

[...in terris]...

УДК 130.2
ББК 71.14

А.И. ПОЖАРОВ

ВЕЧНОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: МОДЕЛИ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

В настоящее время в произведениях массовой культуры наблюдается повышенный интерес к эпохе Средневековья. По убеждению многих культурологов, в артефактах культуры отражается не столько историческое Средневековье, сколько современное общество, погруженное в средневековый антураж. Какие же представления о себе транслирует современная массовая культура? Для того, чтобы разобраться с этим вопросом предлагается рассмотреть один из основополагающих для цивилизации вопросов: какая модель времени актуальна для современных культурных артефактов.

Ключевые слова: культура, Апокалипсис, модель времени, Средневековье, эсхатология, кино, литература, массовая культура.

В настоящее время все большую популярность в массовой культуре приобретает создание вселенных, эксплуатирующих тему Средневековья. Причиной этому может служить как безусловная зрелищность и привлекательность средневекового антуража, так и относительно малая изученность этого времени у массового рецепиента — достаточно вспомнить, что чаще всего слово «Средневековье» часто употребляется в устойчивых словосочетаниях «темное», «варварское». В массовом сознании прежде всего возникают аллюзии «невежественные монахи», «инквизиция», «ужас», а уж потом всплывают рыцари, турниры, крестовые походы и культ Прекрасной Дамы.

Но основной причиной, по мнению многих исследователей, оказываются параллели между обществом



**В ПРОСТРАНСТВЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**

и культурой Средневековья и современности. В защиту этой точки зрения написано большое количество научных работ, достаточно лишь упомянуть программную статью Умберто Эко «Средние века уже начались» [1, с. 258—267]. Среди большого количества аргументов наиболее серьезным автору кажется понятие «неуверенность» как ключевое для описания общественного состояния в Средневековье и в наши дни. Маленький человек и тогда, и сейчас оказывается один на один с непреодолимой несправедливостью бытия, и массовое сознание ищет оправдания происходящим неумолимым историческим процессам и катастрофическим событиям, пытаясь придать им какое-либо трансисторическое объяснение, раз за разом выдумывая свою теодицею.

Традиционно для придания смысла историческим процессам и самому времени как понятию использовались две оппозиции. Первая заключалась в разделении профанного или видимого исторического времени и внеисторического, сакрального.

Вторая оппозиция относится к противопоставлению двух концепций восприятия мирового времени — линейного, бесконечно направленного в будущее и циклического, бесконечно повторяющегося. Циклическое представление о времени можно охарактеризовать как описание Вселенной или ее фрагмента, замкнутого в бесконечно повторяющийся замкнутый временной цикл, по истечении которого все события начинают повторяться. В концепции циклического времени смысл истории придает ее предопределенность, детерминированность событий нынешнего цикла циклом предыдущим.

Линейное время, в отличие от замкнутого циклического, представляет собой открытую модель. Линейное время открыто в сторону бесконечности, безгранично и в то же время открыто по отношению последовательности исторических событий. Победу концепции линейного времени над концепцией времени циклического, произошедшую благодаря утверждению христианства в западноевропейской философской традиции, сформулировал Аврелий Августин: «Крест избавил нас от лабиринта колеса».

Надо сказать, что как данная оппозиция не была окончательно преодолена в Средневековье, так она продолжает существовать и сегодня в философских и научных моделях. Например физическая теория пульсирующей Вселенной в космологической модели Фридмана, предполагающая периодическое расширение Вселенной после Большого взрыва и ее последующее сжатие, приводящее ее к тому же состоянию, которое было до Большого взрыва.

