

**Н.К. Гончар-Ханджян, Э.Г. Симонян**

**ФЕНОМЕН ПАНДЕМИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ, ДРАМАТИЧЕСКОМ  
И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСАХ**

*Аннотация.* Массовые эпидемии, уносящие множество жизней, создающие непреходимый водораздел между историей «до» и «после» пандемии, концептуализирующие новое мировоззрение, во все времена были в фокусе внимания литературы. В наши дни они получают свое визуальное разрешение и в кинематографе. В свете последних событий, окрашенных новой глобальной пандемией Covid-19, тема мировых эпидемий актуализируется и выходит на новый виток в литературных, драматических и кинематографических сюжетах.

Предметом данной статьи выступает феномен пандемии в литературе, в частности в драмах Дж. Уильсона, А.С. Пушкина, Е.Г. Водолазкина, объединенных общей темой чумы как метафоры разрушения устоявшихся канонов, упадка миропорядка, морали и традиционных социальных отношений и ценностей, а также пандемическая тема в кинематографе, в основе своей прямо или косвенно отсылающая к известным литературным сюжетам. Цель статьи – дать по возможности развернутое описание художественной рецепции пандемии с опорой на примеры динамической визуализации (драма, киносюжет). Ограниченность научных исследований данной темы определяет новизну статьи, в основе которой – максимально широкий спектр литературно-кинематографических обращений к эпидемии на протяжении истории.

**Ключевые слова:** эпидемия; сюжет; визуализация; драма; фильмы-катастрофы.

**Гончар-Ханджян Наталия Кареновна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы Ереванского государственного университета. Армения, Ереван.

**E-mail:** natalie.goncharkhanjyan@ysu.am

**ORCID:** 0009-0002-5462-8509

**Симонян Эрнест Григорович** – студент магистратуры кафедры русской и мировой литературы и культуры Российско-Армянского университета. Армения, Ереван.

**E-mail:** ernestsimonyan50@gmail.com

**Gonchar-Khanjyan N.K., Simonyan E.G.**  
**The phenomenon of a pandemic in literary, dramatic,  
and cinematic discourses**

***Abstract.** Mass epidemics that claim many lives, create an impassable divide between the history of «before» and «after» the pandemic, and conceptualize a new worldview have always been the focus of literature. These days they get their visual resolution in cinema too. In light of recent events, colored by the new COVID-19 global pandemic, the theme of global epidemics is becoming more relevant and entering a new stage in literary, dramatic, and cinematic subjects.*

*The subject of this article is the phenomenon of a pandemic in literature, in particular in the dramas of Wilson, Pushkin, Vodolazkin, united by the common theme of the plague as a metaphor for the destruction of established canons, the decline of the world order, morality, and traditional social relations and values, as well as the pandemic theme in cinema, based on direct or indirect references to well-known literary subjects. The purpose of the article is to give the most comprehensive representation of the artistic reception of the pandemic, based on examples of dynamic visualization (drama, film plot). The limited academic discussions of this topic determine the novelty of the article, which is based on the widest possible range of literary and cinematic references to epidemics throughout history.*

**Keywords:** epidemic; plot; visualization; drama; disaster films.

**Gonchar-Khanjyan Natalia Karenovna – Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Literature,  
Yerevan State University. Armenia, Yerevan.**

**E-mail: natalie.goncharkhanjyan@ysu.am**

**ORCID: 0009-0002-5462-8509**

**Simonyan Ernest Grigolovich – Master’s student of the Department of Russian  
and World Literature and Culture at the Russian-Armenian University.**

**Armenia, Yerevan.**

**E-mail: ernestsimonyan50@gmail.com**

## **Введение**

На протяжении истории человечества глобальные эпидемии находили отражение в литературе, где художественный вымысел переплетается с исторически достоверными реалиями. С начала XX в. эпидемическая тема получает широкое динамически-визуальное разрешение в кинематографе. Выбор такой темы обусловлен зрительским запросом на фильмы в жанре саспенс, что особенно актуализировалось в последний период в связи со вспышкой мировой пандемии Covid-19. «Если бы ее не было, ее (пандемию. – Н. Г.-Х., Э. С.) тоже нужно было бы придумать» [Водолазкин]. Эта реплика одного из персонажей «Covid-драмы» Евгения Водолазкина «Сестра четырех» как нельзя более точно определяет социальный и ментальный дискурсы коронавирусной реальности,

ставшей своеобразной постмодернистской версией эпидемического сюжета на протяжении человеческой истории. При определенных внешних различиях восприятия эпидемий существенным объединяющим принципом является переосмысление вечных ценностей, в первую очередь отношения к жизни и смерти.

