

УДК 821.161.1-2+3

*Е.А. Иваньшина***ЖИЗНЬ ИЛИ СМЕРТЬ? ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Р. БЕЛЯЕВА**

Статья посвящена рассмотрению рассказов и романов А.Р. Беляева в фаустианском контексте. Фаустианский генезис актуализируется в рассказах о профессоре Вагнере («Человек, который не спит», «Гость из книжного шкафа», «Амба», «Хойти-Тойти», «Чёртова мельница», «Над бездной»), который увлечён проблемой преодоления человеком границ возможного. Расширяя контекст, автор статьи, помимо вагнеровского цикла рассказов, обращается к тем беляевским сюжетам, в которых ставятся научные эксперименты, раздвигающие привычную картину мира. Это рассказы «Ни жизни, ни смерть», «Мёртвая голова», «Голова профессора Доуэля» и романы «Голова профессора Доуэля», «Человек, потерявший лицо» и «Человек-амфибия». Объектом исследования являются произведения писателя, героями которых становятся учёные, чьи опыты являются вызовом смерти, а особое внимание уделяется пограничным состояниям между жизнью и смертью. Результаты экспериментов не являются однозначными: победа над смертью и физическими недостатками оказывается мнимой, так как смерть не отменяется, а отсрочивается, а существование подопытных пациентов превращается в мучительное и растянутое во времени умирание. Научная новизна статьи заключается в актуализации пародийного потенциала рассказов о профессоре Вагнере.

Ключевые слова: эксперимент, изобретение, профессор, мозг, голова, смерть, каламбур.

Цикл рассказов А.Р. Беляева о профессоре Вагнере является иллюстрацией характерной для соцреализма установки на фантастико-мифологическое преобразование действительности в новой исторической парадигме. В то же время этот цикл – вариация на старую фаустианскую тему, востребованную в новое время. Переплетение традиционного и нового даёт эффект пародии.

Впервые профессор Вагнер появляется в рассказе 1926 года **«Человек, который не спит»**. Обращает на себя внимание ассиметричный внешний вид профессора, который с целью повышения производительности труда научился не только не спать, но работать параллельно над разными жизненными задачами. «Его жизнь – один непрерывный рабочий день. И выполняет он две работы сразу. Каждое его мозговое полушарие, как два самостоятельных веретена, ткёт сразу две нити мыслей» [4. С. 362]. Свои опыты учёный сначала ставит на собаках.

Собственно фаустианские отсылки размещены в рассказе **«Гость из книжного шкафа»** (1926). Сюжет рассказа можно назвать каламбурным: с одной стороны, Вагнер буквально является профессору Дидериксу из книжного шкафа, в который он попадает, пройдя сквозь стены, словно призрак. «Глаза профессора устали разбирать полустёртые знаки, начертанные много тысячелетий назад. Дидерикс откинулся на спинку стула, опустил веки и потом поднял их, рассеянно устремив взгляд на книжный шкаф <...>» [4. С. 387].

С другой стороны, Вагнер как бы является репликой книжного Средневековья. Лаборатория Вагнера в рассказе расположена в средневековых декорациях: «Его кабинет с высоким сводчатым потолком напоминал часовню, – может быть, здесь и была когда-нибудь часовня. Старый широкий камин, толстые стены, узкие окна говорили о том, что местом нового заключения Вагнера был какой-то старинный замок» [4. С. 364]. Лаборатория Вагнера расположена в огромном полуосвещённом готическом зале. «Когда-то здесь пировали бургграфы, ландграфы и вальдграфы. Возвращаясь с охоты, они веселились здесь до утра <...>. Теперь здесь было тихо, как в пустом храме. У стен стояли длинные столы, уставленные тиглями, перегонными кубами, колбами, пробирками <...> Будто они попали в кабинет средневекового алхимика. Шмидт дал волю своему воображению. Ему казалось, что уже не профессор Вагнер, а доктор Фауст стоит у таинственного мерцающего шара. Вот он произнесёт заклинание, и из тёмного угла появится Мефистофель в традиционном театральном костюме... Не чёрный ли пудель царапается за дверью?..» [4. С. 366-367]. Возможно, рассказ потому и назван так, что здесь даётся книжная родословная Вагнера. Он – гость из книжного шкафа, потому что его образ позаимствован из старой книги. В рассказе он сравнивается с Фаустом. Так видит его немец Шмидт, который, в свою очередь, сравнивается с Шиллером: «по своему душевному складу представлял странную смесь прусацкого высокомерия, научной точности мысли и старонемецкого романтизма. Будто несколько эпох жило в нём» [4. С. 365].

Несколько эпох совмещено и в самом рассказе «Гость из книжного шкафа», по своему устройству напоминающем палимпсест. Главным событием рассказа является бегство профессора Вагнера из немецкого научного плена, которое осуществляется благодаря *лучам икс*. Подобные лучи находятся в ведении уже новой литературы (например, в «Гиперболоиде инженера Гарина» А. Толстого или в «Адаме и Еве» М. Булгакова). Немцы в вагнеровском цикле – политические оппоненты, которые охотятся за ценными мозгами учёного с целью заставить их работать на свои представления о миропорядке. При этом сам Вагнер, перемещаясь в пространстве и убегая со своей исторической (книжной) родины, как бы перемещается сквозь время, меняя прописку со средневековой на советскую.