Христианская культурная парадигма, сформировав концепцию линейного времени, оказалась перед задачей разрешения вопроса о будущем и его смысле так же, как идея строгого монотеизма породила необходимость в теодицее. Таким способом разрешить кризис стремилась христианская эсхатология. В рамках христианской эсхатологии линейное время стало восприниматься как

история, как цепь событий, связанных замыслом Божиим и имеющих свои начало, конец, цель и законы развития. «История была могучим мифом, <...> который поддерживал одновременно возможность объективной связности причин и событий и возможность нарративной связности дискурса» [2, с. 70]. Время лишилось сакрального значения всепожирающего Хроноса и стало просто шкалой, вдоль которой последовательно разворачивался Божий замысел относительно человечества. Более того, конечность времени, победа над ним Апокалипсиса показала его служебность и вторичность по отношению как к Творцу, так и к Творению. «Парадокс Апокалипсиса в отношении к времени может быть так выражен: наступит конец времени и времен, времени больше не будет, и этот конец наступит во времени, наступит в будущем. Поэтому все, что символически открывается в Апокалипсисе, — посюсторонне и потусторонне, в истории и за пределами истории, еще в нашем времени и в сверхвременном, в вечности» [3, с. 19]. Конечность линейного времени позволила вести речь о нем как об одном из компонентов реальности, позволила сформировать само понятие времени как завершенного объекта и говорить о том, что существование человечества имеет цель, и она состоит в решительной, окончательной и однозначной победе Добра над Злом. В этом смысл и христианской мессииологии — пришествие всемогущего Мессии ставит точку на историческом времени и переводит мир в такое состояние, где непрерывный поток времени превращается в вечность. Какое бы событие ни предполагало будущее, оно всегда заканчивается концом времени, в каждый момент времени исторического включен момент его прекращения. Как писал У. Эко, сущность христианской эсхатологии «не в конце времен, а в их преходящести, в ожидании (не в результате конца истории, а в некий установленный срок) Парусии, Второго пришествия Христа» [4, с. 33].

Однако в традиционной христианской парадигме находилось место и для элементов циклической модели времени. Литургия годового церковного календаря примирала верующих с линейностью времени исторического, включая в годовой круг празднований повторяющиеся ритуалы, внося в человеческую жизнь ощущение сопринадлежности к сакральному, неотмирному времени, не давая человеку возможности пользоваться только практически-ценностными эстетическими системами.

Начавшаяся секуляризация европейского массового сознания привела к вытеснению центральной системообразующей ценности христианского эсхатологического архетипа — фигуры Христа. Результатом этого стали усиливающиеся хилиастические представления о будущем, получившие наивысшее выражение в эпоху научно-технической революции, когда человечество приняло как возможную, а потом и сделав мейнстримной модернистскую идею о возможности построения на земле Царствия Божия своими силами, путем совершенствования науки и техники и установления справедливых социальных

порядков. Начиная с XVII века, теория линейного и поступательного движения приобретает все больше сторонников, порождая веру в бесконечность прогресса. Провозглашенная уже Лейбницем, эта вера начинает доминировать в век Просвещения и, благодаря триумфу эволюционистских идей, подвергается вульгаризации в XIX веке [5, с. 113].

Однако хилиастические концепции, реализуемые на практике, привели к мировым войнам, невиданным по жестокости социальным экспериментам и к закономерному разочарованию в них большинства людей, принадлежащих к западной культуре. XX век наделил общественное и философское сознание четким ощущением конечности существования человечества и катастрофизмом. Н.А. Бердяев связывал это как с катастрофичностью современной истории, так и с общей дегуманизацией [6, с. 283]. Одна лишь эволюционистская позиция, во всех ее разновидностях и нюансах — от «судьбы» Ницше до «темпоральности» Хайдеггера — оставляет человека безоружным перед историей [5, с. 117], — писал об этом М. Элиаде. Западная культура перестала смотреть в будущее с оптимизмом и результатом разочарования стала культура постмодернизма. Однако она оказалась неспособной не только предложить свою концепцию времени, но и вернуться к христианской концепции линейного времени, а также к христианской эсхатологии не в последнюю очередь потому, что христианство и фигура Христа остаются табуированными как в научном, так и в общественном сознании. Но ужас перед катастрофами и историей не избылся, и, не имея возможности опереться на традиционную для христианской парадигмы теодицею, современная культура стала вырабатывать новые модели времени в которых пыталась примирить архаическую циклическую и христианскую линейную концепции времени, с христианским эсхатологическим архетипом. Необходимо отметить, что в настоящий момент христианский эсхатологический архетип функционирует в массовом сознании как симулякр, то есть, пользуясь всеми образами и структурными схемами, не формирует ценностного содержания, а функционирует в качестве аттракциона.

