

УДК 82.01/.09

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В ПОСТАПОКАЛИПТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА
ДМ. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»)**

© Колотова Ю.К., Сергеева Е.Н.

*Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, г. Самара, Российская Федерация*

e-mail: kolotovaju@yandex.ru; e.n.sergeeva@gmail.com

Данное исследование посвящено выявлению особенностей художественного пространства романа Дмитрия Глуховского «Метро 2033» как яркого образца жанра постапокалиптики.

Явление литературы постапокалиптики получило особенное развитие в конце XX века, подобные тексты изображают жизнь человечества, отброшенного в своем развитии далеко назад в результате некоей глобальной катастрофы. Произведения постапокалиптической тематики изображают героев, существующих на развалинах человеческой цивилизации. В силу этого авторы часто для выстраивания своих художественных миров прибегают к архаическим представлениям о мире.

Обратимся к тексту романа Дм. Глуховского. Художественное пространство романа имеет сложную структуру.

Пространство романа делится на два мира – мир на поверхности и мир под землей. Наземный мир – разрушенная в результате Третьей мировой войны Москва, населенная мутантами. Подземный мир – метро, ставшее пристанищем выживших. Таким образом, в художественной структуре романа можно заметить, с одной стороны, обращение к древним пространственным оппозициям, а с другой стороны, их переворачивание: верх, маркированный в фольклорном сознании положительно, меняется местами с низом, маркированным отрицательно.

Но для понимания устройства мира в романе Глуховского важны не только эти пространственные оппозиции. Пространство под землей имеет сложно организованную структуру, важными элементами в ней становятся станции и туннели. Туннель – задерживающая преграда на пути к нужной герою станции. Например, шум, который слышит Артем, когда передвигается по туннелю с другими людьми на Рижскую станцию. Никто, кроме него, не слышит шума, и постепенно все спутники героя начинают сходить с ума. Артем не поддается влиянию туннеля и выводит людей к станции. Таким образом, пространство туннелей можно соотнести с пространством леса в волшебной сказке. «Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев» [1], – читаем у В.Я. Проппа.

В пространстве станций наблюдается оппозиция «центр – периферия» (Ганза, содружество кольцевых станций – все остальные станции). Каждая станция – отдельный мир, имеющий свои порядки, уклад жизни и идеологию (заметим, что подобное представление жизни человеческого общества характерно для жанра постапокалиптики в целом). Уклад жизни станций также имеет мифологические черты.

Например, жители разных станций идентифицируют друг друга не только и не столько по имени, сколько по месту жительства (название станции). Так, Евгений Дмитриевич, которого Артем встречает на станции Полянка, спросив героя, как его зовут, и получив в ответ только имя, недовольно замечает:

«– Артем и Артем, но это еще ничего не значит. Где живешь? <...>

– На ВДНХ живу... жил раньше, во всяком случае, – нехотя начал Артем...» [2].

Здесь можно увидеть отражение картины мира, описанной А.Я. Гуревичем на материале скандинавского мифологического сознания: «Первый вопрос, который задают новому человеку, это его имя и место жительства. <...> Место жительства настолько прочно “срослось” с его обитателем, что одно не мыслится без другого. Полное имя человека состоит из его собственного имени и названия двора, в котором он живет» [3]. Станции воспринимаются в мире «Метро» как самостоятельные замкнутые города-государства, ведущие войны за ресурсы (вообще тема ресурсов неизбежно появляется в любом из текстов постапокалиптики).

В пространстве метро есть своего рода подмир – пространство Метро-2.

«Метро-2 – это убежище богов советского пантеона на время Рагнарека, если силы зла одержат верх...<...> Легенды гласят, что под городом <...> было построено еще одно метро, для избранных. То, что ты видишь вокруг себя – метро для стада. То, о котором говорят легенды, – для пастухов и их псов» [2].

Таким образом, мы видим, что фольклорные схемы у Глуховского смешиваются с архаическими, к этому добавляются реалии Москвы; структура пространства гибридна, ее нельзя возвести ни к одной модели.

Стоит заметить также, что в романе Глуховского (как и в текстах многих других авторов постапокалиптики) художественное время крайне условно и играет подчиненную роль, что связано с художественным воплощением мысли о постапокалиптическом мире как эпохе «после времени», когда нормальное развитие цивилизации закончено. Время условно, как и в волшебной сказке. Так, автор пишет: «За десятилетия жизни под землей, во тьме <...> истинное понимание дня и ночи постепенно стерлось. По ночам освещение станции несколько ослабевало, как это делалось когда-то в поездах дальнего следования, <...> Разделение на «день» и «ночь» происходило скорее по привычке, чем по необходимости» [2]. Однако единственным художественным образом, в котором временной аспект актуализируется, становится образ пути – своеобразное соединение пространства и времени. Вся история романа – это бесконечный замкнутый путь героя. Начало повествования – выход Артема со станции ВДНХ; конец – возвращение на нее. Мотив пути в романе двойится. С одной стороны, это свойственный антиутопии жанровый признак. С другой – сочетание фольклорных черт волшебной сказки [4].

Для того чтобы изобразить жизнь человечества в новых условиях после катастрофы, автор прибегает к смешению разных пространственных представлений. Распавшемуся, раздробленному миру соответствуют эклектичные представления о пространстве.

Библиографический список

1. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 1996. 368 с.
2. Глуховский Д. Метро 2033. М.: АСТ: Астрель, 2011. 381 с.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
4. Григоровская А.В. Фольклорные мотивы пути-дороги и магического бегства в структуре антиутопий Д. Глуховского «Метро 2033» и Д. Быкова «ЖД» // Вестник ЧГПУ. 2011. № 3. С. 227–234.