С античных времен смерть сакрализуется посредством мистерий, пышно обставленных ритуалов, сводов правил, подготавливающих переход в некрополь («Книги мертвых» в различных архаических культурах), а также посредством придания подземным божествам привлекательного образа, о чем говорят такие примеры, как четвёртое задание Психеи во вставной сказке в романе Апулея «Золотой осел», где сама богиня красоты Венера отправляет Психею к Прозерпине, прося у той «немножко красоты, хотя бы на один денек» [Апулей 1959, с. 198] и др. Античности присуща эстетизация смерти (отсюда и позитивное отношение к самоубийству как обряду перехода), индивидуализация и героизация (архаическое: герой означает усопший). От персонифицированного, inferнально-притягательного концепта смерти переходу к безлико-отталкивающему, обобщённому явлению способствуют повальные эпидемии, примеры которым находим уже в античных источниках («Илиада» Гомера, «Царь Эдип» Софокла и его более натуралистическая версия у Сенеки, труды Фукидида, философская поэзия Лукреция Карра), глобализующиеся в Средневековье и трансформирующие облик смерти из индивида в девида со скрытым лицом и лишённого половых признаков, чьим маркированным атрибутом становится коса. Мистические корни античной трагедии, определяющие смерть как наказание за вину перед божественными законами, больше не работают, человек оказывается погруженным в экзистенциальную лакуну и пытается найти выход самостоятельно, в утешение жертвам эпидемий создается новый свод правил – трактат «*Ars moriendi*», предназначенный примирить с неизбежной и мучительной смертью. Той же цели служит такой жанр, как макабр, придающий массовым смертям характер карнавальности (карнавальность нового времени vs героизация античности). Эпидемии обуславливают кризис аутентичного культа смерти и приводят к формированию нового мышления, где экстернальный локус контроля (гнев богов) сменяется интернальным локусом контроля (ответственность каждого). В новом секуляризованном мире происходит переоценка ценностей и актуализируются новые темы и реалии. В европейской литературе начиная с эпохи Ренессанса, фактически совпавшего, окрашенного одной из самых смертоносных эпидемий чумы (ср.: наступление новой эпохи датируется 1341-м годом, чума распространилась по всей Европе в 1348 г.), прослеживается тенденция создания *эпидемической* литературы.

Одной из ведущих тем у итальянских писателей, обращавшихся к теме глобальных эпидемий, становится тема изоляции, непосредственно связанная с темой бытовой и ранее пренебрегаемой высокой литературой, а именно, обеспечения запасами еды, чтобы пережить кризисный период (Боккаччо, «Декамерон»), а также новая – интеллектуальная – форма общения, сублимирующая непосредственный тактильный контакт в пересказ о нем (предвосхище-

ние онлайн-контактов). Социальные кризисы («хлебный бунт»), приводящие к массовым скоплениям людей, девальвация моральных ценностей, фактор социальной депрессии вызывают подавление иммунной системы и возникновение очагов эпидемии, война же служит катализатором и провокатором новых смертельных вспышек эпидемии (см.: «Обручённые» А. Мандзони, «Остров накануне» У. Эко). В результате эпидемии возникают новые реалии: выработка защитного штамма у переживших заболевание способствует формированию новой «кастовости», а также нового «бизнеса» (монатти), как и увеличивается число всякого рода служителей (глашатаи, комиссары), наживающихся на общей беде. Создаются лазареты – специализированные эпидемические центры при поддержке отцов церкви, а также добровольцев, в большинстве своём переболевших и выздоровевших. Устанавливается жесткий свод правил, действительных в экстремальное время, и, как следствие, новые фобии и легенды (мазуны). Обращаясь к хроникам очевидцев (в частности, В. Рипамонти, Гаспаро Бугати), А. Мандзони (XIX в.) и У. Эко (XX–XXI вв.) дают своё видение событий, имевших место в охваченной эпидемией Европе в XVII в. и имеющих непосредственные переклички и прямые аналогии с событиями последнего периода в странах, где получил распространение Covid-19.

