

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Новоженина Алиса Алексеевна

**РОМАН К. МАККАРТИ «ДОРОГА»
В КОНТЕКСТЕ ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Литература»

Научный руководитель:

Аствацатуров Андрей Алексеевич,
доцент кафедры междисциплинарных исследований
в области языков и литературы
факультета свободных искусств и наук СПбГУ,
кандидат филологических наук

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
I. ПОСТАПОКАЛИПТИКА И РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСТОКИ ЖАНРА.....	7
II. РОМАН К. МАККАРТИ «ДОРОГА».....	15
2.1. Жанровые признаки постапокалиптики в романе.....	16
2.2. Мотив дороги в романе	24
2.3. Образы Отца и Сына в романе	29
III. РОМАН А. ИВАНОВА «ХАРБИНСКИЕ МОТЫЛЬКИ».....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
Список литературы	53

ВВЕДЕНИЕ

Мысль о возможном конце света преследовала человечество на протяжении всей его истории. Представление об апокалипсисе существуют во многих религиях, которые, однако, не рассказывают о нем в подробностях, так же, как и не называют конкретной даты. Все это заставляет людей самим строить сценарии финала истории человечества.

В середине XX века после второй мировой войны и создания ядерного оружия проблема возможного конца света встала наиболее остро. В последние десятилетия озабоченность людей апокалипсисом усилилась в связи с тем, что к религиозным и мистическим прогнозам прибавились еще и прогнозы ученых, что обеспечило популярность таким жанрам, как апокалиптика и постапокалиптика.

Авторы последнего предлагают несколько более сложную ситуацию, чем просто вымирание всего человечества. Она заключается в том, что кому-то из людей все-таки удастся пережить катастрофу и, возможно, на руинах цивилизации возродить человеческую расу, как произошло в библейском мифе о Великом потопе и Ноевом ковчеге.

Огромную популярность жанр постапокалиптики приобрел в США. Ежегодно в этой стране появляется масса новых фильмов и книг в жанре постапокалипсиса, которые имеют успех у зрителя и читателя.

Одним из примеров американской постапокалиптической литературы является роман Кормака Маккарти (р. 1933) «Дорога», написанный в 2006 году. Кормак Маккарти - знаменитый американский прозаик и драматург, обладатель Пулитцеровской премии. В романе «Дорога» Маккарти впервые обращается к жанру постапокалиптики: события разворачиваются в недалеком будущем Земли, которая была опустошена неизвестной катастрофой.

Огромное влияние Маккарти оказал на роман современного русскоязычного писателя Андрея Иванова (р. 1971). В 2013 году вышел его роман «Харбинские мотыльки», описывающий жизнь русской эмиграции в Эстонии 1920-1940-х годов в фактически постапокалиптических тонах.

Цель данной работы – провести литературоведческий анализ романа современного американского автора, лауреата Пулитцеровской премии, Кормака Маккарти «Дорога» в контексте постапокалиптического дискурса.

Основные задачи работы:

- проанализировать сюжетообразующие элементы жанра и философию постапокалиптики, а также ее религиозные истоки;
- изучить реализацию и модификацию данного жанра в США и обосновать его популярность в этой стране;
- рассмотреть постапокалиптический роман К. Маккарти «Дорога» и обнаружить в нем жанровые признаки, проявление философии постапокалиптики, а также проанализировать поэтику романа;
- изучить влияние романа Маккарти на творчество современного русского автора Андрея Иванова на примере романа «Харбинские мотыльки».

Таким образом, объект моего исследования – жанр постапокалиптики, а предмет – реализация данного жанра в американской литературе на примере романа К. Маккарти «Дорога».

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Во введении сформулированы цель и задачи исследования, описана методология работы и приведен обзор литературы.

Первая глава работы посвящена жанру постапокалипсиса, рассмотрению его истоков и отличительных особенностей, а также реализации данного жанра в американской литературе.

Во второй главе проведен анализ поэтики романа К. Маккарти «Дорога», обоснована необходимость использования автором жанра постапокалиптики и прослежены общие для постапокалиптической литературы мотивы в романе.

В третьей главе проанализирована поэтика романа А. Иванова «Харбинские мотыльки», прослежено влияние романа «Дорога», выделены общие для двух романов мотивы.

Методология исследования

В ходе работы использовались как общенаучные (аналитический, диалектический, дедуктивный), так и частнонаучные методы. В работе над изучением развития жанра постапокалиптики были рассмотрены российские и зарубежные исследовательские работы, посвященные данной теме.

Со стороны Маккарти стоит выделить А.А. Аствацатурова, Л.В. Бондаренко, О.А. Пономареву, Р.Б. Вудворта и других. Со стороны Иванова следует отметить А.А. Аствацатурова, И. Белобровцеву, Г. Пономареву. В основу теоретической части, посвященной философии и смыслообразующим элементам жанра постапокалиптики, легли исследовательские работы С.С. Ильина, И.В. Головачевой, Л.С. Березовской, С.Л. Демченкова, А.Б. Санданова, А. Ж. Слямгазыевой, М.Г. Абрамса.

Для проведения параллелей между романом Маккарти и другими произведениями в жанре постапокалиптики были изучены поэма Т. Элиота «Бесплодная земля», фильм А. Тарковского «Сталкер», фильм Д. Миллера «Безумный Макс». Помимо этого, для более глубокого понимания творчества К. Маккарти и А. Иванова были рассмотрены другие произведения этих авторов, а также отзывы и рецензии на вышеупомянутые романы и интервью с авторами.

Актуальность данной работы заключается в том, что она исследует использование жанра постапокалипса Маккарти для осмысления

экзистенциальных проблем. Таким образом, этот жанр особенно интересен для изучения как с литературоведческой, так и с философской стороны.

Что касается Иванова, то, во-первых, его фигура во многом является еще не изведанной, во-вторых, интерпретации подвергнуты по большей части его ранние тексты, а «Харбинские мотыльки», написанные в 2013-м году, лишены пристального внимания.

Кроме того, почти не существует исследований, изучающих влияние К. Маккарти на современную русскую литературу, и данная работа является одной из первой попыток провести сравнительный анализ произведений этих двух авторов.

I. ПОСТАПОКАЛИПТИКА И РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСТОКИ ЖАНРА

Мысль о конце истории пришла в западную культуру с появлением христианства. Оно включало в себя идею об апокалипсисе – конце света, что полностью отрицало античные представления о цикличности истории.

Понятие «апокалипсис» (от греч. *apokalypsis* — откровение) впервые упоминается в последней книге Нового Завета «Откровение Иоанна Богослова», содержащей пророчество о конце света. В книге описаны события, которые предшествуют Второму Пришествию Иисуса Христа на землю. Они будут сопровождаться многочисленными катаклизмами и чудесами (огонь с неба, воскрешение мёртвых, явление ангелов), что приведет к концу привычного несправедливого миропорядка. После этих событий человечество ожидает Армагеддон - последняя битва добра и зла, воскрешение мертвых, Страшный Суд. Книга Откровения заканчивается предсказанием о том, что победа Бога над дьяволом окончит борьбу. Человечество же сможет возродиться в новом идеальном состоянии, которое будет длиться вечно. Таким состоянием станет мирное Царство Бога, подробного описания которого в Библии нет. Также там не сказано, будет ли это царство находиться в небесном Иерусалиме после того, как бранный мир будет уничтожен, или же очищение предстоит совершить миру земному. Упоминания о грядущем апокалипсисе можно встретить и в других частях Библии.

Апокалиптический эпизод содержится в Ветхом завете и выражается в Великом Потопе, посланном человечеству в качестве божественного наказания за несправедную жизнь. Однако этот конец света удастся пережить избранному Богом праведнику Ною и его семье. Бог велит Ною построить ковчег и тем самым спастись, чтобы потом заново населить Землю. Миф о Великом потопе актуализирован во многих постапокалиптических произведениях.

Библейская парадигма в противовес цикличной исторической модели предполагала линейный вектор развития мира, который имеет начало и конец. В статье «Апокалипсис: тема и вариации» М.Г. Абрамс сравнивает земную историю с сюжетом с «завязкой («Да будет свет»), катастрофой (грехопадением человека), кризисом (Воплощением и вознесением Христа) и близящейся развязкой» (внезапным Вторым пришествием Христа в качестве царя и последующей заменой старого мира «новым небом и новой землей»)¹.

Библия, в том числе и книга Откровения, оказала большое влияние на всю западную культуру. Из этого мифа родилось представление о том, что есть некая сила, которая ведет мир к неминуемой гибели. Естественно, что в понимании современного западного человека эта сила не обязательно связана с божественным предопределением, а конец не должен восприниматься буквально так, как он описан в Откровении. Однако идея о конце мира от рук самого человечества, ядерного оружия или экологической катастрофы является актуальной и с каждым годом набирает все большую популярность.

Еще в XIX веке появляются литературные произведения о событиях после конца света. Жанр научной фантастики, в котором действие развивается в мире, пережившем глобальную катастрофу, называется постапокалиптика. Самым ранним произведением в этом жанре считается роман Мэри Шэлли «Последний человек». Классическими произведениями жанра можно считать романы «После Лондона» Р. Джеффериса, «Война в воздухе» Г. Уэллса, «Алая чума» Д. Лондона, «Смерть травы» Д. Кристофера, «Мальвиль» Р. Мерля и т.д.

Широкую популярность жанр приобрел в середине XX века после двух мировых войн и изобретения ядерного оружия, которое действительно поставило человечество под угрозу полного уничтожения.

¹ Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации / пер. с англ. Силаковой С. [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/apolak.html> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

Формально постапокалиптическая литература вырастает из жанра научной фантастики, которая описывает научные открытия и выдуманные технологии, контакты с инопланетным разумом, возможное будущее, альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на социум и личность.

Постапокалиптический сюжет развивается, как правило, спустя какое-то время после катастрофы, когда ее поражающие факторы сами по себе уже перестали действовать, однако большинство ресурсов, которыми было богато человечество в период его расцвета, уже закончилось, а условия окружающей среды изменились в худшую сторону. Часто в одном произведении сочетается апокалиптика с постапокалиптикой, то есть изображение самого момента катастрофы и ее последствий.

Среди возможных вариантов катастрофы можно выделить следующие: 1) угроза из космоса (падение астероида/нашествие инопланетян), 2) бунт земли (землетрясение/ гибель урожая/ экологическая катастрофа/ всемирный потоп/ глобальное потепление/похолодание), 3) болезни и эпидемии (смертельный вирус/ бесплодие/ зомби-апокалипсис), 4) атомная угроза и третья мировая война.

Постапокалиптическими считаются также образы только каких-то конкретных заброшенных городов, покинутых населением. Иными словами, катастрофа поразила не весь земной шар, а только какую-то его часть (например, «Пикник на обочине» братьев Стругацких).

Героями постапокалиптического произведения становятся люди, которым повезло (или не повезло) остаться в живых после апокалипсиса. Они вынуждены приспосабливаться под новые враждебные для человека условия окружающей среды.

В постапокалиптике можно выделить три уровня измерения:

- физическое, в рамках которого выжившие пытаются подстроиться под новые условия окружающей среды;
- психологическое, внутри которого люди пытаются примириться с фактом, что ценности, созданные человечеством, не применимы к новому миру;
- политическое, связанное с попыткой людей построить из выживших новое общество, либо окончательно обособиться друг от друга.

