

Николай Молок

АВТОМАТЫ: ОТ МАГИИ К НАУКЕ И ОБРАТНО

Забавный способ за две минуты вернуть к жизни утопленную муху:

Этот чудесный эксперимент, как и многие другие, очень прост. Возьмите муху, положите ее в стакан или чашку с водой и накройте чем-то, чтобы не проходил воздух. Когда вы поймете, что муха перестала двигаться, выньте ее, положите на солнечное место и посыпьте солью. Через две минуты она оживет и улетит.

Джузеппе Пинетти.

Физические забавы и развлекательные эксперименты. 1784¹.

Два главных злодея современности – монстр доктора Виктора Франкенштейна и первый вампир лорд Ратвен – родились в один день: в июне 1816 года. На вилле Диодати на Женевском озере собралась компания – лорд Байрон и его друзья. Погода была плохая², и чтобы себя занять, компания читала «Фантасмагориану» – сборник рассказов о духах и привидениях, в ответ на который и возникла идея написать собственные «страшные» истории. Одной из них стал «Франкенштейн, или Современный Прометей» Мери Шелли (издан в 1818 году), другой – «Вампир» Джона Полидори (1819). Главные герои этих книг буквально воскресали из небытия. Но если воскрешение (точнее, говоря языком Брема Стокера, «не-смерть») лорда Ратвена, как и всех последующих вампиров, было обусловлено сверхъестественными причинами – магией, – то монстр Франкенштейна был творением ученого, врача, философа, инженера.

¹ *Pinetti G. Physical Amusements and Diverting Experiments. London, 1784. P. 11.*

² Летом 1816 года в Швейцарии регулярно шел снег. Похолодание было связано с извержением в апреле 1815 года вулкана Тамбора в Индонезии, повлекшее за собой изменение климата, в том числе и в Европе.

Мери Шелли, устами профессора Вальдмана (учителя Франкенштейна) восхваляет ученых, которые «возятся в грязи и корпят над микроскопом и тигелем», но «совершают истинные чудеса»: «Они прослеживают природу в ее сокровенных тайниках. Они поднимаются 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» (Франкенштейн, Глава III)¹.

Впрочем, сам Франкенштейн ощущал себя не только ученым, но и демиургом, наделенным божественной властью: «Ценою многих дней и ночей нечеловеческого труда и усилий мне удалось постичь тайну зарождения жизни; более того – я узнал, как самому оживлять безжизненную материю... [Я] получил в свои руки безмерную власть» (Франкенштейн, Глава IV).

Созданный на «фабрике геной инженерии Франкенштейна»², монстр был не просто человекоподобным, но – киборгом, человеком-машиной. И, как у машины, у него не было имени – он был лишь «монстром Франкенштейна», он принадлежал своему создателю и господину, как «рабочий Форда»³.

С одной стороны, в образе монстра Франкенштейна отражается интерес романтиков к ужасному, к «техно-готике»⁴, к психологии человеческой души. Но с другой – он является своеобразным итогом экспериментов по оживлению людей, по созданию искусственного человека, которым посвятил себя весь XVIII век.

ФАНТАСМАГОРИЯ

Восемнадцативековые истоки монстра Франкенштейна проследить достаточно легко.

Первый из них подсказывает само название книги, которую читали на вилле Диодатти, – «Фантасмагориана» (*Fantasmagoriana*)⁵. Название сбор-

