

Б. В. Орехов

Работа Р. Г. Назирова «Сюжет как компромисс» в архиве учёного  
(предисловие к публикации)

Мы уже писали в ДКХ о Ромэне Гафановиче Назирове (1934—2004), посвятив ему в прошлом номере (ДКХ 2009, №2) специальный мемориальный раздел. Там были воспоминания об учёном, попытки осмыслить сделанное им в науке и педагогике, библиография. Не было самого, пожалуй, удивительного на сегодняшний день — рассказа о его архиве. Р. Г. Назиров за свою жизнь опубликовал всего одну монографию и несколько десятков статей<sup>1</sup>, но только после его смерти стало ясно, что масштаб написанного им несоизмеримо значительнее. От Назирова остался огромный архив конспектов, черновиков и перебелённых рукописей и машинописей, никогда не публиковавшихся (а может быть, и не предназначавшихся для печати) статей, монографий, учебников, энциклопедических и исторических очерков, летописей, словарей. Трудно решить (не дать какой-то ответ «для себя», построив некоторую правдоподобную версию, а именно разгадать реальную психологическую загадку), почему никто, включая часто ближайших учеников и друзей, не имел представления о масштабах сделанного, почему лишь малая часть написанного оказывалась в печати. У публикатора нет никаких специальных теорий, которые бы не могли прийти в голову вероятному читателю, или биографических сведений, которые бы проливали какой-то свет на эту, безусловно, удивительную ситуацию.

Помимо оконченных и неоконченных научных трудов, как уже упоминалось, большую часть архива Назирова составляют его конспекты-очерки: написанные собственными словами реферативные экскурсы в очень разные области мировой истории и культуры — от истории Турции до культуры Ислама и живописи второй половины XX века. Это разгадка того самого энциклопедизма, о котором вспоминали в своих мемуарах авторы посвящённого Назирову раздела в ДКХ №42.

Эти очерки, сделанные для себя и не предназначенные для чужих глаз, очень много дают для понимания образа мысли выдающегося литературоведа. Среди тех особенностей, которые сразу бросаются в глаза, стремление к масштабным обобщениям, самым органичным образом сочетающееся с вниманием к детали (например, в очерке истории Польши после описания восстания Костюшко Назиров добавляет несколько десятков биографических портретов участников восстания — чтобы за исторической тектоникой не забыть того, что он называл «ароматом эпохи»), жёсткая ценностная иерархия, в общем и целом повторяющая культурную парадигму модерна, в которой на самом вершине аксиологической пирамиды находятся гуманизм и художественная культура, а также осязаемое тяготение к артистизму высказывания, способному даже заслонить собственно исследуемую историческую реальность.

Публикуемая ниже статья, в которой в полной мере отразились все названные особенности научного метода Назирова, по всей видимости, должна была стать частью планировавшейся им монографии об истории мировых сюжетов (вероятное название — «Превращения сюжетов»). Некоторые главы этой работы («Сюжет об оживающей статуе», «Запрет оглядываться», «Хрустальный гроб» и др.) вышли отдельными публикациями ещё при жизни автора. Трудно сказать, отказался ли в итоге Р. Г. Назиров от публикации монографии, которая бы итоговым образом объединила все его многолетние изыскания на эту тему, но то, что история сюжетов (в рамках которой им в докторской диссертации была предложена новая филологическая субдисциплина — сравнительная история фабул) серьёзно занимала его, несомненно. Полный план монографии не сохранился, но ясно, что в книгу должны были войти статьи об архаических и фольклорных сюжетах (в частности, вышедшие в сборнике «Фольклор народов РСФСР»), которые составили бы её первую часть, а во вторую часть книги должны были быть включены работы (большой частью неопубликованные) о сюжетах

<sup>1</sup>ДКХ. 2009. № 2. С. 162—170.

Средних веков и Нового времени. Начало статьи именно с таким названием, «Сюжеты новых времён», сохранилось в архиве учёного. К сожалению, эта вводная часть только трактует исторические рамки Нового времени, а собственно сюжетика оставлена для продолжения, которое либо так и не было написано, либо ещё ждёт своего открытия.

