

Омри Ронен

МИСТИЧЕСКИЙ ИЗВОД НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

ДВЕ НА ПЕРВЫЙ ВЗГЛЯД противоположно направленные тенденции характерны в век науки как для мистических исканий в эзотерической мысли, так и для той популярной междужанровой тематической категории в словесности, которую мы называем “научной фантастикой”. Первая тенденция подводит естественно-историческую базу под мистические концепции, скажем, первородного греха и искупления и интерпретирует их научно. В качестве примера здесь могут служить и серьезные научно-нравственные доктрины о ноосфере и биосфере у Тейяра де Шардена или – в России – у Вернадского, проповедовавшего, кроме того, безубойный автотрофизм, и шарлатанские колесницы богов и нимбы – шлемы космонавтов в бестселлерах фон Дэника. В то время как первая тенденция рационализирует, вторая тенденция мистически интерпретирует научные сведения или научно-фантастические сюжеты в религиозно-культовой системе идеологического отсчета: у Юнга психотерапевтический метод, который полагали научным, вырожден в тайный религиозный культ нового, арийского Христа, Хаббард пришел от научной фантастики к новой религии, дианетике или саентологии, отчасти по образцу старой бостонской церкви Христа-Ученого.

В научной фантастике этим двум тенденциям положил начало Эдгар По. Мы знаем, что он задал будущему наперед всю новую иерархию литературных родов и видов, как и особый жанр научно-мистического откровения в поэме в прозе “Эврика”, обеспечив каждому свое в век повальной грамотности. Загадочная, гипнотическая, иррациональная, но рационально рассчитанная и научно описанная поэзия в стихах и в прозе будет для авангарда ценителей искусства, а детективное повествование и научная фантастика станут поставщиком загадок для широкого читателя, который равнодушен к искусству как таковому, но ищет раз-

вращения и легкой умственной гимнастики. Двум путям соединения научной фантастики с мистической фантазией или культовым мифом в позднейшей словесности, рациональному и иррациональному, соответствуют два главных повествовательных приема у Эдгара По: первый – нагнетание иррационального страха неизвестного в повествовании и “рационация” в объяснительной развязке загадочного сюжета; второй – наоборот, рационально построенный сюжет, ведущий к таинственному, необъяснимо ужасающему заключительному эффекту.

Пример первого – в знаменитом рассказе о расшифровке тайнописи: золотой жук, случайная находка которого дает начало цепи событий, оказывается метафоризованной (потому что он, конечно, не из золота) синекдохой драгоценного клада и служит для мистификации рассказчика-слушателя в сюжете самого повествования и для отвода глаз заинтригованного читателя.

Пример второго – в “Повести Артура Гордона Пима”. Непонятный ужас, испытываемый туземцами крайнего юга при виде белого цвета, исподволь подготавливает героев и читателя к превосходящей человеческое разумение развязке, глубокое символическое значение которой заключается в том, что тайну неизменно сторожит другая тайна. Доступ к Южному полюсу и гигантскому водопаду, льющемся в бездну “с какой-то огромной отдаленной дамбы в небесах”, преграждает “вставшая у нас на пути одетая в саван человеческая фигура, очень намного бóльшая по размерам, чем любой живущий меж людей. И цвет кожи у этой фигуры был совершенной белизны снега”.

Жюль Верн, как известно, написал продолжение этой повести. По-русски оно вопреки содержанию называется “Ледяной сфинкс”, а правильно было бы “Сфинкс льдов”, “Le sphinx des glaces”. Тут все объясняется научно: фигура, описанная Пимом, – это похожая на египетского сфинкса огромная магнитная скала (“цвета сажи”, а не белоснежная, как у По), которая губит корабли, вытягивая из них все железное. Таким образом Жюль Верн выворачивает загадочную изнанку мира, левую сторону его узора, о которой намеками писал По, на правую, лицевую, понятную научной логике XIX в., но интересную только школьникам.