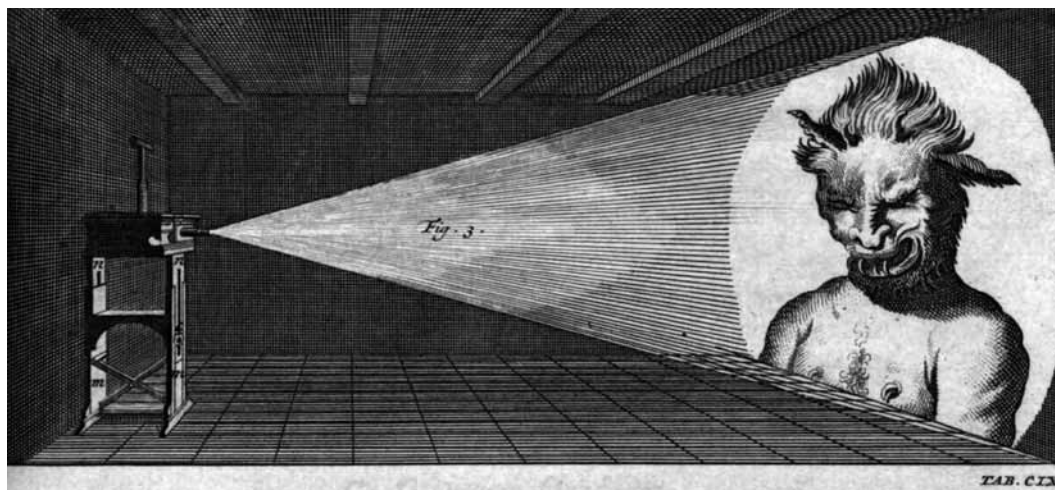
¹ Здесь и далее цитаты из «Франкенштейна» даны в переводе З. Александровой.

² По выражению Барбары Стаффорд, см.: *Stafford B.M. Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (1991). Cambridge (MA). London: The MIT Press, 1994. P. 66.

³ О монстре Франкенштейна и вампире как продуктах *modernity*, в которых метафорически выражался страх перед буржуазной цивилизацией, см. постфордистскую интерпретацию романов Шелли и Стокера, предложенную Ф. Моретти: *Moretti F. The Dialectic of Fear // New Left Review*. 1982. No. 156. P. 67–85. Имя у монстра, созданного ученым, появится лишь в конце XIX века – мистер Хайд (1886); примерно тогда же (в 1897 году) в пантеоне злодеев лорда Ратвена сменил граф Дракула.

⁴ Термин Марджин Пьюринтон, см.: *Purinton M.D. Science Fiction and Techno-Gothic Drama: Romantic Playwrights Joanna Baillie and Jane Scott // Romanticism on the Net*. 2001. № 21. URL: <http://www.erudit.org/revue/ron/2001/v/n21/005968ar.html>.

⁵ *Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions des spectres, revenans, famtômes, etc.* Paris, 1812. Это подготовленный Жан-Батистом Бенуа Эйрие французский перевод немецкой «*Gespensterbuch*» («Книги призраков»), составленной Иоганном Августом Апелем и Фридрихом Лауном, первые тома которой вышли в 1811 году.



ника отсылает к одному из самых популярных шоу XVIII века – «фантазмагории» («собрание призраков»). В фантазмагориях картины «оживали» при помощи «волшебного фонаря» (*laterna magica*, или *lucerna magica* по Кирхеру).

«Волшебный фонарь» (его называли также «фонарем страха») пугал по двум причинам. Во-первых, принцип его действия был непонятен зрителям, а потому оно воспринималось как результат (черной) магии. Во-вторых, страх вызывал сам набор изображений: поскольку в XVI и XVII веках «волшебные фонари» использовались как инструмент иезуитской доктрины «распространения веры» (*propagatio fidei*), то «оживляли» они дьявола, и подобные сцены должны были побудить зрителей к праведной жизни. Как магический инструмент устрашения «волшебный фонарь» получил и словарное определение: это – «маленькая оптическая машина, с помощью которой в темноте на белой стене можно видеть различных призраков и страшных монстров, так что тот, кто не знает секрета, думает, что это делается посредством магии»¹.

Вместе с тем изобретатели и исследователи «волшебного фонаря» – К. Гюйгенс, Т.Р. Вальгенштейн, Атанасиус Кирхер, Г. Шотт и др. – рассматривали его в контексте не черной магии, но «оптической магии», или шире – «математической магии»². Для них он был «философским инструментом», таким же, как микроскоп или телескоп.

