

Г. В. Заломкина

**ГОТИЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ГЕНЕАЛОГИИ
НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ**

Самарский национальный исследовательский университет
им. академика С. П. Королева, Самара, Россия

Поступила в редакцию 10.01.2023 г.

Принята к публикации 18.05.2023 г.

doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-5

43

Для цитирования: *Заломкина Г. В.* Готические составляющие генеалогии научной фантастики // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2023. №2. С. 43–59. doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-5.

Научная фантастика может быть определена как литература о познаваемом необычном, представляющая гипотетические научно-технические и социальные продукты его рационального освоения. До появления этого жанра тематика освоения необычного разрабатывалась в основном в сфере мифологической фантастики, которая стала базовым элементом готической литературы. В готике начали формироваться черты научной фантастики: в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» мотивы сверхъестественного рационализируются посредством использования научно-технической проблематики. Выявление природы, способов и специфики трансформаций готического сюжета, приведших к формированию научно-фантастического жанра, стало целью представляемого исследования, для достижения которой используются сопоставительный, историко-генетический, герменевтический и мифопоэтический методы. Готическая литература отреагировала на рост интереса к научно-техническому прогрессу попыткой рационального осмысления элементов сюжета о сверхъестественном: демоны, оборотни, живые мертвецы могут быть представлены либо как результат экспериментирования, либо как объект научного освоения. В русской литературе В. Ф. Одоевский из готической поэтики делает ход в сторону долгосрочного социального и научно-технического прогнозирования в художественном тексте. Роль готики в генезисе научной фантастики хорошо видна в художественном мире Г. Ф. Лавкрафта, разрабатывающего сверхъестественный ужас в форме нечеловеческих проявлений равнодушной вселенной, причастность знанию о которых ставит протагониста-ученого в ситуацию мифологического культурного героя, переосмысленного в координатах сюжета о научном поиске.

Ключевые слова: М. Шелли, В. Ф. Одоевский, Г. Ф. Лавкрафт, рационализация, экстраполяция, мифология, нечеловеческое



Введение

Выявление истоков научной фантастики (далее – НФ) представляет определенную проблему, которую емко сформулировал британский теоретик П. Кинкейд: «Мы все подступались к поискам первоначального текста, источника, из которого происходят Хайнлайн, Эллисон, Гибсон, Баллард, Прист, Ле Гуин и множество других. <...> Мы все ошибаемся. Мы не можем не ошибаться, потому что не существует текста-предка, который мог бы содержать, даже в зародыше, все то, что мы привыкли называть научной фантастикой» [21, р. 41]. С этим утверждением можно согласиться с оговоркой, касающейся «зародыща» – то есть неких стержневых свойств жанра, которые можно проследить у предшествовавших НФ разновидностей художественной литературы. Однако проблема возникает с пониманием этих стержневых свойств – в силу прежде всего многообразия подходов к определению сущности НФ. Так, Е. Ю. Козьмина в статье 2017 г. отмечает, что «понятие, выражаемое этим термином, до сих пор не установлено с достаточной точностью», и предлагает оставить его для узкой разновидности «гибридов научно-популярной и литературной форм», которые она обозначает как «сциентема и научно-фантастический очерк» [6, с. 149–151]. Значительная часть НФ в системе Козьминой определяется как «авантюрно-философская фантастика», в которой «мир героя... предстает читателю как не могущий быть в реальной действительности, в котором персонажам предстоит пройти испытания на их принадлежность человеческому роду» [6, с. 152]. При всей продуктивной свежести взгляда подобное деление не учитывает некоторые принципиальные свойства, объединяющие многие тексты в первой и второй группах и позволяющие понять истоки определения «научная». Эти свойства учтены в опыте И. В. Головачевой, критически обобщившей идеи, высказываемые исследователями, и сформулировавшей рабочую концепцию: «Научная фантастика – это литература когнитивного остранения, которая рационально репрезентирует познаваемый мир, являющийся иным по отношению к миру, окружающему автора, и экстраполирует на новую реальность радикальные изменения, проистекающие из научно-технического прогресса или регресса» [2, с. 26].

Это определение позволяет увидеть истоки НФ. «Экстраполяция, проектирование... именно этот таксономический признак НФ роднит ее с утопией» [3, с. 39]. Когнитивное остранение характерно для фантастики как таковой и напрямую связано с архаико-мифологическим мышлением. С античности авторские произведения, в которых важен фантастический элемент, так или иначе разрабатывают народную мифологию (Гомер, Апулей, Т. Мэлори, Данте, Дж. Мильтон). Авторы, ориентировавшиеся на фольклор в меньшей степени, спорадически создавали тексты, которые сейчас обозначаются как фантастические травелоги (Лукиан, Свифт, Сирано де Бержерак), и очень близко подошли к НФ. В романтической литературе и фольклорное, и авторское фантастическое стали базовыми элементами, что самым характерным и продуктивным образом проявилось в литературной готике. Соответственно, готическая литература конца XVIII – XIX в. также может быть названа «предком» НФ.



«Сильнейшее влияние на все разновидности “литературы о сверхъестественном”, источником которой является романтическая и готическая фантастика» отмечает Е. Ю. Козьмина [6, с. 154]. С. МакАртур в обзорной монографии «Готическая научная фантастика», предпринимает попытку «исследовать связь между готикой и научной фантастикой и объяснить, как такой, казалось бы, негибкий и традиционалистский жанр, как готика, может столь успешно совмещаться с жанром, славящимся... своей абсолютной свободой тематики и проблематики» [24, р. 2]. МакАртур не затрагивает диахронические / генетические аспекты такого совмещения, ограничиваясь наблюдениями за сходствами, каковых она обнаруживает в изобилии. Наша статья посвящена именно этим аспектам, пока не получившим должной академической разработки.

Нам представляется, что обозначенная в определении Головачевой как таксономический признак рациональная репрезентация познаваемого мира — важнейшая модификация, которой подверглась готическая поэтика, позволившая появиться новому фантастическому жанру. Цель настоящей статьи — выявить природу, способы и специфику трансформаций готического сюжета в научно-фантастический.