Особая структура конфликта в постапокалиптическом произведении сформулирована исследователями Л.С. Березовской и С.А. Демченковым следующим образом: «внутренние противоречия цивилизации и человеческого характера опредмечиваются вовне - в непримиримом противостоянии немногих выживших и враждебного им, но ими же самими порожденного антимира»². Здесь заключена идея о духовном крахе цивилизации, который влечет за собой крах и материальной культуры. В литературе постапокалиптики ставится проблема ответственности человечества за судьбу земной цивилизации.

Постапокалиптические произведения отличает «особое линейно-кумулятивное строение сюжета, роднящее эти произведения с компьютерными играми и фольклорными текстами, когда повествование представляет собой последовательное «прохождение» героя/героев через различные локации («уровни»), населенные монстрами и изобилующими различными ловушками, причем степень сложности «уровней», как правило, возрастает по ходу развития сюжета»³.

² Березовская Л.С., Демченков С.А. Постапокалиптика как жанр научной/ паранаучной фантастики // Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. – 2016. - № 4 (13). - с. 65

³ Там же.

Типичными для постапокалиптической картины являются такие детали, как пустыни на месте заброшенных территорий, покинутые людьми города, затопленные водой территории, мутировавшие люди, многочисленные артефакты погибшей цивилизации.

Жанр оказался востребованным также в кино и мультипликации. Одними из самых известных кинопроизведений жанра являются серия фильмов «Безумный Макс», «Поле битвы: Земля», «Побег из Нью-Йорка», «Парень и его собака», «Почтальон», «Дорога проклятий», «Машина времени», «Стальной рассвет», «2019: После падения Нью-Йорка», «Дорога», «Книга Илая», «Водный мир», «Я — легенда», «28 дней спустя», «Обитель зла», «Планета обезьян» и т.д. В XXI веке в жанре постапокалипсиса появилось множество компьютерных игр, таких как «Fallout», «The Last of Us», «Metro 2033», «Half-Life», «ExMachina», «Rage».

Тема постапокалипсиса хорошо прижилась именно в американской культуре, на что есть целый ряд причин. Во-первых, США были одним из участников холодной войны, которая и дала в середине XX века толчок к популяризации жанра. Конец света стал не просто религиозной идеей, но почти реальным и зримым будущим. Во-вторых, мысль об апокалипсисе довольно органично сосуществует с религией кальвинистов и идеей о предестинации.

Предестинация – это учение, согласно которому всемогущее Божество заранее предопределило одних к добру и спасению, других – к злу и гибели. Следовательно, судьба человека решена уже в момент его рождения так же, как и судьба мира решена в момент его возникновения. Согласно этой идее, Бог всемогущ, а человек перед ним ничтожен и бессилён. Головачева И.В. пишет:

«Сознанию среднестатистического, умеренно религиозного американца – а таких большинство – генетически близка идея предестинации, согласно которой даже незначительное событие, не говоря уже о глобальной катастрофе, подобной вымиранию человечества от

неизвестного вируса, может, не вызывая никакого когнитивного диссонанса, восприниматься и как выражение Божественного провидения и как Божья кара»⁴.

Апокалипсис в этом случае является логичным составляющим божественного замысла, повлиять на который человек не в силах.

Несмотря на, казалось бы, трагичный исход истории, апокалипсис не воспринимается однозначно как трагедия, ведь за ним следует Царство Божье. Как считает М.Г. Абрамс, американцы воспринимают свою страну именно как место, выбранное Богом для «Нового Израиля». В сознании американцев всегда существовало представление об Америке как о месте «где раньше всего будет достигнута конечная цель истории, месте, откуда апокалиптические перемены распространятся по всему миру»⁵. Американец же воспринимался как новый Адам, наделенный «способностью увидеть все сущее как бы сызнова, глазами невинного ребенка и тем самым воспринять неиспорченный мир Америки как нетронутый Эдем»⁶. Именно поэтому жанр постапокалипсиса получил такое широкое распространение у американских авторов, а постапокалиптические книги и фильмы заняли почетное место в современной культурной жизни Америки.

Ф.Д. Тернер в своей работе «Фронтир в американской истории» выразил мысль о том, что национальное самосознание американцев обязательно связано с идеей освоения территорий, покорения фронта (т.е. фронта освоения западных земель). Исходя из этой теории, Теодор Рузвельт настаивал на продолжении экспансии за пределами Америки, а Джон Кеннеди обозначил космос в качестве нового фронта. Успех среди американцев идеи о постапокалипсисе заключается в том, что он предполагает повторное освоение.

⁴ Головачева И.В. Эволюционные идеи в американской «культуре апокалипсиса» // Человек. – 2011. - № 4. - с. 82

⁵ Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации / пер. с англ. Силаковой С. [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/apolak.html> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

⁶ Там же.

И.В. Головачева отмечает, что специфика американского апокалиптического мышления заключается в «прогрессистских мечтах о глобальном будущем»⁷, выражающееся в необходимости освоения других миров или повторном освоении посткатастрофической Америки.

Эту же идею высказывает А.Б. Сандалов, сравнивая постапокалиптические фильмы с фильмами в жанре вестерн. Психологические корни успеха подобных фильмов Сандалов связывает с тоской американцев по покорению фронта. Он полагает, что для национальной идентичности американцев эта тема выполняет терапевтическую роль. Постапокалиптика заимствует у вестерна многие жанровые элементы: «опасность огромной орды внешних врагов или немотивированного «хулиганского» насилия; образ удачного народного мстителя»⁸.

Герой вестерна – именно такой сильный завоеватель, способный выжить в условиях полного беззакония. О таких же упорных индивидуалистах, борющихся с враждебным окружением, повествует и постапокалиптика. Америка воспринимается как место, где раньше всех завершится ход истории, а, следовательно, постапокалиптическому американцу предстоит выполнить миссию Нового Адама.

Героя постапокалиптического произведения Сандалов описывает следующим образом: «Одиночка, сам определяющий свой морально-этический кодекс, образ которого в течение XX в. неизбежно маргинализировался, в постапокалиптическом сценарии снова попал в этически нейтральное пространство беззакония, где грань между добром и злом предельно размыта»⁹. Постапокалипсис создает условия, при которых

⁷ Головачева И.В. Эволюционные идеи в американской «культуре апокалипсиса» // Человек. – 2011. - № 4. - с.79

⁸ 22. Сандалов А.Б. В поисках американской идентичности: постапокалиптический фильм как новый вестерн // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурологи. Востоковедение – 2013. - № 7 (108). - с. 132

⁹ Там же. – с. 133

человек начинает все с нуля, так же, как начинали когда-то с нуля осваивать Америку. «Необходимым условием существования героя является прекращение существования цивилизации»¹⁰.

В качестве еще одной характеристики американской культуры апокалипсиса А.С. Головачева выделяет такой фактор, как страх перед вырождением и деградацией. «В XX веке дискурс дегенерации обрастает новыми смыслами, звуча напоминанием о дикости как об инстинктивном начале человека, дающем о себе знать в момент катастрофы. В большинстве подобных произведений люди доведены до крайней, низшей точки озверения»¹¹. Из этих соображений «эволюционного пессимизма»¹² вытекает множество вариантов катастроф, где венцом природы становится не человек, а, например, обезьяны или машины, либо человечество больше не способно продолжать род, либо оно превращается в зомби или другие низшие формы жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что популярность жанра постапокалиптики в США далеко не случайна, ведь он оказывается достаточно гибким для решения различных задач, которые ставят перед собой писатели.

¹⁰ Там же.

¹¹ Головачева И.В. Эволюционные идеи в американской «культуре апокалипсиса» // Человек. – 2011. - № 4. - с. 81

¹² Там же.

II. РОМАН К. МАККАРТИ «ДОРОГА»

Одним из ярчайших и по-своему необычных примеров постапокалиптической литературы является роман Кормака Маккарти «Дорога», написанный в 2006 году. Именно за него автор получил Пулитцеровскую премию. В 2009 году вышла экранизация романа, снятая Джоном Хиллкоутом. Роль Отца сыграл Вигго Мортенсен, а Сына - Коди Смит-Макфи. В списке «100 лучших художественных и научно-популярных книг за последних 10 лет», составленном британской газетой «The Times» в 2010 году роман «Дорога» занял лидирующую позицию¹³. Также Кормака Маккарти всё чаще упоминают в качестве кандидата на Нобелевскую премию по литературе

Кормак Маккарти - выдающийся американский прозаик и драматург, современный классик, ставший известным благодаря своим романам «Старикам тут не место» (2005), «Кровавый меридиан» (1985), «Кони, кони» (1992) и др. Судя по всему, Маккарти, подобно Сэлинджеру, придерживается мнения о том, что после написания литературное произведение должно существовать без помощи автора. Он никак не пытается продвигать свои романы: отказывается от промо-туров, не выступает с лекциями, почти не дает интервью и не рассуждает о своем творчестве. Он полагает, что книги говорят сами за себя, именно поэтому большая часть его романов открыто для интерпретаций¹⁴.

В романе «Дорога», имевшем огромный успех по всему миру, автор впервые обратился к жанру фантастики напрямую: события разворачиваются в постапокалиптическом будущем Земли, которая была опустошена неназванной катастрофой.

¹³ The official web site of the Cormac McCarthy Society [URL]: <http://www.cormacmccarthy.com/> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

¹⁴ R.B. Woodward. Cormac McCarthy's Venomous Fiction [URL]: <http://www.nytimes.com/1992/04/19/magazine/cormac-mccarthy-s-venomous-fiction.html> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

Язык, которым написана «Дорога», по-американски сух и лаконичен. Благодаря этому Маккарти можно причислить к реалистическому направлению: он избегает авторских отступлений, не дает никаких морально-нравственных оценок поступкам героев. Его стиль речи, в основе своей разговорный, но объективный, скупой, незмоциональный сравнивают со стилем другого американского прозаика Эрнеста Хемингуэя. Сол Беллоу, американский писатель, восхищался его «всемогущим владением языком, его фразами, дающими жизнь и говорящими о смерти»¹⁵.

В «Дороге» этот реализм достигает высшей точки. Любая деталь в этом романе приобретает сверх-смысл, а каждая оброненная кем-то из героев, казалось бы, случайно фраза становится очень многозначительной. Почти все диалоги в книге принадлежат Отцу и Сыну и, на первый взгляд, мало что могут скрывать за собой. На самом же деле все эти фразы могут быть истолкованы совершенно по-разному. Роман наполнен бесконечным количеством аллюзий, при этом какого-то универсального текста, который стал бы ключом к «Дороге» - нет. Таким образом, «Дорогу» можно назвать протороманом – это роман, из которого вырезано все лишнее и оставлены только самые базовые элементы.

2.1. Жанровые признаки постапокалиптики в романе

Сюжет «Дороги», на первый взгляд, довольно прост. После катастрофы Отец и Сын, имена которых не названы, идут через выжженные земли, пересекая континент. Они двигаются на юг к океану. По ходу путешествия им приходится решать какие-то бытовые вопросы: где найти еду, обувь, как не столкнуться с бандой каннибалов, где переночевать. Однако за гранью повествования присутствуют другие вопросы: есть ли у жизни смысл, если

¹⁵ The official web site of the Cormac McCarthy Society [URL]: <http://www.cormacmccarthy.com/> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

будущего нет; существует ли Бог; что делать в мире, где больше нет таких человеческих ценностей, как добро и справедливость.