Времена Вильяма Шекспира отмечены очередной вспышкой бубонной чумы, которая оставила свой след как в биографии драматурга, так и присутствует в репликах, ремарках его персонажей как лейтмотивный, эмоционально окрашенный подтон, метафора для передачи ярости, гнева, возмущения («Ромео и Джульетта», «Кориолан», «Двенадцатая ночь», «Король Лир» и др.). Его непосредственный предтеча Томас Нэш отозвался на охватившую Англию смертоносную эпидемию стихотворением «Литании во время чумы», а примерно через столетие реальные события чумы XVIII в. найдут отражение в известном романе Дефо «Дневник чумного года». Драма Джона Уильсона «Чумной город» подтолкнет Александра Пушкина к созданию «Пира во время чумы», а эстафету уже ставшей в английской литературе классической «чумной темы» примут американские писатели (Э. По, Дж. Лондон, Кэтрин Энн Портер, Синклер Льюис и др.). Литературные сюжеты, непосредственно отсылающие к теме чумы, встречаем у Т. Манна («Смерть в Венеции»), Г. Гессе («Нарцисс и Гольдмунд»), Гертруд фон Лефорт («Дочь Иеффая»), у Габриэля Гарсиа Маркеса («Любовь во время чумы»), во французской литературе – от басен Лафонтена до романа А. Камю «Чума», чей рейтинг и продажи достигли внушительных отметок во время пандемии Covid-19.

Примечательно, что со второй половины XX в. пандемия в литературе из исторического дискурса переходит в провидческий, выступает не как отражение имевших место событий, а скорее как их предчувствие: например, Дин Кунц в романе «Глаза тьмы» (1981) фактически «пересказал» события катастрофы «Ухань-400». В связи с этим нельзя не вспомнить роман Герберта Уэльса «Похищенная бацилла» (1894), в котором сумасшедший анархист пытается отомстить человечеству, пуская в ход созданный в секретной лаборатории штамм азиатской холеры. Именно Уэльс заложил литературную тра-

дицию «искусственных эпидемий», работающих как биологическое оружие, подхваченную писателями-фантастами: «Штамм Андромеды» Майкла Крайтона, «Противостояние» Стивена Кинга, «Безумный Адам» Маргарет Этвуд. Метафорой духовного и экзистенциального кризиса предстает роман Жозе Сарамаго «Слепота», в котором тотальная незрячесть порождена невиданной и молниеносно распространяемой заразой.

В эпоху Covid-19 литература стала изыскивать новые способы выражения и откликнулась на пандемию целым рядом остросюжетных текстов (хайповые сенсации, трэш-литература, онлайн-дневники «с места событий»), манипулируя чувством всеобщего страха заражения, вернувшего человечество в историческое прошлое.

### Основная часть

Поскольку традиционные эпидемии сопровождалась ярко выраженной внешней метаморфозой, описания последствий заражения занимали всегда особое место как в литературе, так и визуализировались непосредственно в других видах искусства. Целью такой визуализации была не только передача информации о конкретной эпидемии, но и демонстрация роли человека как главного актанта всех этих событий. Под понятием *главный актант* понимается не только роль человека как страдающего от этих болезней, но и как причины появления, а впоследствии, и основного посредника ее исчезновения.

Достоверной информацией об изображениях эпидемий в античной живописи мы на сегодняшний день не располагаем, но уже в Средние века живопись использует пандемический сюжет в дидактических целях, что обусловлено церковным заказом, и, соответственно, ангажированные церковью художники рисовали то, что было угодно заказчику, а именно, библейские мотивы из Ветхого и Нового заветов. В эпоху Раннего Возрождения, отмеченного эпидемией губительной чумы, в миниатюрах изображалась болезнь в образе смерти с косой. Повальная зараза (чума, холера, оспа) представляла в ставшем привычным облики на переднем плане, главная же задача художника заключалась в детальном изображении происходящего, а большие скопления людей-статистов, в свою очередь, служили фоном.

Первой платформой динамической визуализации был античный театр, в котором разыгрывалась драма Софокла «Царь Эдип», отсылающая к теме смертоносной эпидемии, охватившей Фивы. Как отмечалось выше, пандемический дискурс прослеживается в елизаветинском театре, в частности, в целом ряде шекспировских сюжетов-постановок. Если у Шекспира тема эпидемии носит вспомогательный характер, то в рассматриваемых ниже драматических примерах становится ведущей.

