

Фантастика была и остаётся одним из самых популярных литературных жанров. Многие считают её развлекательным «читивом», но в лучших своих образцах фантастика демонстрирует уровень отображения действительности, который недоступен реалистической прозе. Фундаментальные проблемы философии, изощрённые футурологические конструкции, яркие необычные концепции и обобщения, которые выходят за рамки обыденности, — всё это есть в фантастике. В цикле очерков речь пойдёт о том, как формировался жанр, как он взаимодействовал с передовыми научными изысканиями. Мы вспомним забытые имена и идеи, обратимся к малоизвестным страницам истории, чтобы стало понятно: фантастика не золушка из литературного «гетто», а полноценный вид искусства, который формирует наше мировоззрение.

НАУКА В ФАНТАСТИКЕ: ЭПИЗОДЫ ИСТОРИИ

Антон ПЕРВУШИН.

ДОСТОВЕРНЫЕ ЧУДЕСА ПРОГРЕССА

Фантастику как приём введения в повествование небывалого, нереального, чудесного использовали ещё со времён античности. Скажем, Аристотель в трактате «Поэтика» (Ars Poetica), написанном в 335 году до н. э., советовал: «Следует в трагедиях изображать удивительное, но особенно в эпосе можно изобразить немыслимое, благодаря которому главным образом и происходит удивительное».

Однако как литературный жанр (от французского слова genre — род, вид, племя) фантастику начали выделять относительно недавно. Исследователи её истории сходятся во мнении, что самым первым жанровым произведением следует считать роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» (Frankenstein: or, The Modern Prometheus), написанный юной англичанкой Мэри Шелли (Годвин) летом 1816 года. Герой романа — гениальный учёный Виктор Франкенштейн — создаёт искусственного человека из частей трупов и оживляет его с помощью стимуляции электрическим током. К тому времени большую популярность обрёл готический роман — мистическая проза,

в которой действовали призраки, демоны и ожившие мертвецы. В чём же была новизна произведения Шелли? И понимала ли она, что открывает своим текстом оригинальное направление в литературе?

Ответ можно найти в предисловии к первому анонимному изданию «Франкенштейна» (1818): «Событие, на котором основана эта повесть, по мнению доктора [Эразма] Дарвина и некоторых немецких писателей-физиологов, не может считаться абсолютно невозможным. Не следует думать, что я хоть сколько-нибудь верю в подобный вымысел. Однако, взяв его за основу художественного творения, полагаю, что не просто сплела цепочку сверхъестественных ужасов. Происшествие, составляющее суть повествования, выгодно отличается от обычных рассказов о привидениях или колдовских чарах и привлекло меня новизной перипетий, им порождённых. Пусть и невозможно в действительности, оно позволяет воображению автора начертать картину человеческих страстей с большей полнотой и убедительностью, чем могут ему дать любые события реальной жизни.»



Источник: etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de

Титульный лист первого издания книги Эрнста Теодора Гофмана «Фантазии в манере Калло». Гравюра Карла Фроша по карандашному рисунку Гофмана. 1814 год. Берлинская государственная библиотека.

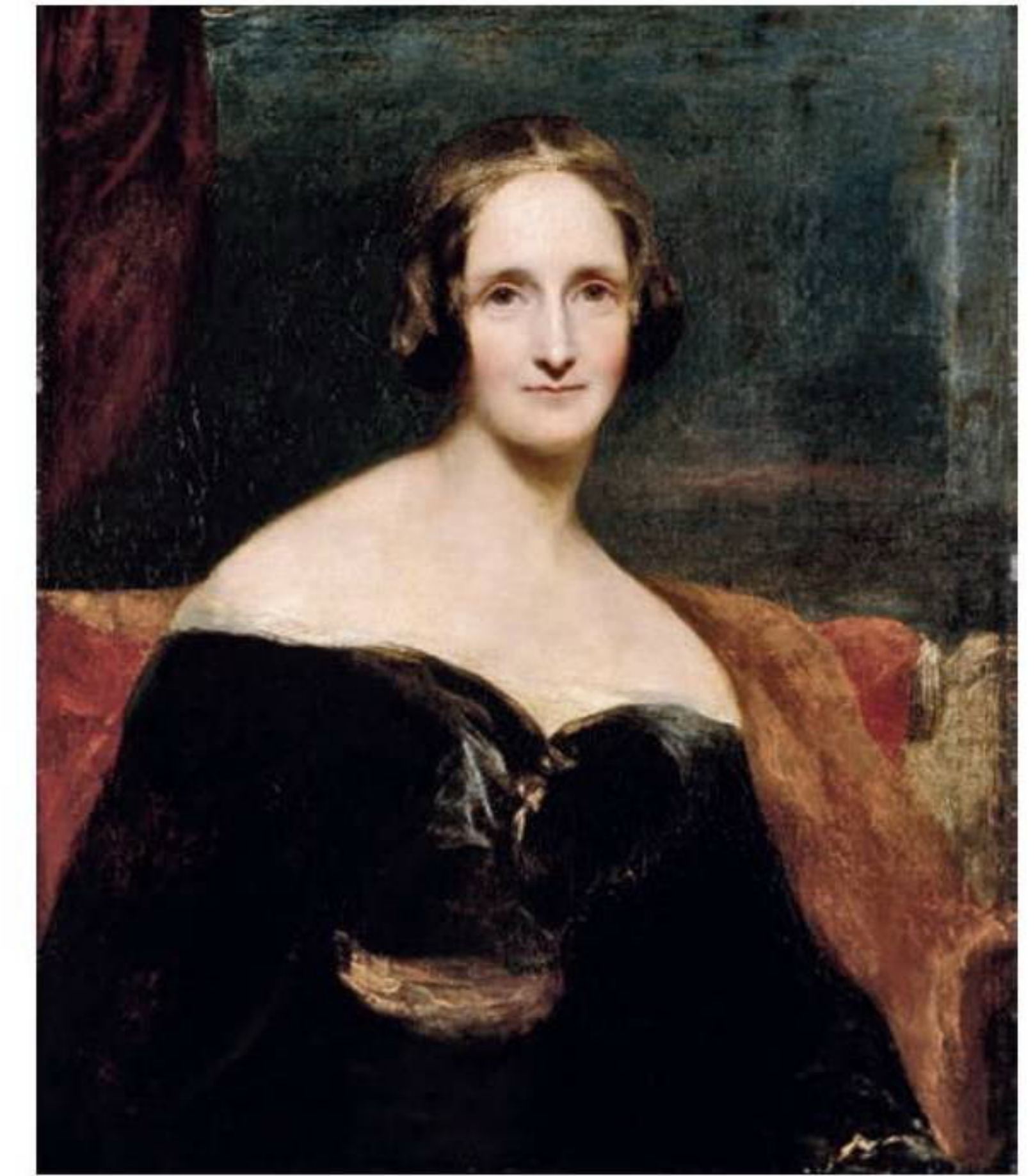
Позднее выяснилось, что предисловие написала не сама Мэри Шелли, а её муж — поэт Перси Шелли, однако вряд ли он сделал это без ведома жены. Если и не сразу, то через некоторое время она осознала, что, поменяв в готическом романе некроманта на учёного, изобрела