Вагнер в этом рассказе выступает в роли творца мира, который представлен сделанной им игрушкой. Эта игрушка, или микрокосм, – светящийся шар, в котором видна растущая на глазах голубоватая туманность. Немецкие коллеги начинают наблюдать за течением жизни внутри шара, как герой Одоевского наблюдал за Сильфидой в одноимённой повести. Однако профессор демонстрирует обратный процесс. Воздействуя на мир в шаре голубыми лучами, исходящими из другой коробочки, похожей на фотоаппарат, Вагнер превращает его в беловатый порошок, который Шмидт называет прахом маленькой вселенной. При помощи другой игрушки – волшебной коробочки – профессор демонстрирует немцам дальнейшие фокусы. Сначала он облучает чернильницу (символ лютеранства), которая становится проницаемой для пресс-папье и для пальцев Брауде, которые проходят сквозь неё. Потом он бросает волшебную коробочку в камин и следует за ней. Сознавшись, что он подверг себя действию чертовских лучей, он демонстрирует способность проходить сквозь предметы и говорит, что нет той сказки, которую наука не воплотила бы в жизнь. Затем он превращается в человека-призрака, бродящего по Европе, словно *призрак коммунизма*. Эта цитата из манифеста коммунистической партии разыграна в рассказе буквально. Неуязвимость Вагнера для пуль, которые проходят сквозь него, по-видимому, означают непобедимость этого самого коммунизма для его врагов. И сам Вагнер из символа Средневековья становится быстроходным и неуловимым символом того самого коммунизма.

Вагнер рассказывает профессору Дидериксу о своей идее победы над пространством: если подвергнуть материальные тела облучению, они уместятся в минимальном пространстве, дав эффект абсолютного слияния. Этот способ «архивации» сначала вызывает неприятие Дидерикса, но Вагнер убеждает его в преимуществах такого хранения «информации».

Как заставить чужой мозг работать на себя, блестяще демонстрирует сам профессор Вагнер в рассказах «Амба» (1929) [3. С. 101-119] и «Хойти-Тойти» (1930) [3. С. 120-166]. Рассказы посвящены проблеме сохранения человеческого мозга после смерти человека. Вагнер рассуждает о мозге как о последнем пристанище души. Но в отличие от души, выделить которую проблематично, мозг абсолютно материален и доступен для манипуляций. Тот мозг, о котором идёт речь, принадлежит учёному Альберту Рингу, умершему от травмы черепа и похороненному коллегами. Но Ринг знал о местонахождении профессора Турнера, которого он сопровождал в абиссинской экспедиции, проходившей параллельно с экспедицией Вагнера. И Вагнер хочет узнать у Ринга, где находится коллега Турнер, но Ринг умирает, успев сообщить только, что Турнер жив и нуждается в помощи. Учёный не может смириться с тем фактом, что это знание Ринг унесёт с собой в могилу. Прежде чем похоронить тело Ринга, Вагнер в тайне от немецкого учёного Решера выпиливает его мозг в надежде получить от него ещё какую-то информацию. С этим мозгом он работает далее как с внешним жёстким диском, на котором хранятся ценные данные.

Вагнера интересует память Ринга. Чтобы снять информацию с мозга, нужно научиться *читать мысли, «записанные» на нём*. И Вагнер учится снимать информацию с мозга умершего Ринга. Этот процесс развёрнут в рассказе очень детально: профессор устанавливает с мозгом контакт, убеждается, что он жив, соединяет его с приёмником электроволн и с чувствительным самопишущим прибором. Работа мозга даёт иероглифы, подлежащие расшифровке. Раздражая мозг вручную, Вагнер договаривается с ним о языке общения (азбука Морзе), и в конце концов мозг начинает говорить, точнее, телеграфировать профессору, отвечая на его вопросы. Это происходит через неделю после смерти Ринга. Мозг выполняет функцию медиума в прямом смысле: через него осуществляется коммуникация с умершим Рингом, с каковым отождествляет себя мозг. «Скачивая» память умершего Ринга, Вагнер использует её как навигатор для поиска живого Турнера. Так мёртвый Ринг продолжает помогать живым.

При этом и смерть Ринга уже оказывается под сомнением, так как он продолжает жить в своём мозге и приспосабливаться к новым условиям своего положения в мире живых. Промежуточное по-

ложение мозга между миром живых и миром мёртвых становится следующей проблемой, которую успешно разрешает Вагнер. Сначала он, по просьбе Ринга, снабжает мозг коровьим глазом, чтобы тот мог видеть окружающий мир, затем дорастивает его и ищет ту *коробку*, в которую можно поместить выросший мозг. Подходящей коробкой оказывается череп слона, которому и пересаживается мозг Ринга. Таким образом в рассказе «**Хойти-Тойти**» происходит окончательное возвращение Ринга в мир живых, а жизненная перспектива удлинняется лет на сто-двести (срок жизни слона).

Идея вторичного использования частей человеческого организма другим способом реализована и в рассказе «**Чёртова мельница**» (1929). Профессор Вагнер оснащает старую мельницу в подмосковной деревне *увечным двигателем*, функцию которого выполняет человеческая рука. Внедрённая в мельничный механизм, рука хорошо справляется с делом, вращая жернова, пока живущая на мельнице хозяйка не нарушает уговор и не открывает ящик, в котором спрятан «механизм». То, что она видит в ящике, выходит за пределы её понимания: «Человеческая рука – живая рука! – <...> вращала колесо <...>» [4. С. 284]. На этот факт можно посмотреть и иначе, то есть так, как смотрит Тарасовна, которая нарушила запрет смотреть, что в ящике, и теперь «узнала страшную истину: её жернова вертятся рукою мертвеца!» [4. С. 284]. Неясен статус руки: живая она или мёртвая: для Вагнера живая, так как она работает, выполняя свой обычный функционал, для Тарасовны очевидно нет, так как рука принадлежит покойнику. «Тьфу! Чтоб покойническими руками хлеб зарабатывать? Не хочу я работать на чёртовой мельнице» [4. С. 285], – говорит Тарасовна.