Пьеса Дж. Вильсона (1785–1854) «Чумной город», или «Город чумы» была опубликована спустя 100 лет после представляемых в ней событий, а именно – страшной лондонской чумы 1665–1666 гг., детальное описание которой дает Дэниэль Дефо в своем мемуаре «Дневник чумного года». Возможно, что Виль-

сон опирался на дневник Дефо и многие детали использовал для передачи обстоятельств опосредованно, поскольку сам свидетелем их не был. Действия в пьесе происходят в Лондоне, хотя автор не упоминает его в названии, поскольку любой европейский плотно населённый город пребывал в постоянном страхе перед чумой и мог служить площадкой для разыгрываемого в драме сюжета. Тема города в эпидемических произведениях занимает ведущую роль, представляя своего рода символом губительного топоса. Город здесь акцентирован как самостоятельный *герой* всей драмы, объединяющей в своем обособленном от внешнего мира пространстве всех персонажей с их индивидуальной историей. Город предстает территорией смерти, страха перед смертью, приводящего к нравственному дисбалансу и заставляющего даже верующих обратиться к астрологам, а тех, кто всю жизнь отворачивался от Бога, пойти в церковь и исповедаться. На фоне общегородской катастрофы выделяется ключевая сцена драматического повествования – сцена пира в конце первого акта, где проступает еще одна тема эпидемической литературы: общая беда vs гедонистическое поведение отдельных персонажей, вообразивших себя привилегированной кастой неподверженных смерти.

Вильсон был современником Пушкина, и на фоне эпидемии холеры, вспыхнувшей в 30-е годы, поэт берется за вольный перевод его текста, по-своему переосмысляя его. По версии Пушкина, оказавшийся в центре глобальных и губительных событий человек сам призван решить экзистенциальную дилемму, бороться во имя жизни или сдаться смерти. Отношение к чуме, а значит, отношение к смерти у Пушкина противоречит вильсоновскому пониманию. Если говорить об объеме и содержании текста, то пьеса Вильсона сводится к развернутой личной трагедии героев, декорациями которой выступают частные события из жизни прочих горожан, застигнутых чумой. В отдельную сцену одного из актов пьесы Вильсона русский поэт вложил новый – философский – смысл, новое содержание, придав малому жанру эпический размах:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы [Пушкин 1978, с. 356].

Примечательно, что в пушкинском варианте жизнь и смерть выступают как противоположные, но равноценные феномены. Именно вокруг этой бинарной оппозиции строится ядро философских воззрений, и ключевую роль здесь играет песня Председателя. В вильсоновском варианте Мэри Грей поет об отчаянии, страданиях и невзгодах несчастных граждан, и замороженные ее голосом пирующие вслушиваются в льющуюся из уст Мэри мелодию, упоая найти утешение, приободриться, восстать к новой жизни. Но печальный исход предreshен описанием мертвого младенца на груди матери. Предельный натурализм, присущий драме Уильсона, у Пушкина отсутствует, а песня Председателя превращается в гимн, манифестирующий духовное возрождение несмо-

тря на то, что вольному уличному разгулу суждено прерваться, а участникам веселья уже вынесен смертный приговор:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья –  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог [Пушкин 1978, с. 356].

Соотнесение драмы Вильсона и *маленькой трагедии* Пушкина отражает разность восприятия одного и того же явления двумя авторами-современниками. Джон Вильсон подошел к описанию человеческого порыва к жизни с позиции максимального приближения к действительности, натуралистически передавая эмоции страха, подавленности, отчаяния, охватившие все население города, лишив своих персонажей возможности пережить очистительный катарсис, и тем самым свою поэму сведя больше к документально-бытовой драме. Пушкин дал философское разрешение сюжету, абсолютно видоизменив сцену «Пира во время бедствий», оставив ее каркас, но наполнив новым содержанием и смыслом. У Пушкина «гимн и хвала Чуме – это гимн человеческой отваге, для которой чума страшный и безжалостный противник, а не палач» [Згурская 2016, с. 17], а сама напасть выступает не просто как телесный недуг, порожденный человеческой греховностью и ниспосланный небесами в наказание, а как недуг душевный, выдвигается идея сопротивления ему на уровне духовном.