Научная фантастика выросла в век опытной науки из старых повествований о магии и сказок о волшебниках, из правдивых отчетов и небылиц о дальних странах, из романтических вымыслов, а иногда в рамках установленных культов, из визионерских откровений о первых и последних вещах или из религиозной фантазии. Неудивительно, что в век исторического отката к разнообразным “новым религиозным сознаниям” она возвращается в свое мистическое лоно. Старая эзотерическая мистика посвященных, астрология и алхимия, превратилась когда-то в опытную и теоретическую науку, астрономию и химию, доступную всем и популяризованную в жанре научной фантастики. Так было в эпоху позитивизма. Но в наше время новая наука, понятная лишь специалистам (школьник легко усвоит фагоцитарную теорию иммунитета, но не природу прионов), в фантастической словесности стала популярной, экзотерической мистикой, в определенных кругах замещающая религию. В журнальной версии “Аэлиты” (“Закат Марса”) прилетевшие с Атлантиды магацитлы громко читали заклинания; в более поздней, книжной, у них в руках были свитки с формулами. Нынешний читатель опять предпочел бы первую. Это возвращение к иррациональному идет опять-таки по двум сюжетным путям.

В век позитивизма Жюль Верн перекодировал мистику в фантастическую науку. С появлением так называемого нового религиозного сознания в России движение стало происходить в обратную сторону.

У Достоевского даже невыдуманные научные факты, трихиноз, служат основой для мистической притчи в кошмаре Раскольникова: “Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей”. Трихины ведь обитают в свиньях, как евангельский легион бесов, и Достоевский, нам кажется, учел анаграмматическую возможность: трихина – антихри...

Ранний пример перекодировки научной фантазии или математической вероятности в мистическую находим у того же Достоевского (“Сон смешного человека”). Все знают этот сюжет: смешной и несчастный человек в бездонном черном провале среди облаков видит звездочку и решает застрелиться. По дороге до-

мой он топают ногами на бедную испуганную девочку, воспоминание о ней спасет его. Держа в руке револьвер, он засыпает, ему снится его самоубийство, пробуждение в гробу, полет в бесконечном пространстве к звездочке, которая в точности повторяет солнце. Он находит себя на земле, такой же, как наша, но счастливой, там живут люди, очевидно не знавшие грехопадения, он “развращает” их, раскаивается в этом, просит, чтобы его распяли, а когда они отказываются, умирает сам и просыпается у себя в комнате нравственно возрожденным. В основе идеи о том, что “возможны такие повторения во вселенной”, лежит книга Бланки “Вечность через звезды” (“L'éternité par les astres”, 1872), в которой знаменитый революционер доказывал математически, что во вселенной, бесконечной во времени и пространстве, такие же земли и люди будут вечно возвращаться (эта мысль повлияла и на Ницше) и что где-то есть планеты, в точности подобные нашей, но счастливые. Достоевский переписал астрономическую гипотезу Бланки как притчу о рае, соблазне, грехопадении и спасении, беспрестанно повторяющихся в бессмертной душе, а может быть, и в бесконечном мире.

Любопытно, что в советское время близкую фабулу о второй Земле, очень похожей, но с иной, еще менее счастливой историей, сочинил С. Беляев в повести “Десятая планета” (1945), выгодно отличающейся от других его вещей. Его планета – с другой стороны орбиты Земли, поэтому она невидима, это как бы Антихтон пифагорейцев, и путешествие героя, как у Достоевского, мотивировано сном.

Но первым последователем Достоевского тут был, кажется, Сологуб в стихах о земле Ойле, куда уходят и герои его полукультного-полуреволюционного романа о Триродове. Здесь, однако, сюжет то разделяет, то интегрирует мистику и утопическую фантастику: земля Ойле – это и обитель мертвых, и фурьеристский социальный рай: “С веселой песней смешан / Машины жнущей стук, / И ход ее поспешен / Под властью нежных рук. // Часы работы краткой / Над нивой пролетят, / И близок отдых сладкий / Под сводами палат”.