Если рассматривать концепцию циклического времени, сведенную к гротесковому абсолюту, то в мировом кинематографе это представлено во множестве лент, таких как отечественное «Зеркало для героя» (режиссер В. Хотиненко, СССР, 1987), и значительно более поздний, равно как и значительно более плоский, «День сурка» (режиссер Г. Рамис, США, 1993). Здесь мы видим самое буквальное, окологлатоновское понимание цикличности времени, данное с точки зрения внешнего наблюдателя, или Бога: напомним, у Платона время определяется как «некое движущееся подобие вечности <...> вечный же образ, движущийся от числа к числу» [7]. Но, поскольку «время подражает вечности и бежит по кругу согласно [законам] числа» [7], то рождение нашего мира, его становление и разрушение должно происходить циклически. «Ничто не происходит единожды, а повторяется бесконеч-

но, при том неизменной остается как последовательность событий, так и сумма вещества, существующая во Вселенной. Космическая продолжительность — это повторение и [...] вечное возвращение» [5, с. 305].

Преодоление временной петли в этих фильмах возможно лишь демиургическим вмешательством Бога. Несмотря на то, что в произведениях современной массовой культуры в качестве протагониста выступает скорее героический, чем божественный персонаж, его действия (если рассматривать данный персонаж в контексте христианской индивидуальной апокалиптики) — это безусловная аллюзия на кенозис¹ и его апофеоз — сошествие во ад, размыкание дверей извечного иудейского шеола. Интересно, что это выражено по-разному, но очень схоже — герой (Бог) способен спасти мир от вечного возвращения любовью к людям, остающимся во временной петле, несмотря на то, что он видит их несовершенство. Отличие от полностью христианского понимания концепции спасения в том, что герой фильмов — не Бог, хотя и выступает фигурой «вне времени», и не обладает изначальной Любовью к несовершенным людям, а герой Билла Мюррея Фил в фильме «День сурка» и просто всех ненавидит. Обретение любви происходит в процессе разворачивания повествования, вместе с духовным совершенствованием героев, причем это совершенствование обязательно заключается не в пассивном принятии происходящего, а как неумолимое развитие, восхождение. У Хотиненко это выражено через прямой конфликт двух путешественников во времени, в «Дне сурка» это показано не открытым резонерством, но также сделано весьма отчетливо. Заметим, что в фильме Гарольда Рамиса более выпукло прослеживается западная, католическая концепция индивидуального спасения делами, когда из-за продолжительного упражнения в добрых поступках в человеческом сердце поселяется Любовь. У Хотиненко же преобразование души происходит больше из-за первоначального осознания благодатной Любви, которая затем толкает его на поступки. Но обе трактовки имеют основанием вдохновенный гимн Павла: «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине» (1 Кор. 13:4—7).

Таким образом, оба фильма, в которых предпринята попытка осмыслить время буквально как замкнутый цикл, все равно находятся в русле христианской этики

¹ Богословский термин, означающий Божественное самоуничтожение Христа через вочеловечение вплоть до вольного принятия Им крестного страдания и смерти. Термин взят из Фил. 2:7: «Уничтожил [εκένωσεν] Себя Самого, приняв образ раба...»

спасения, предполагающей, что путь ко Христу только и достигается через любовь, а сам акт спасения воспринимается через размыкание временного кольца, как выход из вечного возвращения в обретающую смысл линейную историю, имеющую начало и конец в лице Первого и Последнего.