В этом же рассказе Вагнер представляет другое изобретение: самобежку, которая передвигается благодаря... трём парам человеческих ног. Ноги, как и рука для мельницы, взяты из анатомического театра. Вагнер излагает теорию неутомимой мышцы, которая является аналогом вечного двигателя. «Человеческие мышцы – это великолепно построенные машины. Почему бы их не заставить работать после смерти владельца, возбуждая сокращение электрическим током? <...> Подумать только: миллионы лет потребовались природе для того, чтобы создать такой совершенный механизм, как человеческое тело, и вот смерть навсегда уничтожает машину! Разве не нелепо? Если мы не в состоянии победить смерть совершенно, то продлим по крайней мере работу мышц. Представьте себе фабрику, машины которой приводятся в движение отрезанными от тела человеческими руками <...> Польза скоро заставила бы людей смотреть другими глазами на эту картину <...> И в конце концов она [Тарасовна. – *Е.И.*], вероятно, не отказалась бы от того, чтобы её покойный муж продолжал оказывать ей помощь своими руками...» [4. С. 290-291]. «Мы заставим работать и мёртвых» – таков девиз, итожащий рассказ.

Профессор Вагнер – вполне традиционный персонаж, в котором переплелись разные литературные «гены». Неслучайно он предстаёт окутанным шлейфом слухов, которые сам же и опровергает (ср. с разоблачением чёрной магии в «Мастере и Маргарите»). Ещё один его очевидный литературный предок – знаменитый профессор Челленджер. В частности, беляевский рассказ «**Над бездной**» (1927) по фабуле напоминает «Отравленный пояс» А. Конан Дойла (1913). Эти произведения сближает тема гибели мира, которая в обоих случаях развёрнута в зримую драматическую картину, проходящую перед взором персонажей. В финале драматизм снимается, так как гибель мира оказывается ненастоящей.

У А. Конан Дойла профессор Челленджер, размышляя о таинственной эпидемии, вспыхнувшей среди туземных племен Суматры, выдвигает научную гипотезу о космическом изменении, которое неуклонно ведёт к разложению эфира и превращению его в ядовитую среду, невозможную для жизни. Наблюдая вокруг себя возбуждённое поведение людей, он приходит к выводу, что оно связано с этими изменениями, происходящими в атмосфере: «Все мы отравлены. Наша планета попала в ядовитую эфирную зону и погружается в нее все глубже со скоростью многих миллионов миль в минуту. <...> Судя по сообщениям, отравление прежде всего выражается в психическом возбуждении. <...> вслед за этим состоянием возбуждения, которое принимает весьма разнообразные формы – в зависимости от расы и индивида, наступает повышение жизнедеятельности и обострение духовных способностей <...>. Далее следует, после довольно долгого промежутка времени, сонливость, ведущая к смерти» [8]. Сделав своё открытие, Челленджер приглашает коллег по экспедиции в затерянный мир, чтобы разделить с ними подтверждение гипотезы, которое должно наступить неминуемо (говорить о радости научного открытия здесь было бы кощунственно, так как речь идёт о глобальной катастрофе).

Но если Челленджер выступает в роли предсказателя катастрофы и сам оказывается её зрителем, то Вагнер устраивает рукотворную катастрофу. Он говорит, что овладел силой тяжести и может управлять ею по своему желанию: он нашёл средство уменьшить силу тяжести на всей поверхности

земного шара, за исключением полюсов. «Я заставлю земной шар вращаться быстрее, вот и всё <...> я увеличу скорость её [Земли. – Е.И.] движения, и тогда центробежная сила начнёт возрастать, и все тела, находящиеся на земле, будут становиться всё легче» [4. С. 300]. В обоих случаях объектом двигаемой научной гипотезы является всё население Земли.

Оба дома – и дом Челленджера, и дача Вагнера – недоступны для незваных гостей. Но в обоих случаях хозяева, против обыкновения, приглашают гостей, чтобы показать им гибель мира.

«– Мы являемся свидетелями страшной катастрофы. На мой взгляд, пришел конец света. Конец света! Невольно мы обратили взгляды в сторону большого полуциркульного окна и увидели прелестный летний ландшафт, широко раскинувшуюся цветущую долину, красивые виллы, уютные крестьянские дома и спортсменов на площадках для гольфа. Конец света! Как часто мы слышали это слово! Что оно может претвориться в действительность, что оно означает не только совершенно неопределенный во времени момент, а напротив – данное время, наше “сегодня”, – это была уничтожающая, отчаянная мысль. Все мы были словно парализованы и молча ждали продолжения речи Челленджера. <...> – Представьте себе виноград, – сказал он, – покрытый микроскопическими вредными бактериями. И вот садовод обрызгивает его дезинфицирующим средством. Может быть, он хочет очистить виноград. Может быть, ему нужно место для новой, менее вредной бактерии. Как бы то ни было, он его погружает в яд – и бактерии исчезают. Судьба так же поступает с солнечной системой, и вскоре бактерия-человек, маленькое смертное насекомое, которое извивалось и корчилося на поверхности земной коры, будет удалено из бытия посредством стерилизации <...> Одинокaя смерть, пожалуй, страшна, но всеобщая гибель, особенно когда наступает она так быстро и безболезненно, ничего ужасного, по-моему, в себе не заключает. Я скорее согласился бы с тем человеком, для кого страшнее всего пережить все возвышенное, славное и великое» [8].