Так и в “Творимой легенде” Триродов, учитель “тихих детей” и мастер “навых чар”, соперничающий с “князем Эммануилом

Осиповичем Давидовым” властелин смерти, отправляется на Ойле с помощью волшебного напитка, а когда его революционному кругу и мистической школе в “Просяных полянах” угрожает черносотенный погром, улетает в круглой оранжерее, покрытой антигравитационным веществом, которое, как говорит он, описано в романе Уэллса, на Балеарские острова, избравшие его королем.

Тодоров утверждал в свое время, что фантастическая поэзия невозможна, потому что, “если, читая текст, мы отвергаем всякую репрезентацию и видим каждое предложение как чисто семантическое сочетание, то фантастическое не может иметь место, так как фантастическое требует особой реакции на события, происходящие в описываемом мире. Поэтому фантастическое возможно только в художественной прозе (fiction), а не в поэзии” (Todorov 1975. P. 60). Тодоров здесь несколько утрирует поэтическую теорию русских формалистов. Даже если принять его предпосылку об отсутствии всякой репрезентации в поэзии, можно привести примеры фантастического эффекта, достигнутого способом, возможным только в поэтической структуре.

У Зинаиды Гиппиус в стихотворении “Возня” второстепенный образ из романа Жюль Верна “Из пушки на Луну”, труп собаки, погибшей при выстреле, выброшенной через иллюминатор, но следующей за снарядом, остраннен так, что один американский исследователь символизма в монографии “Приемы странности” (“The Techniques of Strangeness”) назвал его “загадкой”, “невероятностью, вечным противоречием, непостижимым и совершенно чуждым языковому опыту читателя”. В стихах Гиппиус слово “собака” на фоне повторяющихся приставок *со-*: “Все противно в них: соединенье, / И согласный, соразмерный ход, / И собаки тлеющей крученье, / И ядра бессмысленный полет”, <...> “Но в мирах надзвездных нет событий”, выказывает “окказиональную” семантику в результате напрашивающегося мета-анализа: “со-бака”, по аналогии с “со-бытием”. Что это за “знаки”, что за символ в мистическом истолковании Гиппиус? Речь идет, очевидно, о воскресении во плоти, *anastasis tes sarkos*, которое так смущало афинян, слушавших апостола Павла. Зачем вечной душе отягощающий ее труп? Образ из детской книжки символизирует

противоестественный союз души и тела, причем в амбивалентном дуализме Гиппиус невозможно точно сказать, ядро ли означает душу или собака. У Гиппиус есть два стихотворения о душе, оба называются “Она”. В одном “она” отвратительна: “И умираю я от этой близости, / От неразрывности ее со мной”, в другом – “чище пролитой воды”. Собака тлеет, как тело, но, как тело, могло бы умереть и ядро. Однозначное прикрепление того или иного смысла к соединенным образам невозможно, но благодаря свойственному поэзии мета-анализу по принципу “народной этимологии” внутренняя форма слова “собака” делает ее убедительным символом самого соединения. Вопреки Тодорову, эта мистическая перекодировка образа в построенном заново фантастическом сюжете возможна только благодаря поэтической функции языка, возводящей случайное формальное сходство в семантически закономерное, как бывает и в мистических истолкованиях священных текстов.

И наоборот, для достижения сопоставимого по силе эффекта в прозе надобно особое, пожалуй, еще более трудное искусство. “Творимая легенда” был интересно задуманный, но неудачно исполненный роман. Сологубу давалась фантастика, как в “Мелком бесе”, но не научная фантастика. Новая русская научная фантастика началась с умения живописать земной быт так, чтобы сквозь него просвечивало инобытие.

“На улице Красных Зорь появилось странное объявление: небольшой, серой бумаги листок, прибитый к облупленной стене пустынного дома. Корреспондент американской газеты Арчибалд Скайльс, проходя мимо, увидел стоявшую перед объявлением босую молодую женщину в ситцевом опрятном платье; она читала, шевеля губами. Усталое и милое лицо ее не выражало удивления, – глаза были равнодушные, синие, с сумасшедшинкой. Она завела прядь волнистых волос за ухо, подняла с тротуара корзинку с зеленью и пошла через улицу”.