Черновик статьи, хранящийся в деле 4А, вероятнее всего, является результатом одного из последних этапов работы над текстом. 11 листов формата А4 содержат написанный чрезвычайно разборчивым почерком и, по обыкновению Р. Г. Назирова, перьевой чернильной ручкой текст с очень немногочисленными исправлениями, в подавляющем большинстве случаев — исправлениями технического характера. Вычеркнутые автором замечания по поводу еврейского вопроса, сделанные, может быть, более резким тоном, чем остальной текст статьи (к чему есть биографические основания, так как по материнской линии Р. Г. Назиров имел еврейское происхождение) помещены в концевых сносках после публикуемого текста. Там же читатель сможет найти сделанные позднее шариковой ручкой Назирова пометы на полях рукописи.

Статья, по всей видимости, должна быть датирована не ранее конца 1980-х годов, на что указывает важная для логики работы ссылка на статью С. С. Аверинцева в вышедшей первым изданием в 1987—1988 гг. энциклопедии «Мифы народов мира». Если она была написана в напряжённый период подготовки к защите учёной степени доктора наук (1995 г.), то, возможно, была просто отложена в сторону до удобного случая, но так никогда и не была напечатана.

Иногда Р. Г. Назиров делился сведениями об изысканиях, которые были тематически близки исследованиям его коллег по кафедре. Так, доцент кафедры русской литературы и фольклора БашГУ, которой заведовал Назиров, Р. Х. Якубова в своей монографии «Творчество Ф. М. Достоевского и художественная культура» (Уфа, 2003) посвящает несколько страниц второго параграфа третьей главы «Куклы и кукловоды в повести Достоевского "Дядюшкин сон"» куклам-автоматам XVIII—XIX веков (С. 132—135). Однако о публикуемой ниже статье ей ничего не было известно.

Очевидно, что в одном концептуальном контексте со статьёй Назирова находится и работа Ю. М. Лотмана «Куклы в системе культуры», по сравнению с которой публикуемая ниже статья гораздо более насыщена детальным историческим материалом но, конечно, имеет при этом и несколько закономерных тематических переключек. В одном ряду с этой работой стоит и другая статья Назирова «Сюжет об оживающей статуе»: той же темы касается в вышеупомянутой работе и Ю. М. Лотман, Назиров же выделяет каждый из этих сюжетов (о кукле и о статуе) в отдельное производство.

Статья «Сюжет как компромисс» (нельзя не отметить некоторую пристрастность автора к подобной стратегии названия, так как в наследии Р. Г. Назирова находится и статья «Вражда как сотрудничество» о Тургеневе и Достоевском) даёт полное представление о научном стиле Назирова, который включает в себя отчётливый просветительский компонент (иногда граница между, вроде бы, далёкими друг от друга жанрами научной статьи и лекции у него слаборазличима), пафос причастности к мировой культуре в масштабах Большого времени (автор говорит о Мэри Шелли так, что у читателя может создаться впечатление их личного знакомства). Эти составляющие, у любого другого автора способные вызвать раздражение претенциозностью, в случае Назирова не снижают впечатление, а напротив, сообщают его текстам неповторимое обаяние, знакомое всем, кому довелось знать его лично.

Ещё древние греки мечтали о механическом слуге: они рассказывали, что искусник Дедал создавал статуи, способные ходить и говорить; Гомер повествовал, как богу-кузнецу Гефесту прислуживали выкованные им из золота прекрасные девушки («Илиада», 18, 417-421). Позже человекообразных автоматов стали называть «андроидами», а в XX веке - «роботами».

Несколько иной характер имели предания о Талосе, гигантском страже, который был сделан из бронзы и наполнен кровью животных; Зевс (или Гефест) подарил его царю Миносу для охраны Крита. Талос трижды в день обходил берега острова и отгонял путешественников, швыряя в них огромные камни; если всё же кому-то из чужаков удавалось высадиться на Крите, Талос прыгал в огонь, раскалялся, а затем губил пришельцев в своих объятиях. Когда к берегам Крита прибыли аргонавты, Медея околдовала неуязвимого стража, усыпила его и вынула гвоздь из его щиколотки; через маленькое отверстие вся кровь вытекла из спящего гиганта, и он умер. По другому сказанию, Пзант убил Талоса, попав стрелой в эту самую щиколотку — единственное уязвимое место гиганта. Создание этого «военного автомата» тоже приписывалось Гефесту.

Все эти сказания изображают чистую механику без каких бы то ни было признаков сакральности: автоматы греческих сказаний удивительны, но не чудесны. В образах механических слуг греческое мышление прославляло искусную работу. Правда, очеловеченный автомат может быть опасным, если он специально сделан богами на пагубу людям: такова красавица Пандора, сделанная тем же Гефестом по приказу Зевса и отданная в жёны Эпитемею. Как известно, именно она открыла пресловутый ящик с болезнями и несчастьями человечества.