Вершина горы, даже небольшой холм может на короткое время послужить островком спасения в море гибели. Дом Челленджера расположен на семьсот футов выше уровня моря «на крайнем выступе холма, и с южной стороны дома, где как раз расположен был кабинет, открывался широкий вид на долину в глубине ограниченную мягкими волнистыми очертаниями цепи холмов» [8]. Дача Вагнера находится в окрестностях Симеиза и стоит «на крутом склоне горы» [4. С. 293]. Оба профессора всё предусмотрели и хорошо подготовились к смерти. Они позаботились о запасах кислорода.

Вот как рассказывает о своих страшных ожиданиях гость Челленджера Эдвард Мелуон: «Жизнь, смерть, рок, судьба человечества – таковы были темы нашей беседы в этот памятный час, значение которого усугублялось тем, что странное и внезапное повышение нашей жизнедеятельности и легкий зуд в теле говорили о медленном и постепенном приближении к нам смертельной Волны» [8]. А вот как запомнил свои ощущения гость Вагнера: «Воздух редет... скоро конец... У меня было такое отвратительное самочувствие, что я начал задумываться над тем, какую смерть мне избрать: упасть ли в небо или задохнуться. Это худшая смерть, но зато я досмотрю до конца, что будет с землей...» [4. С. 393-394].

Профессор Саммерли называет мозг Челленджера мощной машиной, работающей без заминки и дающей отличный продукт. «Покажите мне машинное здание, и я вам определю размеры машины. Но при этом он – прирожденный шарлатан!» [8]. В рассказе Беляева гениальной машиной назван мозг Вагнера. Именно Вагнер, а не Челленджер, если сравнивать два сюжета, ведёт себя как настоящий шарлатан. Всё происходит, как и предсказывают учёные. Но у Конан Дойла гипотеза Челленджера оказывается ошибочной, и мир не умирает, а только на время погружается как бы в наркотический сон, который продолжался *двадцать восемь часов, никем не замеченных*. Об ошибке в расчётах говорит и Вагнер. В финале рассказа он вместе со своим гостем, от лица которого ведётся повествование, летит в бездну. В следующей главе выясняется, что всё увиденное гостем Вагнера – действие гипноза, использованного в педагогических целях (наказание незваного гостя за любопытство). «Таким образом, вы имели возможность получить наглядный урок о законах тяжести и центробежной силы... Но вы оказались очень нервным учеником и под конец урока вели себя несколько возбуждённо...» [4. С. 311]. Урок, как выясняется, продолжался не более двух минут.

Сон героя рассказа «**Ни жизнь, ни смерть**» (1926) [3. С. 233-259] продолжается гораздо дольше, а сам герой, проснувшись, тоже не знает о пропущенном времени. В рассказе предлагается гротескный эксперимент, в котором научная идея переплетается с социальной проблемой. Называющий себя прожектором мистер Карлсон предлагает углепромышленнику Гилберту сумасшедший проект, который может уменьшить убытки угольной отрасли. Речь идёт о практическом применении анабиоза.

за для борьбы с безработицей. Профессор Вагнер здесь только упоминается как автор другого изобретения, с помощью которого можно менять состав крови теплокровных животных. В целях рекламы, чтобы заинтересовать рабочих, которые пожелали бы подвергнуть себя анабиозу, Карлсон предлагает сначала привлечь к опыту добровольцев. Ими становятся астроном Лесли и поэт Мерэ. Большой туберкулёзом Лесли предлагает свою кандидатуру, чтобы выиграть время и доказать свою научную правоту. Поэтом Мерэ движут любопытство, нужда и желание продлить молодость. Но в этом он признается друзьям по несчастью несколько позже. Когда эксперимент только начинается, он говорит, что продал душу дьяволу и готов подписать договор. Он же определяет предстоящую заморозку как *ни жизнь, ни смерть*.

Первый опыт анабиоза проводится публично в самом Лондоне. Для этого заранее изготавливаются «эшафоты» – два стеклянных ящика, вложенные один в другой; между стенками ящиков – приспособление для уменьшения температуры. Гилберт называет зрелище похоронами. «Я был прав, настаивая на том, чтобы дать публике только зрелище пробуждения. Эти похороны отобьют у всякого охоту подвергать себя анабиозу. Хорошо ещё, что этот шалопад Мерэ внёс комическую ноту в этот погребальный хор» [3. С. 242]. Карлсон отвечает ему: «Если мы проиграли на похоронах, то вдвое выиграем на воскресении!» [3. С. 242]. «Воскрешение мёртвых» запланировано через месяц. Оно проходит успешно, и анабиоз начинает приносить барыши: им лечат туберкулёзных больных, им заменяют пожизненное заключение и смертную казнь. Тем самым анабиоз актуализируется как смерть.