Чумная, или эпидемическая тема с 2020 г. вновь становится популярной, актуализируясь на фоне недавних событий. Наш современник, писатель Евгений Водолазкин конструирует свой драматургический корпус в пьесе «Сестра четырех», травестируя *чумной* сюжет, ставший на протяжении истории одним из литературных сюжетов-архетипов. Изолировав своих персонажей в стенах инфекционной больницы имени Альбера Камю, автор создает симулятивную реальность, где каждый из героев – притворщик, симулякр, а самым реалистичным персонажем парадоксальным образом предстает медсестра, выступающая в образе персонифицированной смерти с ее непременным атрибутом – косой, спрятанной под кроватью. В отличие от драм Уильсона и Пушкина, у Водолазкина нет описания пышных застолий, контрастирующих в своем разгульном великолепии с жалким и обреченным миром аутсайдеров, не допущенных в пределы *избранного общества*, но именно попытка одного из участников драматического действия забыться с помощью алкоголя заставляет сестру милосердия раскрыть свое истинное лицо: «Все вы живете, будто меня нет, потому что, помня о смерти, нельзя жить так, как вы живете» [Водолазкин].

С развитием технологии визуальное представление переживает существенные перемены демонстрации. Уже с начала прошлого века театр прочно вытеснен кинематографом с его богатым инструментарием спецэффектов и динамикой смены кадров, что позволяет массовому зрителю сопереживать происходящему на экране с *безопасного расстояния*. Такая тенденция заставляет прибегать все

чаще к остросюжетным сценариям, способным вызвать у зрителя саспенс, и сюжеты на тему эпидемий занимают в современном кинематографе ведущее место.

Один из первых фильмов с эпидемическим мотивом – «Носферату, симфония ужаса» от режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау вышел на экраны век назад, в 1922 г. Фильм, считающийся одним из первых в жанре «фильмов ужасов» с узнаваемым тривиальным сюжетом, рассказывающим о тотальном заражении и дальнейшей гибели населения города через укусы вампира, для человека 1920-х годов, несомненно, был новым и завораживающим опытом. Проверенный на успех у публики сюжет будет широко эксплуатироваться кинематографом, а уже в 1932 г. в том же жанре появится первый фильм о зомби «Белый зомби» (реж. Виктор Гальперин) с аналогичным сюжетом. В последние десятилетия зомби-апокалиптические фильмы имеют высокий спрос и гарантируют высокие кассовые сборы создателям. Джордж Ромеро, американский кинорежиссер, известный своей работой над десятками фильмов в жанре хоррор, зомби-апокалипсис, катастрофа, триллер, заявив о себе в кино с 1965 г., оставался верен избранному им направлению и сюжетным предпочтениям, выступая и как сценарист, и как режиссер в целом ряде уже признанных классикой жанра фильмов. Так, сюжет фильма «Безумцы», вышедшего на экраны в 1973 г., отсылает к излюбленной в фильмах-катастрофах теме эпидемии. Ромеро, сценарист и режиссер фильма, создает детальную картину заражения целого города, зрителю же с самого начала уже известно, что послужило катализатором эпидемии, но финал остается загадкой для зрителя. Заметим, что, как правило, такого рода фильмы заканчиваются на обнадеживающей ноте, однако Ромеро игнорировал традиционный хэппи-энд и развитию киносюжета дал неожиданный исход, демонстрирующий озлобленность, жесточенность и отчуждение людей в объятom заразой городе.

Классические сюжеты фильмов-катастроф на тему эпидемий имеют стандартное построение: детальное описание источника заражения и, в то же время, его засекреченность, частный мотив (история отдельно взятой семьи, проживающей в городе с богатой инфраструктурой и, как правило, густонаселенном), далее, первые упоминания о некоей болезни, начало паники среди населения, введение карантина, анархия или мелкие беспорядки в городе, борьба за выживание и уже в финале – обнадеживающий итог выхода из кризисной ситуации. Ромеро нарушает установленные сценарные стандарты и дает свою версию событий, основанную на литературных аллюзиях. Трилогия фильмов «Ночь живых мертвецов», «Рассвет мертвецов» и «День мертвецов» выделена кинокритиками среди прочих фильмов в этом жанре как несомненная удача.

Так, фильм Ромеро «Земля мертвецов» построен на отсылках к известной новелле Э.А. По «Маска красной смерти». В фильме население представлено в весьма классической дихотомии верх (социальная элита) vs низ (обитающие в трущобах бедняки), и, хотя события, обрисованные в фильме, приходится на эру технологического развития и уже существуют всевозможные средства оказания помощи, в том числе медикаментозной, различным прослойкам населения, элитарное общество предпочитает, подобно принцу Просперо из но-

веллы По, изолироваться и предаться развлечениям, игнорируя призванную пренебречь кастовостью и объединить всех беду. Американский мастер в жанре хоррор намеренно предпочел оставить свои сюжеты в рамках классической морали и прибегнуть к аллегории, где повальная болезнь – суть отражение непроходимого классового барьера.