Характерно, что прекрасная Галатей, изваянная Пигмалионом и по его молению оживленная Афродитой, не заключает в себе ничего опасного: дело рук человеческих не может быть вредным для создателя. Иными словами, оптимистическое мышление греков не знало никаких тревог по поводу развития техники.

Сомнения зародились в Средние века. Вопреки скептическим предрассудкам XVIII века, прогресс механики продолжался и в ту эпоху. Так, около 835 года архитектор и математик Феодил Икономах соорудил для византийских императоров парадный «трон Соломона»; с ним были смонтированы позолоченные механические львы, которые рычали и били себя хвостами по бокам, а на ветвях искусственного дерева пели механические птицы. Этот трон описал Лиутпранд, посол итальянского короля Беренгария (X век). Очевидно, сооружение греческого механика было достаточно сложным. Поэтому не будем считать чистой выдумкой сведения о средневековых автоматах: в этих рассказах имеются преувеличения, но, по-видимому, крупнейшие учёные Средневековья пытались создавать больших механических «кукол».

Величайшим учёным своего времени был Герберт Ориийякский, крестьянский сын из глухого французского захолустья, одержимый жаждой знаний. Он много странствовал и учился даже в арабских «университетах» тогдашней Андалусии; благодаря близости с германским императором стал папой римским под именем Сильвестра II и помог Западной Европе пережить «год Великого Страха», тот фатальный 1000-й год, когда христианский мир ожидал светопреставления и Страшного Суда<sup>1</sup>. В борьбе против этой колоссальной паники Сильвестр II не останавливался перед утверждениями, что Господь открыл ему истину: Страшный суд ещё далеко. В ту пору личная беседа с богом была единственным средством против лжепророков.

Видимо, уже при жизни Сильвестра II его личность оказалась окружённой легендами. Многие верили, что он ради знаний продал душу дьяволу; о нём рассказывалось, что он

<sup>1</sup>См.: Гегель. Сочинения. М.-Л., 1935, т. 8, с. 352.

сконструировал говорящую человеческую голову<sup>1</sup>. По некоторым данным, все результаты технического творчества Сильвестра II были сразу же после его смерти (1003 г.) уничтожены. Создание говорящей головы приписывалось и Роджеру Бэкону, бесспорно величайшему естествоиспытателю Средних веков. Альберт Великий, согласно легенде, создал «говорящую статую» - красивую механическую служанку, которая открывала двери и приветствовала гостей; однажды в отсутствие хозяина она со своей обычной любезностью приняла его ученика Фому Аквинского, и тот, увидев «служанку», в ужасе и негодовании разбил автомат палкой. Вернувшийся Альберт горько сокрушался и упрекал Фому за уничтожение результата его многолетних трудов.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько история об андроиде Альберта Великого соответствует уровню технического развития в XII веке. Для нас интереснее выраженное в легенде отношение к идее анроида. Почему Фома разбил человекоподобную машину? Именно потому, что был поражён её сходством с человеком и пришёл в ужас от нарушения древней заповеди: «Не сотвори себе кумира». В применении к андроидам древнееврейское религиозное табу означало осуждение всякой попытки соперничать с Творцом, создавая «искусственных людей». Рукотворные автоматы (существовали они или нет, это другой вопрос) должны были ужасать христианина, как плоды кощунственного искусства, как нечистое колдовство: в «слишком искусной» технике подозревали чёрную магию.

Греческая мечта о механическом слуге и средневековое восприятие подобное механики как кощунства — это две предпосылки фольклорного и литературного сюжета большой важности; сами же они по отдельности сюжета не образуют.

Третья предпосылка датируется XVI веком. В эпоху Возрождения на базе старого анекдота Лукиана Самосатского «Любитель лжи» возникла легенда об ученике знаменитого немецкого учёного и чернокнижника Агриппы фон Неттесгейса. Ученик Агриппы, запомнивший некоторые заклинания учителя, заставляет метлу носить воду, но не знает, как её остановить. Вода переполнила все сосуды; ученик ломает метлу, но теперь обе её половинки носят воду, которая заливает весь дом и грозит потопом городу; только возвращение Агриппы спасает положение. Эта остроумная история содержит предостережение: прежде, чем «властвовать над природой», нужно научиться выключать созданную для этого технику. Метла в этой легенде — это прообраз «взбесившейся техники», т. е. Машина, вышедшая из-под контроля. Не случайно впоследствии, на заре промышленно-технической революции, великий Гёте воскресит эту историю в балладе «Ученик чародея».