Однако роман Маккарти нельзя отнести строго к жанру научной фантастики. Автор берет от жанра лишь форму, содержание же его оказывается далеко за пределами фантастики. Маккарти использует жанр постапокалиптики с целью превратить свое произведение в философскую притчу, осмыслить волнующие его экзистенциальные проблемы. Таким образом, остросюжетность романа как неотъемлемая характеристика постапокалиптики, не исключает глубокую содержательность. Маккарти отсеивает все ненужное и помещает человека в нулевые координаты, когда неясно, где правда и ложь и на что опереться в мире, в котором больше не существуют никакие человеческие смыслы.

Подобное переосмысление жанра и выведение его на новый уровень Маккарти практиковал и в своих предыдущих работах. Ранее Маккарти работал с жанром вестерна. В 1985 году был опубликован "Кровавый меридиан, или Закатный багрянец на Западе", повествующий о бандитах-охотниках за скальпами. Этот же жанр Маккарти использует для произведения «Кони, кони». Еще один знаковый роман «Старикам здесь не место» написан в жанре детектива. Из шаблонных жанров автору удается создать высокую литературу.

В романе Маккарти описаны события, происходящие через 6-8 лет после конца света. Из сюжета намеренно убрано какое-либо упоминание о том, в чем заключалась катастрофа и по какой причине она произошла. Присутствует лишь описание постапокалиптического мира, который имеет много общих черт с миром, описанным в других произведениях данного жанра.

Пейзажи «Дороги», несомненно, написаны по всем законам постапокалиптического жанра. Здесь есть иссушенная, «выжженная земля»¹⁶, на которой не растет трава, мертвые деревья («Обугленные, без единой ветки стволы деревьев подступали с обеих сторон»¹⁷), всеобъемлющий туман. Еще одной характеристикой постапокалиптического мира «Дороги» является холод («Холод, от которого трескаются камни. Который отнимает жизнь»¹⁸).

В романе все приобретает серый цвет («серые струи дождя»¹⁹). Земля покоится под слоем пыли и пепла, которые в романе упоминаются достаточно часто («Пепел закручивался спиралью на черной поверхности земли»²⁰). Пыль или прах, в который обратился мир, становится в романе не просто элементом описания постапокалиптического пейзажа, но полноценным художественным образом. Этот же мотив можно проследить в произведениях другого американского автора Томаса Элиота. В поэмах «Пепельная среда» и «Бесплодная земля» также явлена жизнь после наступления конца, а мир оказывается покрыт слоем пепла. Человек же в «Бесплодной земле» характеризуется как «страх в горсти праха». После того, как человек утрачивает связь с Творцом, он превращается в бrenную пыль.

Большое значение в романе Маккарти отведено описанию руин погибшего мира. Отец и сын пересекают территории опустошенных городов, заходят в разрушенные заброшенные дома, где больше не обитают люди. «Сожженный дом на поляне, за ним – бесплодные бесцветные луга и крутые красноватые речные берега с брошенной где попало строительной

¹⁶ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 9

¹⁷ Там же. - с. 11

¹⁸ Там же. - с. 16

¹⁹ Там же. - с. 12

²⁰ Там же. - с. 8

техникой»²¹, «... десятифутовые выцветшие буквы приглашают посетить Рок-Сити»²².

На контрасте с описаниями разрушенной человеческой цивилизации присутствуют описания природы, которая теперь выглядит величественно и устрашающе. «Гористая суровая местность»²³. «Вода неслась к обрыву и с грохотом падала вниз»²⁴. Природа воспринимается как нечто вечное и непоколебимое в отличие от человека и того, что им создано. «Почему мое сердце не из камня?»²⁵.

В постапокалиптике до читателя в сжатом изложении обычно доводится история социума с момента апокалипсиса. Сразу за ним следует период дикости, потом выжившие объединяются вокруг сохранившихся после катастрофы источников жизнеобеспечения, стихийно образуются те или иные общественные структуры. К моменту начала сюжета этот процесс уже, как правило, завершён: на пригодной для жизни территории сложилось некое объединение сообществ, организовано устойчивое равновесие сил. Иными словами, история человечества в его социальном отношении продолжается: появляются городские поселения, тоталитарные сообщества, где в руках властителей сосредоточена какая-то часть ресурсов, и прочие территориальные образования (например, фильмы «Безумный Макс» или трилогия Д. Глуховского «Метро»).

В романе Маккарти нет ничего, связанного с попыткой построить новое общество на руинах человеческой цивилизации и заключить общественный договор. Люди в этом романе являются врагами друг друга. В «Дороге» проявляется идея Т. Гоббса о «войне всех против всех». Он в своем труде «Левиафан» даровал человеку только естественное право на единственную свободу – «использовать собственные силы по своему

²¹ Там же. - с. 11

²² Там же. - с. 21

²³ Там же. - с. 15

²⁴ Там же. - с. 35

²⁵ Там же. - с. 13

усмотрению для сохранения своей собственной природы, т.е. собственной жизни»²⁶. В естественном состоянии, как считал Гоббс, человек имеет право на все, включая даже жизнь другого человека. У Маккарти описаны люди, пребывающие в своем естественном состоянии, что влечет за собой постоянную борьбу. Катастрофа выявила то, чем люди являются на самом деле, и выставила на первый план именно их звериную сущность.

Роман изобилует примерами жестокости людей, дошедших в своем нравственном падении до крайней точки. «То, что увидел мальчик, оказалось обугленным телом новорожденного младенца, выпотрошенного, насаженного на жердь и поджаривающегося над костром»²⁷.

В постапокалиптическом мире имеет место ситуация, когда произошло обесценивание духовных и моральных ориентиров человека, а общество приходит к полной деградации. Происходит нравственный распад мира.

Об этом же повествует Томас Элиот в поэме «Бесплодная земля». В пятой части поэмы Элиот также рисует картину постэсхатологического пространства – бесплодную землю, где «камень и нет воды и в песках дорога»²⁸, по которой идут двое путников. В пятой части отражен тот же мир, после катастрофы, виной которой сама человеческая природа. Элиот заимствует различные постапокалиптические образы из «Книги Экклезиаста» для того, чтобы создать переходное между жизнью и смертью состояние, которое призвано заставить человека задуматься о Боге до того, как мир будет окончательно разрушен.

В первых четырех частях Элиот последовательно разворачивает причины, по которым случилась катастрофа. А.А. Аствацатуров пишет: «История человечества, как ее мыслит Элиот, представляет собой не

²⁶ Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1991. - с. 55

²⁷ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 157

²⁸ Элиот Т. Бесплодная земля [URL]: http://lib.ru/POEZIQ/ELIOT/eliot1_03.txt (дата последнего обращения: 15.05.2018)

движение к Богу, а извечное повторение первородного греха <...> Греховное начало вытесняет в его душе божественное. Он сам стремится к власти, к обладанию миром, т. е. принимает на себя роль Бога»²⁹. Герой Элиота ставит себя в центр мироздания и утрачивает «ощущение абсолютных ценностей, существующих вне его «я», лишается источника жизни, своего рода плодородной почвы для существования»³⁰. Таким образом, мы видим, как в поэме Элиота реализуется та же самая идея о духовном крахе цивилизации, что и в других постапокалиптических произведениях.

Автоматизированное, лишённое смысла существование героя «Бесплодной земли» в элиотоведении характеризуется как «смерть-в-жизни»³¹. Это ситуация, при которой физическое существование ещё не прекратилось, но превратилось в движение по замкнутому кругу, связанное уже с миром смерти. «Вырваться из этого круга дурной бесконечности человеку не даёт его греховность, его неспособность признать, что высшие ценности существуют вне его «я»³².

Таким же автоматизированным становится экзистенциальное состояние персонажей «Дороги», воплощающее собой «смерть-в-жизни». Катастрофа накладывает существенный отпечаток на психологическое состояние героев. В условиях, когда разрушен привычный мир, у людей пропало обоснование собственной жизни. Исчезла культура как таковая, а вместе с ней все, созданное на протяжении веков человечеством, внезапно обесценилось. «Бренность мира наконец-то становится очевидной. Давние проблемы остаются нерешёнными, растворяются в ночи»³³.

²⁹ Аствацатуров А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000 - с. 81. (в электр. виде).

³⁰ Там же. - с. 98

³¹ Там же. - с. 44

³² Там же. - с. 31

³³ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 21

Однако Отец и Сын продолжают жить по законам уже погибшего мира. Они являются носителями морали в мире, где морали больше нет. «Мы не тронем собаку. Я тебе обещаю»,³⁴ - говорит голодающий Отец своему слабому истощенному ребенку. Это делает их избранными и выделяет из других выживших. Если Бог является чем-то, что придумал человек, то в условиях постапокалипсиса все, придуманное человечеством, обесценивается. Понятие «Бога» исчезает в постэсхатологическом пространстве, зато остаются люди, все еще живущие по этим придуманным законам. «Бога нет и мы его пророки»³⁵, - говорит странник Илай Отцу.

В таких условиях Отец и Сын сумели остаться носителями этических императивов, поэтому они становятся героями, противопоставленными враждебному антимиру. «И с нами не случится ничего плохого? – Нет, конечно. – Потому что мы несем огонь? – Да, потому что мы несем огонь»³⁶.

В мировой культуре тем, кто несет огонь, был титан Прометей, взбунтовавшийся против богов. Он похитил с Олимпа огонь у Гефеста и отнес его людям. На контрасте с разрушенным материальным миром сакральное осмысляется именно как духовное. Этот сакральный огонь, который должен разрешить все противоречия, и является гарантом героев на победу над миром, является метафорой тех незыблемых духовных ценностей, носителями которых они являются.

Катастрофа порождает конфликт Отца с Богом. На протяжении повествования он ищет ответ на вопрос, существует ли Бог и как он смог допустить конец времен. Отец обращается к Творцу: «- Ты там? Когда мы наконец встретимся? У тебя есть горло, чтоб я мог тебя задушить? У тебя есть сердце? А душа? Будь ты проклят! О, Боже»³⁷. Герой отказывается

³⁴ Там же. - с. 67

³⁵ Там же. - с. 134

³⁶ Там же. - с. 68

³⁷ Там же. - с. 14

принимать те законы, по которым устроен мир, и которые не могут быть подвластны человеческому пониманию.

Трагедию героя «Бесплодной земли» Элиота А.А. Аствацатуров также видит в отказе «признать власть Бога, внеположенных абсолютных ценностей над собой». Путники в пятой части поэмы не узнают в третьем персонаже Христа, потому что в мире, где культивируются идеи индивидуализма, люди разучились видеть Бога и признавать то, что стоит над личностью.

В романе Маккарти присутствует попытка осмысления мира как божественного творения, а конца света как то, что зависит от Бога и случилось с его ведома. Автором ставится вопрос о том, кто виноват в падении человеческой цивилизации: сам человек, предопределение или же происходящее – божественная кара за грехи людей.

Некоторые эпизоды книги наталкивают на мысль о том, что Маккарти является приверженцем учения о предестинации, согласно которому конец света был задуман Богом и история человечества была предопределена заранее. «Нет списка неотложных дел. День предопределен»³⁸. Согласно этой идее, Бог как некая высшая сила всемогущ, а человек ничтожен и бессилен перед ним:

«Выпрямился – навстречу чему? Чему-то безымянному в ночи, прародительнице всего живого, а может, самой утробе земли. По сравнению с ней и он, и звезды просто песчинки. Как огромный маятник качается в такт движению Вселенной, о существовании которой даже и не подозревает. А она тем не менее существует»³⁹.