Имеют начало и конец и эти фильмы, но они в большей степени стали уже достоянием истории, уйдя назад по временной шкале. Совсем иными экспериментами со временем занимаются Алексей Герман и Джордж Мартин, прямо погружающие зрителя в Средневековье, но Средневековье странное. Оно не имеет отношения к историческому периоду, а скорее играет роль некоего камуфляжа настоящего времени.

Дж. Р. Мартин в своей саге «Песнь льда и пламени», нашедшей массовую аудиторию после выхода сериала «Игра престолов», рассказывает историю вымышленной средневековой вселенной. Основные события в саге происходят в Семи Королевствах Вестероса — на континенте с как минимум двенадцатитысячелетней историей и странным климатом: сезонные периоды длятся не месяцы, а годы. На крайнем севере Вестероса, где гигантская Стена ограждает южные королевства людей от диких земель по ту сторону, с концом каждого лета появляются Иные — зловещие сверхъестественные существа, связанные с холодом и смертью. Стену охраняют отряды Ночного Дозора — своего рода ордена, взявшего на себя обязанность охранять Вестерос от угрозы с севера.

За обозримую историю в Вестеросе сменилось несколько рас, первыми из которых были жившие в гармонии с природой и похожие на кельтов «дети Леса» и «Первые люди» — наездники и завоеватели, открывшие секрет бронзы и приручившие лошадь. Эти расы поклоняются так называемым старым богам (скорее всего, имеется в виду некая разновидность симбиоза анимизма и архаического язычества). Собственно отправление культа происходит в так называемых богородах, небольших рощах «чардрев», причем основного внимания удостоиваются «сердце-деревья» с вырезанными человеческими лицами, через глаза которых старые боги могут наблюдать за миром. Это некие безымянные и таинственные могущественные природные силы, скорее наблюдающие за жизнью людей, нежели активно участвующие в ней. Считается, что особым покровительством Старых богов пользуются законы гостеприимства, родства и кровной мести.

Следующими двумя расами были андалы и ройнары, новые завоеватели с железным оружием, которые принесли с собой новые технологии и Веру Семи. В культе Семь есть несомненные отсылки и к христианской Троице, и к языческим пантеонам. Семь божеств — Отец, Мать, Дева, Старица, Кузнец, Воин и Неведомый воплощают различные лица единого бога, однако на практике верующие поклоняются божествам по отдельности, не вникая в богословские тонкости. «Сфера влияния» каждого божества ограничивается определенным сословием [8]. Поклонение происходит в храмах — септах, жрецы называются

септонами, Верховный септон избирается специальной коллегией. В саге упоминаются как семь преисподних для грешников, так и семь небес для праведников, но большинство погибших отправляется в ад.

Еще один культ, которому поклоняются в книге, — бог огня Р'глору. Судя по тому, что эта религия постулирует вечную борьбу между Р'глором, олицетворяющим свет и тепло, и злом в виде Великого Иного, олицетворяющего холод и тьму, можно предположить, что при создании этого образа имелся в виду зороастризм. Последователи культа крайне нетерпимы к другим верованиям и практикуют сожжение богороц и септ. В городе Браавосе почитается Многоликий Бог, последователи которого считают, что все религии приносят молитвы одному и тому же Богу Смерти, называя его разными именами. Многоликий царствует и владеет человеческими жизнями и забирает душу человека после смерти, с тем, чтобы суд над ним вершили другие боги. Последним культом является Утонувший Бог, адепты которого практикуют утопление неофитов с последующим возвращением их к жизни. Девизом религии является «мертвое умереть не может», что недвусмысленно перекликается с христианским «смертию смерть поправ».

Каковы же отличия средневековья мира Семи Королевств от реального?