Характерно, однако, что легенда-предостережение завершается благополучной развязкой: чародей вернулся, произнёс необходимое заклинание и «выключил» сумасшедшую метлу. Люди Возрождения верили в разум и не сомневались в своей способности обуздать рукотворную стихию техники.

В ту же самую эпоху в еврейском фольклоре каббалистической сферы возникает представление о Големе (что означает «комок», «неготовое», «неоформленное»). Это уже не механический андроид, а чисто магический: глиняный великан, вылепленный набожным раввином и оживляемый магическими средствами, обычно именем Бога или словом «жизнь», начертанным на лбу этой фигуры. С. С. Аверинцев указывает на предпосылки представления о Големе в собственно иудейской традиции: это история сотворения Адама из красной глины (причём в апокрифах Адам описывался гигантом, в первое время бездыханным и немым) и очень высокая оценка магико-теургических сил, заключённых в имени Бога, особенно в написанном имени<sup>2</sup>.

Вполне принимая это мнение выдающегося гебраиста, осмелимся всё заметить, что в собственно иудейской традиции создание человекоподобного глиняного автомата, имитирующее акт божественного сотворения человека, было немыслимым, ибо противоречило закону Моисея. Идея анроида проникла в еврейские гетто извне и явилось результатом первых контактов замкнутой иудейской культуры с европейским Возрождением.

<sup>1</sup>Swoboda H. Der künstliche Mensch. München, 1967, S. 50.

<sup>2</sup>Аверинцев С. С. Голем. - В словаре «Мифы народов мира», т. I, с. [308]

Ведь пресловутая замкнутость иудаизма всегда была относительной<sup>A</sup> и сочеталась с любопытством и переимчивостью.

Согласно наиболее популярным каббалистическим рецептам, для фабрикации Голема надо было вылепить из красной глины фигуру ростом с десятилетнего ребёнка и оживить начертанием магического слова у неё на лбу. В большинстве вариантов легенды это сакральный тетраграмматон (четырёхбуквие) IHWH, представляющий собой «зашифровку» (написание одними согласными типичное для семитских письменностей) имени Яхве, произнесение которого вслух было строгойше табуировано иудейской религией.

Как же могло иудейское религиозное сознание вообще допустить идею создания андроида? По-видимому, благодаря компромиссу: Голем — это не «кумир», а субботний слуг. Он создаётся учёным раввином в благочестивых целях — для выполнения домашних работ в день субботний, когда правоверному еврею законом Моисея запрещён любой труд. В некоторых легендах «колосс на глиняных ногах» служит для разоблачения «кровавого навета» (постоянного обвинения евреев в убийстве христианских детей ради использования их крови в ритуальных целях).

Легенды о Големе представляют собой компромиссное сочетание греческой идеи механического слуги с еврейским культом тайного знания. Но в эту легенду введён новый сюжетообразующий мотив. Голем, даже когда он оживлён и уже взялся за работу, не способен к речи и не имеет души; он очень быстро растёт, скоро достигает исполинского роста и нечеловеческой силы; он послушно исполняет порученную работу. Но в конце концов он вырывается из-под контроля человека, являет слепое своеволие и даже может растоптать своего собственного создателя.

Внезапное непослушание, «бунт» Голема — доминантный мотив сюжета, сходный с доминантой легенды об ученике чародея. Но мудрый раввин, как и Корелиус Агриппа<sup>B</sup>, знает секретное средство, как превратить взбесившегося Голема в бесформенную кучу глины. Так, в одном из вариантов создатель Голема, видя, что глиняное чудовище становится опасным, приказывает ему снять с себя сапоги: гигант опускается на колени, теперь можно дотянуться до его лба, и раввин стирает имя Бога ли просто одну букву в слове «жизнь», так что получается слово «прах», и Голем рассыпается. Идея превосходства разума над силой выступает здесь с большой наглядностью.

Первым из христиан о Големе упомянул немецкий гуманист, увлекавшийся «иудейскими тайнами», Иоганн Рейхлин (1455—1522) в своём трактате «Об искусстве каббалистики».