Материалы и методы исследования

Материал для изучения отобран из произведений готической литературы XIX в., которые устойчиво воспринимаются исследователями как первые научно-фантастические. Это тексты М. Шелли, Э. По, Б. Стокера, Р.Л. Стивенсона, В.Ф. Одоевского. Также привлекаются произведения Г.Ф. Лавкрафта, характерно гибридизирующего готику и НФ в XX в. В работе используется комплекс методов, адекватных для поставленной цели: историко-генетический, мифопоэтический, сопоставительный, герменевтический.

Результаты и обсуждение

У Б. Олдисса, теоретика и практика НФ, ее происхождение от готики не вызывает сомнений. В своей книге «Подлинная история научной фантастики» он пишет о «мире грез готического романа, из которого берет начало научная фантастика», и называет М. Шелли «автором, чье произведение выделяет ее как первого научного фантаста» [18, р. 7]. Такой парадоксальный, как может показаться, ход литературного процесса вполне объясним социально-культурными обстоятельствами эпохи. С одной стороны, готический роман был едва ли не самым популярным жанром в контексте спроса на романтическую фантастику вообще, с другой — научная проблематика, научное мышление все более уверенно заявляли о себе в поле культуры — в аспекте не только духовного, но и эстетического поиска. Роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» — продукт этих явлений. Центральное событие романа, проявляющего все характерные свойства готики, для готики в то же время ново: это научный эксперимент. В тексте присутствуют отголоски научных дискуссий, актуальных на момент его написания, например о гальванизме. Происхождение фантастического зла — не мистическое: монстр Франкенштейна — не выходец из ада и не взыскующий



отмщения призраков, а плод научно-технического прогресса. Поразительное ужасающее существо создано ученым в лаборатории. Когнитивное остранение рационально происходит в рамках познаваемости мира.

В повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» похожим образом рационализируется мифологический мотив оборотничества: заглавный герой-экспериментатор капсулирует в себе зло с помощью созданной в химической лаборатории микстуры и «выпускает» его в мир в виде своей второй личности.

Во «Франкенштейне» показателен еще один признак «прорастания» НФ из готики. Текст романа составлен из свидетельств о небывалых событиях. Обыгрывание рукописи, рассказывающей страшную таинственную историю, полную загадок, — базовый прием готики, присутствующий в большинстве ее образчиков. Шелли закладывает модификацию этого приема как набора документальных свидетельств, позволяющих создать объективную, обоснованную версию произошедшего, что опять же работает на рационализацию фантастического. Этот прием использовал позже Б. Стокер. Необычайное зло в «Дракуле» имеет полностью мистическое происхождение, однако победа над ним обеспечивается сбором данных и их обработкой, позволяющими постичь его природу и свойства и выработать средства борьбы. Научный поиск и борьбу ведет группа профессионально подготовленных интеллектуалов: врач, психиатр (надиктовывающий свои отчеты на новинку техники — фонограф), военный, адвокат и его жена, владеющая передовым навыком машинописи, очень полезным для упорядочивания информации. Композиция требует от читателя такого же усилия по обработке разрозненных данных: роман составлен из фрагментов личных и деловых писем, газетных статей, дневниковых записей, медицинских отчетов.

Г. Уэллс описывает ход от готической мистической фантастики к фантастике научной как личный писательский опыт: «Фантастическая сторона произведения до тех пор сводилась к волшебству. <...> Но в конце прошлого века от магии было уже мало проку: никто больше ни на минуту не верил в ее результаты. И вот тогда мне пришло в голову, что, вместо того чтобы, как принято, сводить читателя с дьяволом или волшебником, можно, если ты не лишен выдумки, двинуться по пути, пролагаемому наукой» [16, с. 351]. Однако мы видим: то, что «пришло в голову» одному из будущих столпов НФ, подготавливалась внутри произведений о различных проявлениях «волшебства».

Западноевропейский и американский опыт формирования базовых характеристик научно-фантастического жанра в рамках готической литературы изучен в большей степени, чем опыт русских писателей. В этом отношении пристального внимания заслуживает весьма показательное творчество В.Ф. Одоевского. Далее мы подробно рассмотрим, как эксперименты с готическим сюжетом логично развиваются в первые русские научно-фантастические тексты. Примечательно, что в 1926 г., впервые говоря об Одоевском как о научном фантасте-первопроходце, О. Цехновицер в предисловии к изданию повести «4338-й год» сравнивает его именно с Г. Уэллсом: «Нам кажется, что Одоевский является родоначальником современных романов в жанре Уэльса, — столь распространенных ныне фантазий из области техники будущего» [17, с. 9 — 10]. Однако



В. Ф. Одоевский прежде всего был в числе активных проводников готического письма в России в первой половине XIX в. Его сборник «Русские ночи», новеллы и повести «Сильфида», «Саламандра», «Живой мертвец», «Косморама» и др. демонстрируют очевидное влияние английского романа ужасов и тайн и родственных ему немецкой романтической фантастики и французского «черного» жанра. Писатель использовал специфические черты одного из массовых жанров как подходящий каркас для развития собственных философских идей, лежащих в русле идеализма и в большой степени окрашенных масонской идеологией. То, какие формы это использование принимало, во многом способствовало развитию — в перспективе — НФ.

Герой повести «Косморама» пятилетний мальчик Володя заглядывает в странную игрушку — коробочку со стеклом, подсвеченную изнутри, и видит сцены из жизни «населяющих» игрушку людей, которые оказываются предсказанием будущих реальных событий. Мальчик, затем молодой мужчина, оказывается обладателем дара видеть иной мир, и вся его жизнь определяется существованием на границе действительной и потусторонней реальности, причем его самочувствие типично для готики — погранично и неопределенно: «Признаюсь, что, пораженный всем мною виденным, будучи решительно не в состоянии отличить действительность от простой игры воображения, я до сих пор не могу отдать себе отчета в моих ощущениях. Все остальное почти изгладилось из моей памяти; при всех условиях вспоминаю лишь те обстоятельства, которые относятся к явлениям ДРУГОЙ, или, лучше сказать, ПОСТОРОННЕЙ жизни — иначе не знаю, как назвать то чудное состояние, в котором я нахожусь...» [12, с. 306].