Пропаганда анабиоза в среде рабочих приводит к тому, что один из них, Джонсон, решает с помощью заморозки решить свои материальные проблемы. Ощущения погружаемого в состояние анабиоза Джонсона похожи на ощущения человека, вводимого в состояние наркоза. Поскольку они даны с точки зрения Джонсона, обратный процесс отморозки следует без интервала. Сознание уходит и сразу возвращается, и Джонсону кажется, что анабиоз не удался. Однако между двумя операциями проходит... семьдесят три года. Джонсон осознаёт это постепенно. Он возвращается в свой дом, который встречает его как чужака (ср. с прежним костюмчиком Тонио Престо, на который он смотрит из своего нового тела: «И этот костюм вдруг показался Престо жалким и трогательным. Как будто костюмчик остался от умершего подростка – сына или брата» [3. С. 29]).

Замороженные тела хранятся в «Консерваториуме», который расположен в Гренландии. По сути это морг, но лежащие в нём тела не совсем мёртвые. Телохранилище взрывают по приказу Карлсона и Гилберта, когда становится известно, что вооружённые рабочие направляются в Гренландию с целью оживить своих братьев, спящих мёртвым сном, и поставить их в ряды борющегося пролетариата. При взрыве температура тел повышается, и прежде чем умереть окончательно, замороженные успевают ожить, о чём свидетельствуют их страдальческие позы.

Джонсон – ровесник века. Когда он просыпается, ему девяносто восемь лет, хотя биологически – двадцать пять. При этом у него семидесятипятилетний сын. Джонсон пропустил свою жизнь, которую мог бы прожить с близкими людьми, и теперь чувствует себя абсолютно одиноким. Для живых он выходец из могилы. На Джонсона наваливается вся тяжесть времени и века. Непреодолимый барьер времени ложится между ним и обществом новых людей. «Он был чем-то вроде ожившей мумии, археологической находкой занятого предмета старины» [3. С. 256]. Джонсон думает о смерти как избавлении, но затем ему приходит мысль встретиться с друзьями по несчастью...

В рассказе «**Голова профессора Доуэля**» (1925) и одноименном романе (1937) смерть учёного становится источником интеллектуальной наживы для его соперника. Здесь, как и в рассказе «Амба» (рассказ «Голова профессора Доуэля» написан раньше), учёный пытается заставить работать на себя чужой мозг. Если Вагнер использовал мозг ассистента Ринга во благо, чтобы отыскать и спасти своего коллегу («Амба»), то ассистент Керн убивает своего наставника Доуэля, чтобы стяжать его славу. При этом он тоже прикрывается красивыми словами о воскресении: «Люди считали до сих пор ужасной смерть. Разве воскресение из мёртвых не было тысячелетней мечтой человечества?» – говорит он своей помощнице Мари Лоран [6. С. 214]. «Я бы предпочла смерть такому воскресению», – возражает та [6. С. 214].

В «Голове...» (и в рассказе, и в романе) словно нащупывается невидимая грань, которая разделяет жизнь и смерть. Пограничную позицию занимает Керн, который организует обмен между этими областями, умерщвляя живое (Доуэль) и с его помощью оживляя мёртвое. Чтобы снискать славу гения, Керну надо избавиться от Доуэля, иначе он никогда не станет номером первым в своей научной области. Но без Доуэля Керн – всего лишь руки без головы. И Керн берёт себе то, чего ему недостаёт, – голо-

ву Доуэля. Для эпохи принудительного труда и психушек сюжет не такой уж фантастический; фантастической является только техника реализации идеи эксплуатации чужого интеллекта. Лаборатория Керна – по сути идеальная шарашка, где принуждаемому оставлен только инструмент его труда. Остальное отрезано безжалостным Керном.

Но что такое при этом сама голова: мозг (как в рассказе «Амба») или нечто большее? В двуглавом НИИ Керна голова Доуэля выполняет функции мозга. Это аккумулятор творческой мысли, которую реализуют руки Керна. Но у головы осталась память тела. «Странно, при жизни мне казалось, что я жил одной работой мысли. Я, право, как-то не замечал своего тела, весь погружённый в научные занятия. И только потеряв тело, я почувствовал, чего я лишился <...> Утратив тело, я утратил мир – весь необъятный, прекрасный мир вещей, которых я не замечал, вещей, которые можно взять, потрогать и в то же время почувствовать своё тело, себя» [6. С. 221]. В разъятом надвое теле Доуэля голова остаётся последним оплотом жизни, но жизнь ли это? Сам Доуэль называет своё состояние посмертным существованием. Доуэль умер, но не до конца. Он умер для всех, кроме Керна, который присваивает интеллектуальный потенциал коллеги. Как говорится, *одна голова – хорошо, а две – лучше*.

Головы других пациентов Керна ведут знаменательный диалог о душе. Верящая в бессмертие католичка Брике утверждает: «<...> мы бессмертны. <...> Если бы душа умирала с телом, она не вернулась бы в голову» [6. С. 240]. В ответ простолюдин Тома ехидно спрашивает: « – А где у вас душа сидела: в голове или в теле?»

« – Конечно, в теле была... везде была... – неуверенно отвечала голова Брике, подозревая в вопросе какой-то подвох.

– Так что же, душа вашего тела безголовая теперь ходит на том свете? – сами вы безголовый, – обиделась Брике.

– Я-то с головой. Только она одна у меня и есть, – не унимался Тома. – А вот душа вашей головы не осталась на том свете? По этой резиновой кишке назад на землю вернулась?» [6. С. 240].