Еврейские предания в качестве создателей Голема называют некоторых исторических личностей. Из них наиболее знаменит создатель «пражского Голема» раввин Лёв, живший в эпоху императора Рудольфа II. Самый эксцентричный из Габсбургов был императором Священной Римской империи в 1576—1611 годах; суеверный и развратный монарх покровительствовал наукам и искусствам, собрал в Праге, своей столице, богатую коллекцию произведений искусства, но в то же время лично занимался магией, наполнил свой дворец алхимиками и хиромантами, а Иоганн Кеплер был придворным астрологом Рудольфа. В такой Праге и действовал легендарный Голем знаменитого каббалиста.

В XVIII веке опубликована легенда Эмдена о Големе, созданном хелмским раввином Элией. Постепенно росла популярность этой легенды в христианской среде, прежде всего в чешской, австрийской и немецкой. Успех еврейской легенды объяснялся чрезвычайно завышенной оценкой каббалистики и вообще знаний и тайного колдовского могущества иудеев в представлении христиан: эта гиперболизация составляла обратную сторону антисемитизма. Для того, чтобы сделать из еврея демона, нужно сначала приписать ему демоническое могущество<sup>C</sup>.

Но не только в гиперболической оценке еврейского тайного знания заключена причина европейской «карьеры» Голема. Этот сюжет отличался своеобразной глубиной и содержал в себе богатые философские и художественные возможности, о которых и пойдёт речь далее.

## II

XVIII век, вошедший в историю под именем «Века Разума», попытался реализовать мечту об

андроидах. Развитие механики (прежде всего часового производства) сделало возможным конструирование развлекательных автоматов Вокансона и Дроза; по-видимому, первым был «Флейтист» Вокансона (1738). Фактически эти салонные игрушки в настоящих одеждах и париках только имитировали человеческую деятельность: писали, играли на музыкальных инструментах и т. п. Никакой самостоятельной активностью они не обладали, их приводил в действие обычный механический завод; утилитарно-практического значения эти андройды не имели.

Откуда взялся бешеный успех андроидов XVIII века? Видимо, дело в том, что они «совпали» с важнейшим идейным течением эпохи — механическим материализмом<sup>D</sup>. Одной из его кульминаций явилась книга Ламетри «Человек-машина» (1747 г.). Скандально знаменитый французский философ преодолел дуализм Декарта, отказавшись от понятия души: «Душа — пустое выражение, за которым не скрывается никакого понятия и которое разумный человек должен употреблять лишь для называния мыслящей в нас части». Человек полностью объясняется в терминах механики. Так был сделан крайний вывод из определения Спинозы: человек — *automa spirituale* (одушевлённый автомат).

Наглядным воплощением механического человека и служили андройды, выполнявшие лишь механические функции, но подававшие обманчивую надежду на создание развитого «искусственного человека». Было бы заблуждением видеть в них предшественников кибернетических устройств XX века: андройды эпохи Просвещения — это всего лишь иллюстрации мечты.

Но ведь человек — не машина. Закономерная реакция на механистичность просветительского материализма породила подлинную ненависть к андроидам у романтического поколения.

Критика Просвещения стала нарастать кже к концу XVIII века. Одновременно начал угасать интерес к человекоподобным автоматам; андройды «морально деградируют», превращаясь в марионеток и попадая даже на ярмарки. Но техника бурно развивается, создавая паровую машину, громоотвод, «мюлл-дженки» воздушный шар, стан Жаккара и т. д.; Просвещение, теснимое в философской сфере, брало реванш в промышленно-технической революции.

К сожалению, война умов, как и всякая война, пускается на хитрости и уловки. Было бы интересно проследить, как добросовестное заблуждение учёного переходит в самообман, от которого уже один шаг до сознательного обмана людей ради торжества любимой идеи. Соблазн выдать желаемое за действительное одолел блестящего венгерского механика Фаркаша Кемпелена (1734—1804), который в 1770 г. в Вене впервые продемонстрировал своего «турка» - шахматный автомат, прозванный «чудом XVIII века».

Шахматист в тюрбане и с длинным чубуком был смонтирован со столом, на котором играл; никто не мог у него выиграть. Кемпелен объездил с ним всю Европу, и «турку» проиграли, среди прочих, Бенджамин Франклин и Наполеон Бонапарот. После смерти Кемпелена автомат перешёл во владение австрийского изобретателя Иоганна Мельцеля, который, расширяя географию гастролей, пересёк с ним Атлантический океан.