новый тип повествования, где откровенный вымысел выглядит реалистичным за счёт апелляции к рационализму и достижениям учёных. В тексте «Франкенштейна» мы также находим ожидания, которые образованные люди начала XIX века связывали с наукой: «Именно эти

учёные, которые, казалось бы, возятся в грязи и корпят над микроскопом и тигелем, именно они и совершили истинные чудеса. Они прослеживают природу в её сокровенных тайниках. Они подымаются в небеса; они узнали, как обращается в нашем теле кровь и из чего состоит воздух, которым мы дышим. Они приобрели новую и почти безграничную власть; они повелевают небесным громом, могут воспроизвести землетрясение и даже бросают вызов невидимому миру».

Обращает на себя внимание и тема, которую выбрала Шелли, — искусственный человек. Ссылка на английского врача и натуралиста Эразма Дарвина, деда Чарльза Дарвина, здесь не случайна: в своих работах он пытался выявить механизм развития жизни и полагал, что существует некая сила («великая первопричина»), превращающая мёртвую материю в живое существо. В те времена передовым учёным казалось вполне реальным открыть эту силу и использовать для практической цели. Но в таком случае человек становился равным Творцу. И «новизна перипетий», о которых писал Перси Шелли, связана с тем, что возникает серьёзная философская проблема: способен ли смертный и отягощённый злом материального мира учёный создать нечто, равное творению Бога?..

Следующим писателем, который возвестил рождение нового жанра, стал американец Эдгар Аллан По, которого считают автором мистической прозы. Тем не менее он был одним из немногих, кто осознал, что научно-технический прогресс меняет мир и неизбежно появление литературы, которая будет отражать этот процесс. В послесловии к переизданию повести-мистификации «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфаала» (The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall, 1835) о полёте на Луну он, в частности, сообщал: «Своеобразие „Ганса Пфаала“ заключается в попытке достигнуть... правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы». Хотя По прекрасно понимал, что полёт на воздушном шаре в космос невозможен, он указывал, что обсуждение таких проектов



Английская писательница Мэри Уолстонкрафт Шелли, урождённая Годвин (1797—1851). Портрет кисти Ричарда Ротвелла. 1840 год. Национальная портретная галерея, Лондон.

в литературе не является бессмысленным, а введение в повествование «научных принципов» делает его своеобразным, отличным от других и более «правдоподобным». Известно, что «Необыкновенное приключение...» и другие произведения американского писателя оказали огромное влияние на Жюль Верна, который в 1865 году предложил первый технически обоснованный проект достижения Луны с помощью снаряда, выстреливаемого из гигантской пушки.

Конечно, во времена Мэри Шелли и Эдгара По фантастика в массе своей оставалась привязанной к романтизму, который допускал присутствие в текстах сверхъестественных явлений и сказочных событий, не имеющих рационального объяснения. Однако новый жанр, ещё не оформившись и не обретя традицию, начинал диктовать «правила поведения» тем авторам, которые брались писать прозу о чудесах в современном мире.

ВНЕ РОМАНТИКИ

Литературоведы не называют немецкого писателя Эрнста Теодора Вильгельма (Амадея) Гофмана фантастом, описывая



Чудовище, созданное Виктором Франкенштейном. Иллюстрация Теодора фон Холста к одному из изданий романа Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». 1831 год.

Источник: tate.org.uk

Гравюра Жака Калло «Ярмарка в Гондревиле, также называемая Деревенским фестивалем» (*La Fiore de Gondreville pièse appelée aussi La Fête du Village*), которую упоминает Гофман во вводной части к первой книге «Фантазии в манере Калло» (1814). 1624—1625 годы. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

его как романтика, сатирика или сказочника. И всё же именно его проза и более поздние подражания ей помогли новому жанру обрести характерные черты, отличающие его от литературного приёма.

Будущий писатель родился 24 января 1776 года в Кёнигсберге (ныне — Калининград) в семье прусского адвоката Кристофа Людвига Гофмана, а воспитывался под влиянием своего дяди — советника юстиции Отто Вильгельма Дёрфера, что во многом определило карьеру Эрнста Теодора как судебного чиновника. Впрочем, и отец, и дядя не были удачливыми юристами, поэтому молодой человек не считал их стезю образцом для подражания. Он рано продемонстрировал способности к рисованию и музыке, увидев своё призвание в искусстве, однако все



Источник: metmuseum.org



Немецкий писатель Эрнст Теодор Вильгельм (Амадей) Гофман (1776—1822). Автопортрет. Дата не установлена. Старая национальная галерея, Берлин.

попытки заработать на этом поприще приводили к бедности.

