

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Красноярский государственный педагогический
университет им. В.П. Астафьева» (КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет Филологический факультет

Выпускающая кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Направление подготовки/специальность 44.04.01 Педагогическое образование

Дрянговская Яна Вячеславовна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема «Особенности антиутопического метажанра (на примере романа

Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту»)

(материалы к элективному курсу по литературе в старшей школе)»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

И.о. заведующий кафедрой

Т.Н. Закаблукова, канд. филол.н., доцент

12.06.20

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

Н.В. Ковтун, профессор, доктор филол.н.

12.06.20

(дата, подпись)

Научный руководитель

Н.В. Ковтун, профессор, доктор филол.н.

12.06.20

(дата, подпись)

Обучающийся Дрянговская Я.В.,

12.06.20

(дата, подпись)

Красноярск, 2020

ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ НАД МАГИСТЕРСКОЙ ДИССЕРТАЦИЕЙ

Дата защиты: 22.06.2020


Тема «Особенности антиутопического метажанра (на примере романа Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту») (материалы к элективному курсу по литературе в старшей школе)»


№	Этапы выполнения	Сроки выполнения	Форма отчетности	Отметка и подпись научного руководителя
1	Утверждение темы диссертации	20.09.2018	Тема	Выполнено
2	Сбор материала по теоритической части	01.10.2018-01.12.2018	Конспект	Выполнено
3	Написание 1 главы	01.12.2018-02.02.2019	Рабочий текст 1 главы	Выполнено
4	Обсуждение 1 главы	02.02.2019	Чистовой текст 1 главы	Выполнено
5	Практическое исследование	01.06.2019-01.05.2020	Научные статьи	Выполнено
6	Написание 2 главы	01.02.2019-01.05.2020	Рабочий текст 2 главы	Выполнено
7	Написание методического приложения	20.04.2020-01.05.2020	Разработка урока	Выполнено
8	Обсуждение 2 главы и методического приложения	01.05.2020	Чистовой текст 2 главы	Выполнено
9	Предзащита работы	28.05.2020	Выступление	Выполнено
10	Оформление чистового варианта	01.06.2020-10.06.2020	Чистовой текст ВКР	Выполнено
11	Оформление автореферата	01.06.2020-12.06.2020	Текст автореферата	Выполнено


ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Индивидуальный план НИРС выполнен

Подпись декана ф- та _____ 

Подпись руководителя магистерской программы _____ 

Подпись научного руководителя магистранта _____ 

Подпись заведующего выпускающей кафедры _____ 

Подпись магистранта _____ 

Реферат

Магистерская диссертация на тему «Особенности антиутопического метажанра (на примере романа Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту») (материалы к элективному курсу по литературе в старшей школе)» содержит 90 страниц текстового документа, 1 приложение (методическую разработку урока по антиутопическому произведению для 10 класса) и 62 использованных источников в списке литературы.

Актуальность данного исследования состоит в анализе антиутопической парадигмы с учетом ее восприятия в XXI веке, в возможности применить полученные в ходе анализа выводы на практике в школе (в виде элективного курса для учащихся 10 класса).

Объект магистерского исследования – роман Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту»

Предмет исследования – черты литературной антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Цель – исследовать и выявить особенности функционирования метажанра антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

По результатам исследования – в исследуемом произведении (роман Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту») были обозначены специфические особенности метажанра антиутопии:

1. переход от пространственно изолированного хронотопа к хронотопу дороги;
2. условное урбанистическое будущее;
3. регламентация;
4. конфликт героя-оппозиционера и государства;
5. отказ общества от истории, культуры, религии;
6. природа как идеальное пространство;
7. интертекст как способ раскрытия авторской интенции.

Материалы настоящего диссертационного исследования прошли апробацию на международных конференциях, научных форумах с международным участием:

1. Межрегиональная научно-практическая конференция «XIX Красноярские Краевые Рождественские образовательные чтения «Молодежь: свобода и ответственность» 15-17 января 2019 года.
2. Межрегиональная научно-практическая конференция «XIX Красноярские Краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники» 15-17 января 2020 года.

По результатам исследований опубликованы 3 статьи:

1. Нарратив становления героя в романе Р. Брэдли «451 градус по Фаренгейту». Сибирский филологический форум / Краснояр. гос. пед. ун-та им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2019. № 3 (7). С. 80-86
2. Интертекстуальность. Религиозные и библейские мотивы в романе р. Брэдли «451 градус по Фаренгейту». Современная филология: состояние, проблемы, перспективы / Материалы VIII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием. – Красноярск, 2019. С. 34-36
3. Зарубежная литература эпохи романтизма. Виктор Гюго. Закон, догма и человечность (опыт разработки элективного курса). Христианство и литература. Учебно-методическое пособие / Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2018. С. 42-51

ABSTRACT

Master's thesis on «Features of the dystopian meta-genre (on the example of R. Bradbury's novel «Fahrenheit 451») (materials for the elective course in literature in high school)» contains 90 pages of text document, 1 Appendix (methodological development of a lesson on a dystopian work for grade 10) and 62 references in the list of references.

The relevance of this study is to analyze the dystopian paradigm, given its perception in the twenty-first century, the ability to apply the analysis findings into practice in the school (in the form of elective course for grade 10 students).

The subject of master's research is the features of literary dystopia in Ray Bradbury's novel «Fahrenheit 451».

The goal is to investigate and identify the functioning of the dystopian meta-genre in ray Bradbury's novel Fahrenheit 451.

According to the results of the study, the work under study (Ray Bradbury's novel «Fahrenheit 451») identified specific features of the dystopian meta-genre:

1. transition from a spatially isolated chronotope to a road chronotope;
2. conditional urban future;
3. regulation;
4. conflict of the hero-opponent and the state;
5. society's rejection of history, culture, and religion;
6. nature as an ideal space;
7. intertext as a way to reveal the author's intention.

The materials of this dissertation research have been tested at international conferences and scientific forums with international participation:

1. Interregional scientific and practical conference «XIX Krasnoyarsk Regional Christmas educational readings» Youth: freedom and responsibility» January 15-17, 2019.
2. Interregional scientific and practical conference «XIX Krasnoyarsk Regional Christmas educational readings» Great Victory: legacy and heirs» January 15-17, 2020.

3 articles were published based on the research results:

1. The narrative of formation of the character in Ray Bradbury's novel «Fahrenheit 451». Siberian philological forum / Krasnoyarsky state pedagogical University named after V. p. Astafiev. - Krasnoyarsk, 2019. No. 3 (7). Pp. 80-86

2. Intertextuality. Religious and biblical motifs in R. Bradbury's novel «Fahrenheit 451» Modern Philology: state, problems, prospects / Materials of the VIII all-Russian scientific and methodological conference with international participation. - Krasnoyarsk, 2019. P. 34-36

3. Foreign literature of the romantic era. Victor Hugo. Law, dogma and humanism (experience in developing an elective course). Christianity and literature. Educational and methodological guide / Krasnoyarsk state pedagogical University named after V. p. Astafiev. - Krasnoyarsk, 2018. Pp. 42-51

Оглавление

Введение	8
ГЛАВА 1. АНТИУТОПИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ.....	11
1.1. Жанр и метажанр. Вопросы разграничения.....	12
1.2. Антиутопия как «пародия» на утопию. Развитие метажанра	16
1.3. Фактографические истоки антиутопического романа «451 градус по Фаренгейту»	28
ГЛАВА 2. РОМАН-АНТИУТОПИЯ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»: ПРОБЛЕМАТИКА ХРОНОТОПА.....	32
2.1. Своеобразие антиутопического мира в романе	33
2.2. Фантастика как элемент антиутопии.....	38
2.3. Отношение социальной среды и личности в романе. Нарратив становления героя.	45
ГЛАВА 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ.....	58
В РОМАНЕ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ».....	58
3.1. Мифологический и религиозный интертекст	59
3.2. Литературный интертекст.....	66
3.3. Культурный и исторический интертекст	68
Заключение	72
Список литературы	75
МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ. РАЗРАБОТКА ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА «ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА. Р. БРЭДБЕРИ».....	81
Приложение 1	88

Введение

Магистерская диссертация посвящена исследованию особенностей проявления и функционирования жанра антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», его философской и психологической составляющим.

В мировой литературной традиции жанру дистопии или антиутопии предшествовали произведения утопического толка. Согласно энциклопедии литературных терминов под редакцией Б.А. Ланина, утопия – это жанр литературы, в основе которого лежит изображение несуществующего идеального общества. Писатель-утопист ставит перед собой задачу воссоздать в литературном произведении собственные представления об идеальном мироустройстве, которое зачастую является противопоставлением несовершенной реальности, критикой существующего общественного и государственного строя.

Р. Гербер, исследователь английской утопической прозы, выделяет три основных характеристики жанра: идейность, тенденциозность и фантастичность. Антиутопия, изначально являющаяся пародийным жанром, наследует эти характеристики, иллюстрируя несостоятельность утопического мировоззрения, «технологический и интеллектуальный прогресс и его не предсказуемые научно, но возможные гипотетически последствия».

Активное развитие жанр антиутопии получил в середине XX — начале XXI веков в связи с разочарованием в научном и техническом прогрессах, утопических представлениях о новом общественном строе (в частности, в социалистическом). Разрушительные последствия Первой и Второй Мировых Войн, апокалиптическое мироощущение и невозможность создания идеального государства стали причиной возникновения таких произведений, как «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» и «Скотный двор» Дж. Оруэлла, «Мы» Е. Замятина, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, а также «451 градус по Фаренгейту» и «Марсианские хроники» Р. Брэдбери.

Об особенностях развития жанра в указанный период пишут такие исследователи, как Э. Фромм, А.В. Петрихин, В.Е. Солдатов, И.Д. Тузовский, В.И. Филатов и др.

В нашей работе мы воспользуемся герменевтическим методом анализа художественного произведения, чтобы выделить особенности функционирования жанра антиутопии в романе «451 градус по Фаренгейту», а также рассмотрим отличительные признаки философской антиутопии на примере романа.

Новизна работы заключается в том, что роман Рэя Брэдбери продолжает интересовать современного читателя, в частности, подростка. За последние десять лет появилась плеяда антиутопических произведений, наследующих традиции Рэя Брэдбери и писателей-антиутопистов в целом: «Голодные игры», «Бегущий в лабиринте», «Дивергент» и пр. Анализ классической антиутопии позволит выявить закономерности бытования метажанра, а также сделать вывод о том, почему философская антиутопия продолжает интересовать современного читателя.

Актуальность нашей работы состоит в анализе антиутопической парадигмы с учетом ее восприятия в XXI веке, в возможности применить полученные в ходе анализа выводы на практике. В настоящее время остро стоит вопрос о статусе нравственного, морального ориентира при воспитании подростка, и роман дает материал для рассуждений в данном направлении, позволяет разработать факультативный курс для занятий в школе.

Цель магистерской диссертации – исследовать и выявить особенности функционирования метажанра антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Мы ставим перед собой следующие **задачи**:

1. при изучении научной литературы по выбранной теме выделить основные принципы проявления и функционирования метажанра литературной антиутопии в художественном произведении;

2. рассмотреть их на примере романа Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» и выявить ключевые особенности метажанра в данном произведении;

3. на основе проведенной исследовательской работы разработать факультативный курс для общеобразовательной школы (10 класс).

Объектом нашего исследования является роман Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Предмет исследования – черты литературной антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Выбор методов исследования обусловлен целями и задачами исследовательской работы: концептуальный и интертекстуальный анализ романа, а также герменевтический метод анализа художественного текста.

Теоретической основой нашей работы, определяющей ее понятийный аппарат, стали научные труды исследователей, рассматривавших понятие метажанра (Н.Л. Лейдермана, Р. Е. Спивак, Е. Я. Бурлиной, Ю. С. Подлубновой, Н.В. Ковтун, А.Н. Воробьёвой и др.), различные аспекты поэтики утопии и антиутопии (Г. Морсона, Е. Шацкого, Б. А. Ланина, Н.В. Ковтун, И. Д. Лукашенка и др.)

Структура: работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения, включающего обоснование элективного курса для старшей школы по теме магистерской диссертации и примеры конспектов уроков.

ГЛАВА 1. АНТИУТОПИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Произведения антиутопического метажанра занимают особое место как в русской, так и в зарубежной литературе XX и XXI веков. Повышенный интерес читателей и исследователей-литературоведов обусловлен социальной действительностью, а также ее социально-политическими течениями.

Новое время актуализировало «архетипы» утопии и антиутопии. Современное общество, в частности, европейское, находится в стадии постепенного перехода к постиндустриальной цивилизации, вследствие чего у писателей возникает потребность в «предвидении», в пессимистическом пересмотре привычных идеалов, в разрушении «романтических» иллюзий об идеальном мире будущего.

В отличие от утопических романов в романах-антиутопиях «моделирование сценария будущего соединяется с критическим осмыслением настоящего» [Филатов 2014: с. 84], что является закономерной реакцией на социальные и научные процессы, протекающие во всем мире в настоящее время. Они являются богатым материалом для построения писателями антиутопических моделей мира и футуристического социума.

Яркими и наиболее примечательными примерами этого метажанра являются произведения Р. Брэдбери («451 градус по Фаренгейту»), Е. Замятина («Мы»), О. Хаксли («Дивный новый мир»), Дж. Оруэлла («1984»), Э. Берджесса («Заводной апельсин»), А. Платонова («Чевенгур», «Котлован»), Аркадия и Бориса Стругацких («Обитаемый остров»), Т. Толстой («Кысь») и пр. Данные романы, не смотря на их множественные отличия, имеют в своей основе общий мотив: критика утопических идеалов и, как следствие, описание политической и социальной структуры некоего абстрактного общества будущего. Механизмы вождизма, природа власти государства над человеком, стремительное развитие научного прогресса и утеря нравственных идеалов являются для авторов антиутопий предметом философского и интуитивного познания, проектирования будущего на основе собственного житейского опыта и наблюдения за тенденциями развития общества в XX и XXI веках.

1.1. Жанр и метажанр. Вопросы разграничения

Приблизительно с 1980-х годов и по настоящее время интересы литературоведов постепенно и неизменно смещались от изучения обособленных жанров в пространство исследования наджанровых и сверхжанровых групп художественных произведений. В связи с этим в последней четверти XX века возникла необходимость в контаминации таких понятий, как «метажанр» и «мегажанр». Проблема жанра в настоящее время является одной из наиболее актуальных и дискуссионных для литературоведения и искусствоведения. Отдельно стоит упомянуть, что в современной науке существует ряд актуальных проблем, связанных, в том числе, с разграничением понятий «жанр» и «метажанр».

Слово «жанр» вошло в русский язык изначально в качестве транскрипции для французского «genre», и приравнивалось языковедами и литературоведами к понятию «род». Данные термины имеют одинаковое основное значение: тип литературного произведения. Такое понимание свойственно всем поэтикам, созданным на русском языке незадолго до конца XIX века. Г.Г. Павлуцкий в работе «К вопросу о значении термина «жанр»», отмечал, что ранее он обладал следующим значением: «бытовой род живописи» [Павлуцкий 1895: с. 5], однако впоследствии понятие стало применяться в других видах искусства, в том числе — в литературе.

В 1890 году французский писатель и теоретик литературы Ф. Брюнетьер вновь привлек внимание исследователей к проблеме жанра в мировом литературоведении. Его работа «L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature» [Васильев 1990: с. 12] повлияла на А.Н. Веселовского, выпустившего критическую статью на работу Ф. Брюнетьера. Русский историк литературы впервые использовал понятие жанра в классификационно-типологическом смысле в книге «Историческая поэтика», отмечая драму в качестве признанного литературного жанра [Веселовский 1940: с. 13].

Формалисты определяли жанр как «нормативную тематическую категорию» [Иоффе 1937: с. 8]. По мнению теоретика искусства И.И. Иоффе

жанры диктуют темам и сюжетам иерархию, принципы построения и точку зрения, т.е. придают рассматриваемому произведению искусства «жанровые признаки», по которым можно определить его принадлежность к определенному художественному или литературному направлению. Ю.Н. Тынянов выдвинул идею о существовании «старших жанров», которые функционируют в литературе как известные конструктивные направления [Тынянов 1977: с. 227-252]. Они могут обогащаться за счет новых материалов, других жанров, а также «изменяться до неузнаваемости», но при этом не терять своей самобытности и структуры.

В дальнейшем в теорию жанров большой вклад внес М.М. Бахтин [Бахтин 1996: с. 159], представив жанр в качестве типической формы целого произведения, которая обладает особой концепцией адресата литературного произведения. Жанры, по Бахтину, имеют двоякую ориентацию, диалогическую атмосферу и условно делятся на «высшие» (ср. литературные) и «бытовые» (письма, реплики диалога, высказывания, бытовые рассказы и т.п.). Произведения «высшего» жанра могут включать в себя элементы «бытовых» и обогащаться за счет их использования. Отдельно в своей жанровой типологии Бахтин исследует устойчивость жанровых структур и выдвигает следующий жанрообразующий фактор: историческое время и его социально-идеологическая характеристика.

Таким образом понятие «жанр» соответствует определенной разновидности произведений, которая действительно существует в истории какой-либо национальной литературы. Эта разновидность обозначается специальным термином: роман (приключенческий, исторический и т.п.), эпопея, short story, комедия, трагедия, ода, баллада и т.д. Жанр является носителем смысла, закрепленного в типической структуре произведения. Из жанра исходит поэтика произведения. Исследуемое понятие можно соотнести с «идеальным» типом, логически сконструированной моделью, рассматриваемой в качестве инварианта литературных произведений (роман-эпопея, лирический роман, роман-антиутопия и т.д.).

В дальнейшем в своем исследовании мы рассмотрим три фундаментальных определения метажанра и наметим основные моменты, которые позволят определить как схожесть, так и различие в толковании понятий «жанр» и «метажанр».

Первое определение метажанра принадлежит доктору филологических наук Р.С. Спивак. Она рассматривает данную категорию в качестве структурно выраженного, нейтрального по отношению к литературному роду, устойчивого инварианта многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира [Спивак 1985: с. 53]. Такие способы, по ее мнению, объединены общим предметом художественного изображения. В качестве примера исследовательница приводит философский метажанр, который характеризуется, в том числе, устойчивым развитием в русской литературе (лирике) на протяжении двух веков.