В 1836 года Эдгар По написал знаменитый очерк «Шахматный игрок Мельцеля», где логически решил тайну: «совершенно очевидно, что действия автомата регулируются разумом человека, и ничем иным». Детали трюка разъяснились после смерти Мельцеля (1838 г.). Внутри псевдоавтомата Кемпелен и Мельцель прятали нанятого за деньги искусного шахматиста, который видел в зеркале шахматницу и нажимал на рычаги. Кемпелен охотно «показывал» желающим устройство «турка», но хитроумная система зеркал оставляла шахматиста невидимым. Итак, идея всемогущества техники «доказывалась» шарлатанским фокусом.

Но в течение всей романтической эры фальшивый автомат Кемпелена оставался возмутительной загадкой для мыслителей. Романтики подвергли идею андроидов в основном эмоциональной критике.

Якоб Гримм в «Газете для отшельников» напечатал пересказ легенды о Големе, послуживший истоком повести Арнима «Изабелла Египетская» (1812). Рядом с альрауном и Медвежьей

Шкурой Арним довольно непринуждённо ввёл глиняную красотку, соблазвившую эрцгерцога Карла (будущего императора Карла V). С точки зрения иудейской традиции, «голем Белла» - это мерзость и абсурд: подлинный Голем всегда мыслился в мужском роде и не имел физиологической жизни. Здесь на Арнима повлиял известный круг сюжетов о «влюблённых статуях» (напр., «Кольцо» Т. Мура, отразившееся в «Венере Ильской» П. Мериме). Нечаянное предвидение Арнима осуществится в XX веке как идиотская мода на кукол из мягкой резины в натуральную величину, служащих утехой одиноких автомобилистов.

«Изабелла Египетская» оказала известное воздействие на романтическую литературу и её трактовку темы андроидов. Манию человекоподобных автоматов заклемили Э. Т. А. Гофман, особенно в «Песочном человеке» (1816), где профессор физики Спаланцани конструирует деревянную красавицу, умеющую играть на фортепиано, танцевать и говорить «Ах-ах-ах!» Студент Натанаэль, обозвав свою умную и весёлую невесту Клару «бездушным автоматом», влюбляется в Олимпию, которая умеет с таким вниманием слушать его мистические стихи; неожиданно обнаружив, что Олимпия на деле и есть автомат, злосчастный мистик сходит с ума и погибает.

В разгорячённом воображении Натанаэля проскальзывает намёк на один традиционный сюжет, когда он целует ледяные губы Олимпии: «И вот он почувствовал, что ужас овладевает им (...); легенда о мёртвой невесте внезапно пришла ему на ум...» Однако здесь мы имеем дело с многоэтажной иронией Гофмана: ведь «мёртвая невеста» (напр., в знаменитой балладе Гёте «Коринфская невеста») была демонической, но страстной любовницей, во всяком случае лично отмеченным воплощением «любви после смерти», тогда как и голем Белла, и деревянная Олимпия — всего лишь орудия для принятия поцелуев. Натанаэль романтизирует куклу: сравнение с «мёртвой невестой» - слишком много чести для автомата.

Эту тему продолжил во Франции оригинальный и мрачный писатель граф Вилье де Лиль-Адан, поклонник Р. Вагнера и участник Парижской Коммуны. В его романе «Ева будущего» (1886) изображена автоматическая красавица Адали, сконструированная Эдисоном; западная критика порою усматривает в ней родоначальницу женских роботов в литературе XX века. Однако из нашего обзора видно, что роман Вилье де Лиль-Адана примыкает к немецкому романтическому «ответвлению» легенды о Големе. По известным причинам французская литература осваивала наследия немецкого романтизма довольно медленно и неохотно.

Если глиняная «замена» прекрасной цыганки Арнима и последующие автоматические красавицы составляли только «ответвление» сюжета о Големе, то на столбовой дорожке этой сюжетной традиции оказался роман Мэри Годвин-Шелли «Новый Прометей, или Франкенштейн» (1816), наиболее полно выразивший тревогу перед моральной индифферентностью научно-технического прогресса.

Мэри Шелли одна из первых отразила в литературе повальное увлечение электричеством, вспыхнувшее после сенсационных опытов Вольты и Гальвани. В 1801—1802 годах Алессандро Вольта посетил Париж; первый консул Бонапарт на вступительной лекции итальянского физика объявил о награждении его золотой медалью. Бонапарт презирал «идеологов», ставил Канта на одну доску с Калиостро, но преклонялся перед точными и прикладными науками, перед Дженнером и Вольтой. В 1801 году Бонапарта поразило разложение химических веществ с помощью электричества, и он с восхищением сказал своему врачу Корвизару: «Посмотрите-ка, это прообраз жизни! Вольтов столб — это позвоночник, желудок — отрицательный полюс, а почки — положительный!»