Литературой Гофман занялся в зрелом возрасте, что, как отмечают его биографы, было нетипичным для того времени. В начале XIX века властвовал романтизм, ассоциировавшийся у читателей прежде всего с поколением молодых дарований, которые писали быстро и нервно, жили ярко и умирали рано, как Новалис и Вакенродер. Молодостью оправдывали их странные идеи и выходки.

Первой прозаической публикацией Гофмана стала новелла «Кавалер Глюк. Воспоминание 1809 года» (*Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*), написанная летом 1808 года, когда ему было тридцать два года. Он как раз занял место капельмейстера музыкального театра баварского города Бамберг, а свои пробы пера воспринимал как возможность дополнительного заработка и приобретения

известности в качестве знатока музыки. Он сообщил своему другу Юлиусу Эдуарду Хитцигу (Итцигу): «Что касается моей литературно-художественной карьеры, то здесь сделан новый шаг: редакция лейпцигской „Musikalische Zeitung“ торжественно (за)ангажировала меня своим сотрудником... Вы сможете прочесть мой дебют в феврале под названием „Кавалер Глюк“; это сочинение Вам кое в чём покажется странным... Остальные мои работы — рецензии практического характера, которые Вас вряд ли заинтересуют. Если в будущем Вам случайно попадётся сочинение об оперных партитурах, то обратите внимание на него».

Примечательно, что в дебютном «Кавалере Глюке» сразу проявилось мастерство Гофмана непринуждённо совмещать необычное с обыденным, что и сделает его классиком жанра. Отправляя рукописный текст в январе 1809 года Фридриху

Рохлицу, редактору «Всеобщей музыкальной газеты» (*Allgemeine musikalische Zeitung*), он сопроводил его пояснением, что сочинение соответствует формату литературного портрета колоритных комических чудаков. Такие новеллы пользовались популярностью в газетах, оживляя теоретические, критические и морализаторские рассуждения. «Подобного рода вещи, — писал Гофман, — мне доводилось встречать... к примеру, чрезвычайно интересный рассказ о некоем безумце, умевшем замечательно импровизировать на фортепьяно». В дебютной новелле тоже присутствует необычный персонаж — пожилой чудаковатый берлинец, одетый старомодно и отлично разбирающийся в оперной музыке; в финале он представляется как кавалер Глюк. Поскольку немецкий композитор Кристоф Виллибальд Глюк умер в ноябре 1787 года, то есть больше двадцати лет

назад, а пояснений никаких не даётся, то читатель должен сам решить, встретил ли рассказчик призрака или его новый знакомец одержим музыкой настолько, что вообразил себя Глюком. Однако содержание новеллы нельзя свести к странному совпадению — Гофман хотел выразить свои мысли по поводу творчества почитаемого им композитора, новаторство которого всё ещё вызывало противоречивые отзывы публики, и покритиковать дрянное исполнение произведений Моцарта и Глюка в Берлине.

Вскоре после завершения новеллы Гофман записал в дневнике: «Должно быть забавным выдумывать анекдоты и придавать им видимость высшей аутентичности посредством цитат, которые тут же оказываются лживыми из-за сопоставления лиц, отделённых друг от друга веками, или совершенно разнородных случаев. При этом многие были бы одурочены и, по крайней мере, на несколько мгновений поверили бы в правдивость прочитанного». Повидавший жизнь и безуспешно пытавшийся вырваться из бедности Гофман накопил достаточно опыта для того, чтобы начать обобщать его в саркастической или даже язвительной манере. Однако в тот момент он ещё не был внутренне готов к тому, чтобы посвятить себя литературе.

Поворот в жизни писателя произошёл в феврале 1813 года, когда бамбергский виноторговец Карл Фридрих Кунц, друживший с Гофманом, решил стать издателем и выпустить его собрание сочинений. Очерков и рецензий, опубликованных в музыкальной газете, для полновесной книги было явно недостаточно, и возникла идея дополнить её новыми рассказами. Гофман не только ответил согласием, но в договоре, заключённом 18 марта между «купцом» и «капельмейстером», обязался подготовить четыре книги и уступал виноторговцу право на издание всех последующих произведений, которые будут написаны. Согласно договору, первый том собрания сочинений должен был выйти под названием «Фантазии в манере Калло» (*Fantasiestücke in Callot's Manier*), однако позднее оно было использовано как общее для томов, которые будут опублико-

ваться до июня 1815 года. Его предложил сам Кунц, он ценил творчество французского рисовальщика и гравёра Жака Калло, жившего в XVII веке. Гофман горячо одобрил выбор и тут же написал введение для первой книги, которое вполне можно считать литературным манифестом начинающего прозаика: «Никакой другой мастер не сравнится с Калло в умении втиснуть в самые узкие пределы столь несметное изобилие явлений, кои с удивительной ясностью предстают нашему взору... Что с того, что несговорчивые судьи попрекали его незнанием законов композиции и распределения света! Самый закон его искусства и заключается в преодолении живописных правил, а точнее говоря, его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии. Ибо даже в его картинах, взятых из жизни, во всех этих шествиях, баталиях и т. п. есть некая решительно своеобразная жизненность, придающая его фигурам и их сочетаниям черты, я бы сказал, вместе и странного и знакомого. Даже и самые низкие проявления повседневности — к примеру, его крестьянская пляска под пиликанье музыкантов, рассеявшихся, подобно птахам, на древесных ветках, — предстают в ореоле некой романтической оригинальности, и оригинальность эта дивным образом затрагивает душу, наклонную к фантастическому».

Конечно, проза Гофмана прочно связана с традицией романтизма, которую он хорошо знал. И в этом введении видна переключка с Новалисом — под таким псевдонимом публиковался немецкий поэт и писатель барон Фридрих фон Харденберг, давший определение жанру, в котором работал: «Романтизировать значит придавать обычному таинственный вид, известному — достоинство неизвестного, конечному — видимость бесконечного».