И итогом этого сакраментального разговора является заключение Тома: «Нет <...> мы как машина. Пустил пар – опять заработала. А разбилась вдребезги – никакой пар не поможет» [6. С. 240]. Смысл разговора сводится к вопросу, который нельзя обойти: головы в лаборатории Керна – живые или мёртвые? По мнению Брике, они живые, по мнению Тома – мёртвые (машины).

В самом деле, является ли реанимация голов победой над смертью или актуализацией смерти? Доуэль считает это смертью. «Ещё раз мы свиделись с тобой... после моей смерти», – говорит он сыну Артуру [6. С. 355-356]. Во время демонстрации публике Керн называет голову мисс Уотсон (рассказ) головой трупа. «Будто веяние смерти пронеслось над залом. И тысячи глаз, уже с ужасом и жалостью смотрели на голову мисс Уотсон, как на выходца из могилы» [5] Когда голове Тома становится плохо, мисс Уотсон говорит, что боится покойников. В конце концов голова Тома умирает, и глава, в которой об этом рассказывается (гл. 7 рассказа), называется «Тома умирает во второй раз».

Возможность второй смерти предполагает, что первая уже произошла. Воскресение, о котором говорит Керн, оборачивается мучительным умиранием, которое проходит в две стадии. Обратимость смерти оказывается не торжеством жизни, которая возвращается в мёртвое тело, а растянутым во времени мучительным умиранием, при котором первая смерть не приносит освобождения от страданий, а только начинает новый их цикл (лиминальное состояние – жизнь головы). Об этих страданиях рассказывает Мари Лоран голова Доуэля. В частности, Доуэль вспоминает о том, как, очнувшись после смертного сна, его голова лицезрела на прозекторском столе тело, с которым ещё недавно составляла одно целое: «На этом столе лежал чей-то обезглавленный труп. Я посмотрел на него, и труп показался мне странно знакомым, несмотря на то, что он не имел головы и его грудная клетка была вскрыта. Тут же рядом в стеклянном ящике билось чьё-то человеческое сердце» [6. С. 226].

Однако Артур Доуэль не называет своего отца покойным, когда говорит о нём. Иначе думает и голова мисс Уотсон (она же Брике). В рассказе голова мисс Уотсон (в романе её зовут Брике) проявляет кокетство, как и прежде, когда она была с телом. В частности, здесь есть момент, когда она переживает из-за того, что у неё начинают выпадать волосы, то есть буквально *снявши голову, плачет по волосам*, опровергая тем самым известную поговорку. «Настоящая жизнь её была ужасна, но смерть – возможность второй смерти – пугала её ещё больше. По ночам её мучили кошмары загробной жизни. Ей мерещились языки адского пламени. Она видела, как её грешное тело уже поджаривалось на огромной сковородке» [6. С. 241]. Интересно, что в этом кошмаре на адской сковородке поджаривается тело, а не душа. Всё объясняется тем, что для Брике тело – это и есть её душа.

Чтобы вернуться к жизни, голова Брике мечтает о новом теле, словно о новом платье: «Надо выбрать красивое тело. А так я не могу... Женщина без тела. Это хуже, чем мужчина без головы» [5. С. 237]. «Голове Брике казалось, что подобрать и пришить к голове человека новое тело так же легко, как примерить и сшить новое платье. Объём шеи снят, остаётся подобрать такой же объём шеи у трупа» [6. С. 257]. И в романе она получает новое прекрасное тело. Но операции предшествуют сомнения Брике: она боится, что мертвая придёт за своим телом и потребует отдать ей его. Выбирая из двух мёртвых тел, Брике останавливается на более красивом. Встреча со своим будущим телом (телами) вновь вызывает испуг: «— Я... боюсь... — прохрипела голова. — Нет, нет, я не думала, что это так страшно... я не хочу...» [6. С. 265]. То, что происходит после операции, — встреча двух женщин в одном теле. Новая Брике — два существа в одном, с двойным голосом. Тело Анжелики Гай делает Брике моложе, утончённей и целомудренней. Влюблённый ранее в живую Анжелику художник Ларе узнаёт тело своей возлюбленной в теле с другой головой. Именно опознанное в Брике тело Анжелики Гай приводит Артура Доуэля, друга Ларе, в лабораторию Керна, к голове его отца. Так соединяются две части этой истории.

Ни жизнь, ни смерть — так можно охарактеризовать положение экспонатов в напоминающей кунсткамеру лаборатории Керна. Именно голова (не сердце) здесь оказывается последним пристанищем души.

В рассказе «**Мёртвая голова**» (1928) [7] тот же мотив разрабатывается иносказательно. Профессор-энтомолог Морель, находясь в джунглях Амазонки в составе научной экспедиции, заблудился в лесу, гоняясь за редчайшей бабочкой — совершенно неизвестным видом *мёртвой головы*. В результате случившихся с ним происшествий он задерживается в лесу несколько дольше, чем предполагал, и в конце концов буквально *теряет счёт времени*, которое безраздельно отдаёт любимой науке, занимаясь составлением коллекции редких насекомых. Морель не хочет покидать этих мест, пока не найдёт для своей коллекции ту самую бабочку. Когда его случайно находят участники другой экспедиции, он не помнит ни своего имени, ни языка, на котором говорил прежде. Все привычки и привязанности, кроме научных, атрофируются за ненужностью. Когда нашедшие его люди приводят его в человеческий вид и, сняв ржавчину с языка, возвращают ему дар речи, он говорит, что наука и занятия съели его. Для краткости ему дают имя Фессор, а Сабатье резюмирует, что он давно сам превратился в *мёртвую голову*. Позже выясняется, что профессор провёл в лесу пятнадцать лет.