Аналогичный мотив можно заметить и в романе Боккаччо «Декамерон», чей сюжет дал толчок не одному киносценарию. Самоизоляция группы молодых людей знатного происхождения, продиктованная объективными обстоятельствами, представляется увлеченному читателю, а затем и зрителю не просто необходимой мерой, а жизнеутверждающим выбором, игнорирующим как мир за пределами виллы, куда скрылись герои из зачумленной Флоренции, так и мир за пределами повествуемых ими историй. По числу экранизаций «Декамерон» занимает одно из ведущих мест среди литературных текстов, но в основном представлен жанром комедии и использует содержание отдельных новелл, игнорируя обрамляющую рамку, отсылающую к историческим событиям чумной эпохи.

Другой значительный по числу экранизаций литературный сюжет – прославленная в веках история двух влюбленных – Ромео и Джульетты, разлученных чумой и соединенных в добровольной смерти. Именно объявление карантина не позволяет посылному монаху Лоренцо вовремя доставить письмо и приводит к трагедии. Среди значительного числа экранизаций сюжета наиболее известны экранизация 1968 г. (реж. Франко Дзеффирелли) и экранизация 2013 г. (реж. Карло Карлеи). В фильмах не акцентируется тема эпидемии, все внимание обращено к любовной истории, так же, как и в оригинальной пьесе Шекспира, но для самого драматурга, чья биография, как говорилось выше, исторически связана с эпидемией, отсылка к теме чумы важна и закономерна: «Брат Джованни:

Пошел искать я спутника себе,  
Из нашего же ордена монаха,  
Что в городе здесь навещал больных;  
Нашел его, но городская стража,  
Подозревая, что мы были в доме,  
Заразою чумною пораженном,  
Вход запечатав, задержала нас.

Так, в Мантую попасть не удалось нам» [Шекспир 1958, с. 117–118].

В контексте *экранной* эпидемии нельзя не обратиться к фильму 1987 г. «Эпидемия» культового режиссера Ларса фон Триера, в котором Триер выступает также сценаристом и актером. Фильм, получивший крайне отрицательные отзывы от зрителей и кинокритиков, тем не менее актуализируется в наши дни в силу выбранной тематики и может быть рассмотрен как пример чисто постмодернистской визуализации, в которой прошлое (история альтруистического служения врача Месмера, пытающегося помочь пораженным бубонной чумой в охваченной эпидемией Европе) контаминирует с настоящим, в котором поначалу компьютерный вирус уничтожает готовый сценарий, что заставляет

героев Ларса и Нильса взяться за новый сюжет. Реальность смешивается с вымыслом, размывая границы. Появление в последней сцене молодой женщины, то ли под гипнозом натуралистически воссоздающей все страдания зараженного, то ли являющейся переносчиком вновь вспыхнувшей болезни, окончательно запутывает зрителя, заставляя его сочувствовать страданиям жертвы эпидемии и домыслить возможный финал.

Остросюжетный фильм-катастрофа «Заражение» (реж. Стивен Содерберг) 2011 г., в свое время имевший успех в прокате, обрел удвоенную популярность во время вспышки эпидемии Covid в 2019 г., что обусловлено, в частности первоначальной геолокацией вируса, начавшего свое смертоносное распространение из Китая. По конструкции и конечному разрешению фильм «Заражение» (англ. «Contagion») полностью укладывается в традиционную схему, типичную для такого рода сюжетов. Героем-антагонистом выступает журналист и блогер из Сан-Франциско Алан, в режиме онлайн управляющий угнетенным страхом неизвестности населением. Алан прибегает к мошенничеству, дезинформируя, вводя в заблуждение, манипулируя затравленными стрессовой ситуацией людьми. По законам жанра сюжет фильма получает благополучное разрешение, Алану предъявлено обвинение, а образцы злостного вируса заморожены и помещены в контейнер рядом с культурами возбудителей свиного гриппа и атипичной пневмонии.

Таким образом, обращаясь к реплике персонажа рассмотренной выше драмы Евгения Водолазкина, пандемия выступает *локомотивом литературы*, в настоящее же время, в частности на волне Covid-19, продолжает активно эксплуатироваться кинематографом.