В отличие от Новалиса, у которого повседневное в конечном счёте полностью поглощается таинственно возвышенным, Гофман настаивал на одновременном присутствии в повествовании реалистического и чудесного. Фантастика служила

Гофману средством отчуждения в восприятии действительности, однако в то же время он стремился показать, что сама эта действительность фантастичнее, чем может вообразить себе разум, подчинённый обыденности.

За девять лет активной деятельности в качестве прозаика Гофман успел написать достаточно много. Помимо «Фантазий в манере Калло», были опубликованы романы «Эликсиры дьявола» (*Die Elixiere des Teufels*, 1816) и «Житейские воззрения кота Мурра» (*Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1821), огромное количество повестей, рассказов и сказок, отчасти объединённых в циклы «Ночные этюды» (*Nachtstücke*, 1816—1817) и «Серапионовы братья» (*Die Serapionsbrüder*, 1819—1821). Произведения Гофмана заметили — о них начали говорить. Его ирония и колкости веселили читателя, созданные им образы запоминались и становились нарицательными, но на фоне коллег он казался «простоватым». Прежде всего, юмор в романтической традиции был не в чести — его допускали туда в витиева-

той метафизической обёртке, которую простому читателю было трудно «развернуть». Идеология романтизма основывалась на противопоставлении гениального одиночки, живущего в сопричастности с таинствами духа, природы и искусства, с ханжеским миром обывателей. Гофман, напротив, находил гармонию через погружение в «непрерывающуюся суетню» жизни, на территории её реальных противоречий, которые коллеги осмысливали выборочно и неохотно.

Критики полагали, что этим Гофман всё огрубляет, опускаясь с высот духа на рыночную площадь, но читатели, уставшие от истеричных исканий романтиков, с удовольствием встречали его тексты. Он стал модным писателем, его рассказы публиковались в карманных изданиях для дам, периодических альманахах, календарях и журналах.

Тем не менее Гофман не был автором примитивного «чтива», что стало очевидным ещё при его жизни. Он писал фантастику, но поскольку критерии этого жанра в то время не были определены, творче-



Источник: etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de

Иллюстрация Эрнста Теодора Гофмана к его повести «Песочный человек». 1815 год. Берлинская государственная библиотека.

ство Гофмана пытались позиционировать внутри литературных направлений, которые он использовал для своих целей. Что же делало его фантастом? Прежде всего, Гофман применял принцип «двоемирия», который в прозе романтиков выражался через противопоставление идеала и действительности. Но его миры, кажется, вообще лишены идеала — волшебное пространство существует рядом с нашим и настолько переплетается с ним, что их бывает трудно отделить: за внешней красотой там тоже может прятаться уродство, сильные чувства также обманчивы и ведут к разочарованию, а угрозы жизни и рассудку столь же ощутимы. Есть ещё один важный момент: сказочники и сатирики всегда упрощают действительность,

делают из персонажей схематические карикатуры без биографий и рефлексии для утверждения какой-либо морали или обличения недостатков; а миры и персонажи Гофмана сложнее, живее, разнообразнее и вполне соответствуют требованиям художественной литературы.

Немецкий писатель не был чужд и влияниям научно-технического прогресса. Психология и психиатрия, медицина, педагогика, теория сна, животный магнетизм, эксперименты с электричеством нашли отражение в его текстах. Работа над повестью «Песочный человек» (Der Sandmann, 1816), Гофман тщательно изучил серьёзные медицинские труды того своего времени по психическим болезням. Неудивительно, что повесть привле-