Второе определение было дано Н.Л. Лейдерманом в монографии «Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы». Исследователь считал, что сам предмет исследования все еще не был достаточно устойчив. Лейдерман писал, что литературоведение не располагает достаточно убедительными представлениями о сущности жанра в целом и потому требует внимательно изучения и, как следствие, описания жанрообразующих элементов, их функций в качестве инструмента текстообразования. Он видел жанр в качестве фундаментального закона художественного творчества. Концепция «метажанра» напрямую связана с теорией Ю.Н. Тынянова о существовании «старших жанров», из чего следует, что «метажанр» является «ведущим жанром», т.е. принципиальной направленностью содержательной формы, которая соответствует целой группе жанров и придает предметную направленность их семантическому родству [Лейдерман 1982: с. 135]. По Лейдерману метажанр представляет собой определенный структурный принцип построения образа мира, возникающего в рамках литературного направления. Впоследствии он (образ) становится ядром жанровой системы, а свойственный

ему принцип построения художественного мира воздействует на конструктивно близкие жанры, ориентируя их структуры на освоение действительности в соответствии с принципом главенствующего в литературном направлении метода.

Вслед за Лейдерманом Е.Я. Бурлина представляет метажанр в качестве «ведущего жанра» эпохи — сложившегося пространственно-временного типа завершения произведения, функция которого состоит в отражении определенной конкретно-исторической концепции [Бурлина 1987: с. 45]. Исследовательница акцентирует внимание на прочной связи метажанра с культурой времени и подчеркивает, что функционально он является воспроизводителем данной культуры. Это делает его «культурологическим аспектом жанра» [Бурлина 1987: с. 44]. По мнению Е.Я. Бурлиной, метажанр — способ функционирования метода в культуре, когда опыт усваивается не через строгий количественно-качественный канон и жестко определенные признаки произведения, а через концептуальную позицию, через общие пространственно-временные отношения [Бурлина 1987: с. 45].

Таким образом можно заключить, что рассматриваемые категории «жанр» и «метажанр» различаются сразу по нескольким основополагающим признакам.

1. Величина явлений. Бытующий поверх устойчивых художественных систем, метажанр охватывает значительно большее количество литературных явлений и обладает внеродовой направленностью в отличие от жанра, что неоднократно подчеркивается в работах таких исследователей, как Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Р.С. Спивак, Н.Л. Лейдерман, Е.Я. Бурлина и др. Жанр «привязан» к определенной родовой общности, в то время как метажанр существует «над ней».

2. Выход за рамки литературного пространства. Здесь мы считаем логичным вновь упомянуть концепцию Е.Я. Бурлиной [Бурлина 1987: с. 45], в которой метажанр представлен как «способ функционирования метода», применимый не только к литературе в частности, но и к культуре в целом. Метажанр «сопрягает» литературу как с другими видами искусства (живопись,

музыка, кино и т.п.), так и с более сложными сферами: философией, идеологией, мифологией и пр. Из этого следует вывод о том, что метажанр, в отличие от жанра, является большим синтетическим образованием.

3. Структурно-семантическая природа. Структура жанра канонична, так как в его основе лежит архетип формировавшийся на протяжении эпох в литературе и со временем ставший константой. Метажанр не обладает подобным постоянством. Исследователи считают, что метажанры могут образовываться не только путем актуализации архетипа, но и путем трансформации разнородных литературных и нелитературных элементов, являющихся актуальными для той или иной эпохи.

4. Особенности бытования в историко-литературном процессе. Жанр существует за счет жанровой памяти; постоянной актуализации и обновления канона. В зависимости от литературной эпохи он может являться как центром литературного процесса, так и занять место на его периферии. Особенности бытования метажанра в данном случае схожи с жанровыми, однако более неконвенциональные по своей внутренней природе метажанры могут иметь сильную связь с определенной эпохой, занимая в ней центральное место. Их бытование напрямую связано с хронологией: они перестают существовать с завершением конкретной исторической эпохи или культуры.

1.2. Антиутопия как «пародия» на утопию. Развитие метажанра

В современном литературоведении метажанр антиутопии представляет особый интерес для исследования в связи с повышенным интересом читателей, в частности подросткового возраста, к антиутопическим произведениям и с актуализацией следующих проблем, свойственных концу XX века: социально-политические противоречия, возматание научно-технического прогресса, урбанизация и глобализация современной действительности.

Прежде чем приступить непосредственно к анализу метажанра антиутопии на основе романа Рэя Бредберри «451 градус по Фаренгейту», мы считаем необходимым рассмотреть основные положения в современном литературоведении относительно утопического жанра.

Утопия — жанр литературы, в основе которого лежит изображение не существующего в реальности идеального общества [Шадурский 2007: с. 9]. Основоположником данного жанра считается известный философ и писатель-гуманист Томас Мор, который в 1516 году в произведении «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» (в дальнейшем «Утопия») заложил основные структурные принципы утопического жанра. Главными литературными источниками для создания книги послужили сочинения Платона, романы-путешествия XVI века, а также произведения Чосера, Ленгленда и политические баллады. Немаловажно здесь уточнить, что упоминание среди прочих источников работ представителя античной культуры не является случайным, поскольку первым письменным литературным наследием утопического жанра принято считать «Государство» Платона. Однако употребление термина «утопия» для обозначения подобных произведений станет возможным лишь в 16 веке, с появлением одноименной книги Томаса Мора. В дальнейшем утопия и утопизм получают художественное оформление в таких произведениях, как «Город солнца» Томмазо Кампанеллы, «Новая Атлантида» Френсиса Бэкона, «Голос Рамы» П. Чемберлена, «Общественный договор» Жана Жака, в антирелигиозной утопии Д. Вераса — «История севарамбов» и т.д.

В.П. Шестаков в книге «Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры» отмечает, что в широком смысле термины «утопия» и «утопический» употребляются для обозначения идей, философских сочинений и трактатов, в которых заключены нереальные планы социальных преобразований [Шестаков 1995: с. 34].

Утопия, по мысли исследователя, представляет собой некую своеобразную форму общественного сознания. Ей свойственны такие черты, как осмысление социального идеала, критика современных социальных течений, стремление уйти от мрачной действительности, желание предугадать будущее общества и государства, а также поиск истины об идеальном мироустройстве, в котором

человек, социум, государство и природа сосуществуют в гармонии. В данном контексте нельзя не упомянуть о тесной связи утопических произведений с мифами о «золотом веке», об «островах блаженных», с религиозными и этическими концепциями различных культур, эсхатологическими учениями и идеалами. Гиперболизируя «духовное начало» утопист создает собственную идеальную модель мира [Шестаков 1995: с. 36].

Е.Л. Черткова в размышлениях о значении произведений Платона в развитии жанра пишет, что утопическая мысль является представлением писателя-утописта о том, каким должен быть мир, чтобы соответствовать его (писателя) представлениям об «идеале», то есть «чтобы быть пригодным для счастливой жизни людей» [Черткова 2001: с. 57].

По мнению Р. Гербера, который выдвинул в качестве интегральных характеристик утопии идейность, тенденциозность и фантастичность [Шадурский 2007: с. 15], замысел утопического произведения происходит из идеи писателя о принципиальном переустройстве не устраивающей его действительности. Эту идею также поддерживает ученый-американист Э.Я. Баталов, отмечая, что именно жестокая правда жизни, недовольство реальностью является для писателя «строительным материалом» для создания идеального мироустройства, которое является «обратной проекцией исторической эпохи» [Баталов 1989: с. 32], в которой проживает создатель литературного произведения. В этой проекции устранены недостатки, присущие действительности (например, мир избавлен от проблем социального неравенства, излечен от смертельных болезней, а человечество достигло вершины прогресса и эволюции и т.п.), а также гиперболизованы ее положительные аспекты.

В дальнейшем мы считаем необходимым обозначить специфику дуализма утопического мировоззрения. По М.И. Шадурскому он заключен во взаимодействии социально-критического момента с принципом надежды [Шадурский 2007: с. 10]. Создание утопического произведения строится не столько на негативном восприятии действительности или на отчаянии, которое

ощущает утопист при внутреннем анализе существующей реальности, а сколько на предвидении лучшего будущего, на мечте об идеальном переустройстве мира. Таким образом, надежда становится некой утопической функцией, благодаря которой становится возможным построение социального идеала.

Из этого следует, что утопия, как особая форма социальной фантазии, в своем основании имеет не столько научные и теоретические методы познания, сколько творческое воображение, что позволяет исследователям говорить о таких особенностях жанра, как продуманный отрыв от действительности, стремление к перестройке реальности, переход от реального к идеальному. В утопии особое место уделяется науке, искусству, воспитанию, законодательству и прочим факторам культуры [Шадурский 2007: с. 36]. Основными константами утопии являются *топос*, *этос* и *телос*. Чтобы в дальнейшем апеллировать данными терминами, мы считаем нужным дать им краткую характеристику.

Топос – организация произведения, которая заключает в себе основные особенности пространственного построения художественного мира. Ярким примером является «островной топос», которым характеризуется подавляющая часть английской утопической литературы.

В «религиозной парадигме и концепции образования совершенного мироустройства» [Шадурский 2007: с. 13] провливается этос произведения. Этос «отвечает» за наполнение утопического мира системой ценностей, моральных и нравственных ориентиров [Шадурский 2007: с. 36].

Телос отражает корпус представлений о реконструированной реальности, вложенных писателем-утопистом в текст художественного произведения. Например, идея статичного общества, подчиняемого единому миропорядку, или мечта о создании совершенной политической системы [Шадурский 2007: с. 37].

В сборнике эссе «Реконструкция утопии» французско-уругвайский литературовед Ф. Аинса [Аинса 1999: с. 23-27] относит к числу типологических черт жанра утопии следующие характеристики:

1. пространственную изолированность;
2. вневременность;
3. автаркию;
4. урбанизм;
5. регламентацию.

Рассмотрим каждую черту отдельно.

В произведениях утопического жанра топос всегда является изолированным. Это может быть уединенный остров, окруженный стенами гипотетический город, поселение на вершине горы или в пустыне, одинокое убежище – устойчивый набор архетипических пространств активно используется утопистами при создании идеальной модели мира. Топос в данном случае является «оторванным» от остального и мира, и потому дает возможность писателю воссоздать отличный от реальности социальный строй со своими законами, традициями, религией и культурой. Начиная с «Утопии» Томаса Мора, *пространственная изолированность* обретает отчетливый характер географической фикции; она позволяет уберечь от неверных нравов внешнего мира замкнутый идеальный мир писателя-утописта.

Отсутствие исторического времени или полная отстраненность от него играет немаловажную роль при создании утопии. Отделив мир идеала не только географически, но и изъяв его из реальной временной линии, писатель создает атмосферу «застывшего» настоящего, в котором окончательно реализованы главные утопические идеалы. Хронотоп статичен, так как воцарившийся идеал не подвластен изменениям. Социум не нуждается в революциях, новых законах, ретроспекции к прошлому, из которого вышла утопия, к истории ее становления, ведь у «райских видений» нет того, к чему требовалось бы возвращаться. Отсутствие развития устраняет проблему исторической причинности.

Однако, любая утопия, не имея связи с настоящим временем в реальности, является представлением ее создателя либо идеального прошлого, либо не менее прекрасного будущего, оторванного от современности.

Первое отождествляется утопистами с мифами о «Золотом Веке» или о потерянном рае [Аинса 1999: с. 42]. С помощью актуализации мифологического пласта утопия оживляет архаические стереотипы человеческого сознания и воссоздает консервативный утопизм, пытаясь отыскать решение современных проблем в устаревших исторических моделях.

В свою очередь будущее закономерно ассоциируется с научно-техническим прогрессом. Так, утопия XIX века активно опирается на эти понятия. Связано это с идеей о том, что прогресс и открытия в сфере науки и техники снимают барьеры и позволяют утописту воссоздавать идеальный мир без ограничений. При таком подходе к созданию утопического мировоззрения в художественно тексте становится неминуемым отрицание и забвение прошлого.

Независимость замкнутого сообщества от внешнего мира, или *автаркия*, является прямым следствием географической и временной изоляции утопического мира. Так, в классической утопии внешнеэкономические связи описываемого государства или общества сведены до минимума. Утопия описывает самодостаточное хозяйство без зависимости от торговых или политических связей, которые являются источником войн, споров, неравенства и пр. Враждебность по отношению к торговле и хозяйственным связям характерна также и для античной утопии.

Урбанизм или тоpos идеального города также свойственен жанру, это один из самых устойчивых образов утопии. Реальный город с его недостатками и пороками противопоставляется описываемому в произведении воображаемому поселению, которое обладает, в том числе, правильной геометрической структурой. Такое построение связано напрямую с представлениями о жизни индивидуума в организованном обществе. Например, греческий полис возводился по идеальной модели с прямыми улицами и был рассчитан на

ограниченное количество людей. Это отражало однородность, возводимую в абсолют властью закона и правительства. Проект утопического города идеологичен независимо от обстоятельств внешнего мира: строго геометрический план города предполагает четкую и устойчивую форму правления.

Регламентация – характеристика утопии, которая отражается в коллективизме. Он выражается в единообразии жизни социума, в совместной работе жителей утопического государства и т.д. Наиболее ярко эта черта прослеживается в социалистических утопиях. Такой уклад жизни декларируется властью, чаще всего авторитарной. Особенно важно отметить, что источником данных мер выступает некий текст – литературный канон, поданный обитателям утопии в качестве примера для подражания. Глобальная идея завершенности способствует воссозданию системы, где нет места недостаткам, а проблемы, свойственные реальному миру, полностью решены. Как существование социума, так и существование отдельного индивида в утопии регулируются на основе принципов, во многом свойственных тоталитаризму. В идеальном мире человеку нечего скрывать, ведь он счастлив, у него не возникает мыслей о нарушении какого-либо закона, так как в утопическом мире для его совершения нет поводов, а личная жизнь открыта для проникновения в нее аппарата власти. Следовательно, утописты, используя слово «счастье», подразумевают под ним «справедливость, меру, равновесие, гармонию, целесообразность» – категории, которые подвержены рациональному, математическому мышлению [Черепанова 1999: с. 96]. Именно они позволяют создать идеально выверенный общественный механизм, свойственный теократическому государству, который впоследствии неизбежно вступит в конфликт с личными свободами человека и приведет к появлению нового литературного жанра.

Исходя из приведенных выше рассуждений, можно заключить, что возможность последующего в конце XIX – середине XX веков «перерождения» утопии в свой «антижанр», как характеризует антиутопию Г. Морсон в книге

«Границы жанра» [Морсон 1991], заложен внутри самого жанра: в основе утопии, как было изложено ранее, лежит критическое переосмысление писателем реальности. Попытка перестроить, «перекроить» существующую действительность исходит из ее отрицания. Основываясь на этом факте, Т.А. Каракан полагает, что внутри самого утопического жанра изначально содержится элемент антиутопии [Каракан 1992: с. 159].

В эпоху быстрого развития научного и технического прогресса, во время социально-политических катаклизмов, ускоривших развитие исторических процессов, на рубеже веков происходит «отзеркаливание» утопических идеалов. Связаны данные перемены с тем, что происходит постепенное разрушение мечты об идеальном мироустройстве, распространяется апокалиптический настрой в обществе, так как ни одна утопическая модель не была реализована.

О. Павлова в монографии «Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект» [Павлова 2004] отмечает две основные причины кризисного восприятия утопических идеалов на рубеже XIX-XX веков: индивидуализирующий подход к человеку и скепсис относительно достижений цивилизации и прогресса. Приходит время качественного изменения в tandem утопия-антиутопия, когда позитивные представления о построении лучшего мира перестают быть актуальными и потому уступают место пришедшей им на смену «негативной утопии», более известной как антиутопия.

Если утопии отобразили несогласие человека с существующим настоящим и обозначили наличие «разлада между социально обусловленными потребностями и социально возможными средствами их удовлетворения» [Савельева 1997: с. 313], то антиутопия иллюстрирует «технологический и интеллектуальный прогресс и его не предсказуемые научно, но возможные гипотетически последствия» [Шишкина 2012: с. 27], а также социально и политическое мироустройство, в котором нужды индивидуума не учитываются в угоду государству.

Ранние мотивы негативной утопии исследователи прослеживают в романе «Путешествия Гулливера» Д. Свифта, в котором писатель прибегает к приему пародии, объектом которой является «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, а также в произведениях Ж. Верна, Г. Уэллса и Д. Лондона. Антиутопия пародирует утопические мотивы, искажает их, прибегая при этом к гиперболизации и гротеску.

Антиутописты XIX века (М. Салтыков-Щедрин, Э. Бульвер-Литтон, В. Одоевский и пр.) были обеспокоены проблемами противостояния цивилизаций, угрозами перенаселения планеты, отсутствием общественной гармонии. В XX веке курс мировоззрения писателей смещается на более негативные позиции, в связи с тем, что прогресс, имеющий главной целью движение человечества к светлому будущему, имеет нелицеприятную обратную сторону. Благодаря научным достижениям первая и вторая мировые войны оказали разрушительное влияние на жизнь всего мирового сообщества и показали, в сущности, бессилие каждого отдельного человека перед глобальностью происходящих событий.

Столь пессимистичный подход антиутопистов к актуальным проблемам двадцатого столетия обуславливает и появление нового литературного героя. Он не только избегает «утопически» нормированного образа жизни, но и в открытую вступает в конфликт с социумом, желая обрести личную свободу, независимость и возможность самоидентификации на фоне всеобщего равенства. Антиутопическая традиция отражает эти идеи, дополняя их ощущением непрерывно ухудшающегося положения личности, размышлениями о дегуманизации общества и, как следствие, превращения его в общество потребления. Происходит резкое развенчание утопических мифов и идеалов, рушатся надежды на создание идеального мира будущего, в котором, как показывают Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл, Г. Уэллс, Р. Брэдберри, А. Платонов и пр., у обычного человека нет шанса на действительно счастливую и беззаботную жизнь.

Таким образом, антиутопические произведения направлены на предостережения читателя о вероятных негативных последствиях научного прогресса, развития технологий и регрессивных общественных процессов. Монолитный мир утопии является предметом критического осмысления: в идеальном обществе нет места мечтам, переживаниям, ошибкам, а власть рассматривается в качестве подавляющего и разрушающего личность негативного фактора.

Об особенностях развития жанра в XX веке пишут Э. Фромм, А.В. Петрихин, В.Е. Солдатов, И.Д. Тузовский, В.И. Филатов, М. Н. Эпштейн и др. Многие исследователи считают, что утопия и антиутопия – это единый жанровый комплекс. Например, А.Н. Воробьева [Воробьева 2009: с.8] рассматривает их в качестве широкого метажанра, объединяющего в себе как одинаковые, так противоположные черты.

В пример противоположного мнения мы считаем уместным привести монографию С.Г. Шишкиной «Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке», где исследовательница отмечает, что большое количество созданных за период XX века антиутопических текстов является доказательством того, что антиутопия не может считаться одной из разновидностей утопии или ее «отражением» [Шишкина 2009: с. 7]. Э. Баталов, А. Зверева, Ф. Полак, О. Тимофеева, Ч. Уолш также выделяют антиутопию в качестве самостоятельного жанра, утверждая, что она разрушает сюжетно-тематический каркас утопии изнутри.