Всякое сравнение хромает, а посему не будем спорить с Бонапартом. Но из его слов нам ясно, что уже тогда «электрический бум» начал перестраивать устарелую концепцию «человека-машины». В частности введённое Декартом понятие нервного импульса было переосмыслено в духе животного гальванизма. На базе этих новых представлений и строит свой «роман-предостережение» талантливая, тогда ещё не венчанная жена великого Шелли.

В «Новом Прометее» немецкий учёный Виктор Франкенштейн открывает серет жизни, конструирует из отходов байки и анатомического театра искусственного человека и эти

соединённые куски разнородных трупов одушевляют при помощи электричества. Сначала гениальному учёному сопутствует удача, но затем он утрачивает власть над демонической силой собственного изготовления.

Чудовище Франкенштейна сначала доверчиво тянулось к людям, но они с отвращением отталкивали его; все «естественные» движения синтетического человека вызывали яростную реакцию людей, выражавшуюся в избиениях и ружейных выстрелах. Общество людей инстинктивно отвергло ужасного «чужака» и сделало его своим врагом. Чудовище начинает мстить, убивая людей, а затем бежит на север. Виктор Франкенштейн преследует его, и оба бесследно исчезают в ледяных пустынях полярного океана. Творец пал жертвой собственного творения. Неверно считать, что романом миссис Шелли опровергается античный миф о Прометее: критиков вводит в заблуждение заглавие романа, в котором скрыта печальная ирония: ведь Франкенштейн создал кошмарную пародию на человека, поставив рискованный эксперимент с непредвидимым результатом. Герой миссис Шелли — типичный «ученик чародея», а ключевые символы её романа восходят к легенде о Големе.

Писательница была дочерью республиканца Вильяма Годвина, предтечи анархизма; «годвианцем» считается и её прославленный супруг, в финале своей «Королевы Маб» (1813) нарисовавший кратину идеального будущего без промышленности, торговли и религии. В творчестве супружеской четы Шелли реакция на промышленную революцию сказалась более опосредованно, но зато и более глубоко, чем в поэзии их друга Байрона, защитника луддитов. «Франкенштейн» Мэри Шелли отразил и веру в созидательные возможности науки, и тревогу перед промышленной революцией.

Если во времена Томаса Мора «овцы пожирали людей», то в начале XIX века людей начали «пожирать» машины. Диссонанс между успехами техники и деградацией морали был остро выражен в романе миссис Шелли — этой метафоре промышленной революции. В угольных копях Англии обвалы и взрывы рудничного газа регулярно убивали шахтёров; на фабриках открытые валы и приводные ремни калечили рабочих. Уже после выхода романа, во Франции отважная воздухоплавательница мадам Бланшар погибла страшной смертью во время пожара на монгольфьере, а в первой железнодорожной катастрофе погиб адмирал Дюмон д'Юрвилль, объехавший весь мир и общавшийся с дикарями. Страх перед «железной опасностью» технического прогресса был знаком всей Европе.

Чудовище Франкенштейна стало символом бесконтрольного и чисто эмпирического развития техники и промышленности.

Но страх перед техникой вскоре сменился самодовольством обновлённой Европы, и тогда неслыханную славу снискал Жюль Верн, занимательный популяризатор науки и её удачливый прогност, сделавший главным героем своего творчества Великого Инженера. Со временем, однако, безудержный технический оптимизм Жюль Верна начал умеряться критическими оговорками и в романе «Робур Завоеватель» (1886) Жюль Верн впервые чётко сформулировал принципиальное требование гуманизма: «Успехи науки не должны опережать совершенствования нравов».

Но это требование осталось благим пожеланием, и последовавшей эпохе более соответствовали трагические предвидения Герберта Уэллса. В его аллегории «Остров доктора Моро» выведен мрачный гений, который при помощи мучительных хирургических операций придаёт животным человеческий разум. Этот рассказ с его кровавой развязкой воскрешает мотивы «Франкенштейна», но в то же время и что-то предвещает: например, опыты эсэсовских «медиков» над заключёнными гитлеровских концлагерей.

Показательно, что сама легенда о Големе, породившая сюжет о «железной опасности», сохраняла своё место в литературе. В 1915 году «пражского Голема» эпохи барокко воскресил австрийский экспрессионист Густав Мейринк в историко-фантастическом романе «Голем»; он впечатляюще воссоздал атмосферу старого гетто, но реставраторский интерес писателя зачеркнул актуальность этого великолепного сюжета. Пародийные и полемические разработки легенды не оставили значительных последствий в литературе.