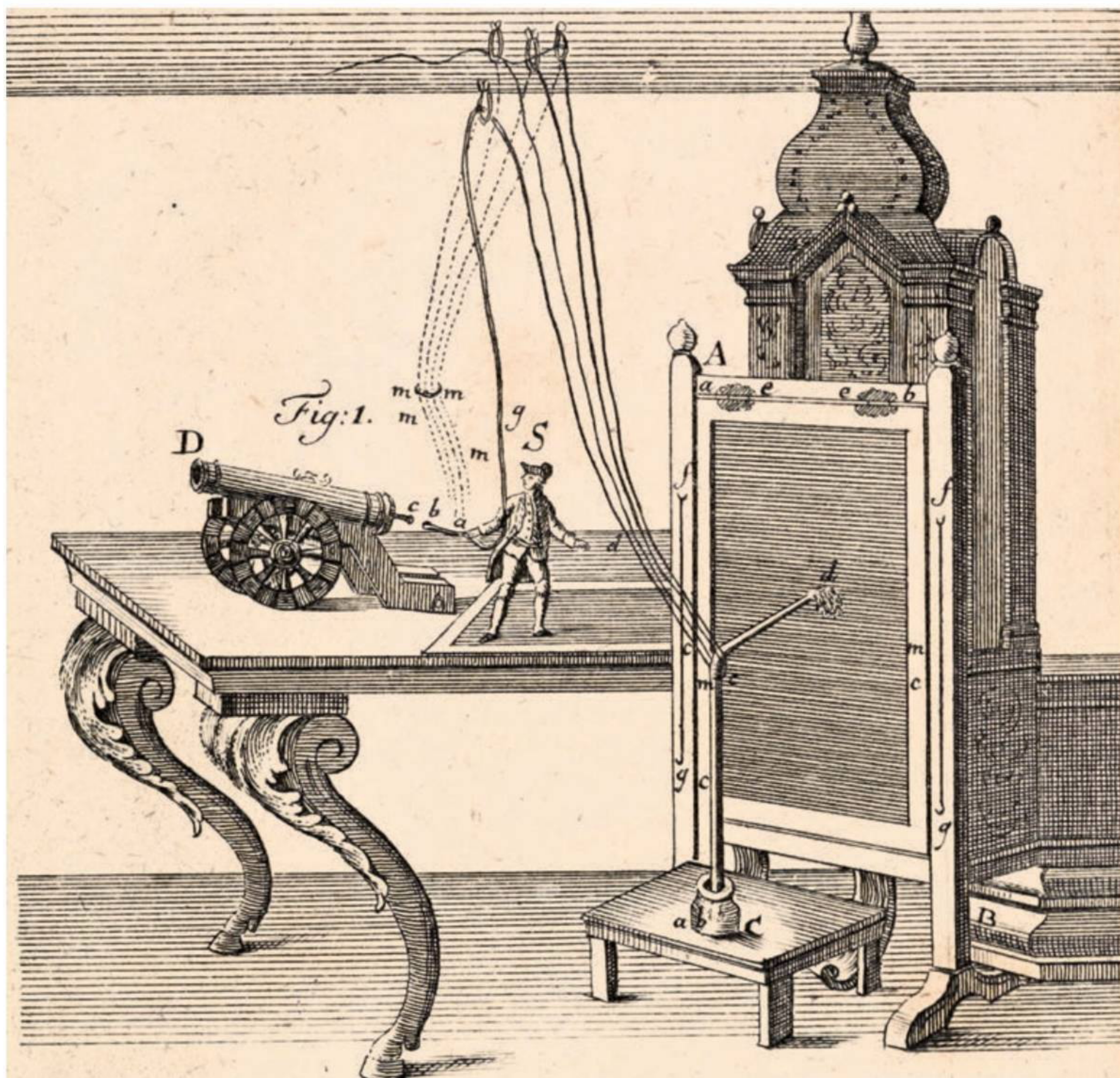
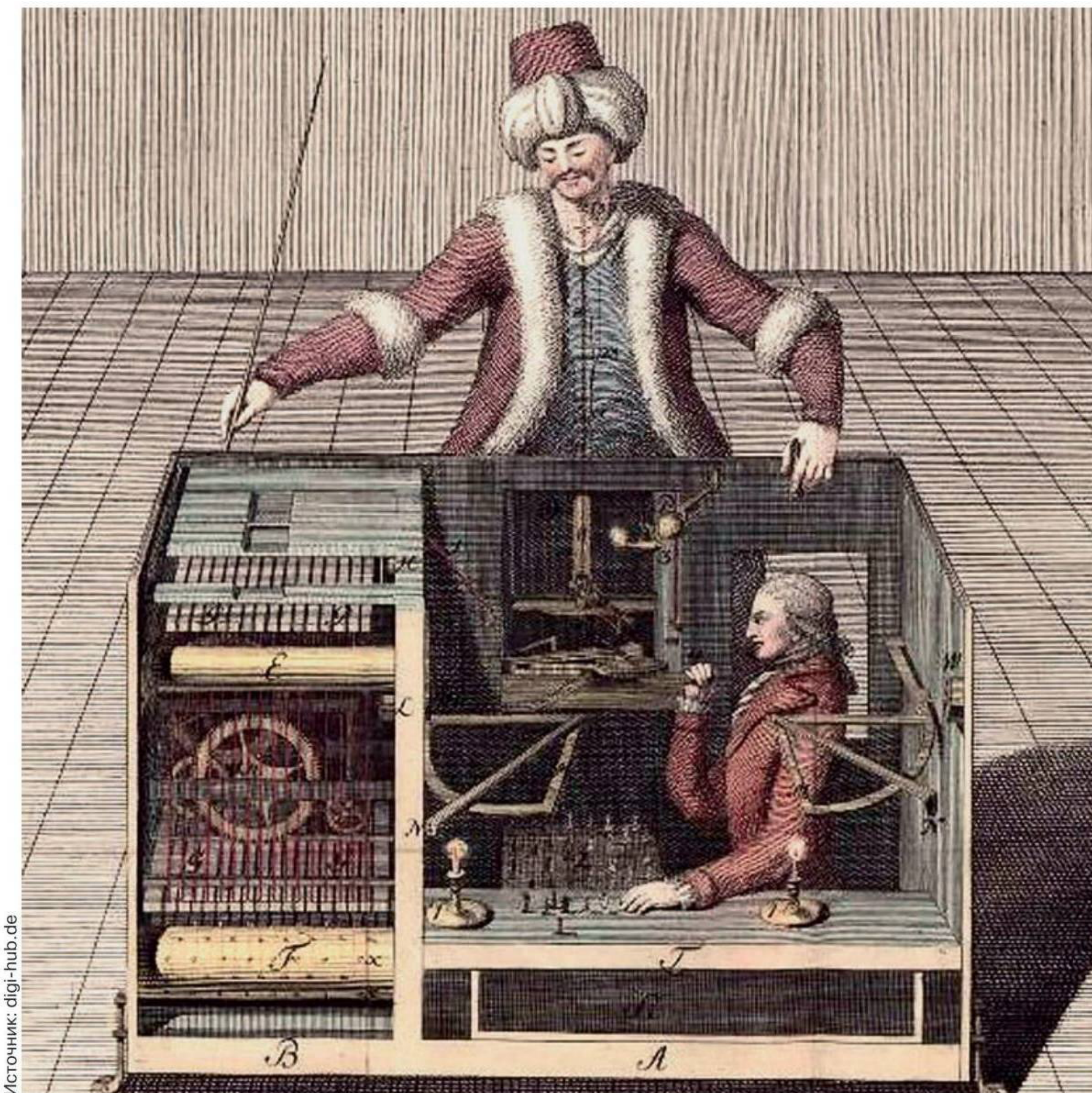


Схема устройства настольного автомата. Иллюстрация из позднего издания книги Иоганна Виглеба «Натуральная магия». 1789 год. Библиотека Конгресса США.



«Шахматный турок» (Schachtürke) — автомат, построенный венгерским инженером Вольфгангом фон Кемпеленом в 1770 году. Иллюстрация из книги Йозефа Фридриха Ракница «Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung». 1789 год. Библиотека Берлинского университета Гумбольдта.

кала внимание исследователей, а Зигмунд Фрейд посвятил ей целое эссе.