В повести присутствует образ оживающего мертвеца — мужа любимой главного героя, и он связан с типично готической темой «проницаемого в обе стороны пограничья жизни и смерти» [7, с. 161]. К характерно готическим следует отнести и сюжетную разработку мотива найденного текста, который вводится в первом же предложении: «Страсть рыться в старых книгах часто приводит меня к любопытным открытиям» [12, с. 304]. Повесть открывается «Предупреждением от издателя», представляющего читателю «странную рукопись», случайно купленную на аукционе, автор которой неизвестен. Издатель публикует только первую часть манускрипта — она «писана на почтовой бумаге довольно новым и даже красивым почерком», и сообщает, что трудится над расшифровкой второй, «к сожалению, писанной весьма нечетко» [12, с. 305]. Типичная готическая найденная рукопись, как правило, фрагментарна (поскольку не все ее части вышли сохранными из схватки со временем), но в то же время позволяет читателю составить представление о сути изложенных в ней событий, собирая информацию подобно мозаике. Все эти атрибуты приданы рукописи Владимира, но приданы с определенной долей лукавой игры. Прояснение загадочных событий, скажем, в «Мельмоте Скитальце» Ч. Р. Метьюрина или «Франкенштейне» М. Шелли выстраивается из соположения отдельных частей неполного текста либо нескольких текстов, у Одоевского же оно только обозначено, обещано, но не реализовано: «...может случиться, что некоторые из читателей посетуют на меня, зачем я многие места в ней оста-



вил без объяснения? Спешу порадовать их известием, что я готовлю к ней до четырехсот комментариев, из которых двести уже окончены. В сих комментариях все происшествия, описанные в рукописи, объяснены как дважды два — четыре, так что читателям не остается ни малейших недоумений: сии комментарии составят препорядочный том in-4° и будут изданы особою книгою» [12, с. 305]. В преувеличенной масштабности планов комментатора есть определенная пародийность, сигнализирующая о действительных намерениях автора повести не объяснять всего и до конца, сохраняя недоговоренность, недоразъясненность, обеспечивающие необходимый «волшебной» фантастике эффект колебания на границе действительного, возможного и невозможного, реального и кажущегося. Здесь нет признаков рационализирующего упорядочения информации, характерного для НФ, однако волшебная игрушка «косморама» обладает некоторыми признаками аппарата, транслирующего изображение: «При тусклом свете ночной лампы, я заметил, что в ящике было круглое стекло, сквозь которое виднелся свет... я приложил глаза к стеклу и увидел ряд прекрасных, богато убранных комнат, по которым ходили незнакомые мне люди...» [12, с. 305].

Научно-фантастический сюжет вырастает здесь из готического в области пересечения мистического и материального, рукотворной диковинности и волшебства — материализацией это области как раз и выступает у Одоевского косморама. С одной стороны, это технически изощренная игрушка для демонстрации «живых картинок», практически видеоустройство, с другой — средство связи с иным миром. В эпоху Одоевского технические приспособления — разного рода «волшебные фонари», камеры обскуры — использовались для имитации чудес и в театре, и в частной жизни зажиточных людей.

В театре к устройствам типа волшебного фонаря, нацеленным на визуализацию «чудес», активно обращались в готической драме, пережившей бурный расцвет на рубеже XVIII—XIX вв. (отголосок этого расцвета — посещение главным героем «Косморамы» представления оперы «Вампир»). Практика «воплощения» (пусть и поддельного, но поддающегося наблюдению) на сцене мистических феноменов посредством достижений инженерии сыграла свою роль при формировании в готике научно-технического вектора. Прагматическое внимание постановщиков готической драмы к техническим приспособлениям повлияло на возрастание интереса к духу науки.

Возможность визуализации на сцене сверхъестественных феноменов давала интересный эффект. «С одной стороны, театральная машинерия делает возможным “существование” сверхъестественного в привычной реальности, с другой — вскрывает вероятные механизмы его появления (вполне рациональные), тем самым отрицая мистическое как существующее метафизически и самостоятельно, а не как плод человеческих махинаций» [7, с. 88]. Происходит рационализация необычного: мистические, невероятные, пугающие явления получают аналитическое обоснование и предстают как подвластные осмыслению феномены либо плоды дерзкой научной идеи и/или практической деятельности человека. Этот процесс и порождает собственно НФ, которая разрабатывает



сугубо необычные, неправдоподобные до нереальности феномены как имеющие аналитическую материальную основу — дерзкую научную идею, воплощенную в инженерно изошренном объекте.

Косморама Одоевского пока еще не является полноценным аппаратом для связи с потусторонним миром, ее необычные свойства мистическим образом доступны только для главного героя, для всех же остальных это просто раскрашенный ящик с бумажными фигурками, которые можно заменить. Однако возможность получения типично готических видений в стекле игрушки, устроенной сходно с «волшебным фонарем», превращает ее в своего рода материально-техническое воплощение этих видений. Владимир предпринимает усилия по их рациональному осмыслению, переводу в систему координат научного познания: «“Нет! — сказал я в самом себе, — соберем всю твердость духа, рассмотрим холодно эту фантасмагорию. Хорошо ребенку было пугаться ее: мало ли что казалось необъяснимым?” И я впери́л в странное видение тот внимательный взор, с которым естествоиспытатель рассматривает любопытный физический опыт. <...> “А! — сказал я сам в себе, — зеленый цвет здесь играет какую-то роль; вспомним хорошенько; некоторые газы производят также в глазе ощущение зеленого цвета; эти газы имеют одуряющее свойство — так точно! Преломление зеленого луча соединено с наркотическим действием на наши нервы и обратно. Теперь пойдем далее: явление сделалось явственнее? Так и должно быть: это значит, что оно прозрачно. Так точно! В микроскопе нарочно употребляют зеленоватые стекла для рассматривания прозрачных насекомых: их формы оттого делаются явственнее...” Чтоб сохранить хладнокровие и не отдать себя под власть воображения, я записывал мои наблюдения на бумаге...» [12, с. 339—340].