Прежде всего, сразу обращает на себя внимание цивилизационная статичность этой вселенной. Стена, отделяющая мир первобытного хаоса от пространства культуры в освоенной Ойкумене построена восемь тысяч лет назад, и все восемь тысяч лет она охраняется теми же отрядами Ночного Дозора, вооруженными тем же оружием. В знатных семьях мечи передаются от отца к сыну чуть ли не тысячелетиями. Нет «прорывов» ни в технологиях, ни в военном деле, ни в культуре или искусстве — песни и саги, мифы и сказки неизменно сочиняются и поются об одинаковых подвигах, а рыцари, совершившие их, с течением веков обретают статус героев. Но в мире Дж. Мартина нет ни сожаления об ушедшем «Золотом веке», ни сожаления о нынешнем состоянии обветшавшего мира или об актуальном падении нравов или развращенности, разве что Ночной Дозор утрачивает свою былую силу, но не гибнет окончательно.

Далее, отмеченное религиозное разнообразие и странная для Средневековья толерантность. Все религиозные системы мирно сосуществуют в Вестеросе, смена религиозной принадлежности спокойно обсуждается и носит характер скорее коммерческой сделки, чем основной вопрос, волнующий средневекового человека. Выбор бога или богов диктуется выгодой или личными убеждениями, при этом вселенной Мартина неизвестны религиозные войны. Войны всегда ведутся по политическим или экономическим мотивам, а религия носит скорее декоративную функцию. Адепты владыки Света сжигают чужие культовые строения, но лишь чтобы сломить противников, андалы вырубали богорода, потому что боялись, что через чардрева Первые люди могут шпионить за ними. Словом, верующие в Вестеросе не пламенные, а скорее

теплохладные, по определению Апокалипсиса (Откр. 3: 15). Низкая религиозность подчеркивается в саге преувеличенным присутствием сексуальной тематики — персонажи вступают во все виды противоестественных связей, включая инцесты и педофилию, не обращая особенного внимания на предосудительность таких действий с точки зрения общепринятых религиозных установок.

Наконец, вся жизнь вселенной Огня и Пламени подчинена циклам. Большие циклы маркируются крупными катаклизмами, такими как нашествия иноземных завоевателей или Иных из-за Стены, меньшие — междуособными войнами и переворотами, еще более мелкие — чередованиями глобальных Лета и Зимы (длящихся до десяти лет). Однако нельзя не отметить, что катастрофы в циклах лишь сотрясают мир Вестероса, также не разрушая его, а лишь меняя династии и условия существования. «Знаешь старого Бена Чернопалого? — говорит один из героев. — Он попал сюда еще мальчишкой. Работал на леди Уэнт, и на ее отца, и даже на лорда Лотстона, который владел Харенхоллом до Уэнтов. Теперь он работает на лорда Тайвина, и знаешь, что он говорит? Меч — это меч, шлем — это шлем, и если ты сунешься в огонь, то обожжешься, кому бы ты ни служил. А Люкан — неплохой хозяин. Я хочу остаться тут» [9, с. 143]. Да, коллизии, катастрофы и войны случаются, но житель вселенной «Игры престолов» их не очень боится по той причине, что ему постоянно так плохо, что кажется, что хуже уже не будет. И снова определяющими чувствами становятся страх перед будущим и неопределенность. Стабильность и покой — вот чего хотят все персонажи, избыть ту самую «неуверенность», о которой мы говорили в начале.

То, что отмечают все критики и что становится одним из главных факторов популярности сериала — подчеркнутая, нелогичная, бессмысленная жестокость. Джордж Мартин убивает всех — гласит современный фольклор. Персонажи — ключевые и второстепенные — погибают, как способствуя нагнетанию драматизма, так и просто так, без особенной надобности. Никто и нигде не может оставаться в покое или пребывать в безопасности, — говорит нам автор. «Зима близко» — гласит один из девизов саги, «Ночь темна и полна ужасов» — отвечает ему другой.

В мрак и темноту погружает зрителя и Алексей Герман в своем последнем фильме «Трудно быть богом». Взяв одну из самых популярных книг братьев Стругацких, режиссер создал ее авторское кинематографическое воплощение, полностью переосмыслив сюжет об ученом-прогрессоре, прибывшем с процветающей Земли на далекую планету, переживающую свое Средневековье, для наблюдения и исследований, и не имеющем права вмешиваться в течение жизни ее обитателей. «Им было запрещено вообще что бы ни было предпринимать. Представь себе это на минуту: запрещено вообще. Они бы не имели права даже спасти Будаха. Даже если бы Будаха топтали ногами у них на глазах» [10, с. 403].