### Заключение

С феноменом манипуляции массовым сознанием в периоды глобальных катастроф, к которым относятся и вспышки повальных эпидемий, человечество сталкивалось на протяжении всей своей истории. В средневековой Европе церковные власти провоцировали людей к расправе с еретиками и неверными, внушая, что именно инакомыслие привело к возникновению и распространению смертельной напасти, и как результат по всей Европе пылали костры инквизиции, а неугодных официальной церкви клеймили и уничтожали как зачинщиков и провокаторов эпидемии. Несмотря на резкий скачок развития цивилизации в XX–XXI вв., страх перед смертоносными эпидемиями и по сей день приводит к невиданному росту паники среди населения, и, как следствие, к формированию мистических умонастроений, конспирологических домыслов, попыток связать и объяснить происходящее теорией заговора и др., что закономерно порождает эксплуатацию архетипического страха наживающимися на общей беде и резкую смену социальных ролей.

Эпидемия как явление, ставящее человека между бинарными оппозициями жизнь/смерть, с развитием литературы, с ее выходом на новый этап стала модифицироваться в текстовом пространстве, а сам термин *чума* стал означать

нечто большее, чем конкретная болезнь: чумой начали называть любые повальные болезни, уничтожающие целые населения. Более того, ею, с ее функцией видоизменения реальности, стали называть крушение устоявшихся канонов, целой системы, упадок миропорядка, морали и традиционных социальных отношений и ценностей.

Подводя итог, можно заметить, что при незначительных колебаниях в общей картине эпидемий неизменной остается эмоциональная реакция на происходящее, обуславливающая применение манипулятивных инструментов, а также сенсационный характер самого явления, трансформирующий эпидемию в коммерческий проект, направленный на обогащение отдельных индивидов за счет общечеловеческой беды, так и на создание литературных и живописных шедевров, в наши дни делаая пандемию одним из самых востребованных киносюжетов.

### Библиография

Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 436 с.

Водолазкин Е.Г. Сестра четырех [Электронный ресурс]. URL: <https://mybook.ru/author/evgenij-vodolazkin/sestra-chetyreh-2/read/?page=4> (дата обращения: 28.01.2024).

Згурская О.Г. Из опыта сравнительного анализа «Пира во время чумы» А.С. Пушкина и «The City of the plague» («Город чумы») Дж. Вильсона: о формах «Сгущения» действительности в драматическом произведении // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2016. Вып. 2. С. 14–19.

Пушкин А.С. Пир во время чумы // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 351–359.

Шекспир В. Ромео и Джульетта // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 3. С. 3–130.

### References

Apuleius. Apologija, ili rech' v zashhitu samogo sebja ot obvinenija v magii. Metamorfozy v XI knigah. Floridy [Apologia, or speech in defence of himself against the charge of magic. Metamorphoses in XI books. Florides]. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1959. 436 p. (In Russ.)

Pushkin A.S. Pir vo vremja chumy. Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: V 10 t. [A feast during the plague. Pushkin A.S. Complete Collected Works: In 10 vols]. Leningrad: Nauka, 1978. Vol. 5. P. 351–359.

Shakespeare W. Romeo i Dzhul'etta. Shakespeare W. Poln. sobr. soch.: V 8 t. [Romeo and Juliet. Shakespeare W. Complete Collected Works: In 8 vols]. Moscow: Iskusstvo, 1958. Vol. 3. P. 3–130.

Vodolazkin E.G. Sestra chetyreh [Sister of the Four]. [Electronic resource]. URL: <https://mybook.ru/author/evgenij-vodolazkin/sestra-chetyreh-2/read/?page=4> (date of access: 28.01.2024). (In Russ.)

Zgurskaya O.G. Iz opyta sravnitel'nogo analiza «Pira vo vremja chumy» A.S. Pushkina i «The City of the plague» («Gorod chumy») Dzh. Vil'sona: o formah «Sgushhenija» dejstvitel'nosti v dramaticheskom proizvedenii [From the experience of comparative analysis of A.S. Pushkin's «A Feast in the Time of Plague» and «The City of the plague» by J.S. Wilson: on the forms of «condensation» of reality. Wilson: about the forms of «Thickening» of reality in a dramatic work]. Bulletin of SPbSU. Series 9. 2016. Iss. 2. P. 14–19. (In Russ.)