Исследователи утопической традиции Н.А. Серебрянская и Е.А. Мартынова выдвигают тезис о том, что рассматриваемый жанр художественной литературы является видом политического дискурса, в частности – критикой существующего социума и негативных тенденций его развития [Серебрянская 2011: с. 122]. М.М. Бахтин отмечал, что при рассмотрении особенностей специфики жанра, важно исключить отрицание наличия у него (жанра) «трансформационного потенциала», то есть возможности обновления на фоне переменчивых литературных тенденций [Бахтин 1963: с. 142]. Н.В. Ковтун,

поддерживая теорию Бахтина, определяет антиутопию как метажанр, а М.И. Шадурский выделяет сразу три его субжанровых разновидности:

- 1) квазиутопия, зачастую с помощью сатиры и гротеска иронично высмеивающая экзистенциально несостоятельную модель утопического мира;
- 2) дистопия, ориентированная на жизнеподобие и воспроизведение минусов реальной жизни;
- 3) какатопия, которой свойственен мотив катастрофы и разрушения мира [Шадурский 2007: с. 81].

Л.М. Юрьева [Юрьева 2005: с. 76] в монографии «Русская антиутопия в контексте мировой литературы» предприняла попытку обозначить и классифицировать наиболее значимые признаки жанра:

- 1) основное пространство – тоталитарное государство, которое контролирует все сферы жизни человека;
- 2) изолированный локус – как и в утопии, территория государства отделена от внешнего мира;
- 3) порабощение личности государством, которое подчеркивает атмосферу абсурдности событий;
- 4) отказ от прошлого;
- 5) герой оппозиционер, выступающий против существующего государственного строя;
- 6) противостояние между тоталитаризмом и чувством любви;
- 7) богатые и красочные описания пространства природы, которые акцентируют внимание читателя на атмосфере обреченности;
- 8) мир, лишенный статики, способный к динамике и изменениям (что, в свою очередь, совершенно не свойственно произведениям утопического жанра);
- 9) дневниковый нарратив;
- 10) слабая преемственность между событиями прошлого, настоящего и будущего.

Подводя итог рассуждению о генезисе метажанра, вспомним, что антиутопия изначально возникает как пародия, «антижанр», на утопию и

иллюстрирует «технологический и интеллектуальный прогресс и его не предсказуемые научно, но возможные гипотетически последствия» [Шишкина 2012: с. 27]. Особенность антижара заключается в том, что он устанавливает пародийные отношения между антижанровыми произведениями и текстами и традициями высмеиваемого жанра — такого мнения придерживается Г. Морсон [Морсон 1991]. Исследователь отмечает, что для антиутопии является недопустимой свойственная утопическим произведения «пророческая антиисторическая тенденция». Если в идеальном мире утопии не существует будущего и прошлого, но есть только счастливое настоящее, то для дистопии, какатопии или квазиутопии будущее является другим настоящим, на фоне которого антиутопия демонстрирует невоплотимость утопических мечтаний и надежд в жизнь.

На рубеже веков утопия утрачивает первенство и уступает место преобладающего жанра эпохи своему «оппоненту» в связи с рядом глобальных причин, среди которых падение идеалов, разочарование в научном и техническом прогрессе, в регрессивных тенденциях, свойственных обществу XX века, в числе которых мировые войны, переход к обществу потребления, несостоятельность социалистического мировоззрения и т.д. Эти причины позволяют антиутопии не только приобрести полную автономность, но и стать полноценным «наджанровым образованием, которое <...> может придавать своеобразие самым различным жанрам» [Ланин 1993: с. 38].

Жанровая природа антиутопических произведений часто оказывается синтетична, объединяя признаки сразу нескольких жанров, среди которых особо выделяются *роман воспитания*, *психологическая проза*, *научная фантастика* и пр. В связи с тем, что жанр «непосредственно реагирует на эстетическую концепцию личности» [Лейдерман 1982: с. 29], то ситуация, сложившаяся в XX веке, этому вполне способствует: освоение новой концепции времени, ослабление социально-исторического контекста, новое понимание сакрального, а также мифичность сознания, иные критерии бытия, разработки которых требует кризисное время.

1.3. Фактографические истоки антиутопического романа «451 градус по Фаренгейту»

Жизнь и творчество американского писателя Рэймонда Дугласа Брэдбери является предметом тщательного изучения литературоведов и исследователей жанра в связи с его большим вкладом в мировую литературу. Брэдбери во многом предопределил своими произведениями основные пути развития научной фантастики и антиутопии [Жданов 2012: с. 135]. В утопии же Брэдбери видел предостережение миру: «В попытке сделать жизнь для всех очень хорошей мы можем <...> сделать ее для всех очень плохой. «Утопия» во многих отношениях такое же предупреждение людям, как и, скажем, «антиутопия» Оруэлла» [Брэдбери 1990].

Сборник новелл «Марсианские хроники» наряду с антиутопическим романом «451 градус по Фаренгейту» принесли известность своему создателю в 1950 и 1953 годах соответственно. Уже в «Хрониках» писатель выразил свои тревоги относительно угрозы новой мировой войны, которая обещала стать смертельной для всего человечества (страны увеличивали свои ядерные потенциалы, и это не могло не волновать гуманиста Рэймонда). В сборнике также поднимались проблемы расизма и цензуры, усложнения и ускоренной модернизации человеческой жизни – данные темы были на устах американского сообщества 1950-х годов. Однако именно роман «451 градус по Фаренгейту» стал результатом многолетнего и трудоемкого осмысления Рэем Брэдбери современной ему действительности, которая *«характеризуется культом машины <...> неуклонным сползанием к технизированному обществу, состоящему из разобщенных и отчужденных людей»* [Жданов 2012: с. 136]. Такой социум и порождает тиранию по отношению к отдельному человеку, уничтожая его личность и лишая возможности самоидентификации и самовыражения. Несмотря на созданные более поздние произведения писателя, которые являются не менее достойными литературными творениями, «451 градус по Фаренгейту» – ключевой роман американского писателя, который

«предопределил новый подход к сложившимся канонам жанра» [Жданов 2012: с. 136].

Антиутопии предшествовали пять коротких рассказов, которым впоследствии Брэдбери присвоил название «Пять хлопущек». Костёр», «Лучезарный Феникс, «Изгнанники, «Эшер II» и «Пешеход» затрагивали проблемы запрета литературы, сжигания книг, цензуры, искусства и носили при этом звание острой социальной сатиры. На их создание писателя подвигли кадры из военной кинохроники: в 1933 году в нацистской Германии силами Немецкого Студенческого Союза в рамках «Акции против негерманского духа» были изъяты и сожжены десятки тысяч литературных произведений, которые не соответствовали идеалам национал-социализма. Этот факт глубоко ранил писателя, который с юных лет ценил книгу как источник знания и мудрости. Рэй Брэдбери не имел высшего образования: из-за тяжелого финансового положения семьи он не поступил в колледж и потому занимался самообучением в библиотеке.

Пессимистичные настроения писателя лишь множились: Великая Депрессия, разрушавшая экономику страны, породившая тотальную бедность и вынудившая семью Брэдбери переезжать в поисках заработка, а позднее – разразившаяся Вторая Мировая война, в которой Рэй принимал непосредственное участие, и события Холодной Войны, повлекшие за собой угрозу Третьей Мировой.

С юности увлеченный фантастикой и наукой Брэдбери видел: научно-технический прогресс набирает обороты, приносит с собой не только достижения для счастливого будущего, но и ставит мир на грань новой войны – интеллектуальной, моральной и эмоциональной. Но не стоит заблуждаться в том, что Брэдбери не приветствовал развития. Напротив, он считал, что прогресс необходим, однако в своих многочисленных произведениях пытался предупредить общество о том, что у данного явления есть и обратная сторона: *«Наука и техника может быть «хорошей» и «плохой». Возьмите автомобиль. С одной стороны, он дает свободу передвижения. С другой — под*

его колесами в США каждый год гибнут 50 тысяч человек. Надо изучать любую науку, осваивать любую технику, а затем избавляться от их «минусов» [Брэдбери 1990].

Социальное неравенство, общественное расслоение, отсутствие единства выбора, непонимание и разногласие, ускоренная урбанизация, поглощающая природу без шанса на ее восстановление, – грядет технизированное общество потребления, тирания большинства, где все эти проблемы лишь больше усугубятся: *«К самим машинам понятие морали не относится, но иногда способ, каким они созданы, и сила, в них заключающаяся, вызывают у людей поглупение или умопомешательство и пробуждают зло» [Брэдбери 1967].* Обеспокоенный прогрессивным, но лишенным нравственности будущим Рэймонд Дуглас Брэдбери пишет рассказы «Пожарный» и «Пешеход», которые впоследствии станут основой знаменитого антиутопического романа.

«Лучшую научную фантастику создают <...> те, кто чем-то недоволен в нашем обществе и выражает свое возмущение немедленно и яростно», – делится своими мыслями писатель в интервью журналу «Шоу» (1967 год) [12]. В дальнейшем он приводит в пример свой рассказ «Пешеход», в котором поднимаются проблемы ограничения свободы и тотального контроля за человеком: *«Когда я отправлялся по ночам на прогулку, меня часто задерживали за то, что я шел пешком. <...> я написал рассказ о будущем мире, где все, кто осмелится пройтись ночью по городу, объявляются преступниками» [Брэдбери 1967].* Таким образом, в 1949 году Рэй Брэдбери заложил «первый фундамент» своего произведения.

Кропотливая работа над романом завершилась в 1953 году. Вышедший 19 октября роман впоследствии помог закрепить за Брэдбери славу не только мастера литературного цеха, но и прорицателя XX столетия. Многие из описанного им в романе уже воплотилось в жизнь: зависимость общества от телевидения и интернета, появление экранов и телевизоров, занимающих всю стену, изобретение стереонаушников, прямые трансляции с мест событий и т.п. В интервью журналу «Wired» Рэймонд Дуглас Брэдбери отмечал, что сбылось,

действительно, многое: *«Практически все, описанное в «451 градус по Фаренгейту», сбылось: влияние телевидения, рост значимости местных телевизионных новостей, пренебрежительное отношение к образованию»* [Брэдбери 1999]. Этот факт немало угнетал писателя, ведь он, по его словам, старался предупредить наступление подобного будущего.

ГЛАВА 2. РОМАН-АНТИУТОПИЯ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»: ПРОБЛЕМАТИКА ХРОНОТОПА

Как было изложено выше, утопическое пространство – изолированная система, отгороженная от мира, чтобы уберечь «идеальное сообщество» от проникновения в него испорченных нравов и установок. Следовательно, пространство антиутопии «пародирует» утопический хронотоп, однако при этом не исключает возможности наличия определенных географических маркеров, о чем пишет в статье «Специфика антиутопического хронотопа на примере романа В. Аксенова «Остров Крым»» [Баландина 2009: с. 83-85].

А.В. Тимофеева также отмечает, что антиутопическим произведениям свойственна установка на достоверность: «В отличие от утопий, где действие происходит в вымышленном месте, антиутопия, как правило, связывается с определенной (или хорошо узнаваемой) точкой на карте» [Тимофеева 1993: с. 246]. Если утописты создают оторванное от настоящего мира идеальное государство, то авторы антиутопий с помощью обращения к реалиям действительности предупреждают читателя, что чудовищное будущее наступит в здесь, в реальности. Неопределенность хронотопа антиутопии в значительной степени является «кажущейся», ведь «читатель <...> может спроецировать изображаемое на вполне определенную – очерченную государственными границами – территорию» [Тимофеева 1993: с. 247].

Литература антиутопического жанра значительно расширила тематическое разнообразие произведений о вероятном будущем: опасность ядерного самоуничтожения человечества, проблемы взаимоотношений людей разных поколений, трансформация морально-этических норм как в сфере семейных отношений, так и в обществе, экологические проблемы, гендерные аспекты жизни обществ будущего, опасность интенсивного научно-экономического развития цивилизации и т.д. [Жданов 2012: с. 135]

Особенный интерес для научного исследования представляет хронотоп антиутопии XX века, а именно романа Рэймонда Дугласа Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Многочисленные факторы, повлиявшие на создание данного

произведения, позволяют нам сделать вывод об его исключительном значении для мировой литературы, а также для последующего изучения на уроках литературы совместно с учениками старших классов.

2.1. Своеобразие антиутопического мира в романе

Бахтин определяет понятие хронотопа как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе: *«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»* [Бахтин 1976: с. 235]. Время является ведущим началом, пространство, в свою очередь, раскрывает его и делает зримым. Хронотоп литературного произведения является организационным центром основных описываемых автором событий: *«В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. <...> им принадлежит основное сюжетообразующее значение»* [Бахтин 1976: с. 398].

Создавая антиутопический мир романа «451 градус по Фаренгейту» Рэй Брэдбери обращался к реалиям XX века, в частности – к изменениям, происходившим в американском обществе в период военного и поствоенного времен, что существенно отразилось на художественном пространстве произведения.

События романа происходят в недалеком будущем (XXI век) в безымянном американском городе. На его территориальную принадлежность к США указывают прямые географические маркеры: *«<...> Кроме правил в них давалась краткая история пожарных команд Америки»* [Брэдбери 2015: с. 59], *«<...> берегитесь обидеть кого-нибудь из них – <...> жителей штатов Орегон или Мехико»* [Брэдбери 2015: с. 94-95], *«<...> сколько собрали зерна в штате Айова в прошлом году»* [Брэдбери 2015: с. 101], *«<...> вдоль железнодорожной колеи, что идет отсюда на Лос-Анджелес, можно встретить немало бывших питомцев Гарвардского университета <...> попытайтесь разыскать меня в Сент-Луисе»* [Брэдбери 2015: с. 213], *«Грин-*

Ривер <...> «Уиллоу-Фарм, штат Мен. В штате Мэриленд <...>» [Брэдбери 2015: с. 248] и т.д.

Как и «Уездный город N» в русской литературе, безымянный городок Рэя Брэдбери является неким собирательным образом. Его парки, кварталы, улицы с общими названиями (*«Вот он на Элм-террас, на улице Линкольна, в Дубовой, Парковой аллее <...>»* [Брэдбери 2015: с. 221]), скоростные шоссе и расположенные по соседству коттеджи с идеальными зелеными лужайками – все это свойственно любому отдельно взятому американскому городу. В будущем все поселения одинаковы, универсальны, как и люди, населяющие их. Об этом говорит главному герою брандмейстер Битти – его друг и начальник пожарной команды, в которой состоит Монтэг: *«Мы все должны быть одинаковыми <...> а просто мы должны стать **одинаковыми**. <...>»* [Брэдбери 2015: с. 96-97].

Л.Н. Набилкина в статье «Образ города в мировой литературе» отметила, что писателей XX века характерно изображение городского пространства в апокалиптических, мрачных тонах. По мнению исследовательницы, характерными чертами как для больших, так и для малых городов являются *«распад семейных и дружеских связей, растущее отчуждение людей, поклонение «золотому тельцу»»* [Набилкина 2014]. Например, дегуманизированный образ Нью-Йорка читатель встречает в романах «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, «Манхэттен» Д. Доса Пассоса, «Тропик Козерога» Г. Миллера, в памфлете «Город Желтого Дьявола» М. Горького и т.д. Выделенные черты свойственны и изображению антиутопического города в романе «451 градус по Фаренгейту».

Изображая Америку будущего, Брэдбери размышляет о судьбе своей страны в частности и человеческой цивилизации в целом. Менталитет и колорит выражаются в небольших, но понятных знающему читателю деталях: имена известных политических деятелей США (*«Первый пожарный – Бенджамин Франклин»* [Брэдбери 2015: с. 59]), обращение к знакомым каждому американцу наборам концептов, среди которых культ спорта

(«Бейсбол – хорошая игра <...> Гольф – прекрасная игра. – Баскетбол? – Великолепная <...>» [Брэдбери 2015: с. 93-94]), любовь к комиксам («<...> читатель <...> кружась в вихре веселья, он оставил себе комиксы» [Брэдбери 2015: с. 95]), национальный вопрос («Она (прим. цивилизация) так велика, что мы не можем допустить волнений и недовольства среди составляющих ее групп <...> Цветным не нравится детская сказка «Маленький черный Самбо» <...> Белым неприятна «Хижина дяди Тома» <...>» [Брэдбери 2015: с. 98]) и т.д.

Навязчивая реклама, стремительный темп жизни, культура потребления, аккуратные коттеджи, национальная идея об «Американской мечте» – модели, которые были популярны в обществе XX века, в романе доведены писателем до абсурда. В мире, где царит культ машины, где дома давно стали несгораемыми, а живое общение заменили «родственники» с экранов телевизоров, пожарники не тушат огонь, а разжигают его. Шекспир, Платон, Байрон, Свифт и многие другие классики мировой литературы занесены в список запрещенных авторов, который висит на стенде, расположенном на пожарной станции. Однако не только художественная литература «впала в немилость» общества и правительства: «<...> А вот Чарльз Дарвин, вот Шопенгауэр, а это Эйнштейн, а этот <...> мистер Альберт Швейцер, добрый философ. <...> Аристофан и Махатма Ганди, Гаутама Будда и Конфуций, Томас Лав Пикок, Томас Джефферсон и Линкольн <...> Матфей, Марк, Лука и Иоанн» [Брэдбери 2015: с. 245].

Любая литература, заставляющая человека думать, вынуждающая размышлять над судьбами цивилизации; увлекаться, спорить, искать истину, сомневаться, сопереживать, в государстве будущего должна быть сожжена, а ее владельцы арестованы и бесследно «изъяты» из системы: «Надо обуздать человеческий разум. Почему знать, кто завтра станет очередной мишенью для начитанного человека? <...> когда дома во всем мире стали строить из несгораемых материалов и отпала необходимость в той работе, которую раньше выполняли пожарные <...> тогда на пожарных возложили новые

обязанности – их сделали хранителями нашего спокойствия» [Брэдбери 2015: с. 97].

Стремительное развитие технологий, неуклонный рост научного прогресса, стремление человечества к упрощению жизни в мире романа привели человеческую цивилизацию к моральной деградации. В ожесточившемся обществе у людей практически отсутствует инстинкт самосохранения, что делает их опасными не только для самих себя, но и для окружающих. Смерть здесь является обыденностью, самоубийство – привычным явлением, война – далеким, но постоянным действием: *«Не знаю ни одного человека, погибшего на войне. Погибают как-нибудь иначе. Например, бросаются с высотных зданий <...> Как муж Глории на прошлой неделе»* [Брэдбери 2015: с. 154], – так рассуждают о войне и смерти подруги жены главного героя. В погоне за развлечениями, за острыми ощущениями, которые пришли взамен духовным ценностям, люди забыли о том, насколько ценна жизнь. Прошедший Вторую мировую войну Брэдбери всегда ставил жизнь превыше всего, в то время как персонажи его романа убивают ради удовольствия. Например, переживающему душевный кризис герою жена Милдред советует проехаться на автомобиле: *«Доведешь до девяноста пяти миль в час – и великолепно помогает <...> За городом хорошо. Иной раз под колеса кролик попадет, а то и собака»* [Брэдбери 2015: с. 106].