Особенно Гофман увлекался автоматами (или автоматами) — куклами с механическим приводом, выполняющими действия по заданной программе, — по сути, первыми роботами. Они получили широкое распространение в Европе, их часто изготавливали человекоподобными, что привлекало и пугало обывателей. В октябре 1803 года Гофман прочитал книгу Иоганна Виглеба «Натуральная магия» (Die natürliche Magie, 1782—1786), в которой были изложены секреты автоматов, и записал в дневнике: «Вознамерился

со временем изготовить куклу-автомат на пользу и радость всем толковым людям, что у меня бывают». С возрастом Гофман разглядел в механических куклах образ псевдожизни, который может служить метафорой при обсуждении природы человеческих побуждений. Например, в его новелле «Автоматы» (Die Automate, 1814) персонаж получил из уст диковинно устроенного «говорящего турка» злое пророчество, которое заставило задуматься о предопределённости судьбы, находящейся под управлением «тёмных сил». В повести «Песочный человек» автоматом оказывается загадочная геро-

иня Олимпия. Конечно, о механических куклах писали и до Гофмана, но он раньше остальных догадался, что введение в литературный текст человекоподобного искусственного существа даёт возможность поговорить о нашей готовности (или неготовности) принимать чудеса научно-технического прогресса, для которого нет запретных областей, очерченных моралью. В дальнейшем человекоподобные автоматы, которые будут называть роботами, андроидами или даже киборгами, станут постоянными персонажами научной фантастики.

Когда Гофмана привлекли к суду по обвинению в сатирическом выпаде против произвола прусской юстиции (речь шла о повести «Повелитель блох»), писатель в оправдательной речи пытался представить дело таким образом, что написанное им — чистой воды фантазия, которая развивается «в соответствии с законами сказки, с ситуациями и характерами, что в ней встречаются». Но в том-то и дело, что сказка, помещённая в реалистичный антураж, перестаёт быть сказкой.

МЕТОД ГОФМАНА

Немецкие литературные критики с пренебрежением относились к творчеству Гофмана, а вот в России оно обрело вдохновенных почитателей. Русские писатели не просто усваивали его метод и находки, а, восприняв, применяли их в соответствии с собственными художественными задачами. И вполне можно говорить о том, что именно Гофман стал невольным родоначальником российской фантастики.

Сначала читатели знакомились с Гофманом по французским переводам, но в 1822 году появились и публикации на русском — детективная новелла «Девушка Скюдери» (*Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten*, 1819), а к 1840 году были изданы шестьдесят два произведения и в дополнение — четырнадцать статей о самом Гофмане!

Начиная со второй половины 1820-х годов в России не осталось, пожалуй, ни одного литератора или критика, который не был бы знаком с его творчеством: днев-

ники, письма и мемуары тех лет весьма красноречиво свидетельствуют об этом. Стало модой, собравшись по вечерам, сочинять устные повести на манер гофмановских. Большой интерес вызывала и личность самого писателя. Сведения о его жизни и привычках превращались в легенду. Бывавшие в Берлине молодые россияне полагали своим долгом посетить ресторан «Люттер и Вегнер» (*Lutter und Wegner*), где, по преданию, еженощно сживал Гофман после переезда в столицу.

Критик Василий Петрович Боткин даже заявил, что Гофман не умер, а «переселился в Россию». Литературовед Павел Васильевич Анненков подтверждал, что немецкий писатель «электрически действовал на молодые, серьёзные умы».

Гофмана ценили за глубину проникновения. Поэт и критик Степан Петрович Шевырёв считал, что тому были открыты «таинственные феномены природы и души». Писатель и драматург Николай Алексеевич Полевой упоминал Гофмана в числе художников, которые «довели искусство до высшей степени». Учёный и журналист Николай Иванович Надеждин видел в нём создателя современной «философической повести», где жизнь «представляется торжественным оправданием высших философских идей».

Особенно наглядно российское восприятие немецкого писателя отразилось в статье публициста-революционера Александра Ивановича Герцена «Гофман», опубликованной в журнале «Телескоп» (№ 10 за 1836 год), — кстати, это была его первая публикация в качестве литературоведа: «Обыкновенный, скучный порядок вещей слишком теснил Гофмана; он пренебрёг жалким пластическим правдоподобием. Его фантазия пределов не знает».