Однажды мальчику снится сон, который очень пугает его. «У меня был заводной пингвин. Такой, знаешь, который машет крыльями и смешно переваливается. Мы сидели в нашем старом доме, а он появился из-за угла.

³⁸ Там же. - с. 15

³⁹ Там же. - с. 17

Но его ведь никто не заводил! Стало так страшно!»⁴⁰. Этого заводного пингвина можно соотнести с героями «Дороги», которые не являются хозяевами своей судьбы, над которыми всегда стоит высшая сила, недоступная для человеческого понимания. Таким образом, катастрофа в романе Маккарти может быть воспринята одновременно как выражение Божественного провидения, так и как Божья кара за грехи людей.

2.2. Мотив дороги в романе

Довольно распространенным вариантом сюжета в постапокалиптической литературе является поиск некоего «Святого Грааля», путешествие героя к месту, которое может обеспечить ему нормальную жизнь. К примеру, именно этот сюжет заложен в основу поэмы Элиота «Бесплодная земля».

Дорога была важнейшим элементом авантурных и авантюрно-бытовых романов. Географический фон таких романов оказывается очень разнообразен, охватывает несколько стран, разделенных морями. Можно выделить даже определенную жанровую разновидность, которая носит название «романа большой дороги» и «восходит к английской литературной традиции XVIII века, европейского плутовского романа и к архетипу «Дон Кихота»⁴¹. Смысл такого романа состоял в создании панорамы общественной жизни. Дорога здесь выступает приемом, позволяющим показать многогранность и разнообразие мира.

Мотив дороги становится важнейшим в постапокалиптической литературе, однако в ней он приобретает принципиально иное значение. После катастрофы на каждом отрезке пути мир оказывается одинаковым, опустошенным, мертвым. Единственное, что сохранилось от погибшей

⁴⁰ Там же. - с. 33

⁴¹ 19. Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. – Нижний Новгород: «Издательство Нижегородского Университета им. Н.И. Лобачевского», 2013. – с. 134

цивилизации, – это сама дорога, по которой героям приходится идти, периодически встречая артефакты погибшего мира, не несущие уже никакой ценности.

Более того, в постапокалиптике жизнь в дороге становится единственной возможной формой жизни. Остановить движение, сойти с пути – означает умереть.

Так и в романе Маккарти Отец и Сын бредут по территории бывших Соединенных Штатов, и все, что они встречают на пути, оказывается одинаково серым. Главные герои движутся по дороге на юг. Герои стремятся к океану как последнему слабому источнику надежды. Океан становится своеобразным воплощением утраченных человечеством ценностей, которые тщетно пытаются отыскать герои.

Вода всегда воспринималась как первоэлемент, порождающий все живое. Она является символом очищения и связана со смыванием греха и пробуждением к новой жизни. В целом воду можно рассмотреть с двух сторон: 1) как нечто, несущее смерть и уничтожение, 2) способ возрождения. Однако два этих аспекта не несут в себе никакого противоречия. Именно по этой причине в христианской традиции символика воды связана с символикой крещения. Св. Иоанн Златоуст («Толкование Евангелия от Иоанна», XXV, 2) так определяет таинство крещения: «Оно представляет смерть и погребение, жизнь и воскресение из мертвых. ...Погружением головы в воду, как в гробницу, мы целиком погружаем и погребаем ветхого Адама. В тот миг, когда мы встаем из воды, появляется Новый человек»⁴².

Данную цитату можно трактовать следующим образом: смерть затрагивает исключительно физическую сущность человека, возрождается же человек в духовном смысле. Герои стремятся к воде по той причине, что она

⁴² Энциклопедия знаков и символов. [URL]: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%92%D0%BE%D0%B4%D0%B0> (дата последнего обращения: 17.05.2018)

репрезентирует возвращение к духовной жизни, выход из замкнутого круга. Философ Г. Башляр пишет об очищающей силе воды следующее: «Как раз потому, что у воды есть некое глубинное могущество, она в состоянии очистить живое существо в его сокровеннейших глубинах; ей по силам возратить грешной душе белизну снега. Омылся морально тот, кто окроплен физически»⁴³.

Однако есть ощущение, что эта цель пути не становится для героев сакральной. Отец на самом деле не верит в возможность спасения у океана, однако понимают необходимость оправдания своего пути. «Повторял, что спасение ждет их на побережье, и в то же время, шагая в ночи, знал, что выдавал желаемое за действительное»⁴⁴.

После того как персонажи достигают океана, который оказывается таким же серым, как и все вокруг, цель пути исчезает, однако путь не оканчивается. «Суровый океан. Пустой. Безжизненный», «- Прости, видишь, он даже совсем не синий оказался. - Ничего»⁴⁵. Мертвые холодные воды в романе теперь несут противоположный смысл и отсылают к смерти и забвению. В этом аспекте применимо уже другое определение воды Г. Башляра, которое он дает в отношении образа мертвой воды в творчестве Э.А. По: «вода — это материальная опора смерти»⁴⁶.

В то же время мрачность океана и температура воды не останавливает ребенка в его желании искупаться. Отец также не препятствует его решению: «- Думаешь, не стоит рисковать? – Хочешь – иди. – Но ты считаешь, что не

⁴³ Г.Башляр. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). - с. 95

⁴⁴ Там же. - с. 28

⁴⁵ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 169

⁴⁶ Г.Башляр. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). - с. 49

надо? – Вообще нет, считаю, что обязательно надо»⁴⁷. Вода в христианстве также символизирует невиновность. Так, Понтий Пилат, публично умыв руки, говорит: «...невиновен я в крови Праведника Сего» (Мф. 27:24)⁴⁸. Таким образом, желание мальчика искупаться в холодном океане можно трактовать как символ невинности ребенка.

После этого движение превращается не движением к цели, а монотонным странничеством, которому нет конца, но которое, однако, нельзя назвать бессмысленным. Самое важное – просто остаться в живых и продолжать двигаться.

Герои остаются в живых, потому что имеют обоснование собственного существования. Мальчик живет мечтами о счастливом будущем и о том, как встретит других детей. Отец живет мальчиком. Это помогает им двигаться.

По Бахтину, образ дороги «... переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающийся к Богу, то удаляющийся от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути)»⁴⁹. В итоге для Отца дорога оказывается движением к смерти, переходом из одного мира в другой. Для Сына путь – это сама жизнь, становление, развитие, приобретение жизненного опыта. Ребенок родился после катастрофы и не видел другой жизни, кроме жизни в дороге. Так дорога, или даже странничество, становится главным мотивом романа.

Мотив странничества приобретает важнейшую роль в фильме А. Тарковского «Сталкер». Сталкер – проводник в Зоне - той части мира, где случилась катастрофа и потому она неподвластна человеку, враждебна ему. Смыслом жизни героя становится путь в Зону, ставшую для него домом.

⁴⁷ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 171

⁴⁸ Энциклопедия знаков и символов. [URL]: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%92%D0%BE%D0%B4%D0%B0> (дата последнего обращения: 17.05.2018)

⁴⁹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. - с. 216.

Комната, исполняющая желание, - цель путешествия, в которое Сталкер водит туристов, становится сакральным объектом. Однако, несмотря на то что герои достигают Комнаты, никто из них ею так и не воспользовался. Сакральное недостижимо, иначе оно перестало бы быть таковым. Для Сталкера важной становится не цель, но только сам путь к цели. Во всем творчестве Тарковского странничество понимается как духовный подвиг. Ильин С.С. отмечает:

«Доведение места действия и главного героя странника до физического и духовного предела оказывается способом автора создать особую эстетику, «сконструировать» новый жанр и показать через странничество в разрушенном мире ключевую идею поиска духовного как единственного способа спасения»⁵⁰.

Так и в романе Маккарти дорога становится символом самой жизни, представляющей собой не движение к цели, а просто движение. «В постапокалиптическом пространстве, где исчезли все связи с прошлым, именно дорога служит тем связующим звеном, которое духовно поддерживает отца»⁵¹.

Оппозицией понятию дороги является понятие дома. Дом – это крепость, место, где человек чувствует себя в безопасности. «Сохраняя память о прошлом, дом символизирует непрерывность человеческого рода, становится образным выражением связи поколений»⁵². Если понятие дороги устремлено в будущее, то дом обычно привязан к прошлому, с ним связаны воспоминания.

Для мальчика понятие дома недоступно. Разрушенные здания, которые посещают Отец и Сын, раньше были чьими-то домами. При их описании

⁵⁰ Ильин С.С. Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра // Ярославский педагогический вестник. – 2012. - № 2 – Т.1. - с. 302.

⁵¹ Бондаренко Л.В. Смыслообразующая роль постапокалиптического хронотопа в романе Кормака Маккарти «Дорога» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2015. - № 2. – Т.1 (67). - с.10

⁵² Пономарева О.А. Хронотоп дома как слагаемое постапокалиптической картины мира («Мальвиль» Р.Мерль, «Дорога» К. Маккарти) // Мировая литература глазами современной молодежи – 2016. - с. 72

постоянно упоминаются детали, напоминающие о погибшем прошлом, связь с которым теперь порвана: «старинная фисгармония в углу», «телевизор, дешевые диваны, а рядом – ручной работы шкаф из вишневого дерева»⁵³. Теперь же эти предметы утратили свое значение, а дома воспринимаются как то, что таит опасность, как нечто чужое и враждебное.

Показателен момент, когда герои оказываются в доме, где вырос Отец. Ребенок не хочет идти туда, упирается и боится. «- Неужели не хочешь посмотреть, где я жил? - Нет»⁵⁴. Отец привязан к прошлому. Все упоминания о доапокалиптической жизни связаны с воспоминаниями Отца о жене, родителях, доме. Мальчик же живет одной надеждой. «Мальчик наблюдал за ним. Смотрел, как невидимые тени из прошлого обступают отца. – Давай пойдем, пап, пора. – Да-да. Но с места не сдвинулся»⁵⁵.

Хранителем домашнего очага всегда считалась женщина, она призвана давать приют, но мать мальчика умирает за какое-то время до описываемых событий. Когда мать уходит, происходит распад семьи и соответственно распад сферы дома. В мире, где никто больше не имеет дома, женщин быть не может, поэтому в романе их почти нет. Фигура женщины появляется только в самом конце и связана она именно с надеждой на то, что однажды настанет другая жизнь, однако ее сможет увидеть уже только ребенок.

2.3. Образы Отца и Сына в романе

Другим важным пластом романа Маккарти является взаимодействие Отца и Сына. Герои в романе являются воплощением всех отцов и детей мира, это универсальный родитель и ребенок, которые по ходу произведения проходят все этапы, которые проходят отцы и дети.

⁵³ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 21

⁵⁴ Там же. - с. 24

⁵⁵ Там же. - с. 25

Два героя не могут существовать друг без друга и находятся во взаимозависимости. Без Отца и его защиты мальчик не выживет, Отец же без Сына потеряет смысл жизни и, следовательно, возможность бороться («Он знал одно – ребенок был его спасением»⁵⁶, «Говорила, что он цепляется за мальчика, чтобы не умереть самому. Это правда»⁵⁷).

В начале повествования Отец и Сын находятся в симбиозе. Отец выступает в качестве мудрого учителя и наставника, которому мальчик не думает противоречить. Ребенок задает вопросы и каждый раз удовлетворяется ответами, он не спорит с Отцом и полностью подконтролен ему.