И фильм, и книга «Трудно быть богом» посвящены обсуждению темы прогрессорства — целенаправленного воздействия одной, более высокоразвитой цивилизации на другую. У Стругацких вполне в оптимистическом модернистском духе коммунистическая Земля изменяла нынешнее бытие другим цивилизациям, потому что собственного прошлого стыдилась и была не в состоянии изменить. «Активная деятельность, развернутая людьми коммунистической Земли на феодальных и раннекапиталистических планетах, должна была, по идее, привести к ускорению исторического развития, к менее кровавому прогрессу и в конечном итоге — к переходу цивилизаций на коммунистическую ветвь последовательности» [11, с. 6]. Сквозь ткань повествования постоянно пробивается вопрос — можно ли помочь тем, кто не желает или не заслуживает помощи, или не нужно этого делать? и кульминацией служит известный диалог земного прогрессора — дона Руматы с местным ученым Будахом, заканчивающийся фразой: «Господи, сотри нас с лица земли и создай заново более совершенными... или еще лучше, оставь нас и дай нам идти своей дорогой» [10, с. 509].

И авторы книги, и режиссер вроде бы приходят к одному и тому же выводу о невозможности насильственного осчастливливания человечества, но приходят к этому совершенно с разных сторон. Королевство Арканар, в котором оказывается ученый с Земли находится в глубоком кризисе. Страна впадает в нищету и нестабильность, а основными виновниками народных несчастий объявляются книгочеи и грамотеи, на которых и открывается охота. Окончательно повергает страну в хаос царевубийство и переворот, в результате которого государство становится одной из провинций «Святого Ордена». На этом сходство фильма с первоисточником закончено, из книги заимствована лишь сюжетная канва, но и она становится в определенный момент ненужной, основную роль в фильме играет безнарративная эстетика грязи. Фильм полон гнили, нечистот, трупов и отбросов и это является основным авторским посылом зрителю. Даже кульминационный диалог Будаха с Руматой происходит в совершенно разных условиях. В книге «доктор Будах, отмывшийся, переодетый во все чистое, тщательно побритый, выглядел очень внушительно. Движения его оказались медлительны и исполнены достоинства, умные серые глаза смотрели благосклонно и даже снисходительно» [10, с. 505], в фильме полупьяный Румата шлепает по грязи вокруг мочащегося Будаха и разговор происходит как-бы смазанно, не акцентированно, так — перебросились незначительными словами.

Все тронуто гниением с первого кадра — мертвый пруд с гниющими бревнами, над ним туалеты, в грязи копошатся люди, пытающиеся ловить рыбу. Рыба, мертвая рыба вообще — сквозной символ фильма, рыбьей чешуей поливают многочисленных повешенных, рыба лежит в повозках, рыбу в знак примирения бросают Румате монахи, когда он въезжает в ворота, сидя задом наперед на

осле. Все это, несомненно, инвертированные, карнавализованные христианские аллюзии в мире бахтинского телесного низа, воспроизведенного гиперреалистично. Для усиления эффекта Герман придумывает для своего Руматы новое происхождение и делает его сыном одного из арканарских богов, хотя сама идея «сына Бога» проскальзывала у Стругацких лишь в предположительном ключе, и немедленно опровергалась: «Может быть, вы дьявол. Может быть, сын бога. Кто вас знает? <...> Я даже не пытаюсь заглянуть в пропасть, которая вас извергла <...> меня ничто не интересует, — сказал Румата. — Я развлекаюсь. Я не дьявол и не бог, я кавалер Румата Эсторский, веселый благородный дворянин, обремененный капризами и предрассудками и привыкший к свободе во всех отношениях» [10, с. 486].