Попытка сокрыть следы преступления заставляет Керна изменить внешность головы Доуэля. Голова оказывается лишённой лица. «Моим остался только мой мозг в этой чужой коробочке», — говорит Доуэль. В романе «**Человек, потерявший лицо**» (1929) [3. С. 5-64] тема изменения внешности решается иначе. Здесь идёт речь не об обезличивании человека, а об исправлении ошибок природы, которые привели к внешнему уродству. В романе разрабатывается проблема влияния гормонов гипофиза на внешность человека, а под лицом подразумевается весь внешний облик знаменитого комического актёра Антонио Престо, который имеет фантастический успех у зрителей именно благодаря своему безобразию, контрастирующему с трагической душой. Престо — анти-Цахес. Он не продаёт душу, а покупает новое тело, словно переодевается. И это новое тело оказывается сродни башмачкинской шинели.

С помощью доктора Сорокина Престо преобразуется до неузнаваемости. Согласно антимонархической теории доктора, тело управляется не монархическим образом (мозгом)¹, а «рабочим самоуправлением», функцию которого выполняют гормоны. Их Сорокин называет рабочими депутатами, активными деятелями, которые обеспечивают установление порядка и гармонии в организме.

Остаётся только одна ниточка, соединяющая Престо-старого и Престо-нового — ниточка единства сознания. Казалось бы, новое лицо — всего лишь новая маска. Но в новом теле Престо перестаёт интересоваться всех не только как актёр, но и как любовник. На прощание Престо устраивает киношной тусовке ужин, а по прошествии времени участники этого ужина замечают, что их облик начинает меняться. Выясняется, что Тонио воспользовался гормональными вытяжками доктора Сорокина, чтобы проучить своих коллег. Тонио и публика меняются местами: теперь не над ним смеются, а он смеётся. На помощь пострадавшим приходит всё тот же доктор Сорокин.

¹ «Однако монархам вообще не повезло в двадцатом веке. Слетел со своего трона и мозг, этот «царь в голове» [3. С. 24]. Сорокин сравнивает функцию мозга и нервной системы с работой телефонной станции, передающей сигналы с одной точки тела на другую.

Беляевские сюжеты актуализируют идею паноптикума. Шарлатанский колорит демонстрируемых здесь фокусов поддерживается упоминанием ярмарочных балаганов, цирка и кино. Идея отрезания головы и её последующая демонстрация в «Голове профессора Доуэля» напоминает известный цирковой номер. Цирковое прошлое было и у Тонио Престо. Человек-слон Хойти-Тойти (в прошлом Ринг) – цирковой слон. Среди балаганных аттракционов отмечают женщину-сирену.

Идея русалки задействована в другом сюжете А. Беляева. В романе «Человек-амфибия» (1927) смерть – сила, которой бросает вызов доктор Сальватор. По словам индейцев, называющих его божеством, Спасителем, он «держит в своих пальцах жизнь и смерть. Хромым он делает новые ноги, живые ноги, слепым даёт зоркие, как у орла, глаза и даже воскрешает мертвых» [6. С. 62]. Ихтиандр – один из отвоєванных у смерти детей, которому доктор пересадил акулы жабры, сделав его двудышащим существом, человеком-рыбой, который, чтобы не погибнуть, должен вести *двойную жизнь*, чередуя пребывание на суше с пребыванием в воде. Благодаря Сальватору смерть приручается и становится частью жизни Ихтиандра. Со смертью заключается своеобразный договор: жабры – уступка смерти, словно зерно граната для Персефоны. Это прививка смерти, не только дающая Ихтиандру сверхвозможности в мире живых, но и властно тянущая его на глубину. Смерть актуализируется в романе как погружение. Образами смерти здесь являются глубоководное озеро и затонувший корабль. Но там, на глубине, где для обычного человека жизнь заканчивается, Ихтиандр чувствует себя *как рыба в воде*.

Человек-рыба, о котором ловцы жемчуга говорят как о морском дьяволе, скорее реализует своим существованием идею богочеловека. «Это морской бог, – говорили старые индейцы, – он выходит из глубины океана раз в тысячелетие, чтобы восстановить справедливость на земле. Католические священники уверяли суеверных испанцев, что это «морской дьявол». Он стал являться людям потому, что население забывает святую католическую церковь» [6. С. 43-44]. Как сын Спасителя, Ихтиандр подобен Христу. З. Бар-Селла приводит слова бл. Августина, сказанные о Христе: «Иисус был способен жить в безднах смертного существования, точно в глубинах вод, без греха» [1]. Первым отцом Ихтиандра является Балтазар (имя волхва, узревшего Рождественскую звезду), первой матерью – сестра индейца Кристо, которого Зурита затем подсылает к Сальватору, чтобы он вызнал тайну Ихтиандра, второй – акула, благодаря жабрам которой он дышит.

Глубоководными существами являются и моллюски-жемчужницы, обитающие в раковинах, за которыми охотятся ловцы жемчуга. Жемчуг – достояние глубины, простым смертным доступное только в малых количествах. Раковины с моллюсками оставляют гнить, так как вскрыть раковину живого моллюска нелегко. «Этот запах непривычному человеку показался бы отвратительным, но Балтазар не без удовольствия вдыхал его. Ему, бродяге, искателю жемчуга, этот запах напоминал о радостях привольной жизни и волнующих опасностях моря» [6. С. 41]. Запах гниющих раковин – запах разложения, запах смерти, владеющей жемчугом. Рождённый из смерти Ихтиандр имеет доступ к сокровищам смерти и сам подобен жемчужине, которую Зурита выковыривает из раковины.