Способ рационального освоения видений Владимира предлагает и его знакомый: «Если бы тебя в руки магнетизера, так из тебя бы чудо вышло...» [12, с. 341]. И главный герой «Косморамы» откликается на это предложение с исследовательским пылом: «Магнетизм!.. “Удивительно, — думал я дорогою, — как мне это до сих пор в голову не приходило. Слышал я о нем, да мало. Может быть, в нем и найду я объяснение странного состояния моего духа”. <...> ...Размышляя о всех странных случаях, происходивших со мною, я запасся всеми возможными книгами о магнетизме; Пьюсегюр, Делёз, Вольфарт, Кизер не сходили с моего стола...» [12, с. 342, 344]. Гипнотизм как научный метод обыгрывается и в повести «4338-й год»: он становится средством получения информации о будущем: «Занимаясь в продолжение нескольких лет месмерическими опытами... он переносится в какую угодно страну, эпоху или в положение какого-либо лица почти без всяких усилий; его природная способность, изошренная долгим упражнением, позволяет ему рассказывать или записывать все, что представляется его магнетической фантазии» [11, с. 367].

Примечательно, что главным проводником знания об иной реальности, воспринимать которую обладает способностью главный герой «Косморамы», становится профессиональный медик — доктор Бин. Появление персонажей-ученых, вступающих во взаимодействие с необычным (Франкенштейн, доктор Джекил, доктор Ван Хельзинк), — важная де-



таль развития готического сюжета в XIX в., признак зарождения сюжета научно-фантастического. Доктор Бин предлагает рациональное объяснение восстания из мертвых старого графа: «Я никогда и не воображал, и в книгах не встречал, чтоб мог быть такой сильный обморок. <...> Непременно этот случай опишу, объясню, в Париж пошлю, в академию...» [12, с. 336].

Подобные проявления рационализации готических мотивов характерны для творчества Э.А. По: важную роль в мотивной структуре его рассказов «Правда о том, что случилось с мсье Вольдемаром», «Месмерическое откровение», «Без дыхания», «Преждевременные похороны», «Падение дома Ашеров», «Заживо погребенные» играют мотивы гипнотизма и рационализации противоестественного пугающего обратного перехода из смерти в жизнь. Некоторые из этих рассказов были написаны до 1840 г. — времени создания «Косморамы». По мнению Д. Гроссмана, пристально исследовавшей влияние Э. По на русскую литературу, «хотя Одоевский владел английским языком, нет никаких данных о том, что творчество Эдгара По было ему знакомо» [4, с. 175]. Такого же мнения придерживается А.Н. Николукин: «Мы не имеем никаких оснований для предположения о знакомстве в 30-е годы русских писателей с новеллистикой По, печатавшейся тогда в провинциальных журналах Америки; равным образом нельзя допустить, что По мог познакомиться с повестями Гоголя или Одоевского. Все это дает нам возможность рассматривать вопрос о сходных тенденциях в развитии русской и американской повести только в историко-типологическом плане, как проявление общих закономерностей развития романтизма» [10, с. 49–50]. Конкретизируя, мы можем добавить, что переклички проистекают из определенных тенденций в эволюции готической поэтики, которые и По, и Одоевский, писавшие в ее русле, улавливали и развивали.

Переклички повести Одоевского «4338-й год» с рассказом Э. По «Mellonta tauta» — лучшее тому подтверждение: повесть написана в 1835 г., задолго до рассказа (1849 г.). В ней наиболее явственно ощутим прорыв Одоевского в область зарождающегося жанра. Развертывание утопической картины далекого будущего, осуществленное в русле фантастики социальной, происходит во многом на основе детализации научно-технических обстоятельств.

Оба текста уже в заглавии обозначают тему: «Mellonta tauta» — цитата из «Ангигоны» Софокла, которая переводится как «То в будущем». Время действия в рассказе По — 2848 год. Сходна композиционная структура, опирающаяся на традиции эпистолярного жанра XVIII в., весьма активно использовавшиеся готикой. Письма из далекого будущего позволяют создать эффект убедительности через подачу диковинных для читателя реалий как обыденных, осязаемых. Научно-технические перспективы также оценены сходным образом: в обоих текстах важным событием сюжета становится путешествие рассказчика, а главным средством передвижения оказываются аэростаты, в середине XIX в. sporadически использовавшиеся для исследовательских и военных нужд, а в далеком будущем, по мысли Одоевского и По, пригодные для массовых поездок с деловыми или увеселительными целями вокруг всего земного



шара. Оба повествования разворачивают панораму жизни, содержащую многочисленные упоминания или описания технических приспособлений и научных открытий.

Одоевский говорит о туннелях в Гималаях и под Каспием, сквозь которые мчатся электроходы, освещенные гальваническими фонарями. На экваторе устроена обширнейшая система «теплохранилищ», горячий воздух из которых поставляется в холодную Россию. «Огромный водомет... спасает приморскую часть Петербурга от наводнений» [11, с. 373]. «Между знакомыми домами устроены магнетические телеграфы, посредством которых живущие на далеком расстоянии разговаривают друг с другом» [11, с. 378]. В садах Петербурга растут диковинные гибриды персика и ананаса, «финики, привитые к вишневному дереву, бананы, соединенные с грушей» [11, с. 381]. «Посредством различных химических соединений почвы найдено средство нагревать и расхоложать атмосферу, для отвращения ветров придуманы вентиляторы» [11, с. 396].