Обсуждение этой идеи становится одной из сквозных тем фильма. Герои говорят о Боге (или о богах), но, возможно, в них и не верят или их не боятся: «Если я Бог, то почему я у тебя в черном списке?» — спрашивает Румата у капитана стражи. «Потому что ты Бог», — отвечает ему. Кажется, что серьезное обсуждение вопроса существования Бога табуировано в германовском Арканаре так же, как и в современном мире, неприлично даже произносить его имя. Не случайно монахи Святого Ордена, в книге обменивавшиеся приветствием «Во имя Господа! — именем Его», в фильме приветствуют друг друга «Во имя Ордена». Бог изгнан из жизни Арканара и неслучайно вторым из центральных пунктов становится диалог бунтовщика Араты с Руматой, говорящего «Я давно понял, что Бог сдох. Вез, вез этот воз и сдох».

Сюжет и у Стругацких, и у Германа заканчивается одинаково. В порыве мести за убитую возлюбленную дон Румата устраивает на улицах Арканара резню, убивая всех вплоть до нового правителя государства дон Рэбы. У Стругацких после этого ученого-прогрессора везут на «ласковую Землю», а в финале фильма Германа мы видим уставшего Румату с пустыми глазами, сидящего на горе трупов. Ему некуда идти. Его локальный апокалипсис был не нужен и обречен с самого начала, прежде всего потому, что Апокалипсис возможен только в том мире, в котором живет Бог. Румата Германа знает, что он не сын Бога и в Бога не верит, хотя и пытается: «Господи, если ты есть, останови меня», — говорит он перед началом последней схватки, но ничего не происходит, и время у Германа продолжает идти так же медленно и тягуче с тем, чтобы в нем ничего не происходило, а любые катаклизмы были бы локальными. Арканар останется Арканаром и после арканарской резни.

Представляется что, идя с разных сторон и отталкиваясь от разной эстетики, Джордж Мартин и Алексей Герман представили нам образ Средневековья, в котором в отличие от предельно христоцентричного подлинного Средневековья не было Христа или в котором он стал забыт или «умер». Если вспомнить о сравнении нашего времени с новым Средневековьем, то почти нет сомнений, что авторы отражают именно современность, с современным восприятием времени, истории и апокалиптики. Сущность христианского Апокалипсиса иногда описывается фразой «Лучше ужасный конец, чем ужас без конца». Апокалипсис в современном сознании перестает восприниматься как окончательная черта, подводящая итог существования мира, как определенная точка на временной шкале, а начинает восприниматься как бесконечно растянутый процесс, внутри которого сегодня существует человечество.

А если у времени не будет даже ужасного конца, то история и человеческое существование вновь лишаются смысла в привычном понимании. Время больше не вектор, ведущий от Рождества к Парусии, и не бесконечное колесо. Современное время — бесконечно тянущийся ужасный процесс, который не приводит ни к каким результатам.

Список литературы

1. Эко У. Средние века уже начались. — М.: Иностранная литература. — 1994. — № 4. — С. 258 — 267
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. — Тула, 2013.
3. Бердяев Н. Я и мир объектов // Философия свободного духа. — М., 1994.
4. Эко У., Мартини К.М. Диалог о вере и неверии. — 2-е изд. — М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. — (Серия «Диалог»).
5. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. — М.: Ладомир, 2000.
6. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). — М.: Международные отношения, 1990.
7. Платон. Тимей. (37d) // Платон. Диалоги. — М.: Мысль, 1986.
8. Портал «Народы и культура» [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Песни льда и пламени». — Режим доступа: http://7kingdoms.ru/wiki/Портал:Народы_и_культура.
9. Мартин Дж.Р.П. Битва Королей. — М.: АСТ, 2014.
10. Стругацкие А. И Б. Трудно быть богом // Стругацкие А и Б. Избранное. Т1. М.: Московский рабочий, 1989.
11. Переслегин С. Бриллиантовые дороги // Стругацкие А. и Б. Страна багровых туч. В серии «Миры братьев Стругацких». — М.: АСТ; СПб.: Terra fantastica, 1997.