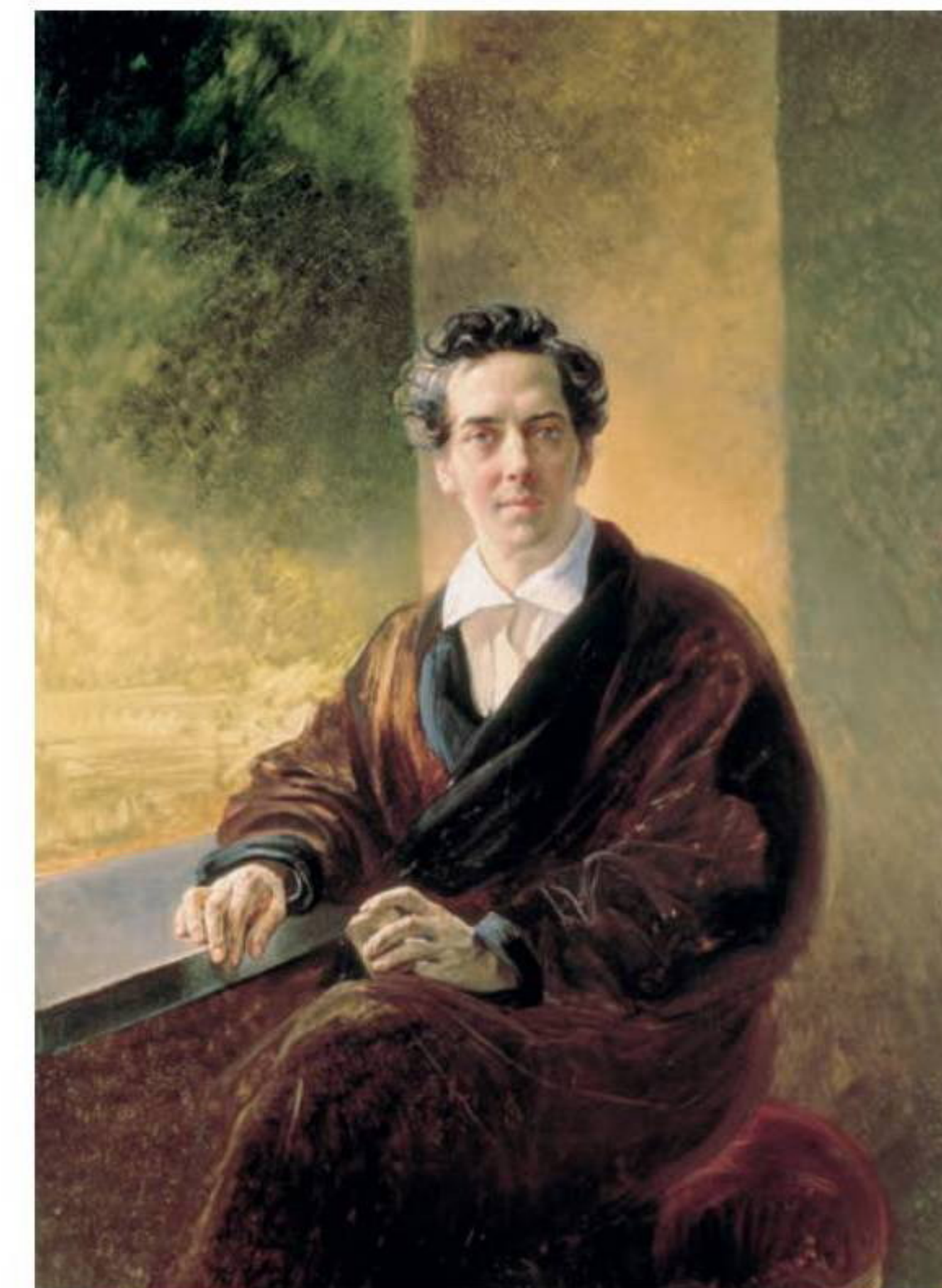
При таком восторженном отношении появление подражателей — дело неизбежное. Зачинателем «гофмановского» направления в русской литературе считается Алексей Алексеевич Перовский, публиковавшийся под псевдонимом Антоний Погорельский. В марте 1825 года на страницах журнала «Новости литературы» появилась его дебютная повесть «Лафертовская маковница».

Следуя за Гофманом, писатели того времени прибегали к прямолинейности в изображении сверхъестественных существ и явлений в сочетании с конкретностью бытовых сцен, которые придавали откровенному вымыслу большую достоверность. Кстати, Александр Сергеевич Пушкин очень высоко оценил «Лафертовскую маковницу» в письме брату: «Что за прелесть бабушкин кот! Я перечёл два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр.<ифоном> Фал.<елеичем> Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повёртывая голову и выгибая спину».

Через три года Погорельский включил дебютный текст в сборник «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828). Один из рассказов под заголовком «Пагубные последствия необузданного воображения», написанный как переложение «Песочного человека», повествует о трагической любви русского графа к немецкой девушке, которая оказывается механической куклой.

Интересная историческая деталь: журнальную публикацию «Лафертовской маковницы» издатель снабдил примечанием, в котором давал сугубо материалистическое объяснение описанных в ней событий, представив сверхъестественное ловкой инсценировкой. При переиздании автор не только выкинул примечание, но и позлословил по его поводу. Впрочем, в историю литературы Погорельский вошёл совершенно другим «гофмановским» текстом — сказочной повестью «Чёрная курица, или Подземные жители» (1829), которая многократно переиздавалась, была экранизирована и внесена в список рекомендуемой литературы для чтения школьников младших классов.

Орест Михайлович Сомов в ранних статьях 1823 года, посвящённых романтизму, указывал российским литераторам на народное творчество как отражение национального духа и призывал черпать из фольклора материал для художественного осмысления. В 1827 году он и сам начал выступать в печати (иногда под псевдонимом Порфирий Байский) с произведениями, основанными на русских и



Источник: rmgallery.ru

Писатель Алексей Алексеевич Перовский (1787—1836), публиковавшийся под псевдонимом Антоний Погорельский. Портрет кисти Карла Брюллова. 1836 год. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

украинских поверьях, причём адаптировал их с большой долей юмора.

Влияние немецкого писателя можно найти и в творчестве Александра Пушкина. В библиотеке поэта хранилось собрание сочинений Гофмана во французском переводе; там же был номер журнала «Телескоп», разрезанный на статью Герцена. В бумагах Пушкина уже после его кончины нашли начало стихотворного переложения новеллы Гофмана «Дож и догаресса» (*Doge und Dogaresse*, 1818). Юрист и музыковед Вильгельм (Василий Фёдорович) Ленц, записавший подробности своей поездки в Петербург, сообщал, что в ноябре 1833 года получил возможность встретиться с поэтом, — в ходе оживлённого разговора они как раз обсуждали Гофмана, и Ленц уверился, что повесть «Пиковая дама» (1834) появилась на свет как «подражание» немецкому писателю. К «гофмановским» текстам Пушкина принято относить также «Каменного гостя» (1830), «Медного всадника» (1837)

и «Уединённый домик на Васильевском» (1829), записанный Владимиром Павловичем Титовым (Титом Космократовым) по устному рассказу поэта.

Нельзя не упомянуть совершенно «гофмановские» по духу произведения Николая Васильевича Гоголя «Портрет» (1835), «Нос» (1836) и «Шинель» (1842). Причём их сюжеты, по большому счёту, не нуждались в фантастическом элементе (например, известно, что Гоголь собирался в повести «Нос» объяснить сверхъестественную ситуацию сном персонажа), но автор сознательно вводил его, в том числе с целью гиперболизации обсуждаемых проблем.