Мечтающий о финансовом могуществе Зурита и есть настоящий дьявол. Он выстраивает силовую вертикаль, используя Балтазара и Гуттиэре для ловли Ихтиандра, чтобы использовать Ихтиандра для ловли жемчуга и других глубоководных богатств. Ихтиандр для Зуриты – инструмент наживы, подобный золотой рыбке из пушкинской сказки, исполняющей желания и – по мере исполнения – разжигающей аппетит. По отношению к Ихтиандру Сальватор и Зурита выполняют зеркальные функции: первый продляет жизнь, второй укорачивает. Целью Сальватора является жизнь, целью Зуриты – нажива, при этом оба взаимодействуют со смертью, с разных концов подступаясь к её тайнам и забирая у неё то, что считают ценным. Сальватор – порождающее, формообразующее начало, Зурита – убивающее, разлагающее.

Ихтиандр – обитатель раковины. Г. Башляр пишет о таких: «Обитатель раковины удивляет, и фантазия немедля населяет раковину удивительными существами, необычностью превосходящими всякую реальность. <...> Раковина – котёл колдуньи, где варятся свойства животных <...> выходец из раковины навевает нам грёзы о смешанном существе. Это не только «полурыба – полумясо», это ещё и существо полуживое-полумёртвое <...>» [2. С. 103]. Колдуном, сотворившим вокруг Ихтиандра раковину, является Сальватор. Будучи обитателем раковины, Ихтиандр имеет отношение к диалектике свободного и связанного: «от того, кто сорвался с привязи, ждать приходится чего угодно» [2. С. 105]. Но это скорее имеет отношение к персонажу другого романа, литературному «родственнику» Ихтиандра – Иктанэру [9].

Раковина – символ и вещество воскресения [2. С. 110]. Ихтиандр – воплощение этой *всепобеждающей надежды*, как называет воскресение Г. Башляр. Обеспечивает эту надежду учёный-чудотворец. Сначала Сальватор воскрешает умирающего ребёнка, пересадив ему жабры. Затем Ихтиандр воскрешает как сын Бальтазара и брат Гуттиэре. Но история Ихтиандра – это и история постепенного, в несколько этапов, умирания-погружения.

Раковина – грёза об укрытии, убежище. Жить в раковине можно только в одиночестве [2. С. 114-115]. Спасая ребёнка, Сальватор обрекает его на одиночество и создаёт ему дом-раковину, дом-убежище, дом, в котором совместились две среды обитания. В финале романа раковина (баланс между двумя началами Ихтиандра) разрушена, и убежищем человека-амфибии становится океан.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бар-Селла З. Александр Беляев. М.: Молодая гвардия, 2013. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1022817/Bar-Sella_-_Aleksandr_Belyaev.html
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004.
3. Беляев А.Р. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Л.: Детская литература, 1985.
4. Беляев А. Р. Властелин мира: Роман, фантастические рассказы. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000.
5. Беляев А.Р. Голова профессора Доуэля (рассказ). URL: http://modernlib.ru/books/belyaev_aleksandr_romanovich/golova_professora_douelya_rasskaz/read
6. Беляев А.Р. Голова профессора Доуэля. Человек-амфибия. Остров погибших кораблей: Научно-фантастические романы. М.: РОСМЭН, 2000.
7. Беляев А.Р. Мёртвая голова. URL: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/deadhead.txt>.
8. Конан Дойл А. Отравленный пояс. URL: <http://lib.ru/AKONANDOJL/31-24.txt>.
9. Ля Ир Жан де. Иктанэр и Моизэта. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1030887/Lya_Ir_-_Iktaneri_Moizeta.html.

Поступила в редакцию 15.04.16

E.A. Ivanshina

LIFE OR DEATH? FAUSTIAN MOTIVES IN THE WORKS OF A.R. BELYAEV

The article is devoted to the stories and novels of A.R. Belyaev in the Faustian context. Faustian genesis is actualized in the stories about Professor Wagner ("The Man who never sleeps", "The Guest from the bookcase", "Amba", "Hoity-Toity", "Devil's mill", "Over the abyss"), who is fascinated by the problem of overcoming possible boundaries. Expanding the context, the author of the article, in addition to Wagner's cycle of stories, appeals to those Belyaevsky's plots that set scientific experiments expanding the usual picture of the world. These are the stories "Neither life nor death", "Dead Head", "Professor Dowell's Head" and the novels "Professor Dowell's Head", "The man who has lost face" and "Amphibian Man". Objects of research are the writer's works which characters are scientists whose experiments are a challenge to death, and which focus on the boundary states between life and death. Results of experiments are not unambiguous: victory over the death and disabilities is imaginary, since death is not canceled but delayed, and the existence of experimental patients turns into a painful and protracted in time dying. Scientific novelty of the paper is in the actualization of the mock potential of stories about Professor Wagner.

Keywords: experiment, discovery, professor, brain, head, death, pun.

Иваньшина Елена Александровна,
доктор филологических наук, доцент
Воронежский государственный педагогический университет
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, 86
E-mail: sergiencou@yandex.ru

Ivanshina E.A.,
Doctor of Philology, Associate Professor
Voronezh State Pedagogical University
Lenina st., 86, Voronezh, Russia, 394043
E-mail: sergiencou@yandex.ru