Картины, представленные Одоевским, — результат экстраполяции уже намечившихся тенденций. Ряд его идей вполне можно назвать продуктивными прогнозами. Так, например, в статье, посвященной социально-техническим аспектам освоения космоса, отмечается, что он был первым, кто заговорил о добыче полезных ископаемых на Луне [19, р. 282]. Разработка Одоевским научно-технических реалий будущего в сюжете литературного произведения — один из первых опытов такого рода. Н. В. Никифорова, разбирая «локусы концентрации технонаучных практик, связанных с исследованием и применением электричества», обнаруживает целый ряд русских фантастических романов XIX в., в которых «иная социотехническая реальность» представляет собой «не просто набор курьезных или удивительных изобретений, но пространство, где сама социальная ткань преобразована и гармонизирована благодаря технологиям» [9, с. 117, 120]. Подавляющее большинство этих текстов написаны в конце XIX — первом десятилетии XX в., когда происходило формирование первой волны НФ. Одоевский на несколько десятилетий предвосхитил эту волну, до него в русской литературе научно-фантастической текст футуристической тематики создал только Ф. Булгарин — повесть «Правдоподобные небылицы, или Странствования по свету в двадцать девятом веке» (1824). Способность оценивать перспективы развития науки и техники — одно из ключевых свойств научно-фантастического жанра, своего рода реалистический компонент: художественно адекватное и логическое выстраивание сюжета обеспечивает определенную «достоверность» будущего.

В повести «4338-й год» заявлена еще одна тема, получившая развитие в НФ нашего времени. Ее можно было бы определить как «астро-эсхатологическую» или «астро-апокалиптическую» — касающуюся возможной гибели человечества от столкновения Земли с небесными телами. Повесть начинается примечанием, предшествующим не только собственно письмам из будущего, но и предисловию к этим письмам: «По вычислениям некоторых астрономов, комета Вьелы должна в 4339 году, то есть 2500 лет после нас, встретиться с Землею. Действие романа, из которого взяты сии письма, проходит за год до сей катастрофы» [11, с. 367]. То есть в повести Одоевского на картины социальной утопии, разверну-



тые в научно-технических реалиях, бросает ответ идея близкой гибели мира, причем гибели научно предсказанной и вполне рационально объяснимой. Рассказ «Два дни в жизни земного шара», целиком посвященный возможной космической катастрофе, содержит пассажи, напоминающие современные научно-фантастические фильмы-катастрофы: «Комета, доселе невиданная, с быстротою неизмеримою стремится на Землю. Лишь зайдет солнце, вспыхнет зарево страшного “путника”; забыты наслаждения, забыты бедствия, утихли страсти, умолкли желания... Огромные башни обращены в обсерваторию; день и ночь взоры астрономов устремлены на небо...» [13, с. 27].

Эсхатология, связанная с гибельностью космоса для человечества, — одна из характерных черт творчества Г. Ф. Лавкрафта, американского писателя первой половины XX в., являющегося, по устоявшемуся мнению исследователей и читателей, продолжателем и модификатором стилистики Э. А. По. Лавкрафт создает специфическую мифологию, в основании которой лежит представление о равнодушии и даже враждебности мироздания по отношению к человечеству. Миф Лавкрафта, известный как миф Ктулху, «населяет вереница богов, которых, вероятно, следует трактовать как символы внешнего космоса, отсылающие к реальности объектов и сущностей, лежащих вне земного, морального или этического понимания...» [25, р. 166]. Любой контакт с проявлениями этого внешнего космоса — с небесными телами или инопланетянами — однозначно пагубен для землян.

В поэтике Лавкрафта сложно взаимодействуют три компонента: готический, научно-фантастический и мифологический. Лавкрафт, писавший в русле готической традиции, сформулировал идею о модификации готики в письме к другу и соавтору Ф. Б. Лонгу: «Пришло время, когда естественный бунт против времени, пространства и материи должен принять форму, не так откровенно несовместимую с тем, что мы знаем о реальности, когда ему должны быть дарованы образы, составляющие скорее *добавления*, нежели *противопоставления* видимой и измеримой вселенной. И что, если не форма *не-сверхъестественного космического искусства*, должно умиротворить это бунтарское чувство — равно как и удовлетворить родственное ему любопытство?» [22, р. 295—296]. Лавкрафт не употреблял словосочетание «научная фантастика», поскольку в 1931 г. оно только начинало проникать в литературоведческий обиход, однако трудно сомневаться в смыслах его образных выражений.

Статус Лавкрафта в истории НФ парадоксален. С одной стороны, многие исследователи конвенционально признают его одним из тех, кто придал ей современные формы. Так, по наблюдению А. А. Зубова, «в англоязычном мире долгое время общепризнанным считалось, что научная фантастика зародилась в США в 20-е гг. XX в. на страницах дешевых литературных журналов» [8, с. 56]. Сам термин появился именно в этой среде: «Термин “*scientifiction*” был предложен Х. Гернсбеком в первом выпуске его журнала “*Amazing Stories*” за 1926 г., а несколькими годами позже, в 1929 г., он приобрел привычный вид — “*science fiction*”» [8, с. 61]. Лавкрафт был одним из активнейших участников этого направления в литературной жизни Америки. С другой стороны, некоторые обзорные работы, претендующие на широкий охват феномена НФ, не упомина-



ют Лавкрафта вовсе [5]. Парадокс можно объяснить спецификой научно-фантастического вектора в творчестве Лавкрафта, на первый взгляд «замутненного» стилистикой ужасного, однако, как представляется, это не столько контаминация, сколько проявление генеалогии жанра.

Готическое зло — грозная, сверхъестественная, враждебная человеку сила в форме привидений, демонов, колдуний, вурдалаков — в художественной системе Лавкрафта принимает облик представителей внеземных рас, совершенно инаковых, с которыми невозможно взаимопонимание в рамках человеческого мировосприятия. Примечательно, что именно «контакт с нечеловеческими силами» Е. Ю. Козьмина называет специфическим вкладом Г. Уэллса, за которым прочно утвердилась репутация основателя НФ, в развитие научной (в системе исследовательницы — авантюрно-философской) фантастики, разворачивающей эксперимент, построенный «на сопоставлении человеческих норм (которые демонстрирует герой своим поведением и размышлениями) с нечеловеческими: нормами иных существ, иных состояний и пр.» [6, с. 152]. Мотив контакта с такими существами разворачивается Лавкрафтом в сюжетике НФ с готическими обертонами. В повести «Шепчущий из тьмы» летающие крабы с планеты Юггот, притаившиеся в горах Вермонта, склоняют ученого предоставить в их распоряжение свой мозг для космических перемещений в специальном контейнере. Договор землянина с инопланетянами разрабатывается как сделка с дьяволом, а сам он предстает перед рассказчиком как полумертвец: недвижимый, с немигающим взглядом, сипящий, с забинтованными головой и шеей. Герой отказывается от человеческой сущности ради возможности контакта. Вместе с тем такого рода ситуация вполне укладывается в модель, описанную Козьминой для авантюрно-фантастического сюжета: «Это испытание проводится в контакте с нечеловеческой силой, что яснее высвечивает особенности героя как представителя человечества. Таким образом проводится особый авторский эксперимент, проверка того, “что делает человека человеком”» [6, с. 153]. В поэтике Лавкрафта испытание героя чуждым, нечеловеческим — один из главных мотивов, произрастающий из его «принципиально антиантропоцентрического мировоззрения» [25, р. 174].