Самоубийство – несознательный способ уйти от мира, в котором нет духовности, нет религии, нет морали. Полное эмоциональное и духовное выгорание приводит к попыткам расстаться с жизнью, и их, согласно словам «техников», приехавших на вызов Монтэга по поводу неудавшегося самоубийства жены, с каждым днем становится все больше: *«<...> У нас бывает по девять-десять таких вызовов в ночь. За последние годы они так участились, пришлось сконструировать специальную машину»* [Брэдбери 2015: с. 28-29]. Люди в обществе потребления условного XXI века приравниваются к механизмам: бездушным, ломающимся и требующим ремонта.

В то время как семейные связи утрачены (супруги безразличны друг другу, родители не любят детей, а дети ненавидят родителей), общение заменяют телевизионные экраны и наушники – «ракушки», из-за которых люди не слышат живых голосов. Так, жена Гая и вовсе со временем привыкла читать по губам: *«За десять лет знакомства с радиовтулками «Ракушка» Милдред научилась читать по губам»* [Брэдбери 2015: с. 33].

Отдельного упоминания заслуживает тема войны в романе. Военные действия происходят «вне» основного повествования. О том, что страна находится в состоянии постоянной боеготовности, читатель узнает из коротких и незаметных на фоне всего происходящего реплик персонажей, обрывков радио- и телепередач, авторских описаний. Это позволяет нам сделать вывод, что война в этом условном будущем длится уже далеко не первый день: *«Над домом проносились бомбардировщики, один за другим, проносились с ревом, грохотом и свистом, словно гигантский невидимый вентилятор вращался в пустой дыре неба»* [Брэдбери 2015: с. 118], *«Пока они говорили, над домом проносились эскадрильи бомбардировщиков, держа курс на восток»* [Брэдбери 2015: с. 142], *«<...> Мобилизован один миллион человек. Если начнется война, быстрая победа обеспечена...»* [Брэдбери 2015: с. 150].

Страна живет в условиях войны, однако она словно проходит мимо населения: *«Убивают всегда чужих мужей. Так говорят»* [Брэдбери 2015: с. 154]. Для людей грохот и свист пролетающих над головой бомбардировщиков – привычный шум, на который не стоит обращать внимания, которого нет смысла бояться, ведь страх смерти в этом обществе отсутствует. Если чей-то муж или сын погибнет, то это не принесет семье несчастья, ведь любви и чувств нет, их заменили смертельные гонки по шоссе, задавленные на обочине кролики и собаки, непрерывная болтовня «родственников» в телевизорных комнатах и рекламные ролики.

Таким образом, город будущего в видении Рэя Брэдбери – дегуманизированное пространство, в котором на фоне небывалого технологического развития царит полный упадок нравов, а смерть – веселое

зрелище для большинства и способ сбежать от реальности для «выгоревших» людей. Описываемый в романе мир многое позаимствовал из современной писателю реальности: XX столетие прославилось технологическими и научными достижениями, которые впоследствии привели к информационному «буму». Возросшие объемы информации, чья агрессивная подача и противоречивый характер негативно сказывались на психике людей, заполнили собой большую часть жизни человека. Решением проблемы в романе стали репрессии по отношению к книгам. Эту мысль излагает в своей «лекции» для Монтэга брандмейстер Битти: «<...> когда в мире стало тесно от глаз, локтей, ртов, когда население удвоилось, утроилось, учетвертилось, содержание фильмов, радиопередач, журналов, книг снизилось до известного стандарта. Такая универсальная жвачка» [Брэдбери 2015: с. 89].

2.2. Фантастика как элемент антиутопии

В Литературной энциклопедии понятие «фантастика» трактуется, как изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы [Луначарский 1939]. Научная фантастика или Science Fiction в романе «451 градус по Фаренгейту» используется писателем для выявления большого комплекса проблем, с которыми человечество, по мнению Рэя Брэдбери, может столкнуться в XXI веке.

Фантастические элементы позволяют писателю в концентрированном виде передать ужасающие последствия обеднения и истребления человеческих эмоций и чувств, массового потребления обществом выжимок информации и литературы, ускоренного развития и глобализации. В первую очередь такими элементами являются описываемые в романе технические достижения и изобретения предполагаемого будущего: втулки «ракушки» (аналог современных наушников), телевизорные стены, скоростные автомобили, пневматические поезда, механический пес и т.д. Удобство жизни, облегченной машинами, вступает в противоречие с бездуховной жизнью социума. Сама по

себе техника в мирах Брэдбери не является злом в том понимании, в котором оно привычно читателю. Машины и механизмы лишь следует заданным моделям поведения, которые им предписывает общество. В произведениях Р. Брэдбери неодушевленные предметы являются равноправными участниками событий.

В романе «451 градус по Фаренгейту» мы выделяем следующие основные символы «механизации»: механический пес, втулки «Ракушки» и модернизированное телевидение, поскольку они наиболее часто упоминаются нарратором в тексте романа.

Механический пес – наиболее значимый фантастический образ произведения. Он является олицетворением тотальности, насилия, репрессий со стороны власти по отношению к личности, рмашинного равнодушия, свойственного не столько самой машине, сколько обществу, в котором укоренилось зло. Знакомство с основными героями произведения происходит постепенно на фоне описываемого нарратором мира и его фантастических реалий, среди которых особенно выделяется пес: *«Механический пес спал и в то же время бодрствовал; жил и в то же время был мертв <...> Свет <...> мерцал на тончайших, как капилляры, чувствительных нейлоновых волосках в ноздрях этого странного чудовища, чуть заметно вздрагивающего на своих восьми научных, подбитых резиной лапах»* [Брэдбери 2015: с. 42].

Футуристическое механическое создание описывается как нечто, находящееся за гранью жизни и смерти. Пес не является ни живым, ни мертвым. Он так же, как и любой механизм, лишен мук нравственного выбора, строго выполняя поставленную перед ним задачу и не задумываясь о милосердии. *«Мертвый и в то же время живой зверь»* напоминает Гаю Монтэгу пчелу *«возвратившуюся в улей с поля, где нектар цветов напоен ядом, рождающим безумие и кошмары»* [Брэдбери 2015: с. 42]. Жестокость и равнодушие свойственны в данном случае не самому псу, а его «хозяевам» – людям, работающим на пожарной станции. Именно они, обладатели извращенной морали, настраивают механизмы пса на убийство, в том числе –

убийство ради развлечения: *«По ночам, когда становилось скучно – а это бывало каждую ночь, – пожарники <...> настроив тикающий механизм обонятельной системы пса на определенный запах, пускали в подвал крыс, цыплят, а иногда кошек, которых все равно предстояло утопить. Держали пари, какую из жертв пес схватит первой»* [Брэдбери 2015: с. 43].

Механический пес не только является одним из основных элементов фантастического будущего мира и продуктом развития техносферы, но и помогает писателю раскрыть образ главного персонажа романа – Монтэга. Гай – единственный пожарник на станции, на которого реагирует машина: *«Пес приподнялся в конуре и взглянул на Монтэга внезапно ожившими, полными зелено-синих неоновых искр глазами <...> Он увидел, как из морды собаки высунулась на дюйм игла, исчезла, снова высунулась, снова исчезла. Где-то в чреве пса нарастало рычание, сверкающий взгляд был устремлен на Монтэга»*. [Брэдбери 2015: с. 45] Такое поведение вызывает у героя страх и желание сбежать. Как следует из дальнейшего повествования, пес не может среагировать на кого-либо по собственной воле, однако его можно «настроить», о чем в дальнейшем разговоре с коллегами упоминает Гай:

«– Он меня не любит, – сказал Монтэг.

– Кто, пес? <...> Он не может любить или не любить. Он просто функционирует <...>

– Его обонятельную систему можно настроить на любую комбинацию – столько-то аминокислот, столько-то фосфора, столько-то жиров и щелочей. Так?

– Ну, это всем известно.

– <...> Что стоит кому-нибудь взять и настроить память механического пса на тот или другой состав <...> Он раздражен, но не разъярен окончательно. Кто-то настроил его память ровно настолько, чтобы он рычал, когда я прикасаюсь к нему <...> Это уже **не первый раз** он рычит на меня <...> В прошлом месяце **было дважды»** [Брэдбери 2015: с. 45-47].

Диалог между героем и брандмейстером Битти позволяет обратить внимание читателя на тот факт, что Гай Монтэг уже не впервые подвергается нападкам механического пса. Так как машина предназначена для выслеживания и убийства «несогласных» с обществом, читающих книги вольнодумцев, то и Гай в данный момент повествования предстает перед читателем как предполагаемый «преступник». Он – единственный, кто задумывается о том, что они, люди, вкладывают в «сознание», в сущности, не имеющего собственного интеллекта механизма:

«<...> – о чем думает пес по ночам в своей конуре? <...>

– Он ни о чем не думает, кроме того, что мы в него вложили.

– Очень жаль <...> Потому что мы вкладываем в него только одно – **преследовать, хватать, убивать. Какой позор, что мы ничему другому не можем его научить!**» [Брэдбери 2015: с. 47]

Последующая реакция брандмейстера Битти позволяет заключить, что взгляды Монтэга на жизнь и смерть, его размышления на тему наличия собственного разума у механического пса не свойственны человеку его профессии. Таким образом, Гай Монтэг оказывается под прицелом «усовершенствованного ружья», как называет пса Битти.

Если механический пес – символ, напоминающий о каре за несогласие героя с обществом и попытку вырваться из его удушающего личностное пространство, то миниатюрные приемники-втулки «Ракушка» и телевизорные стены – средства «одурманивания» человека, символизирующие безразличие, механизацию и атрофию человеческого духа, которые особенно ярко проявляются в образе Милдред – супруги Гая Монтэга. Уже в экспозиции романа она пытается покончить жизнь самоубийством с помощью снотворного. Но еще до того, как обнаружить открытую банку из-под лекарств и умирающую женщину, Гай думает о ней, как о мертвом изнутри человеке: «<...> *Не зажигая света, он представил себе комнату. Его жена, распростертая на кровати, неукрытая и холодная, как надгробное изваяние, с застывшими глазами, устремленными в потолок, словно притянутыми к*

нему невидимыми стальными нитями» [Брэдбери 2015: с. 23]. К мысленному портрету супруги Монтэг добавляет «Ракушки», без которых ее образ не может быть по-настоящему полным, так как женщина не растает с ними даже во сне: «В ушах у нее плотно вставлены миниатюрные «Ракушки» <...> и электронный океан звуков – музыка и голоса <...> – волнами омывает берега ее бодрствующего мозга. **Нет, комната была пуста**» [Брэдбери 2015: с. 23]. Милдред физически присутствует в комнате, но разум ее «отключен», унесен при помощи вечно жужжащих втулок «навстречу утру».

Вместо врачей на вызов Монтэга приезжают техники. Сам процесс спасения жизни аналогичен ремонту сломанного механизма: «Они привезли с собой машину. Вернее, машин было две. Одна пробиралась в желудок, как черная кобра <...> пила зеленую жижу, всасывала ее и выбрасывала вон <...> Обслуживающий ее человек с бесстрастным лицом мог, надев оптический шлем, заглянуть в душу пациента и рассказать о том, что видит глаз машины <...> Вторая машина тоже работала <...> выкачивала кровь из тела и заменяла ее свежей кровью и свежей плазмой» [Брэдбери 2015: с. 26-27]. После такого «обновления» Милдред возвращается к обычной жизни, но не помнит о произошедшем, а слова мужа считает выдумкой:

«<...>

– Флакон лежал на полу пустой.

– Да не могла я этого сделать. Зачем бы мне? <...>

Ей, видимо, хотелось, чтобы он поскорее ушел, – она этого даже не скрывала.

– Не стала бы я это делать, – повторила она. – Ни за что на свете» [Брэдбери 2015: с. 35].

В диалогах между супругами раскрывается суть проблемы трансформации морально-этических норм общества, неспособности к коммуникации и эмпатии (со стороны Милдред и общества в ее лице), зауженных взглядом на мир и прогресс. Она – потребитель, который не задумывается о последствиях своих или чужих действий и принимает все, что говорят ей телевизионные

«родственники» за действительность. В то время как Гай Монтэг стремится понять мир, а потом – противостоять ему, Милдред закрывается от мужа и его взглядов, не признавая пугающей ее правды. Ей чужды не только сострадание к ближнему, но даже любовь к мужу. Герой бессознательно чувствует, как между ним и его супругой растет разрыв: «<...> *Не купить ли и ему, Монтэгу, портативный передатчик системы «Ракушка», чтобы по ночам разговаривать со своей женой, нашептывать ей на ухо, кричать, вопить, орать? Но что нашептывать? О чем кричать? Что он мог сказать ей?»* [Брэдбери 2015: с. 71].

Отчуждение между Милдред и Гаем усугубляют «говорящие стены», которым женщина отдает все свое время и внимание. Монтэг замечает, что «*между ним и Милдред всего стояла стена. Даже не одна, а целых три <...>. Все эти дядюшки, тетушки, двоюродные братья и сестры, племянники и племянницы, жившие на этих стенах, свора тараторящих обезьян, которые вечно что-то лопочут без связи, без смысла, но громко, громко, громко!*» [Брэдбери 2015: с. 74]. Призрачные персонажи заменяют настоящих людей, наполняя мир Милдред пустыми и лишёнными смысла разговорами – информационным шумом, который создает иллюзию присутствия смысла в жизни героини.

В разговорах с мужем Милдред неосознанно подражает «родственникам», выстраивая зачастую диалог так, что он превращается в коммуникативную неудачу. Сравним эпизод разговора «родственников» и эпизод общения между Милдред и Монтэгом.

Родственники	Милдред и Монтэг
«Теперь все будет хорошо», – говорила тетушка.	– Что же ты делала? – Смотрела передачу.
«Ну, это еще как сказать», – отвечал двоюродный братец.	– Что передавали? – Программу.
«Пожалуйста, не злись».	– Какую?

«Кто злится?»	– Очень хорошую
«Ты».	– Кто играл?
«Я?»	– Да ну, там вообще – вся труппа
«Да. Прямо бесишься».	[Брэдбери 2015: с. 81-82]
«Почему ты так решила?»	
«Потому» [Брэдбери 2015: с. 76]	

М. Бахтин отмечает, что в живом диалоге слово установлено прежде всего на активное ответное понимание [Бахтин 1975: с. 93-95]. В обоих случаях общения, приведенных в таблице происходит сбой коммуникативного акта: нелепые попытки поддержать имитацию диалога в случае общения «родственников» дублируются и в ответах Милдред на вопросы героя в виде коротких неинформативных ответов. Ее не интересует живое общение с мужем, оно тяготит женщину, и она раз за разом возвращается в комнату с вечно гомонящими людьми на экранах.

«Ракушки» и телевизорные стены являются для жены главного героя миром, в который она погружена с головой. Милдред уже не может представить свою жизнь без механического жужжания наушников и голосов так называемых «родственников» с телеэкранов. Зависимость от технологий делает ее неспособной на жизнь «вне зоны комфорта», которой для нее является говорящая гостиная:

«– Пожалуйста, выключи гостиную.

– Но там сейчас «родственники»!

– Можешь ты уважить просьбу больного человека?

– Хорошо, я уменьшу звук.

Она вышла, но тотчас **вернулась, ничего не сделав**» [Брэдбери 2015: с. 81].

Воспринимая все через призму своей привязанности к технологиям, Милдред смотрит поверхностно в том числе и на книги, смысл которых пытается раскрыть для себя и для нее Монтэг: «<...> – **Книги – это не люди. Ты читаешь, а я смотрю кругом, и никого нет!** <...> А вот «родственники» –

это живые люди. Они мне что-то говорят, я смеюсь, они смеются. А краски!»
[Брэдбери 2015: с. 117].

Монтэг видит несостоятельность позиции Милдред:

«– Милли, – он облизнул сухие губы, – твои «родственники» любят тебя? Любят всем сердцем, всей душой? А, Милли?» [Брэдбери 2015: с. 125]

В мировоззрении Милдред происходит смещение концептов жизни и смерти. Неживое мнится ей живым, а живое (в частности, люди, стоявшие за созданием книг, их «живые» мысли, чувства и переживания) – видится ей мертвым и несущественным. Лишенная эмпатии, неспособная на любовь Милдред дает сигнал тревоги и, предавая своего мужа на милость брандмейстера Битти и пожарных, переживает не о его возможной смерти, а о том, что пострадает ее говорящая гостиная: *«Бедные мои «родственники», бедняжки, бедняжки! Все погибло, все, все, все теперь погибло...»* [Брэдбери 2015: с. 185].

2.3. Отношение социальной среды и личности в романе.

Нарратив становления героя

Нарративный текст повествует о событии, которое меняет исходную ситуацию [Шмид 2003: 10]. В романе «451 градус по Фаренгейту» исходная ситуация меняется в контексте событий, связанных с переменами в мировоззрении Гая Монтэга, его нравственного становления. По терминологии Е. Замятина именно конфликт между «естественной личностью» и «Благодетелем» становится центром повествования в романе антиутопического метажанра [Веселова 2011: с. 121].

Нарратив становления героя в творчестве Рэя Брэдбери встречается не единожды. Он является важным сюжетообразующим мотивом в частично автобиографическом романе Брэдбери «Вино из одуванчиков», главный герой которого переосмысляет детские годы. С помощью обращения к личному дневнику лета 1928 года, он размышляет над такими философскими концептами как жизнь и смерть, детство и взросление, заново «проживает»

чувства, эмоции и даже привязанности прошлого, повторяя путь становления собственного характера и личности.

Рассматриваемый нарратив в романе «451 градус по Фаренгейту» представляет особый интерес для исследования. Он является жанрообразующим в романе воспитания и является близким по отношению к обряду инициации. Е.М. Мелетинский представлял структуру данного «перехода» в виде следующей формулы:

- 1) уход в потусторонний мир;
- 2) испытания (столкновение с противостоящими силами);
- 3) победа над противником;
- 4) возвращение в реальный мир [Мелетинский 2000: с. 226].

В произведении Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» прямой переход в трансцендентальное отсутствует, однако его аналогом служит внутренний мир самого героя. Роль противостоящих сил берет на себя общество потребления, чьими наиболее яркими представителями являются брандмейстер Битти и супруга главного героя Милдред. В условиях активного противостояния миру герой не только полностью переосмысляет свою жизнь, но и «выходит» за пределы навязанного ему технократического мировоззрения, одержав нравственную победу над собой и над социумом.