Противоречия между ними начинают назревать, когда на дороге они встречают человека, в которого попала молния. Ребенок стремится помочь человеку, Отец понимает, что это невозможно. «С ним случилась ужасная беда, но мы не можем ничего изменить или исправить. Ты ведь это понимаешь? Мальчик смотрел в землю. Кивнул»⁵⁸.

Далее с каждым новым встречным путником, которому стремится помочь мальчик, конфликт назревает все сильнее. Апогеем его становится ситуация с вором, укравшим вещи героев, которого им удастся настичь. Отец поступает жестоко по отношению к человеку и оставляет его умирать, ребенок же прощает вора и не желает ему смерти. Этот момент переломный, так как именно здесь проявляется сущность того и другого персонажа. «- С чего ты взял, что должен обо всех заботиться? <...> - Я тот, кто обо всех заботится. Именно я»⁵⁹.

Ребенок, готовый взять на себя ответственность за каждое живое существо в мире, противопоставляется всему человечеству, не способному нести ответственность за свои действия и судьбу мира. Самым

⁵⁶ Там же. - с. 21

⁵⁷ Там же. - с. 47

⁵⁸ Там же. - с. 44

⁵⁹ Там же. - с. 202

существенным свойством Бога является именно любовь. Главным свойством любви является бескорыстная жертвенность, на которую способен ребенок.

В самом начале книги описан сон Отца, в котором они бродили с мальчиком по пещере. Ребенок вел отца за руку, пока они не очутились на берегу древнего озера. На другом берегу сидело чудовище с «мокрой пастью», «невидящими, белесыми, словно паучьи яйца, глазами», «бледное, голое, полупрозрачное»⁶⁰. Возможно, что в этом звере проявляется библейский образ зверя, вышедшего из моря, которого станет почитать весь мир. Этот образ появляется в последней книге Нового Завета «Откровения Иоанна Богослова». Однако, учуяв героев, существо завывало и «беззвучно и неуклюже ускакало в темноту»⁶¹. Зверь прячется от ребенка.

Отсюда возникает мысль о мальчике как о последнем боге на земле. Путник Илай, которого герои встречают на дороге, говорит Отцу: «Там где людям не выжить, богам делать нечего <...> Так что я надеюсь, что ты ошибся, назвав его богом. Иметь в попутчиках последнего бога на земле – это ужасно»⁶².

Отцу действительно приходится жертвовать собой ради ребенка. Он берет на себя все грехи, лишь бы сын остался чист. В его родительские обязанности входит не только защитить, накормить и обогреть сына, но и вселять в него надежду и привить человечность, сохранить его чистым среди грязи, в которой погряз мир, пусть даже ценой собственной души. «Это мой сын. Я должен вымыть ему волосы, забрызганные мозгами того мерзавца. Это моя обязанность»⁶³.

В финале произведения Отец умирает. Неизвестно, что конкретно послужило причиной его смерти: затяжная болезнь или рана в ногу от стрелы, пущенной врагом.

⁶⁰ Там же. - с. 7

⁶¹ Там же. - с. 7

⁶² Там же. - с. 136

⁶³ Там же. - с. 61

Стрела – образ, который в разных христианских источниках имеет разные обоснования. Стрелу можно трактовать как символ кары за неверие Отца. Один из всадников Апокалипсиса, олицетворяющий смерть, в средневековой христианской символике изображен с луком и стрелами в руках. Вместе с тем в христианстве стрела может означать и мученичество. За веру от стрел погибли Святой Себастьян и Святая Урсула. В этом отношении образ стрелы, наоборот, соотносится с идеей божественной любви. Тогда смерть – это освобождение, которое даровано Отцу за его жертву.

Точно так же можно по-разному толковать саму смерть Отца в символическом плане. Отец умирает от того, что утратил веру. Для спасения сына ему приходится быть черствым, идти на преступления, убивать. С каждым этапом путешествия между Отцом и Сыном нарастают противоречия. Отец не верит ребенку, когда тот говорит, что видел мальчика, потому что ожесточившееся сердце Отца больше не способно было видеть добро, верить, а значит и продолжать путь. «- Папа, здесь маленький мальчик. Мальчик. – Нет тут никого, никакого мальчика. Что ты себе вообразил?»⁶⁴. Отец умирает, так и не встретив на протяжении своего пути «хороших» людей, зато их встречает мальчик, в сердце которого есть достаточно места для веры и для того, чтобы продолжать идти.

Имеет место также гипотеза о том, что Отец умирает, потому что сам убивал. «Кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом»⁶⁵, - говорится в Библии. Однако грехи отца не падают на сына, который остается благодаря жертве отца невинным. В Ветхом Завете прямо говорится (Исх 20:5; Втор 5:9) о том, что Бог взыскивает на потомках вину отцов, но дети

⁶⁴ Там же. - с. 69

⁶⁵ Таушев А. Апокалипсис или откровение Святого Иоанна Богослова [URL]: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/apokalipsis-ili-otkrovenie-svjatogo-ioanna-bogoslova/ (дата последнего обращения: 15.05.2017)

отвечают за вину отцов лишь в том случае, когда следуют их примеру (Лев 26:39).

После смерти Отца мальчик продолжает разговаривать с ним. «Он пробовал говорить с Ним [*Богом – А.Н*], но лучше всего у него получалось говорить с отцом. И он говорил часто, и не забывал его. Женщина сказала, что это правильно. Что его устами говорит Бог и что так из поколения в поколение передается истина»⁶⁶.

В этом фактически гамлетовском призраке отца, который продолжает жить в сыне, проявляется идея преемственности. Отцы умирают, но продолжают жить в своих детях. В этом суть продолжения жизни, умирания и одновременно порождения жизни.

⁶⁶ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 222

III. РОМАН А. ИВАНОВА «ХАРБИНСКИЕ МОТЫЛЬКИ»

Тему апокалипсиса не обошли стороной и русские авторы. «Адам и Ева» Михаила Булгакова, «Пикник на обочине» братьев Стругацких, «Метро 2033» и «Метро 2034» Дмитрия Глуховского, «Атомный сон» Сергея Лукьяненко, «Кысь» Татьяны Толстой - вот далеко не полный список литературных произведений в жанре постапокалипсиса, написанных русскими писателями.

Россия – страна, пережившая за XX век несколько крупных социальных потрясений, когда оказывается разрушен весь привычный строй. Одним из таких событий была Революция 1917 года. Для целого пласта российского общества это происшествие было соразмерно с настоящим апокалипсисом, после которого выжившим необходимо было примириться с новыми условиями окружающей действительности и начать искать спасение.

Многие произведения русской литературы, осмысляющие данный эпизод истории, особенно те, что были написаны в эмиграции, роднит с постапокалиптическими произведениями некоторые жанровые и смыслообразующие элементы. С этой точки зрения интересно рассмотреть роман эстонского русского писателя Андрея Иванова «Харбинские мотыльки».

В «Харбинских мотыльках» Иванов совершает попытку осмыслить феномен русской эмиграции в Эстонии. Иванов пишет о Таллине-Ревеле 20-40 годов, однако рисует по-настоящему постапокалиптическую картину. И это вполне оправдано, ведь вынужденную эмиграцию можно приравнять к глобальной катастрофе, которая уничтожает привычный мир.

Очевидно, что Кормак Маккати оказал огромное влияние на роман «Харбинские мотыльки». В одном из интервью Андрей Иванов отмечает, что занимался переводом Маккарти: «Пытался переводить Джеймса Келмана и

Кормака Маккарти, почувствовать, как складывается их ритм, где зарождается толчок, как движется фраза, откуда мелодия»⁶⁷. Таким образом, между «Харбинскими мотыльками» и «Дорогой» есть множество параллелей. Так, например, в обоих произведениях можно выделить схожую стилистику, систему образов, мотивы, литературные приемы, используемые авторами, и содержательную составляющую.

Андрей Иванов родился в 1971 году в Эстонии, всю жизнь прожил в Таллине. Окончил филологический факультет Таллинского педагогического института (по профессии русский язык как иностранный в эстонской школе).

Иванов долго жил в Дании и Норвегии: в лагерях беженцев, в сквотах, хиппанской коммюне Хесбьерг, сменил множество профессий. Его книги переведены на немецкий и эстонский языки. Печатался в журналах «Таллинн», «Вышгород», «Новый журнал», «Литерарус».

Лауреат премии фонда Капитала культуры Эстонии, «Русской премии», премии им. Марка Алданова и им. Ю. Долгорукого. Он автор таких романов, как «Горсть праха» («Русская премия»), «Путешествие Ханумана на Лолланд» (вошел в шот лист премии «Русский букер»), «Бизар», «Исповедь лунатика», «Батискаф». В 2013 году он пишет роман «Харбинские мотыльки» (Таллин: «Авенариус», 2013), за который получает премию «НОС (Новая словесность)» (2014) и премию журнала «Звезда» (2014).

Главный герой «Харбинских мотыльков», молодой фотохудожник Борис Ребров, в одночасье теряет Родину и семью. Он оказывается в Таллине среди таких же потерянных и неприкаянных эмигрантов. Русскоязычная диаспора всеми способами старается по-новому организовать свою жизнь: создает сотни разнообразных кружков и обществ, выпускает газеты и листки, которые читает только маленький круг "своих", ставит бессмысленные спектакли. Весь образ жизни русской эмиграции становится похож на одно

⁶⁷ Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым 2. [URL]: http://www.kultpro.ru/item_96/ (дата последнего обращения: 15.05.2018)

большое театрализованное представление. Эмиграция в романе Иванова представляет собой тот самый постапокалиптический антимир, с которым главный герой вступает в конфликт.

Эмиграция в романе теряет человеческий облик, превращается в заведенных кукол, имитирующих настоящих людей, но не являющихся таковыми. Она не живет, а существует, совершает только самые бытовые действия как бы по инерции: «Шляпы шевелятся, смотрят вслед автомобилю. Листья, бумажки, фонари. Так они и сидят. Шелестят газетами. Донашивают костюмы. Плынут по дорожкам Екатериненталя. Стоят там и тут, как шахматные фигуры. Каплями пуантилиста проступают на фоне серого моря»⁶⁸. Как и в романе Маккарти, у людей в «Харбинских мотальках» после катастрофы пропадает обоснование собственного существования.

«Вся эта бурная, разнообразная деятельность сводится к одному-единственному принципу – театральности,»⁶⁹ - пишет А.А. Аствацатуров. Жизнь русских эмигрантов в Ревеле построена как театральная пьеса, каждый из них создает для себя определенный внешний образ, притворяется.

Роман повествует о деятельности русской фашистской партии, основным принципом которой так же, как и любой деятельности эмигрантов, является театральность. А.А. Аствацатуров отмечает:

«Фашизм здесь не разоблачается как идеология душегубов и антисемитов, а показан скорее как театральный инстинкт, доведенный до крайности: в адептах фашизма подчеркнута склонность к театрализованным ритуалам, к публичным спектаклям, к драматической жажде смерти, к эстетизации решительно всего, от повседневных поступков до большой политики»⁷⁰.

⁶⁸ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.105

⁶⁹ Аствацатуров А. Театр эмиграции и постапокалипсис (Андрей Иванов. Харбинские мотыльки) [URL]: <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/12ast.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

⁷⁰ Там же

В этом театрализованном мире не на что надеяться и не от кого ждать помощи. Мир после катастрофы перестает быть комфортным, он превращается в нечто враждебное человеку, не имеющее никакого смысла. «Какие книги?! Кричать о помощи! Письма... Кому? В этом мире точно некому»⁷¹, «Соберу я подписей в этом листе или нет, какая разница? От этого точно – в мире ничто не изменится»⁷².