У Лавкрафта активно работает готический хронотоп — «старинное строение, выведенное за пределы привычной реальности, замкнутое, со сложным запутанным внутренним пространством», «временная капсула, в которой законсервированы минувшие эпохи» [7, с. 288, 292]. Готические хронотопы в художественном мире Лавкрафта представлены как в традиционных формах ветхих зданий, так и в более масштабных вариантах: целых городов и даже континентов. Происходит радикальное укрупнение пространственно-временных характеристик: погружение в «оживающее» прошлое, которое в соответствии с моделями готики испытывает герой, усиливается до миллионов лет, познавательный опыт достигает эпох, когда человек еще не присутствовал на Земле. Такого рода универсальное осмысление мира характерно для мифа, всегда нацеленного на выработку концепции устройства мироздания в целом. Однако подобная мифологическая концепция разворачивается у Лавкрафта сюжетными и стилистическими средствами НФ. В романе «Хребты



безумия» научная экспедиция в Антарктиду обнаруживает древнейшие обширные подземелья-лабиринты, а в них — впавших в анабиоз неантропоморфных пришельцев, обитавших на Земле сотни миллионов лет назад. Повествование оформлено как отчет одного из участников экспедиции, изобилующий научной терминологией и численными данными, причем «граммотное размещение терминологической лексики в структуре текста не перегружает читателя, а, наоборот, позволяет преподнести писательский вымысел в виде документальных данных, не подлежащих сомнению» [15, с. 605].

Готический мотив проницаемой в обе стороны границы жизни и смерти разворачивается у Лавкрафта в русле рационализации, проложенном М. Шелли и развитом Э. А. По. Так, заглавный герой рассказа «Герберт Уэст — реаниматор» описывается как человек, научные интересы которого «выходили далеко за рамки обычной рутины провинциального врача. <...> ...Единственным всепоглощающим интересом Уэста было тайное исследование феноменов жизни и ее прекращения, нацеленное на оживление мертвых с помощью инъекций стимулирующего раствора» [23, р. 209]. Лавкрафт оснащает повествование научными и социальными подробностями: даются описания устройства лаборатории и экспериментов, приводятся организационные моменты добывания трупов, в том числе социальные обоснования массовых смертей (эпидемия тифа, Первая мировая война). Ученый проводит много экспериментов и совершенствует оснащение и процедуру. Готические обертоны ужаса смерти и еще большего ужаса перед ожившими мертвецами не исчезают, но модифицируются научно-фантастическими средствами. Как и у Э. По, все злоеющие происшествия, связанные с деятельностью реаниматора, в том числе его ужасная смерть, могут быть объяснены рационально.

В ряде рассказов к готическим и научно-фантастическим обоснованиям обратимости смерти Лавкрафт добавляет масштабно-мифологическое: «оживание» возможно только для нечеловеческих существ, для человека смерть бесповоротна. Если человек существует на границе смерти или за ее ней, он перестает быть человеком. По-настоящему бессмертны у Лавкрафта представители инопланетных рас, предстающие как специфические темные боги.

Показателен в аспекте объединения научно-фантастического и готического векторов поэтики Лавкрафта рассказ «Сны в ведьмином доме». Студент-математик хочет с помощью точных наук освоить приемы колдовского перемещения в пространстве, поскольку считает, что необычная геометрия жилища позволила обитавшей там в XVII в. старухе «постичь математические глубины, возможно, превосходящие самые современные изыскания Планка, Гейзенберга, Эйнштейна и де Ситтера» [23, р. 925]. Разворачивается ситуация научного исследования готического пространства, герой совмещает «неевклидово исчисление и квантовую физику» с «народными сказаниями и пытается отследить признаки многомерной реальности в злоеющих намеках готических сказаний» [23, р. 924]. Он приближается к догадке о возможности гиперпространственного перемещения: «человек мог бы — выйди математика за пределы человеческого постижения — усилием воли переместиться с Земли



на любое другое небесное тело, которое находится в одной из бесчисленных точек в структуре космоса» [23, р. 930]. В рассказе дан отчет об опыте нахождения в гиперпространстве, проработаны рациональные основания перемещения и продумана его схема.

Мифология, готика и НФ показательны гибридизированы Лавкрафтом в разработке одного из базовых для него образов — ученого или просто пытливого человека, который делает опасные открытия. Эти компоненты обеспечивают стержневой сюжет — приключения познавательного рода, в процессе которых открываются новые, потенциально пагубные сведения о законах природы. Ситуация реакции исследователя на новые данные связана с готическим мотивом «стремления к запретному знанию — знанию всеобъемлющему и всепроникающему, уравнивающему его обладателя с Богом, дающему власть над миром» [7, с. 206]. В качестве запретного знания могут выступать результаты научного исследования. Э. В. Васильева отслеживает «мистифицированный образ научного знания как магии нового времени» в романе Лавкрафта «Случай Чарльза Декстера Варда», выстраиваемый под влиянием М. Шелли: «Виктор Франкенштейн приходит в науку через увлечение оккультизмом; Чарльз Вард, напротив, отталкивается от научного знания, но становится некромантом. Оба героя не видят разницы между двумя сферами деятельности, которые они пытаются совместить, и эта амбивалентность подхода усиливает эффект как во “Франкенштейне”, так и в “Случае Чарльза Декстера Варда”, добавляя готическую эстетику в тексты, которые в противном случае могли быть прочитаны как научно-фантастические» [1, с. 172–173].