Гай Монтэг предстаёт перед читателем в роли пожарника, работа которого состоит в сжигании книг, так как они, в свою очередь, являются источником нежелательного свободомыслия. Разрушительная работа приносит герою удовольствие, ассоциирующееся у него с детскими забавами: *«Жечь было наслаждением» <...> и больше всего ему хочется сделать сейчас то, чем он так часто забавлялся в детстве, – сунуть в огонь прутик с леденцом»* [Брэдбери 2015: с. 9]. Выражение его лица напоминает застывшую маску: *«Жесткая улыбка застыла на лице Монтэга, улыбка-гримаса <...> И позже в темноте, уже засыпая, он все еще будет чувствовать на губах застывшую судорожную улыбку. Она никогда не покидала его лицо, никогда, сколько он себя помнит»* [Брэдбери 2015: с. 10]. Подобное описание сближает героя с

неким «человекоподобным механизмом», который не способен на проявление живых эмоций. Механизированность, искусственность и жестокость окружающего мира в начале романа оказывает разрушительное влияние на Гая Монтэга, позволяя ему наслаждаться своим разрушительным делом.

Система ценностей антиутопического социума, моделируемая в произведении, по мере нарастания повествования вызывает эффект отторжения [Солдатов 2010: с. 41], который впоследствии окажет влияние и на главного героя, которого отсутствие естественных эмоций, духовного опыта вкупе с собственным сильным характером делает восприимчивым к грядущим переменам.

Встреча с Клариссой Маклеллан – естественным человеком – важный шаг для Монтэга на пути нравственных изменений. Портрет девушки в произведении рассматривается писателем через призму образа природы. Все, что связано с Клариссой, буквально «живет и дышит». Пейзажные зарисовки, будучи частью важной частью слов нарратора, раскрывают наиболее характерные черты героини:

«<...> По залитому лунным светом тротуару ветер гнал осенние листья, и казалось, что идущая навстречу девушка не переступает по плитам, а скользит над ними, подгоняемая ветром и листвой <...> Теплой ветреной ночью они шли по серебряному от луны тротуару, и Монтэгу чудилось, будто вокруг веет тончайшим ароматом свежих абрикосов и земляники. Он оглянулся и понял, что это невозможно – ведь на дворе осень» [Брэдбери 2015: с. 13-14].

Сверстники Клариссы не испытывают уважения к старшим, не питают любви к семьям и не ценят даже собственную жизнь. Они ищут удовольствия и мгновенного удовлетворения, устраивая гонки на скоростных автомобилях и разбиваясь насмерть, а их образование состоит из изучения ответов при отсутствии вопросов. Кларисса же стремится к знаниям, к разговорам, и делает все возможное, чтобы попытаться понять других людей.

Любознательность, открытость, доброта, общительность, способность к сопереживанию и эмпатии – все эти черты не присущи привычному обществу Монтэга, поэтому Маклеллан с первой же встречи завладевает его вниманием. Ее «сияющее» лицо завораживает его. Девушка воспринимается им как светлое, воздушное, живое существо, рядом с которым он, Монтэг, может раскрыться. Ассоциации, вызываемые образом Клариссы, наполнены теплом и уютом детских воспоминаний: «<...> Ее лицо <...> казалось хрупким, матово-белым кристаллом, светящимся изнутри ровным, немеркнувшим светом. То был не электрический свет <...> а странно успокаивающее, мягкое мерцание свечи. Как-то раз, когда он был ребенком, погасло электричество, и его мать отыскала и зажгла последнюю свечу. Этот короткий час <...> был часов удивительных открытий: мир измеился, пространство <...> уютно сомкнулось вокруг них» [Брэдбери 2015: с. 16].

Девушка задает много вопросов, но не требует от Монтэга быстрых и бездумных ответов, к которым он привык за годы своего общения с женой Милдред или своими коллегами с пожарной станции. Кларисса не давит на героя, не требует принять ее мировоззрение как единственно верное, лишь осторожно подталкивает его к новому, критическому осмыслению реальности:

«– Правда ли, что когда-то давно пожарники тушили пожары, а не разжигали их?

– Нет. Дома всегда были несгораемыми. Поверьте моему слову.

– Странно. Я слыхала, что было время, когда дома загорались сами собой, от какой-нибудь неосторожности. И тогда пожарные были нужны, чтобы тушить огонь.

Он рассмеялся. <...>

– Почему вы смеетесь?

– Не знаю. – Он снова засмеялся, но вдруг умолк. – А что?

– Вы смеетесь, хотя я не сказала ничего смешного. И вы на все отвечаете сразу. Вы совсем не задумываетесь над тем, что я спросила...» [Брэдбери 2015: с. 17]

Неуместный смех – это механическая попытка героя скрыть нервозность и растерянность. Монтэг находится в стадии неприятия и непонимания самого себя, он не способен полностью идентифицировать испытываемые им чувства при разговоре с «естественным человеком». Таким его сделал антиутопический социум, в котором мораль и нравственность заменены продуктами технических и научных достижений, рекламой и жестокими развлечениями.

«– Вы слишком много думаете, – заметил Монтэг, испытывая неловкость.

– <...>А я еще кое-что знаю, чего вы, наверное не знаете. По утрам на траве лежит роса.

Он попытался вспомнить, знал ли он это когда-нибудь, но так и не смог и вдруг почувствовал раздражение.

– А если посмотреть туда, – она кивнула на небо, – то на луне можно увидеть человечка.

Но ему уже давно не случалось глядеть на небо...

Дальше они шли молча: она – задумавшись, он – досадуя и чувствуя неловкость, по временам бросая на нее укоризненные взгляды» [Брэдбери 2015: с. 18-19].

Внутренний мир героя потревожен вмешательством Клариссы в его жизнь. Чтобы понимать ее, он вынужден обращаться к своему жизненному опыту, однако недостаток и неполнота нравственного и эмоционального пластов не позволяют ему приблизиться к идентичному видению мира. Эмоции героя в ходе общения с человеком, что в духовном плане «возвышается» над ним, сводятся к ощущению досады, неловкости, стеснительности и недовольства. Именно Кларисса своей неординарностью, своей светлой любовью к людям, близостью к природному миру подталкивает героя к образному осмыслению действительности и заставляет задуматься над тем, является ли его жизнь на данный момент по-настоящему счастливой:

«– Вы счастливы?»

– Что?! – воскликнул Монтэг. <...>

– *Счастлив ли я? Что за вздор!*

Монтэг перестал смеяться.

<...>

– *Конечно я счастлив. Как же иначе? А она что думает – что я несчастлив? – спрашивал он у пустых комнат»* [Брэдбери 2015: с. 20].

Погрузившись в размышления о произошедшем разговоре, Гай Монтэг понимает, что довольство существующим укладом жизни – всего лишь очередная «маска», которая «подтаяла, оплыла и отвалилась», а после и вовсе «упала и погасла» [Брэдбери 2015: с. 21]. Обращение к элементам карнавализации, (термин авторства М.М. Бахтина [Бахтин 1998: с. 58]), позволяет Брэдбери развенчать миф об идеальной жизни в условиях тотального контроля технократического общества. Маска здесь – амбивалентный метафорический элемент. «Надетая» Монтэгом в начале романа улыбка-гримаса символизирует нравственный упадок, духовную смерть, атрофию души, свойственные обществу условного будущего, в котором карнавальная шутовская смех стал неотъемлемой частью бытия. «Оплавившаяся, сползшая с лица» улыбка причастна к потенциальному «воскресению» внутреннего мира Гая Монтэга, его обновлению, после которого он уже не сможет вернуться обратно в состояние «смерти». Начало своего перевоплощения отмечает и сам герой: «<...> *Нет, он не счастлив. <...> Он носил свое счастье как маску, но девушка отняла ее и убежала через лужайку, и уже нельзя постучаться к ней в дверь и попросить, чтобы она вернула ему маску»* [Брэдбери 2015: с. 23].

Монтэг начинает замечать всеобщую отстраненность, механизированность и очевидную жестокость своего окружения. Он не может смотреть на самосожжение женщины – обладательницы запрещенной литературы. Монтэг – единственный пожарник, который пытается спасти ее. Данное событие заставляет героя задуматься над правильностью избранного пути: он хочет понять, за что человек готов добровольно расстаться с жизнью, почему для таких людей книги имеют столь большое значение: «*Есть, должно быть, что-*

то в этих книгах, чего мы даже себе не представляем, если эта женщина отказалась уйти из горящего дома. Должно быть, есть! Человек не пойдет на смерть так, ни с того ни с сего» [Брэдбери 2015: с. 84].

Жена героя Милдред, поглощенная технократическими ценностями, не имеет душевных сил на то, чтобы принять происходящие с ее мужем изменения, и в ее лице герой не находит поддержки. Его попытки вызвать у Милдред эмоциональный отклик приводят лишь к обоюдному непониманию и неприятию друг друга:

«— Милли! <...>

— Когда мы встретились и где?

— Для чего встретились? — спросила она.

— Да нет! Я про нашу первую встречу. <...> Ну, когда мы с тобой в первый раз увидели друг друга. Где это было и когда?

— Это было... <...> Я не знаю.

Ему стало холодно.

<...> Она вдруг засмеялась странным, взвизгивающим смехом. — Смешно! Право, очень смешно! Забыть, где впервые встретилась со своим мужем... И муж тоже забыл, где встретился с женой... <...> Да это же не имеет никакого значения <...>

— Да, пожалуй, что и не имеет, — сказал он» [Брэдбери 2015: с. 71-72].

В то время, как взаимодействие с Милдред лишь тяготит главного героя (его тревожат мысли о том, что ее возможная смерть не вызовет в нем отклика, так как она мнится ему совершенно чужим человеком), то случайные встречи с Клариссой и разговоры с ней постепенно приводят Монтэга к «внутреннему расколу». Девушка видит, что внутренний мир героя, его способности к сопереживанию, к глубоким размышлениям не соответствуют внешнему образу жизни:

«— Когда я говорю, вы смотрите на меня. Когда я вчера заговорила о луне, вы взглянули на небо. Те, другие, никогда бы этого не сделали. <...> А вы так

хорошо отнеслись ко мне. Это редкость. **Поэтому мне странно, что вы пожарник. Как-то не подходит к вам.**

Ему показалось, что **он раздвоился, раскололся пополам** и одна его половина был горячей как огонь, а другая холодной как лед, одна была нежной, другая — жесткой, одна — трепетной, другая — твердой как камень. И каждая половина его раздвоившегося «я» старалась уничтожить другую» [Брэдбери 2015: с. 41].

Этот раскол является главной отправной точкой дальнейшего повествования: после него возврат к прежней системе ценностей становится априори невозможен. Весть о гибели Клариссы вызывает у героя живой эмоциональный отклик. В разговоре с Милдред Монтэг говорит, что Маклеллан – первая ему *«по-настоящему понравилась»*. Кларисса *«смотрела прямо в глаза — так, словно он что-то значит»* [Брэдбери 2015: с. 116]. Невольно сравнивая ее с людьми из своего окружения, Гай внезапно понимает, что он больше не может воспринимать этот мир как данность: он ненавидит прочих пожарников, а вместе с ними и себя самого: *«<...> вдруг понял, что ненавижу их, ненавижу самого себя. Я подумал, что, может быть, лучше всего было бы сжечь самих пожарных»* [Брэдбери 2015: с. 110].

На страницах романа также раскрывается причина того, почему механический пес реагировал на присутствие героя еще до основных событий произведения: брандмейстер Битти – «двойник» Монтэга – настроил системы пса таким образом, чтобы тот проявлял активность рядом с Гаем. Главный герой романа на протяжении года тайком выносил из поджигаемых домов книги. В отчаянном порыве понять, открыть для себя тот мир, который видела и знала Кларисса, Монтэг открывает свой секрет Милдред, надеясь, что она приобщится к его взглядам. Супруга же способна беспокоится только о том, что она потеряет дом, «родственников», деньги, если брандмейстер Битти узнает о книгах.

Порывистость, аналогичное детскому желание получить все и сразу приводят героя к тому, что он, наугад выдергивая цитаты из книг, не может

осознать их значения. Он не умеет вдумчиво подходить к процессу познания, чтения и осмысления литературы. Монтэг все еще является человеком своего времени – времени, в котором искоренены глубокие смыслы. Все в мире Милдред, Битти и подобных им людей не имеет в своей основе никакой значимой идеи: сиюминутные спектакли, показываемые на экранах, безыскусны и бессмысленны, информация представляет собой обрезанные выжимки, а книги заменены комиксами и цветастой рекламой. На самообучение и саморазвитие у героя нет времени, и он осознает, что в этой новой жизни ему нужен наставник: «<...> *Бедный Монтэг. Ведь и ты тоже ничего в них (прим. в книгах) не можешь понять. Где просить помощи, где найти учителя, когда уже столько времени потеряно?*» [Брэдбери 2015: с. 120]

Мотив наставничества в мировой литературе чрезвычайно развит. О роли наставника, учителя, духовного сопровождающего в жизни человека (в частности – ребенка) задумывались такие писатели как Ж.Ж. Руссо («Эмиль или о воспитании»), О. Бальзак («Евгения Гранде»), Ч. Диккенс («Оливер Твист», «Дэвид Копперфилд»), Д. Джойс «Портрет художника в юности» и т.д. В русской литературе мотив наставничества рассматривали в своих произведениях И.А. Гончаров («Обыкновенная история»), И.С. Тургенев («Отцы и дети»), М.Е. Салтыков-Щедрин («Добрая душа»), Л.Н. Толстой («Детство», «Отрочество», «Юность»), Ф.М. Достоевский («Братья Карамазовы»), А.М. Горький («Детство»), И.А. Бунин («Жизнь Арсеньева») и др.

Метажанровая основа романа «451 градус Фаренгейту» позволила писателю при работе над произведением допустить использование элементов романа-воспитания. М.М. Бахтин выделял пять его разновидностей, опираясь на особенности освоения пространства и времени: идиллически-циклический (чисто возрастной роман становления и частично возрастной), биографический, дидактико-педагогический и реалистический тип романа становления. В романе Рэя Брэдбери преобладают черты пятой разновидности. В нем происходит смена устоев мира, и характер героя претерпевает изменения вместе с миром.

[Бахтин 1979: с. 203]. Важное место в реалистическом типе романа становления занимают проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости, которые ярко выражены и в рассматриваемом в диссертации произведении.

Наставником для Монтэга становится бывший профессор английского языка – Фабер. Он во многом наследует дело погибшей Клариссы и продолжает вести героя по пути нравственного становления, открывать ему значение вещей: *«Я ведь говорю не о **самих вещах**, сэра <...> Я говорю об их **значении**. Вот я сижу здесь и знаю – я живу»* [Брэдбери 2015: 121]. В Монтэге Фабер находит единомышленника, наследника своих взглядов, Монтэг, в свою очередь, видит в старом профессоре мудрого учителя. Устами профессора выражает свои взгляды на прогресс, науку и нравственность Рэй Брэдбери: *«Вам не книги нужны, а то, что когда-то было в них, что могло бы и теперь быть в программах наших гостиных. То же внимание к подробностям, ту же **чуткость и сознательность** могли бы воспитывать и наши радио- и телевизионные передачи, но, увы, они этого не делают»* [Брэдбери 2015: 134].

По натуре далеко не храбрый Фабер тем не менее соглашается поддержать Монтэга в грядущем разговоре с брандмейстером Битти. Через самодельный наушник старик читает главному герою Книгу Иова, его голос и наставления сопровождают героя во время сцены с чтением стихотворения Мэтью Арлонда, скрашивают путь до пожарной станции и само пребывание в кругу пожарников. Взгляды профессора в тексте прямо противопоставлены позиции брандмейстера Битти: *«Мы с Битти поем разные песни. От вас самого зависит, кого вы станете слушать»* [Брэдбери 2015: 177]. Если Фабер ратует за спасение и перерождение культуры, то брандмейстер – оппозиционер, который провозглашает ее сожжение.

Битти – безжалостный пожарный, миссия которого заключена в том, чтобы быть «официальным цензором, судьей и исполнителем приговоров» [Брэдбери 2015: 97]. Брандмейстер, вопреки ожиданиям читателя, является далеко не

глупым человеком: он начитан, имеет нестигаемую волю и собственное устоявшееся мировоззрение. Свою точку зрения Битти готов отстаивать всегда, буду вооруженным цитатами из самых различных книг. Он свободно владеет историческими фактами, умело аргументирует свою позицию в споре, прибегая к мастерству манипуляции, и, словно один из говорливых «родственников», давит оппонента переизбытком информации. Битти видит опасность для существующего миропорядка в книгах, в искусстве, в культуре: «<...> мне в свое время немало пришлось прочитать книг – для ориентировки, и я вам говорю: в книгах ничего нет!» [Брэдбери 2015: 103] Он призывает Гая к «прозрению»: «*Держитесь пожарников, Монтэг. Все остальное – мрачный хаос!*» [Брэдбери 2015: с. 174].

Осознавая, что Монтэг уже не сможет вновь надеть свою улыбающуюся маску и стать на путь разрушения, Битти вместе с пожарной бригадой сопровождает его к дому главного героя, который предстоит сжечь. При неповиновении брандмейстер готов убить своего подчиненного. Он говорит об этом прямо: «*Огонь снимет вас с моих плеч быстро, чисто и наверняка. Даже знить будет нечему*» [Брэдбери 2015: с. 187].

Вынужденный сжигать собственный дом, Монтэг вновь ощущает радость от своих разрушительных действий, которая вскоре сменяется усталостью и апатией. Дом здесь – символ ненавистного прошлого, от которого герой желает избавиться: «*И, как прежде, жечь было наслаждением — приятно было дать волю своему гневу, жечь, рвать, крушить, раздирать в клочья, уничтожить бессмысленную проблему <...> Землетрясение и огненная буря только что сравняли его дом с землей; там, под обломками, была погребена Милдред и вся его жизнь тоже <...>*» [Брэдбери 2015: с. 188-189].

Чтобы выжить, не попасть под арест и не дать пожарным добраться до Фабера, Гай в отчаянии убивает брандмейстера, испытывая ужас и сожаление от содеянного. Монтэг ужасается от того, что собственными руками убил человека. Но сквозь бушующие в душе сожаления он понимает, что Битти стремился к смерти: он сам дал в руки Монтэга брандспойт, раззадоривал его

гнев и страх, угрожал тем, что найдет Фабера, и не убегал, когда разъяренный и отчаявшийся Гай направил на него струю огня. Брандмейстер Битти — человек невероятно начитанный, умный, верящий в собственное предназначение, но на интуитивном уровне чувствующий непреодолимый разрыв между собственной человеческой душой и тем образом жизни, что навязывало ему общество. Он, подобно Милдред, был готов покончить жизнь самоубийством. Однако его выбор, в отличие от супруги героя, был осознанным.