Подлинно современным развитием этого сюжета стала драма Карела Чапека «R. U. R.»



(1920), где автор ввёл впервые неологизм «робот», а также впервые изобразил восстание роботов, приводящее к полному истреблению людей. Этой сильной метафорой противоречивости научно-технического прогресса Чапек оказал широкое влияние на science fiction нашего века, от Семёна Кирсанова до Станислава Лема.

Мотивы «Франкенштейна» и «Острова доктора Моро» были сатирически переработаны Михаилом Булгаковым в повести «Собачье сердце», где ещё один хирург и «ученик чародея» ставит дерзкий эксперимент, пересаживая человеческий мозг в голову бездомного пса. Внешне очеловеченный пёс, научившийся и говорить, и курить, сохраняет, однако, «собачье сердце»: возникает тип торжествующего хама, из тех, которые примазались к Октябрьской революции и потребовали «изячной жизни», как в ряде стихотворений и особенно в «Клопе» Маяковского. Очеловеченный пёс Булгакова претендует на женщин и даже на квартиру своего «создателя»; тогда хирург извлекает законсервированный мозг пса и повторной операцией возвращает его на прежнее место. Критика, увидевшая в «Собачьем сердце» издевательство над советским бытом и революционным народом, недооценила антимещанскую направленность повести и не поняла серьёзности её полемики с чересчур оптимистической социальной педагогикой: по Булгакову, недостаточно «перековать» мещанина с помощью красного букваря и упрощённой политграмоты; для новой жизни надо было бы изменить его душу, а вот в достижимость такой цели Булгаков не верит. Пессимизм повести — вне сомнений, но это пессимизм серьёзной, мучительной мысли, а не дешёвое зубоскальство, как настаивала критика той эпохи.

Повесть Булгакова с предельной отчётливостью обнажает социальные импликации научно-фантастической литературы, которая нередко балансирует между сатирой и утопией.

Ныне сюжет о роботе, вышедшем из повиновения, стал привычным в этой литературе. Всякая мода в конце концов убивает свой образец; сюжет о «бунте роботов» становится банальным, как поиски убийцы на элегантной яхте или в международном вагоне. Не ново, значит — более не волнует. И это очень жаль.

Ибо страх перед взбесившейся техникой, даже если он кажется порою преувеличенным, содержит рациональное зерно. Результатом отчуждения личности при капитализме стала дегуманизация научно-технического прогресса, и его любимые детища, роботы, лишь копируют поведенческие стереотипы своих творцов, пресловутую «манию продуктивности», примат эффективности над моралью. Именно поэтому техника может быть опасной реально. Американский писатель-футуролог Айзек Азимов, рисуя гуманизованную технику будущего, разработал «принципы роботехники», но вопреки первому из них в сегодняшних промышленных роботах не заложена команда «Осторожно: человек!» - и роботизация заводских линий в Японии уже вызвала массу несчастных случаев, в том числе со смертельным исходом.

Но этим не ограничивается цена риска. Как показали классики марксизма, при капитализме человек становится придатком машины. Как знаем мы все, сегодня создана глобальная машина для самоубийства человечества. В особых случаях человек может оказаться и придатком атомной бомбы, как полковник Тиббетс, самый безмозглый из «патриотов» наших дней: он и сегодня гордится тем, что уничтожил Хиросиму.

Условием творчества, искания, эксперимента должен стать нравственный контроль, исключаящий риск катастрофы. Нужно уметь приостанавливаться в ходе эксперимента, оценивать его течение и перспективу, а в случае необходимости и прерывать эксперимент, если ценою его становится человеческая жизнь.

В сущности, в этом и заключается основной смысл сюжета о Големе.

- A Далее в черновике статьи следует вычеркнутое уточнение: «когда евреев не убивали, они умели общаться и с арабской культурой, и с германскими императорами».
- B В черновике слова «как и Корнелиус Агриппа» подчеркнуты волнистой линией, к ним имеется помета на полях: «с метлой!»
- C Вычеркнутое в черновом варианте замечание: «тот, кто считает евреев обыкновенными людьми, со всеми человеческими слабостями и злосчастиями, уже не может оставаться антисемитом».
- D Помета на полях: «Спиноза: человек — *autema spiriuale*».