Борис Ребров не похож на большинство таллинских эмигрантов. Г.Г. Пономарева отмечает: «Эмигранты были религиозны, политизированы, объединялись в общества. Ребров же почти не религиозен и аполитичен. Он экзистенциалист, как и сам писатель (в мае 2011 года А. Иванов рассказал в интервью, что в Дании увлекся философией С. Кьеркегора[3])»⁷³.

Основной конфликт, охватывающий центрального персонажа Бориса Реброва, заключается в ответе на вопрос: готов ли он принять продиктованный окружением образ жизни или собирается продолжать жить всерьез и страдать. Это роднит его с персонажами «Дороги», последними оставшимися в живых после катастрофы людьми, отказывающимися терять человеческий облик, «несущими огонь», остающимися верными уже исчезнувшему во всем мире моральным принципам.

Поначалу Ребров делает попытки надеть на себя такую же маску художника – он называет себя *kunstnik Boriss Rebrov*, пытается создать свой собственный образ, соответствующий эмигрантскому спектаклю. В этот период Ребров переживает творческий подъем, во время которого его заботит только то, что думают о нем другие, получается ли у него поддерживать свой образ: «... и все представлялись ему эти писатели с поэтами сидят и на него смотрят, он думал о том, какое произвел на них впечатление, пытался

⁷¹ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.63

⁷² Там же. - с.77

⁷³ Пономарева Г. Путь художника: свет и мотыльки [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/33u.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

увидеть себя их глазами, переживал...»⁷⁴. «Он был слишком занят своей картиной; точнее — уже не самой картиной (он закончил ее), сколько собой, образом *kunstnik`a* и той небольшой популярностью, которую он снискал в узких кругах благодаря выставке»⁷⁵. Позже Ребров признается себе в том, что все эти годы он не жил, а притворялся.

В какой-то момент главный герой оказывается вовлечен в деятельность русской фашистской партии. Аполитичный Ребров оказывается замешан в эту деятельность как будто случайно, он не принимает осознанное решение примкнуть к кружку, который на самом деле кажется ему «мышьиной возней»⁷⁶. Ребров, предлагая фашистской партии помощь в провозе агитационных листовок в Советский Союз, следует своему театральному инстинкту, желает казаться даже тем людям, с которыми не согласен, тем, кем не является: «Я хотел им показать, что, если б я этим занимался, не будь мне так противно все это, я б наладил дело»⁷⁷.

Однако смысл жизни Реброва не в притворстве. Борис — художник, цель которого — запечатлеть мир. Единственное, что он может противопоставить пустоте окружающего его мира, — это творчество. В этом отношении главного героя можно считать двойником автора, а роман в какой-то степени автобиографичным. В одном из интервью Иванов говорит о своем призвании: «Письмо для меня — способ переписать кошмар окружающей действительности. Документ сделать артефактом. Мента — актёром. Кровопийцу — карикатурой. Через ридикюлизацию»⁷⁸.

Борис Ребров также по-своему переписывает действительность. Его главным творческим деянием становится дада-коллаж «Вавилонская башня».

⁷⁴ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.155

⁷⁵ Там же. - с.150

⁷⁶ Там же. - с.211

⁷⁷ Там же. - с.222

⁷⁸ Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым http://www.chaskor.ru/article/andrej_ivanov_pisatel_zol_on_kak_skorpion_zmeya_20926 Дата последнего обращения: 15.05.2018

Это был полноценный город с железной дорогой, домами, Колизеем, кладбищем, населенный персонажами, которые должны передать мироощущение Бориса: «Они (*уродцы*) должны воплощать мои уродливые дни»⁷⁹. Для Бориса принципиально, чтобы персонажи были сделаны из стекла: «...стеклянные фигурки засветились, они лежали и беспомощно блестели»⁸⁰, так же, как беспомощно блестят эмигранты в Эстонии. Как и Ревель, коллаж Бориса наполнен бесчисленным количеством ненужных, не связанных друг с другом вещей.

Однако, как всем известно, Вавилонская башня обречена быть разрушенной. Спустя годы актеры покидают подмостки, эмигрантский спектакль заканчивается. Реброву предстоит надеть на себя последнюю маску, но уже не с целью создать иллюзию, а просто чтобы выжить. Борис уже не пытается играть никакие роли, ему тяжело смириться с новым именем, до последнего он отказывается подчиняться правилам игры. Здесь уже не сам Борис надевает на себя маску, а ее надевают на него, чтобы под новым именем Борис смог отправиться в Швецию, где уже не придется прятаться и притворяться.

Общая атмосфера «Харбинских мотыльков» напоминает гнетущие серые пейзажи «Дороги» и пропитана чувством безысходности и богооставленности. «Серый сквер, опавшие листья. Под ногой жижа. Зимой не пройти: снега по пояс или сплошь слякоть. Бранился и шел вокруг. У провисшего моста затхлые деревянные постройки, лай и бляение коз, терпкая вонь»⁸¹. Таково постапокалиптическое ощущение мира Иванова, удивительно точно напоминающее ощущение Маккарти: «Продолжали идти вперед, накрывшись с головой полиэтиленом. Влажные серые хлопья летели из

⁷⁹ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.79

⁸⁰ Там же. - с.79

⁸¹ Там же. - с.218

пустоты и кружились в воздухе. Талый снег на обочине. Черная жижа, сочащаяся из-под наносов мокрого пепла»⁸².

В романе Маккарти нет времен года, есть только холод. Времен года нет и у Иванова, хотя никакого апокалипсиса не было, тем не менее, есть ощущение, что погода в Ревеле или Юрьеве всегда одинакова. «Холодный город, Боря, а? – Холодный, - подтвердил Борис, и сам почувствовал, что душой согласился, даже дрогнул»⁸³.

Мир «Харбинских мотыльков» сер и очень узок. Эмигранты заперты в маленьком городе, каждый квадратный метр которого похож на предыдущий. В нем им тесно, но и за пределами этого города нет ничего: «Город не открывается мне. Несколько раз доходил по трамвайным путям до конца. Обрывались, и все»⁸⁴. Главный герой бродит по улицам в попытке отыскать что-то, однако каждая улица оказывается похожей на предыдущую. Мир «Дороги» достигает масштабов целого континента, но на каждом отрезке пути тоже оказывается одинаковым. А.А. Аствацатуров отмечает:

«Кормак Маккарти по-американски размашист. Его постапокалипсис развернут вширь, вдоль бескрайнего континента, который когда-то назывался «Америкой». А Иванов ограничивает постэсхатологию пространством миниатюрного города. Он пытается сделать ее камерной, индивидуальной, но при этом ставит задачу измерить ее глубину»⁸⁵.

Мир Иванова, в отличие от пустого мира Маккарти, густонаселен. Реброва окружает множество персонажей, запомнить каждого из них читателю не представляется возможным, однако этого и не требуется. Исследовательница И. Белобровцева характеризует второстепенных персонажей романов Иванова как «всего лишь тени, обступившие героя,

⁸² Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 17

⁸³ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.110

⁸⁴ Там же. - с.18

⁸⁵ Аствацатуров А. Театр эмиграции и постапокалипсис (Андрей Иванов. Харбинские мотыльки) [URL]: <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/12ast.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

заполняющие его личное пространство и воплощающие невыносимую скученность»⁸⁶. На контрасте с этим множеством суесящихся персонажей только ярче проступает абсолютная пустота и серость реального мира.

Еще один мотив, важный как для Маккарти, так и для Иванова, – мотив пыли, праха, в который рано или поздно обращается все в мире. Этот мотив прослеживается и во многих других романах Иванова. Говорящими становятся названия его романов «Зола» и «Горсть праха». И. Белобровцева отмечает: «Андрей Иванов нашел и придал своим героям, может быть, то единственное «вещество существования», которое находится в полном соответствии со степенью их жизненного отчаяния, - это пыль, прах, зола»⁸⁷.

В «Харбинских мотыльках» слово «пыль» и однокоренные ему встречается 34 раза, потому что пыль – это то, чем покрыто все существование персонажей. Борис рассуждает о своей собственной жизни: «Если жизнь воспринимать не как историю, но единовременное существование всего живого, то получается что-то вроде пыли в луче света»⁸⁸.

О пылинках в луче света писал римский философ-эпикурец Тит Лукреций Кар, у которого они являются иллюстрацией того, как движутся сами первоэлементы, а именно атомы, образующие бесконечную материю:

«Вот посмотри: всякий раз, когда солнечный свет проникает В наши жилища и мрак прорезает своими лучами, Множество маленьких тел в пустоте, ты увидишь, мелькая, Мечутся взад и вперед в лучистом сиянии света; Будто бы в вечной борьбе они бьются в сраженьях и битвах, В схватки бросаются вдруг по отрядам, не зная покоя, Или сходясь, или врозь непрерывно опять разлетаясь. Можешь из этого ты уяснить себе, как неустанно Первоначала вещей в пустоте необъятной мнутся»⁸⁹.

⁸⁶ Белобровцева И. Писательство как постоянная «стадия зеркала» [URL]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2014/2/14b.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.145

⁸⁹ Тит Лукреций Кар. О Природе вещей (пер. с лат. Ф.А. Петровского) [URL]: <http://nsu.ru/classics/bibliotheca/lucretius.htm> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

Переработка этой метафоры Борисом звучит особенно иронично, если учитывать философию эпикурейства, представителем которой и являлся Тит Лукреций Кар. Эпикурейским идеалом жизни считалось наслаждение, заключающееся в минимизации страданий. Ребров же является человеком, наоборот, дошедшим в своем отчаянии до крайней точки.

Пыль сопровождает все действия Ивана Каблукова, связанные с продвижением идеологии фашизма, тем самым автор дает читателю понять: все эти действия ничего не стоят, они так или иначе станут всего лишь прахом. «Иван извлекал пачки газет, похлопывал их, как младенцев, приговаривая что-то. Лиловая пыль распространилась по комнате»⁹⁰. Пыль в романе является полноценным образом, указывающим на тщету и бренность этих действий.

Пыль является важнейшим элементом дада-коллажа Реброва «Вавилонская башня», собранного из ненужного мусора, старых газет, картона и прочего хлама, организующегося в единое целое. При создании дагеротипа последним штрихом становится раздувание пыли. «... француз не понимал, зачем пыль, пожал плечами, снял сквозь пыльное облако, на следующий день снова прибежал, потрясая пластинками, просил Бориса нагнетать пыльное облако...»⁹¹. Керлот характеризует данный символ следующим образом: «Пепел и пыль служат выражением конца, но всякий конец есть одновременно начало»⁹².

Марсель Дюшан, художник XX века, так же, как и Ребров, работающий в стиле дадаизм, исследует пылевые ландшафты, создавая картину «Невеста, раздетая своими холостяками» или «Большое стекло», одну из своих самых знаковых работ. На создание этого произведения у автора ушло семь лет. Ровно 7 лет ушло у Бориса на реализацию своей идеи «Вавилонской башни». Вместо холста у Дюшана появляется прозрачное стекло, а персонажи,

⁹⁰ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.213

⁹¹ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.152

⁹² Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: «REFL-book», 1994. – с. 504

выполненные из масляных красок, лака, свинцовой проволоки и пыли, не претендуют на какое-либо антропоморфное сходство. Также и у Бориса Реброва, стеклянные фигурки мало напоминают людей, а пыль становится полноценной частью картины. «Дюшан трудится над тем, чтобы зафиксировать и сделать видимой пыль, присутствие которой можно толковать как физический след — или индексальный знак — течения времени,»⁹³ - отмечает Е. Петровская.