В целом в тестах Лавкрафта ответ исследователя на «противопоказанное всем, кроме Бога, сверхзнание — знание скрытых от людей существенных характеристик мира» [7, с. 206, 238] разрабатывается двойко. Первый вариант — традиционный, продолжающий линию Франкенштейна и доктора Джекила. Уолтер Гилмер («Сны в ведьмином доме»), Герберт Уэст и Чарльз Декстер Вард стремятся использовать запретное знание несмотря ни на что. В этом аспекте Э. В. Васильева обращает внимание на общность романов Лавкрафта и Стивенсона: «В некотором отношении оба романа представляют собой близкие друг другу варианты нарратива об утрате контроля» [1, с. 172]. Можно сказать, что вся эта ветвь разработки Лавкрафтом мотива ученого в ситуации приближения к запретному знанию и есть тема утраты контроля.

Герои рассказов «Зов Ктулху», «Последний опыт», романа «Хребты безумия», напротив, делают все возможное, чтобы контроль не утратить, стараются остановить даже распространение сведений о том, что они обнаружили. Рассказчик в «Зове Ктулху» пишет в предуведомлении к своей истории об открытии культа кошмарного божества: «Мы живем на безмятежном острове неведения среди черных морей бесконечности, и мы не должны заплывать слишком далеко» [23, р. 381]. Герой «Хребтов безумия» предупреждает: «Для мира и безопасности человечества абсолютно необходимо оставить в покое некоторые темные мертвые уголки и неизведанные глубины, а не то спящие аномалии восстанут к новой жизни, и дьявольски живучие кошмары выплеснутся, извиваясь, из своих черных логовищ для новых и более обширных завоеваний» [23, р. 864].



Главная опасность информации, от которой герои Лавкрафта пытаются уберечь человечество, состоит в научно подтвержденном осознании «реальности, которая делает ужас ужасным — в ней человеческая жизнь не имеет смысла, сам космос холоден и бесчувствен, а истинное знание этой реальности может довести до безумия» [25, р. 167].

В обоих случаях происходит модификация мифологической фигуры культурного героя, который, как, например, Прометей, добывает для человечества полезные знания. У Лавкрафта добываемые знания однозначно вредны, и его культурный герой либо распространяет их несмотря ни на что, либо старается воспрепятствовать их распространению. В НФ тема запретного знания и возможных реакций на него стала одной из ведущих, причем именно благодаря готическим корням. «Синтез готики и science fiction служит для многих прозаиков-фантастов обоснованием важнейшего философского тезиса: наука не только ограждает от иррациональных действий, но и сама может стать причиной тотального страха, иррационального ужаса» [14, с. 257].

Как можно видеть, НФ имеет в своем основании готическую литературу и, развертываясь из нее в отдельный жанр, не отбрасывает готический опыт, а наглядно проявляет гены предка. С. МакАртур обнаруживает «удачное соединение традиционного готического письма и чистой научно-фантастической формы» [24, р. 24] в целом ряде научно-фантастических произведений литературы и кино, причем такие их разновидности, в основе которых — рассмотренные в нашей статье сюжеты «безумного ученого», монстра, конца света, бессмертия. По наблюдению М. Донохью, в конце XX в. «в ответ на изменение политических, экономических и технологических парадигм» возникают новые поджанры НФ, в частности «НФ пограничных земель» и «киберготика», в которых высказываются «фундаментальные опасения по поводу физической целостности человеческого тела, онтологического статуса (или краха) человеческой субъектности» [20, р. 48]. Эти поджанры вполне узнаваемо используют «готические тропы в новых технологических обличьях»: «цифровые призраки, бесчеловечные роботы и хищные машины... это обновленные родичи литературных и кинематографических монстров, которые терзали страхом прошедшие столетия» [20, р. 49].

Выводы

В ходе исследования мы определили природу, способы и специфику трансформаций, которые претерпевает готический сюжет, закладывая основу научно-фантастической литературы. В первой половине XIX в. научно-техническая проблематика, все более уверенно заявлявшая о себе в поле духовного и эстетического поиска, оказывала влияние на готический роман в аспекте рационального осмысления базовых фантастических составляющих сюжета: абсолютное мистическое зло, двойничество и оборотничество, обратимость смерти разрабатываются как продукты научных экспериментов. Характерные для готики композиционный прием «найденной рукописи» и фрагментарность повествования порождают мотив целенаправленного сбора данных и их логи-



ческого осмысления героями-интеллектуалами / профессионалами. Постановки готической драмы, требовавшие «материализации» на сцене мистических феноменов посредством достижений инженерии, усиливали рационалистический вектор в осмыслении невероятных явлений как подвластных пониманию и даже воссозданию, что подготавливало научно-фантастическую разработку необычных феноменов как результата воплощения дерзкой научной идеи в технически изоощренном объекте.

Примечателен русский опыт формирования базовых характеристик научно-фантастического жанра в рамках готической литературы — творчество В. Ф. Одоевского. Писатель исследует область пересечения мистического и материального, рукотворной диковинности и сверхъестественного, возможность рационального осмысления фантастических явлений. Закладывается основа прогностической фантастики с детальным описанием удивительных научно-технических достижений, а также формируется мотив гибели человечества, связанной с воздействием космических объектов. Научно-фантастические произведения Одоевского обнаруживают явные переключки с текстами Э. А. По, что подтверждает общие объективные тенденции в эволюции готической поэтики.

В XX в. генетическое родство готики и НФ показательно проявляется в художественной системе Г. Ф. Лавкрафта. Готическое зло принимает облик представителей внеземных рас, угрожающих своей чуждостью, полностью отрицающей взаимопонимание в рамках человеческого мировосприятия. Готический хронотоп укрупняется до мифологически всеобъемлющих масштабов, мифологическая концепция разворачивается сюжетными и стилистическими средствами НФ, разрабатывается мотив научного исследования готического пространства. Миф, готика и НФ объединяются в разработке образа ученого, причастного опасному знанию об истинной сущности космоса.