Позже, в просветительских энциклопедиях, от магии «волшебного фонаря» осталось лишь название. У Чемберса это «оптическая машина, с помощью которой маленькие раскрашенные картины <...> можно увеличить

Волшебный фонарь

Гравюра из книги:

Willem Jacob

Gravesande. *Physices*

elementa

mathematica. Т. 1.

Leiden, 1725

¹ Furetière A. *Essais d'un dictionnaire universel*. [Paris], 1684. «L». P. 2 (Lanterne magique).

² О Кирхере и «оптической магии» в XVI и XVII веках см.: Clark S. *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. New York: Oxford University Press, 2007. Chapter 3: Prestiges. Illusions in Magic and Art. P. 78–122. См. также: Grafton A. *Magic and Technology in Early Modern Europe*. Washington: Smithsonian Institution Libraries, 2005.

до любого размера для удовольствия»¹. У Дидро и д'Аламбера это «машина <...> благодаря которой на белой стене могут появляться большие фигуры, нарисованные прозрачными красками на маленьких тонких кусочках стекла»².

Таким образом, к середине XVIII века «волшебный фонарь» больше не пугал. Он стал «научной забавой», пополнив репертуар физических и математических развлечений³, а в качестве «курьеза» вошел в народную культуру – как один из жанров «уличного искусства» (*le arti per via*): сурков савояры поменяли на «волшебные фонари».

Но фантазмагоры вернули «волшебный фонарь» в сферу ужасного: принцип его работы снова был не ясен (в отличие от савояров, они не демонстрировали фонарь публике – зрители видели лишь проекцию), а «ожившие» картины снова изображали дьявола.

Неудивительно в этом смысле, что фантазмагория возникла в контексте масонства с его интересом к таинствам, квазинаучным экспериментам и световым эффектам. В 1760-е годы в Лейпциге Иоганн-Георг Шрепфер, оккультист и иллюзионист, превратил свой кофейный магазин в масонскую ложу и одновременно в зал для показов – его световые шоу дополнялись звуковыми эффектами, дымом, запахами и электрическими разрядами; комната была декорирована черепами и другими аллегорическими изображениями Смерти. Сам Шрепфер здесь вызывал духов.

«Явление духов по Шрепферу» «*Schröpferische Geister Erscheinungen*» – так первоначально (1790) называлось шоу Пауля Филидора, которое он показывал в Берлине и Вене. Немецкий физик усовершенствовал технику: он стал использовать более яркую по сравнению со свечами и масляными лампами Аргандову лампу; кроме того, он поставил «волшебный фонарь» на колеса, что позволяло увеличивать или уменьшать изображение, тем самым создавая иллюзию движения. Благодаря этому «живые» картины можно было показывать на больших экранах, в больших помещениях, для большего количества публики.

¹ *Chambers E. Cyclopaedia*. Vol. 2, London, 1728. P. 481 (Magic Lanthorn).

² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome 9. Paris, 1765. P. 276 (Lanterne magique).

³ Французский физик и изобретатель Эдм-Жиль Гийо включил в свою книгу «Новые физические и математические развлечения» (1769–1770) несколько опытов с волшебным фонарем, линзами и зеркалами, в которых явно превосходил манипуляции фантазмагоров, с помощью которых они вызывали духов. Так, о вогнутых зеркалах он писал: «С помощью этих зеркал можно показать любые предметы, нарисованные или объемные, например, отсутствующего человека по его портрету, или фигуры призраков, которые способны напугать...» Специальная глава («49-е развлечение») была посвящена тому, как «заставить появиться призрак на подиуме, помещенном в центре стола». Писал Гийо и о проекциях на дыме: «зрители не видят причины, которая ее производит, не знает, с чем связано внезапное появление призрака, чья голова словно выходила из дыма и который так же внезапно исчезал, если потянуть за шнур». См.: *Guyot E.G. Nouvelles créations physiques et mathématiques*. Т. 3. Paris, 1770. P. 158, 186–188.