В Библии сказано: «Прах ты и в прах возвратишься». Это именно то, что в итоге случается с эмигрантами, их желаниями и стремлениями. Пыль и пепел также единственное, что осталось после апокалипсиса в романе Маккарти: «Пепел закручивался спиралью на черной поверхности земли»⁹⁴, «Машины на дороге засыпаны пеплом, все покрыто толстым слоем сажи и пыли»⁹⁵.

Для Маккарти крайне важен образ дороги. Герои произведения идут по дороге вперед, потому что ничего другого, кроме этого движения, у них не осталось. Герои Иванова также много двигаются, однако у них нет четкого пути, нет дороги, потому что им не суждено куда-либо прийти. Их движение хаотично и зациклено, они замкнуты на сцене, в которую превращается Ревель, и не могут уйти, пока не доиграют свою роль. Уйти со сцены и вырваться из замкнутого круга суждено только Борису, отказывающемуся играть в этом представлении.

Герои «Дороги» направляются к океану как к источнику надежды, за океаном ждет другая жизнь, полная смысла. Для Бориса таким источником надежды становится море. По Г. Башляру, в воде «осуществляется идеал творческой грезы, ибо в ней есть то, что можно назвать абсолютom

⁹³ Петровская Е. Фундамент-пыль (Заметки о поэзии А.Т. Драгомощенко). [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/24p.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

⁹⁴ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 8

⁹⁵ Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - с. 14

отражения»⁹⁶. Для Бориса море является тем, что отражает реальность, аналогом истины. Это место, где Борис становится самим собой. Море для него является своеобразной метафорой дома, места, которому принадлежит человек: «... этот город населен персонажами, которые срослись с моей душой (они и есть я, или – там мое море, из которого происхожу я, как рептилия)»⁹⁷.

Теме воды в произведении уделяется много внимания, ведь море всегда – отражение эмоций главного героя. «Море едва ворочалось. Оно было во сне,»⁹⁸ - пишет Борис о море, имея в виду себя самого. Свое собственное состояние в это время он описывает следующим образом: «Ничего не чувствую <...> Хожу наугад, говорю на авось <...> Ржавеет внутри.»⁹⁹. Переплывая море, уже на пути в Швецию, Борис характеризует его как «ослепительно глянцевое»¹⁰⁰. В этом сопоставлении себя со стихией реализуется то, что Башляр называет «абсолютным отражением». Он полагает, что воображение не создает образ реальности, а создает образ, который эту реальность превосходит.

Борис приходит к морю раз за разом, чтобы однажды пересечь его и отправиться на катере в спасительную Швецию, где, возможно, его ожидает другая жизнь. В самом начале повествования, после случая с обмороком мальчика Тимофея, присутствует следующий пассаж, который становится пророческим: «Мир снова был настоящим. День ясным. Высоким. Разноцветным. Грязь и двухэтажные домики остались позади. *Впереди было море, дорога*»¹⁰¹. Борису удается вырваться из дурной бесконечности и,

⁹⁶ Г.Башляр. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). - с. 84

⁹⁷ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.136

⁹⁸ Там же. - с.138

⁹⁹ Там же - с.137

¹⁰⁰ Там же. - с.311

¹⁰¹ Там же. - с.67

переплыв море, вступить на определенную дорогу. Тем самым автор дает читателю надежду на светлое будущее своего героя.

Пономарева высказывает предположение, что эта дорога обманчива и также ведет в никуда. Доктор Мозер говорит Борису, что его уже уехавшие из Эстонии пациенты, русские немцы, собираются направиться в Швецию. «Это выдуманый путь, но он дает возможность читателю догадаться, что и в Швеции Ребров может встретиться с русскими немцами из Эстонии и фашистскими настроениями. Он бежит не из неволи к свободе, а лишь от одной несвободы — к другой»¹⁰².

Как и в постапокалиптической литературе, в литературе эмиграции важно понятие дома. Сам дом как уютное пространство, в котором герой испытывает комфорт, исчезает. Остается только память о нем, которую герои воспринимают как губительную, мешающую двигаться. Для героя «Дороги» дом связан с умершей женой, для Бориса из «Харбинских мотыльков» - с семьей, погибшей на пути в Ревель. Отец, мать и сестра Реброва умирают от тифа, однако их призраки преследуют Бориса на протяжении всего повествования. Пономарева отмечает, что для главного героя «Харбинских мотыльков» «реальность поделена на две части: 1) мир счастья, связанный с детством и отрочеством в Петербурге; 2) взрослая жизнь — гибель семьи, мир мертвых, который заменил для него мир живых»¹⁰³.

Как и герой «Дороги», Борис запрещает себе думать о прошлом, именно поэтому читатель узнает о его доэмиграционной жизни очень немного: «... только машинку и слышно: ток-ток-ток, ток-ток-ток... Я в детстве любил. Не думать!». ¹⁰⁴.

Дом, мнимый комфорт становится тем, что таит опасность. В этом отношении показателен эпизод «Дороги», в котором Мальчик, человек,

¹⁰² Пономарева Г. Путь художника: свет и мотыльки [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/33u.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.18

способный войти в новую жизнь, боится дома Отца, не доверяет ему, старается увести оттуда родителя. Борис Ребров так же, как и Отец, страстно желает снова обрести дом, однако понимает, что это невозможно, именно поэтому отвергает для себя любую возможность женитьбы. «Но это заблуждение, и я прекрасно понимаю, что мои грезы о совместной жизни с Трюде блажь, иллюзия... окончательное поражение. Недопустимое!»¹⁰⁵. Борис – эмигрант, человек, обреченный на отсутствие дома и вечное скитание. «Трюде – моя стыдная бессмысленная связь (это тоже что-то вывернутое)»¹⁰⁶, - говорит сам себе Борис, имея в виду бессмысленность самой идеи обретения нового дома.

На протяжении повествования Ребров делает несколько попыток выбраться из пут странничества. «Ревель для меня пока не описан, и поэтому это город признак. Я тут как проездом»¹⁰⁷. Поначалу Борису сложно смириться с тем, что теперь в любом месте он будет проездом и в любом месте будет чужим: «Нужна другая память; нужно иначе укладывать воспоминания – нужно собирать впечатления художественно...»¹⁰⁸. Однако все попытки превратить свое вечно временное пристанище в дом не увенчаются успехом. «Никто не воскреснет, если я уеду во Францию»¹⁰⁹.

Воспоминания о доме и в том, и в другом романе переданы по большей части через сны главных героев, контрастирующие с реальностью. «... ему приснилось, что он возвращается из гимназии домой. Дом – теплая точка, к которой приближается поезд. Не проснувшись до конца, он заплакал»¹¹⁰. Только сны в этих постапокалиптических произведениях описаны в светлых тонах, только во сне герои чувствуют покой. Однако эти сны губительны для них, от них нужно избавляться: «Смыть колючей водою со, вытеснить дымом

¹⁰⁵ Там же. - с.171

¹⁰⁶ Там же. - с.131

¹⁰⁷ Там же. - с.136

¹⁰⁸ Там же. - с.136

¹⁰⁹ Там же. - с.168

¹¹⁰ Там же. - с.251

папиросы и крепким чаем ночное наваждение: будто родители и сестренка где-то живы и думают, что это я - умер»¹¹¹.

А.А. Аствацатуров пишет:

«И у Иванова, и у Маккарти нам, в самом деле, явлена жизнь после смерти: придушенный свет, пустомясый, серый пейзаж, холодные пепельные дни, похожие один на другой, и толстые облака, висящие над землей грязной ватой. И там, и здесь – искушение страшной идеей богооставленности и тщетность любых человеческих усилий»¹¹².

В романах обоих писателей реализуется то же экзистенциальное состояние, что и в поэме Элиота, называемое «смерть-в-жизни». Каждый из героев продолжает свое физическое существование, однако находится скорее в пограничном состоянии между жизнью и смертью, когда уже невозможно отличить добро от зла и оказывается разрушена цельность личности. Однако, в отличие от героев Элиота, персонажи «Дороги» и «Харбинских мотыльков» всеми силами пытаются ее сохранить. Они сознательно выключаются из общества, представляющего собой антимир, пытаясь сохранить свою собственную идентичность.

Важна в романе также фигура мальчика Тимофея, сына писательницы Гончаровой. В нем Борис смог бы найти обоснование собственной жизни, однако он, лишенный желания надевать маски, понимает, что не мог бы играть роль отца, хотя проявляет искреннее участие в судьбе мальчика.

Будучи ребенком, Тимофей играет в своеобразную игру: он подбирает проходящим мимо людям соответствующую им карту из колоды Таро, но он идет и дальше и выдумывает свои собственные карты. Тем самым в ребенке уже проявляется творческое начало: он дает неназванным людям имена, уподобляя свой язык адамическому праязыку. Люди действительно становятся для мальчика теми, кем он их называет. «Самым главным в

¹¹¹ Там же. - с.268

¹¹² Аствацатуров А. Театр эмиграции и постапокалипсис (Андрей Иванов. Харбинские мотыльки) [URL]: <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/12ast.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)

колоде был Маг, но эта карта выпадала очень редко»¹¹³ - именно эта карта соответствует, по мнению ребенка, Борису – единственному честному и равнодушному к его судьбе персонажу книги.

Повествование охватывает несколько лет, однако, если не следить за датами дневниковых записей и намеренно не считать возраст героев, то абсолютно непонятно, сколько же им на самом деле лет. В первой части романа Тимофею 12 лет, однако до последних страниц (в заключительной части ему должно быть около 26) он воспринимается читателями как маленький мальчик. И это искренний, честный, лишенный любой фальши ребенок, способный, как и Сын из «Дороги», взять на себя ответственность за любое живое существо.

Тимофей винит себя в произошедшем с Иваном Каблуковым несчастье. Он не играет в политические игры, даже не имеет собственного мнения, а лишь отражает окружающую действительность, однако он выше этой действительности. Тимофей постоянно пишет под диктовку. Он записывает за умирающей матерью, записывает письма Ивана, читает в начале произведения чужие стихи. И только в последней части мы видим то, что пишет уже сошедший с ума Тимофей. Борису эти стихи покажутся замечательными и напомнят его собственную «Вавилонскую башню»: «разбитые, расколотые слова, словно подобранные в мусорных отходах, обрывки реплик, услышанные на улице, захлебывающаяся в канализации фраза... чей-то крик...»¹¹⁴. В интервью Иванов говорит об акте творчества следующее: «в поисках чего-то нового я отцеживаю крупички и кластеры из мусорного потока дней. Вот эти крупички, найденные внутри меня (ведь я фильтр!), искупают существование непроходимой свалки, жизнь»¹¹⁵. Быть таким фильтром – тяжелое испытание, именно поэтому для Тимофея, одного

¹¹³ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.61

¹¹⁴ Там же. - с.293-294

¹¹⁵ Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым [URL]: http://www.chaskor.ru/article/andrej_ivanov_pisatel_zol_on_kak_skorpion_zmeya_20926 (дата последнего обращения: 15.05.2018)

из немногих честных и тонко чувствующих персонажей, в этом мире остается только одно место – в сумасшедшем доме. И теперь символически именно его стихи переписывает Борис.