НАСТОЯЩИЙ ФАНТАСТ

Наиболее полно и осознанно метод Гофмана принял князь Владимир Фёдорович Одоевский, которого сегодня называют типичным представителем русской романтической прозы, но который в действительности стал первым настоящим российским фантастом.

Составляя в начале 1860-х годов примечания к переизданию своего философского романа «Русские ночи» (1844), Одоевский сообщал: «Я не обижаюсь нисколько, когда сравнивают меня с Гофманом, — а, напротив, принимаю это сравнение за учтивость, ибо Гофман всегда останется в своём роде человеком гениальным».

Первым законченным циклом произведений Одоевского, который можно назвать фантастическим, стали «Пёстрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкой, магистром философии и членом разных учёных обществ, изданные В. Безгласным» (1833). Литературные критики высказывались о цикле сдержанно и не заметили, что Одоевский подходит к мистическим сюжетам иначе, чем большинство авторов, которые брались писать осовремененные сказки. Для князя мир сверхъестественных существ и явлений не был фантазией, порождённой воображением простонародья, — Одоевский полагал, что его можно изучать научными методами и создавать технологии взаимодействия.

Поздние исследователи признавали, что князь был, пожалуй, самым теоретически

«подкованным» по вопросам эзотерических традиций и оккультных практик из числа коллег по «гофмановскому» направлению. На страницах «Пёстрых сказок...» в совершенно определённом контексте появляются имена знаменитых учёных-алхимиков, оставивших, по мысли Одоевского, бесценный массив тайных знаний. Более конкретно и серьёзно он раскрыл эту тему в своих зрелых повестях: «Сильфида. Из записок благоразумного человека» (1837), «Косморам» (1840) и «Саламандра» (1841) — все они посвящены контактам с миром «элементарных духов», доступ к которому можно получить через магические манипуляции или артефакты.

Но не следует думать, будто бы Одоевский был мистиком, отрицающим науку. Напротив, он считал чрезвычайно важной задачей популяризацию идеи соединения древнего знания с современным для более глубокого изучения законов природы: «от астрологии — к астрономии», «от алхимии — к химии». Кроме того, князь в отличие от предшественников пришёл к пониманию, что «гофмановское» направление в литературе нельзя свести к простому приёму: формируется новый жанр, который будет жить по собственным законам. При этом он предостерегал от слепого копирования европейской прозы, утверждая в статье «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», которую Пушкин поместил во II-й том «Современника» за 1836 год: «Фантастический род [жанр], на который была также мода в Европе и который, может быть, больше, нежели все другие роды, должен изменяться по национальному характеру, долженствующий соединять в себе народные поверия с неясною мечтою младенчества, — этот род целиком перешёл в наши произведения и достиг до состояния настоящего бреда, с той разницею, что этот бред не есть бред естественный, который всё-таки может быть любопытным, но бред, холодно перенесённый из иностранной книги».

Со временем в прозе Одоевского всё весомее становился научно-фантастический элемент, отдельного разговора заслуживают его научно-фантастические,

философско-утопические, цивилизационно-культурологические повествования о тайнах мироздания, загадках Вселенной. Предугадывая крах системы эксплуатации человека человеком, Одоевский собирался противопоставить модель гармоничного общественного строя — в утопическом сочинении «4338-й год. Петербургские письма» автор вполне систематически пытался представить себе технику будущего, которая придёт за эпохой угля и пара, утвердившейся в развитых западных странах: громоздкие машины будут заменены изящными аппаратами с электродвигателями, химическая промышленность начнёт изготавливать множество ранее неизвестных материалов, широчайшее развитие получит воздушный транспорт, стартуют первые космические корабли. Быстрому внедрению инноваций будет способствовать единая Академия наук, размещённая в «огромном здании, построенном на самой середине Невы и имеющем вид целого города». Но, главное, профессиональных политиков и чиновников станут готовить в Училище государственных людей, куда принимаются «отличнейшие ученики из всех других заведений и где за развитием их способностей следят с самого раннего возраста», что позволяет создать мудрый правящий слой, который для повышения качества своей работы постоянно консультируется с ведущими учёными.

Сочинение осталось незавершённым, отрывки из него были впервые опубликованы в альманахе «Утренняя заря» за 1840 год. Литературовед Виссарион Григорьевич Белинский, несмотря на своё скептическое отношение к фантастике, высоко оценил утопию Одоевского: «Главная мысль романа, основанная на таком твёрдом веровании в совершенствование человечества и в грядущую мирообъемлющую судьбу России, мысль истинная и высокая, вполне достойная таланта истинного». Советские критики тоже с благожелательностью писали о князе, увидев в его незаконченном сочинении прообраз государства, основанного на «общественной пользе». Более того, существование этого текста доказывало, что в русской литературе середины



Источник: school-collection.edu.ru

Князь Владимир Фёдорович Одоевский (1804—1869). Литография из альбома «Портретная галерея русских деятелей» (Том 1. СПб., 1865). Государственный исторический музей, Москва.

XIX века появилась научная фантастика с социальным уклоном. Фантастовец Анатолий Фёдорович Бритиков писал по этому поводу: «„4338 год. Петербургские письма“, — по-видимому, первое в России произведение, бросившее взгляд в будущее с высоты научно-общественной мысли. Одоевского можно считать пионером научной фантастики не только в России: „Петербургские письма“ появились в 1840 году — за 22 года до первого романа [Жюль] Верна».

Впрочем, появления фантастики жюльверновского типа, в которой ценится не только достоверность в описании человеческих отношений, но и научно-техническое правдоподобие, ещё нужно было дожидаться. Гофман с его российскими последователями указали общее направление в развитии жанра, но должно было появиться новое поколение писателей, для которых достижения прогресса больше не выглядели чем-то чудесным или небывалым.