Босая молодая женщина, шевеля губами, прочла объявление: инженер Лось ищет спутника – лететь на Марс.

В самом старосоветском названии улицы Красных Зорь, сочетавшем апокалипсис Блока с утопией Богданова, была космическая мистика, которую почуял трезвый американец у А.Н. Тол-

стого: “Вдруг – это было на мгновение – будто облачко скользнуло по его сознанию, закружилась голова: не во сне ли он все это видит?.. Мальчик, ворона, пустые дома, пустынные улицы, странные взгляды прохожих и приколоченное гвоздиками объявление – приглашение лететь в мировые пространства...”

Так начиналась научная фантастика в советское время. Тынянов недооценил это начало: “Марс скучен, как Марсово поле... Не стоит писать марсианских романов” (Тынянов 1977. С. 155). Но “Аэлига” выстояла.

Потом пришли детские книги обоих Беляевых, которые взрослый не может перечитывать, кроме, может быть, “Десятой планеты”, а научная фантастика как предвиденье или игра ума с возможными мирами и вовсе сошла на нет, потому что идеология навязывала свой единый план и единственный мир будущего и не терпела соперничества. Когда эта идеология настолько ослабла и навязала в зубах, что вынуждена была взять романтику космоса и эстетику китча себе в помощницы, вышла в свет “Туманность Андромеды”, и красные зори “Аэлиты” выродились в красавицы “Девушки моей мечты”. Ефремов писал так: “Мвен Мас, как всегда, вышел на балкон обсерватории и принялся быстро расхаживать. В утомленных глазах еще светились далекие галактики, славшие к Земле волны красного света как сигналы о помощи, призывы к всепобеждающей мысли человека. Мвен Мас засмеялся тихо и уверенно. Эти красные лучи станут так же близки человеку, как те, что обдавали красным светом жизни тело Чары Нанди на празднике Пламенных Чаш, Чары, неожиданно явившейся к нему медной дочерью звезды Эпсилон Тукана, девушкой его грез”.

Оккультизм “Аэлиты”, при известной банальности его теософских источников, благодаря суггестивности имен и остраченной узнаваемости религиозных мотивов, обладал художественной убедительностью старого мифа на новый, научно-фантастический лад, это был миф о зле, гибели и о поведении доброго пастыря: гейзер Соам, очищавший от зла, напоминал о купели Силоамской, а музыкальный инструмент улла – о плаче умирающего марсианина в романе Уэллса: “улла, улла”. Даже теософское предание о смене творческих рас обретает в

рассказе Аэлиты живую и волнующую ощутимость и убедительность.

“Аэлигу” любопытно сравнить с позднейшей антирелигиозной мистикой Ефремова, оккультно интерпретировавшего свою версию генетической памяти племен. У него в расовой истории Земли отсутствует все то, что могло бы напомнить о семитах и об авраамических религиях, но есть страшное видение на гибельной железной планете, освещаемой черным солнцем розановского “Темного лика”: “Там, в воротах мрака, в клубах тумана возникло движение формы, неизъяснимой для человеческого представления и тем более устрашавшей. Это не была уже знакомая медузообразная тварь; в серой полутени двигался черный крест с широкими лопастями и выпуклым эллипсом посередине. На трех концах креста виднелись линзы, отблескивавшие в свете прожектора, с трудом пробивавшего туман влажных испарений. Основание креста утопало во мраке неосвещенного углубления почвы... С появлением страшного креста раздался сломивший наше сознание инфразвук огромной силы”. Идеалом Ефремова была индийская традиция, которую он отождествлял с культом женщины, любви и красоты. Эта мишурная эзотерика была популярна – до триумфального прихода братьев Стругацких, стиль и оригинальность мысли которых затмили Ефремова у более разборчивых читателей.