Бегство из города, от превратившегося в руины из красного кирпича дома знаменует окончательный уход Гая Монтэга от ненавистного прошлого, от душающего технократического образа существования в природу. Стремление героя к естественности, к жизни в гармонии приводит его к встрече с сообществом «людей-книг» — духовных единомышленников Клариссы Маклеллан и Фабера, отделенных от города лесом и рекой, укрытых внутри природы от испорченности внешнего мира. Небольшое общество «избранных» отделяется от погибающей цивилизации и становится отправной точкой нового мироустройства.

Прибегнув к мифологическому пониманию реки как переходного пространства между миром живых и мертвых, мы можем заключить, что главный герой романа полностью преодолевает тлетворное влияние социума. Войдя в реку обнаженным и позволив ей унести себя по течению навстречу живой природе, он разрывает последние нити, связывающие его с прошлым, в котором царили мертвые обезображенные нравы.

Апокалиптическое разрушение города — переходный момент между эпохами: *«Вместе с пылью на землю опускалась тишина, а с ней и спокойствие, столь нужное им для того, чтобы оглядеться, вслушаться и вдуматься, разумом, чувствами постигнув действительность нового дня»* [Брэдбери, 2015, с. 261].

Таким образом, герой романа проходит тяжелый путь нравственного становления от «человекоподобного механизма» к естественности и духовному единению с миром природы — идея, которую Р. Брэдбери воплощает не только в

романе «451 градус по Фаренгейту» («Fahrenheit 451»), но также в «Марсианских хрониках» («The Martian Chronicles») и в частично автобиографическом романе «Вино из одуванчиков» («Dandelion Wine»).

Лишь потеряв все, герой произведения обретает свободу и возможность начать новую жизнь в окружении таких же изгоев, как он сам. Монтэг учится ценить жизнь, открывает для себя мир духовных и интеллектуальных ценностей, становится носителем библейских и общечеловеческих истин.

Происходит не только физическое перемещение героя за пределы общества потребления, то есть за границы города, но также случаются глобальные внутренние перемены: в жизни героя акценты смещаются от тяги к саморазрушению к желанию заниматься самосовершенствованием, открывать новое, мыслить самостоятельно без тотального надзора со стороны. В этом Монтэгу помогают не только прочитанные книги, но и встреченные им на пути его становления люди: Кларисса, Фабер, отшельники и даже брандмейстер Битти.

ГЛАВА 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РОМАНЕ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»

Вопрос об интертекстуальности текста является одним из наиболее актуальных в связи с развившимся в научной среде пониманием культуры как общекультурного текста, а языковой картины мира — как дискурса [Илунина, 2013: с. 36]. Р. Барт утверждал, что каждый текст по своей сути интертекстуален: он «поглощает и перемешивает» предшествующие и окружающие его тексты [Барт 1989: с. 391]. Ю. Кристева впервые употребила понятие «интертекстуальность» [Кристева 2004: с. 170], наследуя основные положения из работ М. Бахтина о межтекстовых взаимодействиях [Бахтин 1996: с. 367].

Развитием данной проблематики занимались такие зарубежные исследователи, как Ж. Деррида, Ж. Женнет, М. Риффатер, М. Пфистер и др. Среди российских исследователей вопросами интертекстуальности интересовались И.П. Смирнов, А.К. Жолковский, М.Б. Ямпольский, Н.А. Кузьмина, В.П. Руднев, А.Н. Безруков и др.

Интертекстуальность – это не просто соединение разных текстов, это их взаимодействие. Она приводит в движение социальные контексты текста, закодированные в сознании адресата. В романе «451 градус по Фаренгейту» цитаты, аллюзии и отсылки к произведениям самых разных жанров и литературных направлений являются инструментом раскрытия усиления основной интенции автора – предупреждение потомкам об опасных последствиях неконтролируемого научного прогресса и о невозможности полного уничтожения культурных ценностей человечества.

Большое количество интертекстуальных элементов в тексте романа – интересный и богатый материал для исследования и интерпретации. Далее, опираясь на подход Н.А. Фатеевой [Фатеева 2007: с. 245], мы будем разграничивать аллюзию и реминисценцию. Аллюзия – присутствие элементов, указывающих на связь исследуемого текста с предшествующими текстами, а

реминисценция – отсылка к определенным историческим, культурным и биографическим фактам.

Основываясь на первоисточниках, мы условно разделили интертекстуальные включения в романе на три группы:

- 1) мифологический и религиозный интертекст;
- 2) цитаты, аллюзии и реминисценции к художественным литературным произведениям;
- 3) отсылки к определенным историческим, культурным и биографическим фактам.

3.1. Мифологический и религиозный интертекст

Мифы, как и религия, всегда занимали особое место в культурной и исторической памяти человечества. А.А. Потебня отмечал, что миф обладает специфическим свойством: он сохраняет относительную неподвижность образа при изменчивости его значений [Потебня 1989: с. 62]. Литературовед рассматривал миф как словесное произведение, в основе которого лежат взаимосвязанные образ и значение. Их связь «принимается на веру», а не доказывается научно [Потебня 1989: с. 432].

Среди особенностей романа «451 градус по Фаренгейту» можно выделить большое количество интертекстов, связанных непосредственно с мифологией и религией. Обращение к подобным мотивам подразумевает наличие в художественном тексте скрытых смыслов, раскрывающих как самих персонажей, так и глубинные авторские интенции.

Рэй Брэдбери – мастер художественной детали. Так, форма, которую носят пожарники в романе «451 градус по Фаренгейту» имеет особые отличительные особенности – изображение саламандры и диск с фениксом, который прикалывается на тужурку на уровне груди. Бестиарные образы актуализируют мифологемы, связанные с силами природной стихии огня и с концептами смерти и возрождения. Согласно словарю Д.Н. Ушакова саламандра трактуется в средневековой мифологии как дух, стихия огня и по древним поверьям является несгораемой. Образ феникса исходит из древнегреческой мифологии и

представляет собой «птицу, похожую на орла с ярко-красным оперением, которая, предвидя смерть, сжигает себя и возрождается заново из пепла» [Варламова 2016: с. 23] В метафорическом значении Феникс является символом вечного обновления и возвращения к жизни через «самосожжение».

В первой главе романа Феникс ассоциируется с огнем, разрушением, так как является отличительным признаком пожарника. Кларисса при встрече с Монтэгом сразу же обращает на него внимание:

«Потом, видя, что девушка как замороженная смотрит на изображение саламандры на рукаве его тужурки и на диск с фениксом <...> он заговорил:

– Вы, очевидно, наша новая соседка?

– А вы, должно быть... – она наконец оторвала глаза от эмблемы его профессии, – пожарник? – Голос ее замер» [Брэдбери 2015: с. 13].

Образ мифической птицы – инструмент, при помощи которого Рэй Брэдбери указывает на цикличную природу истории, перерождение человечества и культуры, духовное воскрешение главного героя. Сожжение дома руками Монтэга аналогично самосожжению из мифа: через огонь и жар душа Гая возрождается из пепла: *«Он сжигает <...> все, что напоминало о том, как он жил здесь, в этом пустом доме, рядом с чужой ему женщиной, которая забудет его завтра <...> »* [Брэдбери 2015: с. 188].

Глубокий смысл данной аллюзии раскрывается в финале романа через слова Грэнджера:

«← Феникс <...> Когда-то в древности жила на свете глупая птица феникс. Каждые несколько сотен лет она сжигала себя на костре. Должно быть, она была близкой родней человеку. Но, сгорев, она всякий раз снова возрождалась из пепла. Мы, люди, похожи на эту птицу. Однако у нас есть преимущество перед ней. Мы знаем, какую глупость совершили <...> А раз мы знаем и все это записано и мы можем оглянуться назад и увидеть путь, который мы прошли, то есть надежда, что когда-нибудь мы перестанем сооружать эти дурацкие погребальные костры и кидаться в огонь» [Брэдбери 2015: с. 263-264].

Как и в античности, так и сегодня, среди большого количества персонажей из древнегреческой мифологии, история о победе Геракла над Антеем представляет особый интерес. Образы героя-полубога и великана стали источником вдохновения для многих художников, скульпторов, композиторов и писателей. Согласно легенде, Антей был побежден Гераклом, когда тот оторвал его ноги от земли, откуда сын Посейдона и Геи черпал свою великую силу.

В контексте рассматриваемого романа данная аллюзия интересна тем, какое значение приобретают в нем известные мифологические образы. Ссылка на легенду исходит из уст профессора Фабера: *«Известна ли вам легенда об Антее? Это был великан, обладавший непобедимой силой, пока он прочно стоял на земле. Но когда Геракл оторвал его от земли и поднял в воздух, Антей погиб. То же самое справедливо и для нас, живущих сейчас, вот в этом городе, – или я уж совсем сумасшедший»* [Брэдбери 2015: с. 134-135].

«Антей» здесь – человечество, «Геракл» – общество потребления, «земля» – тот культурный пласт, состоящий из накопленной человечеством мудрости, от которого было оторвано условное современное общество в романе. Этот пласт заключался в искусстве, в истории, в книгах, которые *«показывают <...> поры на лице жизни»* [Брэдбери 2015: с. 135]. Человек, живущий по принципам, навязанным бездуховным социумом, не способен на противостояние «полубогу». Чтобы одержать моральную и нравственную победу, человечество должно вновь прочно встать на ноги, вернуться к «земле», напитаться опытом и знаниями предшествующих поколений, *«завершить естественный цикл, возвращающий к действительности»* [Брэдбери 2015: с. 135]. Только так, по мнению Фабера, оно сможет стать непобедимым «великаном», способным устоять перед разрушительным натиском современных реалий: *«Мы живем в такое время, когда цветы хотят питаться цветами же, вместо того чтобы пить влагу дождя и соки жирной почвы»* [Брэдбери 2015: с. 135].

Следующая интересующая нас аллюзия на античный миф встречается в последней главе романа. Брандмейстер Битти иронично напоминает Монтэгу древнегреческий миф об Икаре:

«Битти и Монтэг глядели <...> на дом, которому суждено было стать главной ареной представления: здесь будут жонглировать факелами и глотать пламя.

– Ну вот, – промолвил Битти, – вы добились своего. Старина Монтэг вздумал взлететь к солнцу, и теперь, когда ему обожгло крылышки, он недоумеваает, как это могло случиться» [Брэдбери 2015: с. 183].

В контексте произведения отсутствует прямое название имени героя античного мифа, однако читатель, имеющий широкий кругозор, сможет провести параллель между образами Гая Монтэга и Икара. В античном мифе отец Икара – великий скульптор, зодчий и художник Дедал – создает две пары крыльев, чтобы сбежать из плена царя Миноса по воздуху. Возбужденный свободой полета Икар, позабыв наставления отца, взлетает высоко к солнцу: от тепла плавится воск и юноша падает в море. Подобно древнегреческому герою Монтэг, опьяненный свободой, которую дали ему книги, по мнению Битти, пытается сбежать от реальной жизни. Как и Икар он забывает об опасности, прочитывая вслух книгу сначала в метро, затем – в присутствии жены и ее подруг, что навлекает на него беду: Милдред предает его, дом оказывается сожженным, сам Монтэг вполне вероятно после ареста будет убит.

Главный герой романа Рэя Брэдбери находился в плену немилосердного социума и подсознательно желал вырваться из него. Встречи и разговоры с Клариссой Маклеллан – способ Монтэга покинуть свою «темницу», равнозначный условным восковым крыльям, перьями для которых будут сложить коллекционируемые Гаем книги, спрятанные за вентиляционной решеткой. Таким образом, данная аллюзия наделена важным посылом: взлетевший к солнцу Икар символизирует неудержимое стремление Гая Монтэга не только к физической, но и к умственной свободе, получению знаний и духовной независимости от общества.

Перейдем к анализу и интерпретации религиозных (ср. христианских) кодов романа. В культурной традиции Библия обозначается как «Книга книг» [Ефремова 2000], и именно книга является «главным врагом тоталитарного государства в романе» [Щербитко 2011: с. 56]. В первой части романа в значимом эпизоде с саможжением незнакомой женщины брандмейстер Битти приравнивает запрещенные книги к Вавилонской башне: «<...> *Где ваш здравый смысл? В этих книгах все противоречит другому. Настоящая Вавилонская башня! И вы сидели в ней взаперти целые годы!*» [Брэдбери 2015: с. 65]. Согласно преданию Вавилонская башня была построена людьми, пытавшимися возвеличить «свое имя» прежде, чем рассеяться по земле. До божественного вмешательства все они говорили на едином языке. Бог прервал строительство сооружения, дал людям разные языки, чтобы они не могли понимать друг друга. Они не могли продолжать возведение города и башни, а позже рассеялись по всей земле.

В романе Рэя Брэдбери эта аллюзия иллюстрирует отношение брандмейстера Битти (а в его лице – всего социума) к литературе. Общество, привыкшее получать готовые ответы, захваченное стремительными темпами жизни, не способно на принятие противоположных точек зрения, которое зачастую выражено в книгах. Книги, смысл которых не находится на поверхности, сбивают с толку, противоречат друг другу, подобно людям, говорящим на разных языках. Человека, у которого отсутствует собственное мнение, легче контролировать и направлять в необходимом правительству и социуму направлении. Такое отношение к литературе сформировалось неслучайно, причиной этого стала массовость: «*Техника, массовость потребления и нажим со стороны этих самых групп – вот что, хвала Господу, привело к нынешнему положению*» [Брэдбери 2015: с. 95].

Следующая библейская аллюзия отсылает внимательного читателя к способности Иисуса ходить по воде или, следуя переводу Т. Шинкарь, творить чудеса: «*You think you can walk on water with your books. Well, the world can get by just fine without them*» [Брэдбери 2018: с. 89] В переводе Т. Шинкарь эти

строки звучат следующим образом: *«Вы решили, что можете творить чудеса вашими книгами. А оказалось, что мир прекрасно обходится без них»* [Брэдбери 2015: с. 190]. Смысл аллюзии в обоих вариантах идентичен: Битти считает, что книги не несут в себе пользы, лишь путают человека, не давая ему никакого физического и морального превосходства над остальными. Монтэг же, напротив, верит, что книги учат тому, что иметь собственное мнение – не преступление, что настоящая жизнь отличается от той цветастой обертки, которую социум преподносит как единственно верный способ существования.

В телефонном разговоре с профессором английского языка Фабером Монэг напрямую упоминает Священное Писание: *«<...> Сколько экземпляров библии осталось в нашей стране?»* [Брэдбери 2015: с. 122] Единственный экземпляр случайно оказывается в руках Гая среди прочих книг, которые он тайком забирал из сжигаемых им домов. В последствии герой вынужден выбирать, что ему дороже: прежняя жизнь, состоящая из бездумных развлечений и искусственных чувств или же заново открываемый ему Клариссой, Фабером, книгами и верой мир. Перед столь неравнозначным выбором Монтэга ставит его собственная жена Милдред: *«<...> Что для тебя важнее — я или библия?»* [Брэдбери 2015: с. 124] Лишившись надежды донести до супруги всю бурю одолевающих его сомнений и переживаний, Гай покидает ставший ненавистным дом, забирает книгу с собой и в метро неосознанно раскрывает, пытаясь запомнить слова Священного Писания.

Чтению препятствует реклама — неживой голос, многократным повторением одной и той же фразы негативно воздействующий на сознание. Таким образом «материальный мир вмешивается в процесс духовного возвышения» [Дрянговская 2019: с. 83]: *«<...> Зубная паста Денгэм!.. — «Замолчи, — думал Монтэг. — Посмотрите на лилии, как они растут...» <...> Денгэм. По буквам: Д-е-н... «Не трудятся, не прядут...» <...> все с опаской смотрели на него, <...> все, кто только что машинально бормотал себе под нос: «Паста, паста, зубная паста, паста, паста, зубная паста...»* [Брэдбери 2015: с. 128].

Христос – один из центральных христианских образов, в антиутопическом мире Брэдбери предстает в виде одного из телевизионных персонажей. Об этом Монтэгу рассказывает профессор, который является резонером, выражающим позицию автора. Он рассуждает о нравственности, значении книг, литературы и религии в жизни человека. В обществе потребления последняя извращена и стала мощным рычагом воздействия на умы людей: *«Христос стал одним из «родственников». Я часто думаю, узнал бы Господь своего сына? Мы так его раздели. Или, лучше сказать, раздели. Теперь это настоящий леденец. Он источает сироп и сахарин, если только не занимается замаскированной рекламой каких-нибудь товаров, без которых, мол, нельзя обойтись верующему»* [Брэдбери 2015: с. 132]. Христос – рекламное лицо, религия и вера в новом обществе относятся к сфере торговли, что символизирует полный упадок нравов и морали.

Упоминания в романе «Книги Иова» (ее текст Монтэгу диктует Фабер через самодельный наушник) позволяет нам провести параллель между Монтэгом и Иовом, который прошёл долгий путь духовного восхождения через потерю всего, что принадлежало ему, в том числе – семью. Герой Рэя Брэдбери теряет работу, лишается дома, жены, которая в финале романа гибнет при бомбежке города. Однако, как и Иов, Гай Монтэг не теряет своей «веры»: он готов дальше нести знания, мудрость и просвещение, которые обрел в процессе своего перерождения.

Дальнейшее повествование в романе отсылает читателя к «Екклесиасту» и к «Откровению Иоанна Богослова». Гай Монтэг, становится одним из «людей-книг», зная наизусть главы из религиозных писаний. Вид гибнущего от взрыва города заставляет героя вспомнить строки из Библии: *«<...> Монтэг лежал на земле. Мелкая цементная пыль засыпала ему глаза <...> Он задыхался и плакал. И вдруг вспомнил... Да, да, я вспомнил что-то! Что это, что? Екклесиаст! Да, это главы из Екклесиаста и Откровения <...> он мысленно повторял слова, повторял их снова и снова, и они были прекрасны и совершенны <...>»* [Брэдбери 2015: с. 260]. «Екклесиаст» с греческого переводится как

«проповедник», учитель в «экклесии». В финале произведения Монтэг, Грэйнджер и остальные хранители и защитники литературы объединяются, чтобы нести бережно хранящиеся в их головах знания людям: «<...> сами по себе мы ничего не значим. Не мы важны, а то, что мы храним в себе. Когда-нибудь оно пригодится людям <...> Да, мы память человечества, и поэтому мы в конце концов победим» [Брэдбери 2015: с. 264].

«Книга Откровения» отражает постапокалиптическое будущее. Строками из ее 22 главы завершается роман Рэй Брэдбери: «... И по ту и по другую сторону реки древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее каждый месяц плод свой; и листья древа — для исцеления народов» [Брэдбери 2015: с. 266]. Данная аллюзия работает на усиление авторской идеи: мир, в котором правило общество потребления, цензура и война завершает свое существование, новое будущее предстоит возвести отшельникам. Отметим также, что в «Книге Откровения» описывается сцена второго пришествия. В финале исследуемого романа Гай Монтэг предстает перед читателем как «учитель», «проповедник», за которым пойдут все остальные: «<...> Он шел на север. Оглянувшись, он увидел, что все идут за ним. Удивленный, он посторонился, чтобы пропустить Грэйнджера вперед, но тот только посмотрел на него и молча кивнул. Монтэг пошел вперед» [Брэдбери 2015: с. 265].