Список литературы

1. Васильева Э. В. Прием «геоцитирования» в нарративной стратегии Г. Ф. Лавкрафта (на материале романа «Случай Чарльза Декстера Варда» // Вестник Костромского государственного университета. 2021. №3. С. 170–176.
2. Головачева И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. №2. С. 18–27.
3. Головачева И. В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2014. №1. С. 33–42.
4. Гроссман Д. Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние / пер. с англ. М. А. Шерешевской. СПб., 1998.
5. Кожевников Н. Н., Данилова В. С. Философский взгляд на научную фантастику и фантазийные жанры // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Сер.: Педагогика. Психология. Философия. 2017. №4 (08). С. 129–137.



6. Козьмина Е. Ю. Фантастика начала XX века в жанровом освещении // Научный диалог. 2017. №6. С. 148–157.
7. Заломкина Г. В. Готический миф. Самара, 2010.
8. Зубов А. А. Фантастология и теория жанров // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2016. №1 (158). С. 53–65.
9. Никифорова Н. В. Электричество в техноландшафтах русских фантастических и утопических романов XIX в. // Международный журнал исследований культуры. 2020. №2 (39). С. 117–129.
10. Николюкин А. Н. Наедине с русской классикой. М., 2013.
11. Одоевский В. Ф. 4338-й год // Русская фантастическая проза эпохи Романтизма (1820–1840 гг.): сб. произведений. Л., 1990. С. 367–397.
12. Одоевский В. Ф. Косморама // Русская фантастическая проза эпохи Романтизма (1820–1840 гг.): сб. произведений. Л., 1990. С. 304–352.
13. Одоевский В. Ф. Два дни в жизни земного шара // «У светлого яра Вселенной». Фантастические произведения русских и советских писателей. М., 1988. С. 23–30.
14. Осьмухина О. Ю., Старцев Д. И. Готическая мотивика прозы А. Р. Беляева (на материале романа «Остров погибших кораблей» и рассказа «Страх») // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. №2. С. 256–259.
15. Сошников А. О. Особенности структурно-семантической организации текстов произведений Г. Ф. Лавкрафта (на материале повести «Хребты безумия») // Мир науки, культуры, образования. 2021. №3 (88). С. 603–607.
16. Уэллс Г. Предисловие к сборнику «Семь знаменитых романов» / пер. М. Ландора // Собр. соч. : в 15 т. М., 1964. Т. 14. С. 349–354.
17. Цехновицер О. В. От редактора // В. Ф. Одоевский. 4338 год. М., 1926. С. 3–10.
18. Aldiss B. Billion Year Spree: The True History of Science Fiction. Garden City, N. Y., 1973.
19. Boy G. A., Doule O. How Can Space Contribute to a Possible Socio-Technical Future on Earth? // Le Travail Humain. 2014. №3 (77). P. 281–298.
20. Donohue M. K. Borderlands Gothic Science Fiction: Alienation as Intersection in Rivera's "Sleep Dealer" and Lavín's "Llegar a La Orilla" // Science Fiction Studies. 2018. Vol. 45, №1. P. 48–68.
21. Kincaid P. On the origins of Genre // Speculations on speculation: theories of science fiction / ed. by J. Gunn, M. Candelaria. Lanham, Maryland, 2010. P. 41–54.
22. Lovecraft H. P. Selected Letters III (1929–1931) / ed. by A. Derleth, J. Turner. Sauk City, 1971.
23. Lovecraft H. P. The Complete Tales of H. P. Lovecraft. N. Y., 2019.
24. MacArthur S. Gothic Science Fiction: 1818 to the Present. N. Y., 2015.
25. Peak D. Horror of the Real: H. P. Lovecraft's Old Ones and Contemporary Speculative Philosophy // Diseases of the Head: Essays on the Horrors of Speculative Philosophy / ed. by M. Rosen. Santa Barbara, CA, 2020. P. 163–180.

Об авторе

Галина Вениаминовна Заломкина — д-р филол. наук, доц., Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева, Россия.
E-mail: zalomkina.gv@ssau.ru



G. V. Zalomkina

GOTHIC COMPONENTS OF SCIENCE FICTION'S GENEALOGY

Samara National Research University, Samara, Russia

Received 10 January 2023

Accepted 18 May 2023

doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-5

To cite this article: Zalomkina G. V., 2023, Gothic components of science fiction's genealogy, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №2. P. 43–59. doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-5.

59

Science fiction can be defined as the literature about cognizable unusual phenomena which represents hypothetical scientific, technical and social products of their rational exploration. Before the genre emerged, the subject of exploring the unusual was developed mainly in the field of mythological fiction, which became the basic element of Gothic literature. In Gothic, the features of science fiction began to form: in M. Shelley's novel "Frankenstein, or the Modern Prometheus", the motives of the supernatural are rationalized through the use of scientific and technical issues. The goal of the presented research is detecting the nature, methods and specifics of the transformations of the Gothic plot that led to the formation of the science fiction genre. It is achieved by the use of comparative, historical-genetic, hermeneutic, mythopoetic methods. Gothic literature reacted to the growing interest in scientific and technological progress by attempting to rationalize the elements of the supernatural plot: demons, werewolves, the living dead could be presented either as a result of experimentation or as an object of scientific exploration. In Russian literature, V. F. Odoevsky made a move from Gothic poetics towards long-term social, scientific and technological forecasting in a fiction text. The role of Gothic in the genesis of science fiction is clearly visible in the artistic world of H. P. Lovecraft who elaborated supernatural horror in the form of nonhuman manifestations of the indifferent Universe. The protagonist scientist is involved into the knowledge of it and, therefore, is put in the situation of a mythological cultural hero, reinterpreted in the coordinates of the plot of scientific research.

Keywords: M. Shelly, V. F. Odoevsky, H. P. Lovecraft, rationalization, extrapolation, mythology, nonhuman phenomena

The author

Dr Galina V. Zalomkina, Associate Professor, Samara National Research University, Russia.

E-mail: zalomkina.gv@ssau.ru