Тимофея и Бориса роднит не только схожая травма: и тот, и другой потеряли всех близких, но и тонкое мировосприятие художника/поэта. Оба они хотят быть искренними, оба равнодушны к чужой беде. Тимофей ввязывается в деятельность фашистской партии не потому, что желает принять участие в спектакле: он чувствует ответственность за Ивана Каблукова, пытается отдать ему долг. Другим персонажам книги понятия долга незнакомо: они говорят о долге перед страной, которую покинули, однако все их слова о долге звучат фальшиво и наигранно.

Еще один элемент, отделяющий Реброва и Тимофея от прочих персонажей романа – способность испытывать чувство стыда. У эмигрантов нет совести: все их существование подчинено попыткам скрасить свою жизнь, затратив на это минимальное количество усилий: кого-то затягивает кокаин, кого-то – идеология фашизма, однако никто из этих людей не чувствует никаких обязательств по отношению к другим.

Люди в мире Иванова, как и люди у Маккарти, – чужие друг другу. Узнав о беде больной писательницы Гончаровой, Ребров несколько раз заводит о ней разговор с другими людьми, однако ото всех получает лишь равнодушие к чужой проблеме: «Кто? Мы? Что мы придумаем?»¹¹⁶.

В одном из интервью Иванов говорит то, что удивительно точно напоминает идею Элиота о греховности человеческой природы: «Я считаю, что человек должен жить, не поднимая глаз от стыда. Что такое история человечества? Сплошная кровавая баня. Нужно испытывать стыд за одно то,

¹¹⁶ Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. - с.75

что ты человек»¹¹⁷. Именно по этому принципу живет Борис и Тимофей у Иванова, Отец и Сын у Маккарти.

¹¹⁷ Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым [URL]: http://www.chaskor.ru/article/andrej_ivanov_pisatel_zol_on_kak_skorpcion_zmeya_20926 (дата последнего обращения: 15.05.2018)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в этой работе был проанализирован жанр постапокалиптики, изучена реализация данного жанра в США; проведён подробный анализ поэтики, философии и жанровых признаков постапокалиптического романа Кормака Маккарти «Дорога» и изучено его влияние на роман Андрея Иванова «Харбинские мотыльки».

Идея о том, что будет с человечеством после конца света, нашла свое отражение в жанре постапокалиптики, который приобрел широкую популярность в середине XX века. Герои постапокалиптического произведения вынуждены приспосабливаться под новые враждебные для человека условия окружающей среды. В произведениях данного жанра заключена мысль о духовном крахе цивилизации, который влечет за собой крах и материальной культуры.

Тема постапокалипсиса хорошо прижилась в американской культуре. Во-первых, США были одним из участников холодной войны, после которой конец света стал почти реальным и зримым будущим. Во-вторых, мысль об апокалипсисе довольно органично сосуществует с религией кальвинистов и идеей о предестинации, согласно которой апокалипсис является составляющим божественного замысла, повлиять на который человек не в силах.

В сознании американцев всегда существовало представление об Америке как о месте, где конечная цель истории будет достигнута раньше всего, а американец воспринимался как новый Адам. В условиях постапокалипсиса появляется необходимость освоения других миров или повторного освоения посткатострофической Америки. Героем жанра становится индивидуалист, борющийся с враждебным окружением.

Ярким примером жанра является роман американского автора Кормака Маккарти «Дорога». Жанр постапокалипсиса для Маккарти становится

удобным для того, чтобы поместить человека в нулевые координаты и осмыслить некие экзистенциальные проблемы. Отец и Сын выделяются из других выживших, так как продолжают жить по законам уже погибшего мира в условиях, когда все человеческие смыслы и ценности исчезли.

Пейзажи «Дороги» написаны по всем законам постапокалиптического жанра. В романе контрастируют описания руин погибшего, конечного мира, созданного человеком, с описаниями устрашающей, но вечной природы.

Люди в этом романе являются врагами друг друга. У Маккарти описаны люди, пребывающие в своем естественном состоянии, что влечет за собой их постоянную борьбу.

Смыслообразующим мотивом романа, как и во многих других произведениях жанра, становится мотив дороги. Для Отца она оказывается движением к смерти, для Сына - становлением. Дорога становится символом самой жизни, представляющей собой не движение к цели, а просто движение как таковое. Дом же в романе воспринимается как нечто чужое и враждебное.

Герои являются воплощением всех Отцов и Детей мира, это универсальный родитель и ребенок, которые по ходу произведения проходят все этапы, которые проходят отцы и дети. С каждым этапом путешествия между отцом и сыном нарастают непримиримые противоречия. Ребенок, готовый взять на себя ответственность за каждое живое существо в мире, противопоставляется всему человечеству, не способному нести ответственность за свои действия и судьбу мира.

В ходе проведения сравнительного анализа было выявлено, что в романе А. Иванова «Харбинские мотыльки» разворачивается схожий с постапокалиптическим конфликт: лишившийся обоснования собственного существования художник Борис Ребров противостоит враждебному антимиру - потерявшему человеческий облик обществу, основным принципом которого является театральность.

Схожей является и общая гнетущая атмосфера романов, отсутствие четкой смены времен года, перманентный холод. Постэсхатологическое пространство Маккарти оказывается развернутым вширь и абсолютно пустым, у Иванова – ограничено Таллином и густонаселено.

Как для Маккарти, так и для Иванова оказывается важен мотив пыли, праха, в который рано или поздно обращается все в мире. Пыль в романе является полноценным образом, указывающим на тщету и бренность действий героев.

Смыслообразующим для обоих романов также является образ дороги. Герои произведения идут по дороге вперед, потому что ничего другого, кроме этого движения, у них не осталось. С этим движением тесно связан мотив странничества, также оказывающийся общим для обоих романов.

Как и в постапокалиптической литературе, в литературе эмиграции важно понятие дома. Сам дом как уютное пространство исчезает. Остается только память о нем, которую герои воспринимают как мешающую двигаться.

В романах обоих писателей реализуется то же экзистенциальное состояние, что и в поэме Т. Элиота, называемое «смерть-в-жизни». Каждый из героев продолжает свое физическое существование, однако находится скорее в пограничном состоянии между жизнью и смертью.

Главное, что отличает Отца и Сына из «Дороги» и Тимофея и Бориса из «Харбинских мотыльков»: наличие у них понятия долга и способность испытывать чувство стыда. Центральные персонажи – последние оставшиеся после катастрофы носители моральных и этических норм, что и отделяет их от других.

Список литературы

Литературные тексты

1. Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Степаненко Ю. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 224 С.
2. Иванов А. Харбинские мотыльки. - Таллин: Издательство Avenarius, 2013. 314 С.
3. Элиот Т. Бесплодная земля [URL]: http://lib.ru/POEZIQ/ELIOT/eliot1_03.txt (дата последнего обращения: 15.05.2018)
4. McCarthy Cormack. The Road. - NY.: Vintage Books, 2006. - 320 с.

Научно-критическая литература

5. Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации / пер. с англ. Силаковой С. [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/apolak.html> (дата последнего обращения: 15.05.2017)
6. Аствацатуров А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000 - 192 с. (в электр. виде).
7. Аствацатуров А. Театр эмиграции и постапокалипсис (Андрей Иванов. Харбинские мотыльки) [URL]: <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/12ast.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)
8. Аствацатуров А. Андрей Иванов – литературный наследник Генри Миллера // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – М.: Инновационный научно-образовательный и издательский центр «Алмавест», 2015.- Т6 – с. 49-61
9. Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым [URL]: http://www.chaskor.ru/article/andrej_ivanov_pisatel_zol_on_kak_scorpion_zmeya_20926 (дата последнего обращения: 15.05.2018)

10. Бавильский Д. Интервью с А. Ивановым 2. [URL]: http://www.kultpro.ru/item_96/ (дата последнего обращения: 15.05.2018)
11. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – с. 122-289
12. Г. Башляр. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). 268 С.
13. Белобровцева И. Писательство как постоянная «стадия зеркала» [URL]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2014/2/14b.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)
14. Березовская Л.С., Демченков С.А. Постапокалиптика как жанр научной/ паранаучной фантастики // Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. – 2016. - № 4 (13). – с. 64 – 67.
15. Бондаренко Л.В. Смыслообразующая роль постапокалиптического хронотопа в романе Кормака Маккарти «Дорога» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2015. - № 2. – Т.1 (67). с. 8 – 13.
16. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1991. - с. 55
17. Головачева И.В. Эволюционные идеи в американской «культуре апокалипсиса» // Человек. – 2011. - № 4. – с. 78 – 87.
18. Ильин С.С. Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра // Ярославский педагогический вестник. – 2012. - № 2 – Т.1. – с. 302 – 306

- 19.Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. – Нижний Новгород: «Издательство Нижегородского Университета им. Н.И. Лобачевского», 2013. – с. 100-215
- 20.Петровская Е. Фундамент-пыль (Заметки о поэзии А.Т. Драгомощенко). [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/24p.html> (дата последнего обращения: 15.05.2018)
- 21.Пономарева О.А. Хронотоп дома как слагаемое постапокалиптической картины мира («Мальвиль» Р.Мерль, «Дорога» К. Маккарти) // Мировая литература глазами современной молодежи – 2016. с. 72 – 75.
- 22.Пономарева Г. Путь художника: свет и мотыльки [URL]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/33u.html> Дата последнего обращения: 15.05.2018
- 23.Санданов А.Б. В поисках американской идентичности: постапокалиптический фильм как новый вестерн // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурологи. Востоковедение – 2013. - № 7 (108). с. 131 – 139.
- 24.Слямгазыева А.Ж. Отличие посткатастрофического романа от близких жанров // Новая наука: теоретический и практический взгляд – 2015. - № 5-3. с. 181 – 183.
- 25.Кальвинистское учение о предестинации (предопределении) <http://students.gf.nsu.ru/medieval/calvin/predesti.html> Дата последнего обращения: 15.05.2017
- 26.Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 С.
- 27.Тернер Ф.Дж. Фронтир в американской истории / пер. с англ. – М.: Издательство «Весь мир», 2009. – 304 С.

28. Таушев А. Апокалипсис или откровение Святого Иоанна Богослова [URL]: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/apokalipsis-ili-otkrovenie-svjatogo-ioanna-bogoslova/ (дата последнего обращения: 15.05.2017)
29. Тит Лукреций Кар. О Природе вещей (пер. с лат. Ф.А. Петровского) [URL]: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/lucretius.htm> (дата последнего обращения: 15.05.2018)
30. Фукуяма Ф. Конец истории? [URL]: http://www.ckp.ru/biblio/f/hist_ends.htm (дата последнего обращения: 15.05.2017)
31. Энциклопедия знаков и символов. [URL]: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%92%D0%BE%D0%B4%D0%B0> (дата последнего обращения: 17.05.2018)
32. The official web site of the Cormac McCarthy Society. [URL]: <http://www.cormacmccarthy.com/> (дата последнего обращения: 15.05.2017)
33. R. В. Woodward. Cormac McCarthy's Venomous Fiction. [URL]: <http://www.nytimes.com/1992/04/19/magazine/cormac-mccarthy-s-venomous-fiction.html> (дата последнего обращения: 15.05.2017)

Фильмография

34. Сталкер (реж. А. Тарковский, 1979)
35. Дорога (реж. Д. Хиллкоут, 2009)
36. Безумный Макс (реж. Д. Миллер, 1979)