В чем историко-литературная особенность Стругацких, сделавшая некоторые их книги классикой? Стругацкие удачно трансформировали не нашедшие развития образы и идеи главного русла литературной традиции в научно-фантастические события с мистической подкладкой. Эзотерический смысл “Пикника на обочине”, например, заключается в том, что существует некий мирок на Земле, состоящий из загадочных остатков неудачного творческого замысла или безответственной забавы неизвестного разума. Этот мирок грабят stalkеры и тщетно исследуют ученые. Именно так описал науку Пютчев, сравнивший “наших ученых с дикими, кои жадно бросаются на вещи, выброшенные к ним кораблекрушением...” (Из Пютчевианы 1913. С. 371). Сюда же относится патетическая речь неудачливого волшебника Ивана Бабицева у Олеси о тысячелетиях, лежащих вы-

гребной ямой, где машины, куски чугуна, жести, винты, пружины, в которых шарит новый человек-вор, и о женщине, которая расцвела бы в этой яме “чудесным цветением папоротника”.

Нам кажется, что у Стругацких эта женщина-папоротник – родившаяся увечной маленькая дочка сталкера “Мартышка”, которая в фильме Тарковского цитирует Тютчева, “Угрюмый тусклый огонь желанья”, и передвигает предметы на расстоянии. В книге она, поросшая шерстью, и пришедший из могилы отец сталкера, который на первый взгляд только телесная оболочка, зомби, перекликаются по ночам странными скрипами, они уже не люди, они кажутся недочеловеками, но есть и намек на противоположное. Человек – мост у поздних Стругацких, как у Ницше, но этого моста им жаль, как их “людены” иногда жалеют людей, а оставшиеся позади жалеют ушедших вперед. Учитель в романе “Отягощенные злом” говорит о Ницше с симпатией как о собрате, у которого были плохие ученики, и видно, что для авторов это такой же важный мотив в пророчестве о будущем, как для Кубрика была героическая музыкальная фраза из симфонической поэмы “Так говорит Заратустра”.

Мистическое откровение говорит на языке тех, кому оно дается, что, разумеется, легко объяснить и скептически. Откровение, о котором свидетельствовали апостолы, говорило притчами на готовом языке древних пророчеств, упрощенном по обстоятельствам, “ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем”, и даже мистическое видение Абсолюта есть видение “как бы сквозь тусклое стекло”, потому что полного откровения на неземном языке вечности исторический человек не поймет, а видения “лицом к лицу” ужаснется. Откровение, данное ученому Паскалю, было апофатическое, основанное на отъединении веры от науки: “Радость, радость, радость! Бог Авраама, Исаака и Иакова, а не Бог философов!” Откровение поэта-визионера Блейка – катафатическое, утверждающее тождество научного знания и Библии: “The Atoms of Democritus / And Newton's Particles of Light / Are sands upon the Red Sea shore, / Where Israel's tents do shine so bright” (“Атомы Демокрита / и ньютоновские частицы света – / пески на берегу Черного моря, / где Израиля шатры сияют так ярко”).

В XX в. мистическое пророчество в поэзии и прозе, иногда проникнутое пафосом разоблачения установленных религий, использовало два языка. Один был таинственен по форме, он пользовался заумью, неологизмами и анаграммами. В апокалипсическом стихотворении “Конец второго тома” похожие на санскрит или на арамейский слова “Ашанта бутра”, провозглашаемые, когда в небе звучит “труба из глупой книжки”, но небесные всадники глядят ласково, как крашенные мальчишки, раскладываются в понятную друзьям Кузмина благою весть: “Наша та труба”.