3.2. Литературный интертекст

Роман «451 градус по Фаренгейту» содержит множество литературных аллюзий и реминисценций, включающих как простые упоминания имен различных писателей, так и прямые цитаты из произведений мировой литературы. Рэй Брэдбери использует их, чтобы более полно раскрыть сущностные характеристики своих персонажей, обозначить их отношение к событиям, происходящим в романе, и к проблеме литературы и цензуры в целом.

Речь брандмейстера Битти изобилует именами и названиями произведений. Это связано с тем, что он является главой пожарной бригады и в свое время был вынужден прочесть немало книг «для ориентировки». Мы

остановимся на нескольких наиболее значимых для понимания исследуемой темы примерах.

Творчество американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу в свое время являлось центром расовых споров в Америке: ее сказка «Маленький черный Самбо» была иллюстрирована Хелен Бэннерман и впервые опубликована в 1899 году в качестве одной из серии книг «Dumpy Books for Children». Эта история в течение полувека была любима юными читателями, однако вскоре слово «самбо» стало считаться расовым оскорблением в некоторых странах. На той же основе претензии были предъявлены и к иллюстрациям. Напекая на расовый скандал прошлого, Битти утверждает, что «Маленький черный Самбо» наравне с «Хижиной дяди Тома» заслуживают быть сожженными за те волнения, что могут вызывать в массах.

Самая крупная отсылка-цитата в тексте романа представляет собой чтение Монтэгом стихотворения «Dover Beach» Мэтью Арнольда в окружении подруг Милдред. Лирический герой стихотворения Арнольда сожалеет о том, что «доверья океан» исчез, обратившись ложью, и оттого перестал быть безопасным: *«Доверья океан / Когда-то полон был и, брег земли обвив, / Как пояс радужный, в спокойствии лежал <...> этот мир, что рос / Пред нами <...> Не знает, в сущности, ни света, ни страстей, / Ни мира, ни тепла, ни чувств, ни состраданья»* [Брэдбери 2015: с. 163]. Таков же и мир, воссозданный Рэем Брэдбери в романе. Не знающие «ни страстей, ни чувств» женщины реагируют на услышанное ожидаемо с неприятием: *«Вот этого я и ожидала! Я всегда говорила, что поэзия – это слезы, поэзия – это самоубийства, истерики и отвратительное самочувствие, поэзия – это болезнь»* [Брэдбери 2015: с. 164].

В особую группу можно отнести отсылки, аллюзии и цитаты, которыми изобилует речь брандмейстера Битти. Проанализируем наиболее значимые из них. Желая указать Монтэгу на несостоятельность поэзии и литературы в целом, Биити цитирует британского поэта XVIII века Александра Поупа: *«Слова листве подобны, и где она густа, там вряд ли плод таится под сению*

листа», *«Опасно мало знать; о том не забывая, кастальскую струей налей бокал до края. От одного глотка ты опьянеешь разом, но пей до дна и вновь обрящешь светлый разум»* [Брэдбери 2015: с. 173]. Цитируя Поупа, брендмейстер в очередной раз стремится показать противоречивость литературы, не вникая в глубинный смысл произведений.

На подобном противопоставлении цитат выстраивается вся дальнейшая речь Битти. Он обращается к текстам Самюэля Джонсона, Томаса Деккера, Бенджамина Джонсона, сэра Френсиса Бэкона, Уильяма Шекспира. К примеру, аллюзия на пьесу «Венецианский купец» встречается сразу несколько раз: *«<...> Вы же мне ответили на это: «Правда должна выйти на свет: убийства долго скрывать нельзя». А я воскликнул добродушно: «Настоящий жеребенок: говорит только о своей лошади!» А я сказал: «В нужде и черт Священный текст приводит» <...>»* [Брэдбери 2015: с. 174]. Битти, будучи прекрасным манипулятором, пытается запутать и «обезоружить» Монтэга.

В очередной раз брендмейстер прибегает к цитированию классика мировой драматургии перед своей гибелью, когда Монтэг направил на него огнемёт: *«Почему не угощаете меня Шекспиром, жалкий сноб? «Мне не страшны твои угрозы, Кассий, вооружен я доблестью так крепко, что все они, как легкий ветер, мимо проносятся»* [Брэдбери 2015: с. 192]. Строки из трагедии «Юлий Цезарь», по ироничной задумке Битти, должны принадлежать самому Гаю Монтэгу.

Брендмейстер в романе показан как крайне начитанный, действительно не глупый человек со своим устоявшимся мнением о значимости культуры для человечества. Именно он является источником большей части цитат, аллюзий и реминисценций в романе. Он – представитель общества потребления, его «лицо»: *«<...> брендмейстер принадлежит к числу самых опасных врагов истины и свободы, к тупому и равнодушному стаду нашего большинства»* [Брэдбери 2015: с. 177].

3.3. Культурный и исторический интертекст

Обеспокоенный негативными тенденциями, сложившимися в американском обществе XX столетия Рэй Брэдбери не мог не прибегнуть к использованию культурных и исторических отсылок в своем романе.

Бенджамин Франклин – политический деятель Америки, который упоминается в романе в качестве первого пожарного. В частности, в уставе пожарных написано, что в 1790 году работа Франклина состояла в том, чтобы сжигать проанглийскую литературу в колониях. С исторической точки зрения, правда заключается в том, что Франклин являлся создателем первой пожарной компании Union в Филадельфии, сотрудники которой в действительности тушили пожары и обеспечивали безопасность населения.

Таким образом, перевернув историческую правду, составитель устава оправдывает роль пожарного в обществе, чтобы лишить Монтэга его сомнений относительно своего предназначения. Более того, использование столь известной и уважаемой фигуры американского общества узаконивает практику сожжения книг в США будущего. В сущности, не имеет значения, что слова устава являются ложью. Что действительно важно, так это то, что люди верят в то, что человек такого положения, как Франклин, поддерживал сожжение книг, жесткую цензуру и, как следствие, аресты несогласных.

Обращение к персоналиям знаменитых политических и исторических деятелей в романе не ограничивается Бенджамином Франклином. В диалоге с Гаем Монтэгом профессор Фабер упоминает Юлия Цезаря: «<...> Они (прим. книги) как преторианская стража кесаря (прим. «Кесарь» – старославянская и древнерусская передача римского имени и императорского титула Caesar (Цезарь) [Прохоров 2002]»), которая нашептывала ему во время триумфа: «Помни, кесарь, что и ты смертен» <...>» [Брэдбери 2015: с. 140].

Фабер акцентирует внимание главного героя на том, что ко всяким знаниями нужно подходить с вниманием, но не бросаться в них с головой в попытках впитать сразу все. Книги, по мнению профессора, могут предоставить большую часть ответов на вопросы, однако человек должен сам создавать «то, что может спасти мир».

Еще один эпизод, представляющий интерес для нашего исследования: пожар в доме старой женщины, соседи которой сообщили о спрятанных у нее на чердаке книгах. Перед актом саможжения она цитирует английского мученика Хью Латимера, обратившегося к епископу Николасу Ридли перед тем, как их казнили. Оба они в свое время были арестованы за несогласие с политикой государства и впоследствии посажены в Тауэр, откуда их сопроводили на костер [Cavendish 2005]. Перед смертью Хью обратился к епископу со словами: *«Будьте мужественны, Ридли. Божьей милостью мы зажжем сегодня в Англии такую свечу, которую, я верю, им не погасить никогда»* [Брэдбери 2015: с. 61].

Произошедшее оказывает влияние на всю пожарную бригаду: они возвращаются на станцию молча, не осмеливаясь смотреть друг другу в глаза, и проезжают нужный им поворот. По словам главного героя такого с ним прежде никогда не случалось – пожарные приезжали на вызов, когда подозреваемые в хранении книг люди уже были арестованы, а их дома пустовали.

Происхождение и значение произнесенных женщиной слов известны брандмейстеру Битти. Он задумчив, но не делится своими чувствами по поводу того, что случилось. Мы можем предположить, что самоубийство незнакомки тоже задело что-то внутри жестокого брандмейстера.

Решив сжечь себя, а не просто принять уничтожение книг как данность, старая женщина, подобно двум английским святым, становится мученицей, выступавшей за интеллектуальную и духовную свободу. Вместо того, чтобы позволить пожарным арестовать и убить ее, она опережает их и убивает себя самостоятельно, оставляя за собой право распоряжаться собственной жизнью.

В романе также присутствуют ссылки на реальные исторические документы. Следующий рассматриваемый пример содержит в себе аллюзию на Конституцию США: *«Мы все должны быть одинаковыми. Не свободными и равными от рождения, как сказано в Конституции, а просто мы должны стать одинаковыми. <...> тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют свое ничтожество»* [Брэдбери 2015: с.

96-97]. Брандмейстер Битти открыто ссылается на ключевой документ в истории Америки, что позволяет считать данную аллюзию атрибутированной. Но более значимо то, что он опровергает один из основных постулатов христианской религии о том, что человек создан по образу и подобию Божьему [Гаврикова 2011: с. 147].

Далее следует отметить упоминание в тексте романа документа под названием «Великая хартия вольностей» («Magna Carta»). Хартия была составлена в июне 1215 года для защиты прав и привилегий свободного населения средневековой Англии. При создании документа использовался целый ряд прогрессивных для средневековья принципов, среди которых: соответствия действий должностных лиц закону, соразмерности деяния и наказания, признания виновным только в судебном порядке, неприкосновенности имущества, свободы покинуть страну и возвратиться в нее и др. [Степанов 2017: с. 84]

Обращение в тексте к правовому документу вызвано необходимостью дать объяснение тому, за кем стоит руководство в обществе потребления и насколько сильны мнение и воля большинства. Грэнджер – носитель «Государства» Платона – поясняет Монтэгу, что, пока массы не цитируют Хартию и Конституцию, общество не будет склонно к тревоге: *«Десяток чудаков с головами, напичканными поэзией, – это им не опасно <...> Пока весь народ – массы – не цитирует еще Великую хартию вольностей и Конституцию, не оснований для беспокойства»* [Брэдбери 2015: с. 285]. По мнению Грэнджера, обществу достаточно пожарников, которые иногда «наводят порядок» и устраивают шоу для горожан, как это произошло в случае с побегом главного героя: «охоту» транслировали по всем телеэкранам, а также устроили показательную поимку преступника.

Заключение

Изучив и проанализировав научную литературу по выбранной теме мы выделили основные принципы проявления и функционирования метажанра литературной антиутопии в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». При анализе хронотопа мы выделили следующие особенности:

1. *Переход от пространственно изолированного хронотопа к хронотопу дороги.* Две трети романа события происходят в условном американском городе, отделенном от остального мира стеной леса и информационным вакуумом, искусственно создаваемым при помощи пропаганды, радио- и телекоммуникаций. Живущие в пределах города люди не знают о том, что происходит в остальном мире и даже в их собственной стране, известия о разворачивающейся войне отрывочны и подлежат сомнениям, так как, по словам профессора Фабера, предоставляемая информация не соответствует действительному положению дел.

В финале романа меняется принцип построения хронотопа: герой покидает город по реке (символ перехода через границу жизни и смерти, знак духовного перерождения), углубляется в лес и встречается с отшельниками. Завершается роман началом долгого путешествия героя уже в качестве «наставника», целью которого является передача знаний другим людям.

2. *Условное урбанистическое будущее.* Увлеченность Рэя Брэдбери достижениями и открытиями научно-технической сферы в романе отразилась в виде изображения технократического урбанизированного будущего, в котором технологии вошли во все сферы жизни человека. В произведении Рэя Брэдбери прослеживается мысль о том, что технические средства коммуникации, машины и механизмы, какая бы положительная идея не была в них заложена создателем, уничтожают живое общение между людьми, переворачивают жизни и мировоззрение. Там, где раньше ценилась любовь к ближнему, а в семьях царил гармония, теперь главенствуют отчуждение и неприятие. Миссия Брэдбери-художника заключалась в том, чтобы «приблизить

современного человека к жизни, от которой его отгораживают в США телевидение, школа, общество» [Сибирцева 2014: с. 64].

3. *Регламентация.* В романе «451 градус по Фаренгейту» люди представлены как масса, обезличенная толпа за исключением нескольких действующих персонажей. Жена героя Милдред, ее подруги, пожарная бригада, подростки, сбивающие по вечерам людей на дорогах, – все они являются неотъемлемой частью социума, против которого вынуждены выступать Гай Монтэг, Фабер, Кларисса и группа отшельников.

Брандмейстер Битти – олицетворение духа общества потребления: жестокий, циничный, знающий опасность, которую таят в себе книги и история по отношению к власти, социуму. Речам брандмейстера в романе уделено много внимания: он манипулирует, запугивает героя, чтобы не позволить ему выйти за пределы навязанного образа жизни. Однако даже его, казалось бы, сильный характер не выдерживает проверку временем. Неспособный примирить душу и тело меж собой, Битти совершает самоубийство руками Монтэга, так как больше не способен выдерживать давление как со стороны общества, так и со стороны своего собственного «Я».

4. *Конфликт героя-оппозиционера и государства.* Гай Монтэг, пройдя полный путь нравственного становления от сжигающего книги, дома пожарного до предводителя отшельников, является ярким примером героя-оппозиционера, еретика, противостоящего власти большинства. Начиная с небольших сомнений относительно правильности своих действий, заканчивая вполне реальным сожжением своей прежней жизни (см. дом как олицетворение прошлого) и противостоянием брандмейстеру Битти, Монтэг бросает вызов обществу потребления и выходит из боя победителем.

5. *Отказ общества от истории, культуры, религии.* Следуя заложенной в романе идее, самые страшные последствия ускоренного развития технологий – уход человечества от реальности в мир бездумных развлечений, досуга и безмятежности. В попытках избавиться от факторов недовольства и волнения

люди могут забыть о собственной культуре и истории, что приведет к извращению морали, нравственности и религии.

6. *Природа как идеальное пространство.* В мире Брэдбери урбанистическому миру противопоставлены описания природы. Так, концептосфера, связанная с именем брендмейстера Битти, состоит из таких вещей как механический пес, машина «саламандра», огнемет, зажигалка; Милдред ассоциируется с «Ракушками», телевизорными стенами, «родственниками». Оба этих персонажа в романе противопоставлены Клариссе Маклеллан, образ которой напрямую связан с природой: сияющее лицо, одуванчики, лунный свет, кружащаяся листва и т.д. Повествование романа также заканчивается картиной леса, где живет общество отшельников.

7. *Интертекст как способ раскрытия авторской интенции.*

Проанализированный нами материал позволяет сделать следующий вывод: Рецепция античных, библейских, авторских литературных текстов, отсылки к именам политических деятелей и реминисценции к реально существующим историческим документам позволяют писателю усилить основную идею произведения. По мнению Рэя Брэдбери, человечество, будучи отрезанным от своей культуры, истории, не может полноценно существовать. Духовная пища, которая заключается в литературе, религии, искусстве, позволяет личности не потерять себя в условиях стремительно развивающегося прогресса. Человек должен всегда стремиться к нравственному идеалу, иначе любая индивидуальность перестанет иметь значение, а бесконтрольный научный прогресс превратит социум в лишенное морали общество потребления.

Список литературы

1. Аинса Ф. Реконструкция утопии. — «Наследие» — Editions UNESCO Москва 1999 — С. 29. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Polit/ainsa/](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Polit/ainsa/) (дата обращения: 02.05.2020).
2. Баландина, С. В. Специфика антиутопического хронотопа на примере романа В.Аксенова «Остров Крым» / С. В. Баландина. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2009. — № 6 (6). — С. 83-85. — URL: <https://moluch.ru/archive/6/450/> (дата обращения: 23.05.2020)
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика // М.: Прогресс, 1989.— 616 с.
4. Баталов Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. - М.: Политиздат., 1989 г.. - 319 с.
5. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». Проблема текста // Бахтин М. М. Собр. соч. : В 5 т. М. : Языки русской культуры, 1996. Т. 5. Работы 1940-х начала 1960-х годов. С. 159–206.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1976.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советский писатель, 1963. 364с. 142 с
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества // М.: Искусство, 1986—445 с.
9. Безруков А.Н. Типология интертекстуальных отношений // Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики // ВГУ, 2016. С. 62-67.
10. Брэдбери Р. «Утопии опасны» — интервью журналу «Эхо планеты» // «Эхо планеты» N18 (109) 28 апреля - 4 мая 1990 URL: http://raybradbury.ru/person/interview/1990_planet_echo/ (дата обращения: 09.08.2019).
11. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту / пер. с англ. Шинкарь Т. М.: Эксмо, 2013. – 272 с.
12. Брэдбери Р. Fahrenheit 451° = 451° по Фаренгейту. — СПб. : Издательство «Антология», 2018. — 192 с. — (My Favourite Fiction) – 190 с.
13. Брэдбери Р. Интервью американскому журналу «Шоу» // «Шоу» 1967 URL: http://raybradbury.ru/person/interview/1967_show/ (дата обращения: 09.08.2019)

14. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов, 1987. — С. 165
15. Васильев А.З. Из истории категории «Жанр» — Проблемы исторической поэтики. 1990. №1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-kategorii-zhanr-1> (дата обращения: 26.04.2020).
16. Веселова А.С. «Благодетель» Е.И. Замятина в трактовке Мишеля Геллера (по роману «Мы») — Вестн. Тамбовского университета. Гуманитарные науки. 2011. С. 120-124. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/blagodetel-e-i-zamyatina-v-traktovke-mishelya-gellera-po-romanu-my> (Дата обращения: 22.04.2019)
17. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 648
18. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX-начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Саратов, 2009. — С. 13.
19. Жаданов Ю.А. Жанровые находки и открытия антиутопии второй половины двадцатого века — Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2012. №6-1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-nahodki-i-otkrytiya-antiutopii-vtoroy-pолоviny-dvadsatogo-veka> (дата обращения: 26.05.2020).
20. Илунина А.А. Теоретические аспекты проблемы интертекстуальности в современном литературоведении /— Вестн. ЧГУ 2013 №4. С. 36-39. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspekty-problemy-intertekstualnosti-v-sovremennom-literaturovedenii> (Дата обращения: 26.11.2019)
21. Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. — Л., 1937. — С. 410
22. Каракан Т. А. О жанровой природе утопии и антиутопии — Проблемы исторической поэтики. 1992. №2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zhanrovooy-prirode-utopii-i-antiutopii-1> (дата обращения: 02.05.2020).
23. Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии: монография — Новосибирск: СО РАН, 2009. — 494 с.
24. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Монография. - Томск: ТГУ, 2005. — 536 с.
25. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман — Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427-457
26. Ланин, 1993: Ланин, Б. А. Анатомия литературной антиутопии [Текст] — Б. Ланин // Общественные науки и современность. — М., 1993. — № 5. — С. 154—163

27. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. — Свердловск, 1982. — С. 256.
28. Морсон, Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр [Электронный ресурс] — Утопия и утопическое мышление. — М.: Издательство Прогресс, 1991. — Режим доступа: <http://chalikova.ru/gmorson-graniczyi-zhanra.html> [дата обращения: 03.05.2020].
29. Набилкина Л. Н. Образ города в мировой литературе — Теория и практика общественного развития. 2014. №3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-v-mirovoy-literature> (дата обращения: 20.05.2020).
30. Павлуцкий Г.Г. К вопросу о значении термина жанр : Из введ. в историю греч. жанра — Григорий Павлуцкий. — Киев : тип. Ун-та св. Владимира В.И. Звадского, 1895. - [2], 21 с.
31. Серебрянская Н.А., Мартынова Е.А. Антиутопия как вид политического дискурса — Вестник ВГУ. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 3. С. 122–124. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/antiutopiya-kak-vid-politicheskogo-diskursa> (дата обращения: 07.07.2019).
32. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. — Красноярск, 1985. — С. 140
33. Тимофеева А.В. Антиутопия: об истоках и возникновении жанра — Вопросы современной лингвистики и литературоведения. — М., 1993. — [Вып. 2]. — С. 245-250.
34. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 576
35. Филатов В. И. Антиутопия XX века как метод предвидения будущего — Вестник ОмГУ. 2014. №4 (74). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antiutopiya-hh-veka-kak-metod-predvideniya-budushego> (дата обращения: 26.04.2020).
36. Чаликова В. Утопия и свобода — В. Чаликова. — М.: Весть-Вимо, 1994. — 184 с.
37. Черепанова Р.С. Утопия и антиутопия: типология и взаимоотношения — *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 1999. №1 (9). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/utopiya-i-antiutopiya-tipologiya-i-vzaimootnosheniya> (дата обращения: 02.05.2020).
38. Черткова Е.Л. Метаморфозы утопического сознания (от утопии к утопизму) — Вопр. философии. — 2001. — № 7. — С. 47-58.

39. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. — М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 160 с.
40. Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры. Учебное пособие — Шестаков В.П. М.: Владос, 1995 — 208 с.
41. Шишкина С.Г. К вопросу об особенностях литературных жанров социальной прогностики: утопия – антиутопия – научная фантастика. Век XXI — Вестник ИГХТУ, 2012. №5. С. 23-30. — URL: <https://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2012/vgf-2012-05-23.pdf> (Дата обращения: 20.04.2019)
42. Щербитко А.В. Тема и образ книги в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» — Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова — МГГУ им. М.А. Шолохова, 2011 №4 — С. 55-60
43. Юрьева, 2005: Юрьева, Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы: монография [Текст] — Л. М. Юрьева ; ред. А. Б. Базилевский ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — 319 с.
44. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2004. — 267 с.
45. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. — М.: «Языки русской культуры», 1997 — с. 313
46. Брэдбери Р. «Прекрасное далеко» по Рэю Бредбери. Журнал Wired, 1999 — URL: http://raybradbury.ru/person/interview/1999_wired/ (дата обращения: 09.08.2019)
47. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] — М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990.
48. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. — М.: 1979 — С. 188-236.
49. Гаврикова, Ю. С. Художественный текст как арена для интертекстуальных взаимодействий и как их источник (на примере романа «451 градус по Фаренгейту» Р. Бредбери») — Ю. С. Гаврикова. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2011. — № 7 (30). — Т. 1. — С. 146-148. — URL: <https://moluch.ru/archive/30/3432/> (дата обращения: 15.05.2020)
50. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. — М.: КомКнига, 2007. — 282 с.
51. Потебня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — 624 с.

52. Варламова В.Н. лингвистические особенности мифологемы в художественном тексте — Вопросы методики преподавания в вузе — 2016 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-osobennosti-mifologemy-v-hudozhestvennom-tekste> (Дата обращения: 27.11.2019)
53. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка — М.: 2000 — URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/fc/slovar-202-14.htm#zag-39905> (Дата обращения: 26.11.2019)
54. Дрянговская Я.В., Шалимова Н.С. Нарратив становления героя в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» — Сибирский филологический форум — КГПУ им. В.П. Астафьева, 2019 №3(7). С. 80-86. — URL: <http://sibfil.ru/index.php/sibfil/issue/view/7> (Дата обращения: 26.11.2019)
55. Гаврикова, Ю. С. Художественный текст как арена для интертекстуальных взаимодействий и как их источник (на примере романа «451 градус по Фаренгейту» Р. Бредбери») — Ю. С. Гаврикова. — Текст : непосредственный — Молодой ученый. — 2011. — № 7 (30). — Т. 1. — С. 146-148. — URL: <https://moluch.ru/archive/30/3432/> (дата обращения: 10.06.2020).
56. Cavendish | Published in History Today Volume — 2005 — URL: <https://www.historytoday.com/archive/latimer-and-ridley-burned-stake> (Дата обращения: 26.05.2020)
57. Прохоров А.М. Большой энциклопедический словарь — М.: СПб: Норинт; Издание 2-е, перераб. и доп., 2002. — 516 с. — URL: <https://gufo.me/dict/bes/КЕСАРЬ>
58. Степанов А.А. Великая хартия вольностей. Ее история и публикация — История и архивы — 2017 — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-hartiya-volnostey-ee-istoriya-i-publikatsiya> (Дата обращения: 26.05.2020)
59. Сибирцева Е.И. Мир людей и мир машин в рассказах Рэя Брэдбери — Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки — 2014 — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-lyudey-i-mir-mashin-v-rasskazah-reya-bredberi> (Дата обращения: 26.05.2020)
60. Луначарский А.В. Литературная энциклопедия: [в 11 т.] — М. : Гослитиздат, — 1939. — С. 824.
61. Мелетинский Б.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН — 2000. — 407 с.

62. Солдатов В.Е. Тузовский И.Д. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума — Вестник культуры и искусств — 2010 — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnoe-prostranstvo-v-antiutopiyah-osnovnye-cherty-modeliruemogo-sotsiuma> (Дата обращения: 26.05.2020)

МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ. РАЗРАБОТКА ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА «ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА. Р. БРЭДБЕРИ»

Обоснование элективного курса

Разработка элективного курса по литературе основана на основе УМК под редакцией Б.А. Ланина «Литература: углубленный уровень 10 класс». Отличительная черта линии учебно-методических комплектов по литературе под редакцией Б. А. Ланина — особое внимание зарубежной и современной литературе, а также подбор произведений с учетом возрастных интересов учащихся.

Освоение богатств мировой литературы – важный аспект для верного формирования нравственных ориентиров школьников. Опыт современной школы показывает, что учащиеся зачастую не знакомы с классическими произведениями зарубежной литературы, в частности – произведениями XX века. Кругозор школьника ограничен программой по литературе, сосредоточенной, в основном, на изучении русской классики. В связи с тем, что основной интерес учащихся средней и старшей школы направлен на активно развивающиеся современные литературные направления (фантастика, фэнтези, антиутопии и т.д.) мы считаем, что разработка элективного курса для учащихся 10 класса будет целесообразна сразу по нескольким аспектам, среди которых расширение читательского кругозора, углубление знаний о специфике зарубежной литературы XX века на примере творчества Рэймода Дугласа Брэдбери, а также воспитание в школьниках таких нравственных ориентиров как доброта, милосердие, человеколюбие и т.д.

В рамках проведенного исследования был разработан элективный курс, построенный на принципе метапредметности и позволяющий на материале произведений Рэймонда Дугласа Брэдбери продолжить развитие у обучающихся навыка к художественному познанию, восприятию, литературоведческому анализу текста, а также развитию творческого, интеллектуального и эстетического потенциалов. Курс предназначен для развития общепредметных компетенций и универсальных учебных навыков

школьников. Курс ориентирован на нравственное воспитание школьников: на примере образов Гая Монтэга, Клариссы Маклеллан, профессора Фабера учащиеся закрепят такие понятия, как человеколюбие, добродетель а также продолжат развивать в себе умение принимать верные решения в ситуациях, требующих нравственного подхода.

В элективном курсе «Зарубежная литература XX века. Р. Брэдбери» мы предлагаем учащимся знакомство с произведением классика американской литературы XX века Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953. Роман раскрывает сущность писательского таланта Рэя Брэдбери с разных точек зрения: взгляды писателя на проблемы взаимодействия человека и прогресса, его отношение к философским концепциям жизни и смерти, детства и старости, интерес к вопросам морали и нравственности и т.д. Данный элективный курс позволяет учащимся углубить знания по зарубежной литературе и истории (в частности, XX века), а также погрузиться не только в художественный мир произведения, но и в музыкально-кинематографическое пространство (на занятиях используются фрагменты из одноименных фильмов «451 градус по Фаренгейту» 1966 и 2018 годов).

Возраст учащихся: 16-17 лет (10 класс общеобразовательной школы).

Содержание программы: элективный курс предполагает чтение, изучение и углубленный анализ романа Рэя Брэдбери как источника нравственных ориентиров и как объекта мирового литературного наследия.

Форма: элективный курс по зарубежной литературе.

Методологической основой разработанной программы является системно-деятельностный подход, в рамках которого активно реализуются современные стратегии обучения.

Цель курса: формирование культурологической, ценностно-смысловой, учебно-познавательной, коммуникативной компетенций и компетенции личностного совершенствования.

Задачи изучения курса:

1. Образовательные:

- продолжить формирование у обучающихся навыков работы с критической и справочной литературой с целью нахождения, переработки, отбора и использования информации;
- продолжить обучение приемам переработки и представления информации (составление таблиц, кластеров, схем, презентаций и т.д.);
- обобщить, расширить и углубить знания учащихся о художественном тексте и его признаках (выразительных средствах языка, стилистических ресурсах).

2. Воспитательные:

- продолжить содействие в развитии и формировании у обучающихся эстетического вкуса, культуры речи, психологической грамотности, культуры мышления и поведения;
- продолжить воспитание духовно развитой личности с потребностью в самосовершенствовании, самореализации и в активной познавательной деятельности;
- продолжить развитие глубокого эмоционального восприятия и культуры чувств учащихся.

3. Развивающие:

- содействовать формированию самостоятельной познавательной деятельности у обучающихся;
- продолжить и закрепить умения рефлексировать и анализировать собственную умственную деятельность;
- создать условия для развития памяти, воображения, внимания, а также для творческой самореализации учащихся.

Формы организации занятий – урок и медиаурок, урок с имитацией общественно-культурных мероприятий и с имитацией форм публичного общения, семинар. Используются фронтальная, индивидуальная и групповая формы деятельности учащихся.

Формы контроля и оценки планируемых результатов осуществляется с помощью промежуточных тестовых и творческих групповых работ, рефлексий учащихся, а также индивидуальных работ.

Содержание элективного курса предполагает различные методы активации познавательной деятельности учащихся 10-го класса. Чтобы поддержать на должном уровне интерес обучающихся к предмету, необходимо поощрять развитие индивидуальных творческих способностей каждого ученика. Для этого мы предлагаем в ходе занятий использовать задания творческого характера: письменные сочинения, отзывы, эссе и рецензии (в том числе на просмотренные фрагменты художественных фильмов). Предполагается проведение обсуждений и оценки деятельности учащихся. Вопросы проблемного характера, поставленные учителем и самими учащимися в процессе анализа романа «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери, направлены на глубокое понимание идейного содержания и художественного своеобразия текста. Это позволяет активизировать мыслительную деятельность каждого ученика в индивидуальном порядке.

Программа элективного курса рассчитана на 3 месяца и включает 16 занятий (один раз в неделю).

Учебно-тематический план курса «Зарубежная литература XX века. Р. Брэдбери»

№	Тема занятия	Всего час.	Формы и методы обучения	Формы контроля
1	Вводное занятие. Зарубежная литература XX века: Рэй Брэдбери. Обзор творчества и биографии писателя	1	Слово учителя о цели и задачах элективного курса; лекция с элементами беседы.	Групповое обсуждение. Тестовые задания.
2	Актуализация понятия	1	Лекция-беседа	Составление

	романа. Антиутопия как пародия на утопию. Особенности и своеобразие жанра.			кластера
3	История создания романа «451 градус по Фаренгейту»	1	Сообщения и доклады учащихся; беседа; работа с раздаточным материалом.	Конспект
4	Своеобразие хронотопа в романе «451 градус по Фаренгейту»: место и время действия	2	Работа в группах; просмотр фрагментов фильма; работа с раздаточным материалом; работа с текстом	
5	Женские образы в романе: роли Клариссы Маклеллан и Милдред Монтэг в жизни героя	1	Работа в группах; индивидуальные задания; работа с текстом; семинар	Художественная характеристика одного женского образа на выбор
6	Тема двойничества в романе: Гай Монтэг и брандмейстер Битти. Отношение социальной среды и личности	2	Эвристическая беседа; индивидуальные задания; работа с раздаточным материалом; работа с текстом.	Составление интерактивной ментальной карты, содержащей не менее 5 характеристик обоих персонажей с

				подтверждением их в виде цитат
7	Тема наставничества в романе: Гай Монтэг и Фабер	1	Сообщения и доклады учащихся; беседа; работа с раздаточным материалом.	Комбинированный опрос
8	Фантастика как элемент антиутопии на примере романа «451 градус по Фаренгейту»	1	Работа с текстом; просмотр элементов художественного фильма	Создание интерактивной выставки на тему «Фантастические образы Рэя Брэдбери» (не менее 5 экспонатов)
9	Вопросы социума и культуры в романе. Книга как враг общественного строя	1	Работа с текстом в парах; работа с раздаточным материалом	
10	Интертекстуальность как инструмент передачи авторской идеи	2	Работа в группах; мозговой штурм; выступления учащихся	Эссе на тему: «Значение аллюзий и цитат в романе «451 градус по Фаренгейту»»
12	Рэй Брэдбери как пророк будущего. Значение романа «451 градус по Фаренгейту» в	2	Коллоквиум; просмотр интервью Рэя Брэдбери для	Оценки выставляются по итогам коллоквиума.

	истории мировой литературы		телепередачи «проСвет»; подведение итогов курса: рефлексия	
--	----------------------------	--	--	--

Ожидаемый результат

По окончании элективного курса учащиеся должны уметь:

1. совершать отбор и классификацию научной информации по теме;
2. интерпретировать художественное произведение в контексте определенной эпохи (вторая половина XX века) и национальной специфики;
3. охарактеризовать и проанализировать систему персонажей;
4. оценить произведение с позиции современности;
5. аргументировать собственное отношение к художественному произведению, участвовать в беседе, отвечать на проблемные вопросы и формулировать их самостоятельно, а также выполнять индивидуальные творческие и групповые задания;
6. критически анализировать как результаты собственной умственной деятельности, так и деятельности своих одноклассников.

Конспект урока на тему: «Своеобразие хронотопа в романе «451 градус по Фаренгейту»: место и время действия» (2 ч.)

Цель урока: выявить особенности хронотопа в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Задачи урока:

1. Обучающая:

- продолжить формирование навыков обработки информации;
- продолжить освоение учащимися понятийного аппарата;
- продолжить формирование умений работать с художественным текстом, анализировать и понимать его;

2. Развивающая:

- продолжить развитие критического мышления учащихся;
- продолжить развитие навыков письменной и устной речи;
- продолжить развитие коммуникативных навыков, умения работать в группах.

3. Воспитывающая:

- содействовать формированию у обучающихся нравственных убеждений, высоких моральных устоев;
- содействовать эстетическому воспитанию учащихся.

Методы: эвристический, исследовательский.

Приемы: работа в группах; просмотр фрагментов фильма; работа с раздаточным материалом; работа с источником.

Виды деятельности учащихся: целеполагание, постановка и ответы на проблемные вопросы, исследовательская деятельность.

Оборудование: доска, проектор, раздаточные материалы.

Ход урока

1. Организационный момент (5 мин.)

Учитель психологически настраивает на деловое и доброжелательное сотрудничество на уроке. Слово учителя.

2. Актуализация знаний (10 мин.)

В ходе обсуждения понятия «хронотоп», учитель предлагает обратиться к словарю литературных терминов. Организует подводящий к теме урока диалог. Слово учителя, аналитическая беседа, в ходе которой ученики обсуждают основные факты биографии Р. Брэдбери, записанные ими на предыдущем занятии. По словарю литературных терминов устанавливают смысл определения «хронотоп».

3. Целепологание (5 мин.)

Исходя из темы обсуждения, ученики самостоятельно формулируют тему и цели предстоящего занятия.

3. Просмотр фрагмент фильма «451 градус по Фаренгейту» 1966 г. (15 мин.)

Вопросы для обсуждения:

1. Как вы считаете, удалось ли актерам воплотить настроение первых страниц романа Рэя Брэдбери?

2. Какие особенности передачи хронотопа в фильме вы заметили?

3. Так ли вы представляли себе художественное пространство при прочтении романа?

4. Работа в группах (15 мин.)

Задание для 1-й группы

1. Вспомните основные отличия утопии от антиутопии.

2. Где происходят события романа?

3. Является ли художественное пространство изолированным? Дайте объяснение своей точки зрения, пользуясь цитатами из произведения. Какова, по Вашему мнению, была интенция писателя при создании подобного хронотопа.

Задание для 2-й группы

1. Попробуйте определить условное время происхождения событий в романе. 2. Какие «маркеры» в произведении указывают на него? Прочитайте.

3. С какой целью, по Вашему мнению, писатель прибегнул к подобной временной организации? Свой ответ аргументируйте, обратившись к тексту романа и знаниям о позиции Рэя Брэдбери по отношению к истории.

5. Ответы учащихся (10 мин.)

Каждая группа переносит выписанные в процессе работы в группах «маркеры» на доску для наглядности. Обсуждение и занесение основных выводов в тетради.

6. Работа с раздаточным материалом (20 мин.)

Учащиеся читают рассказ Р. Брэдбери «Пешеход».

8. Выявление читательских впечатлений учащихся (10 мин).

Вопросы для обсуждения:

1. Каковы ваши впечатления от прочитанного? Поделитесь своим мнением.

2. Рассказ «Пешеход» был написан до выхода романа «451 градус по Фаренгейту» и, как известно, лег в его основу. Какие особенности хронотопа наследует роман из данного рассказа?

9. Обобщающий этап. Рефлексия (3 мин.)

Выявляется степень удовлетворённости проделанной работой. Ученикам предлагается составить синквейн о хронотопе в романе.

10. Домашнее задание (2 мин.)

1. Составить презентацию на тему «Хронотоп в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

2. По желанию: посмотреть серию «Пешеход» антологического сериала «Театр Рэя Брэдбери» и написать рецензию на нее.