Другой язык был язык положительной науки или же научной фантазии: царствие небесное Федорова – другие планеты, на которые улетят в космических кораблях воскрешенные отцы. Это язык предостерегающих, но и обнадеживающих пророчеств Олафа Стэйплдона. Он бывал в той или иной мере загадочен по содержанию в посвященном Черчиллю романе Уэллса “Звездорожденные” (“Star-Begotten. A Biological Fantasia”), а в сравнительно недавнее время – в книгах Стругацких. В повести “Волны гасят ветер” это по-прежнему язык науки, и таинственность “большого откровения” достигается с помощью недомолвок и лакун в звукозаписи разговора между людьми и люденем. Но в последнем романе Стругацких “Отягощенные злом” откровение заговорило словарем “Мифов народов мира”, как сразу заметили некоторые читатели.

Борис Стругацкий позже сослался на статью знаменитого филолога и антрополога, редактора и вдохновителя этой энциклопедии, ставшей своеобразным учебником религии для целого поколения бывших материалистов, как на источник имен Демиурга и основной идеи романа в черновых заметках Аркадия Стругацкого: “Имена Демиурга: Гончар, Кузнец, ткач, плотник... Гефест, Гу, Ильмаринен, Птах” и т. д. «И вот наконец: “... у гностиков Демиург – творческое начало, производящее материю, отягощенную злом”» (Мелетинский 1987. С. 366).

Так пророческая мистика заговорила языком науки о мистике, и лицевая сторона была вывернута наизнанку, а изнанка убедительно сыграла роль лицевой стороны.

У этого романа Стругацких есть свои адепты, ожидающие, что дрожащую тварь, отягощенную злом, освободит и пресуеще-

ствит учитель доброты. Другие, как, по всей видимости, и alter ego, до известной степени, обоих авторов, а не только псевдоним лишь одного из них, “С. Витцкий” в “Поиске предназначения”, стоически примирились с мыслью о том, что скорее зло освободит себя от тварности.

В любом случае оккультный эффект новой научной фантастики несомненен. Тривиальный роман нововременца Ренникова (Селитренникова) “Диктатор мира” (Белград, 1925), из которого, между прочим, Толстой почерпнул кое-какие сюжеты для подвигов Гарина, оканчивался довольно верными словами: “Никакого смысла – бороться здесь с мистицизмом. Никакого...”

Литература

- Мелетинский 1987 – *Мелетинский Е.М.* Демидург // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 366.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Из Тютчевяны 1913 – Из Тютчевяны. Полное собрание сочинений Ф.И. Тютчева. СПб., 1913.
- Todorov 1975 – *Todorov T.* The Fantastic. A structural approach to a literary genre. Ithaca, 1975.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

К.А. Чекалов

“АЛЕКТОР” БАРТЕЛЕМИ АНО И РЕФЛЕКСИЯ О РОМАНЕ ВО ФРАНЦИИ В XVI в.

ЕСТЬ ВСЕ ОСНОВАНИЯ УТВЕРЖДАТЬ, что во Франции XVI в. теория романного жанра не сформировалась, даже в той рудиментарной ее форме, в какой она существовала в тот же период в Италии. Трактаты Пинья и Джиральди французам почти не были известны, и единственный из тогдашних критиков, кто их цитирует (им оказался гуманист Гийом Фоше), дает им негативную оценку¹. Своих аналогов этим трактатам тоже не существовало; предельно лаконичные характеристики жанра встречаются только в паратекстах (предисловиях), на периферии нормативных поэтик и эрудитских трудов – например, в монументальных “Изысканиях о Франции” Этьена Пакье, где романы аттестованы как описания “героических деяний наших рыцарей, прежде составлявшиеся в стихах, а затем в прозе”². Впрочем, Пакье тут же делает существенную оговорку и значительно расширяет круг свойственных жанру тем; пример – “Роман о Розе”, где “говорится только лишь о любви и философии”.

В пользовавшейся большой популярностью (и не только в конце XVI в.) книге французского военачальника и литератора, гугенота Франсуа де Лану “Рассуждения на политические и военные темы” (первая часть вышла в Базеле в 1587 г.) имеется глава под названием «О том, что чтение книг “Амадиса” не менее тлетворно для молодежи, чем чтение книг Макиавелли для старцев». Здесь “Железная Рука” (прозвищем своим он обязан ме-