Фантасмагории, во время которых происходило «явление духов», вскоре стали широко распространены, особенно в Германии, и превратились в самостоятельный жанр не только масонской, но и массовой культуры, – в «новый жанр выставок», как позже скажет Э.-Г. Робертсон¹. В 1790 году Карл фон Эккартсхаузен – масон, ученый и разоблачитель магии (автор трактата «Объяснение магии») – предложил идею «карманного волшебного фонаря» (со встроенной системой охлаждения – чтобы у «мага» не загорелась одежда, с помощью которого можно пугать «ничего не подозревающего спутника во время вечерней прогулки»². В 1796 году в Пруссии был издан специальный закон, предусматривавший тюремное заключение (от шести месяцев до двух лет) за «мошенничество с использованием мнимой или ложной магии»³.

В 1792–1793 годах шоу Филидора демонстрировалось в Париже, уже под названием «фантасмагория» (*phantasmagoria*); здесь его увидел бельгийский физик и будущий аэронавт (вспомним у Шелли про ученых: «они поднимаются в небеса») Этьен-Гаспар Робертсон. Позаимствовав у Филидора как технику фантасмагории, так и ее репертуар (в частности Робертсон, как и Филидор, всегда завершал свои показы изображением дьявола или черепа), он в 1798 году открыл в Париже собственное шоу, ставшее одним из самых знаменитых в истории. Он показывал его на протяжении

Проекция призрака
на дыме

Гравюра из книги:
*Johann Samuel
Halle. Magie, oder,
Die Zauberkräfte der
Natur. Berlin, 1784*

¹ *Robertson E.G. Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute. T. I. Paris, 1831. P. 206.*

² Цит. по: *Andriopoulos S. Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media. New York: Zone Books, 2013. P. 36.*

³ *Ibid. P. 33.*



Явление призрака
Гравюра из книги:
Karl von Eckartshausen.
Aufschlüsse zur Magie.
München, 1790

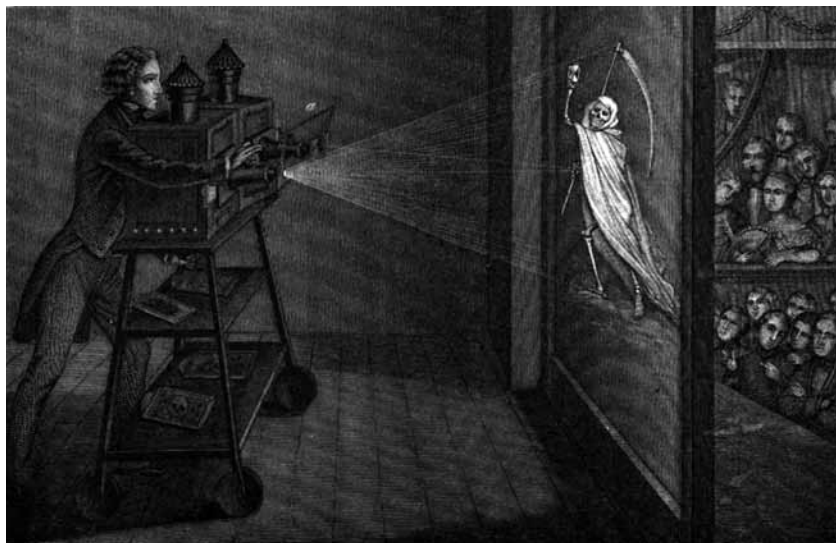
шести лет, а затем объездил всю Европу, вплоть до Москвы и Петербурга¹. Чтобы избежать обвинений в плагиате (и, конечно, чтобы соответствовать патриотическому духу времени!), он скорректировал латинизированное название шоу на французский манер – *fantasmagorie*. Именно в таком написании термин «фантасмагория» вошел в словарь неологизмов Л.-С. Мерсье (1801): «Оптическая игра, представляющая нашему взору сражения света и тени и развенчивающая в то же время старые проделки священников. Эти созданные по воле мастера фантомы, эти иллюзии развлекут невежду и заставят задуматься философа»².

Фантасмагория Робертсона была в своем роде совершенна³. Он продумал все, начиная со входа. Сеансы проходили в заброшенном капуцинском монастыре, которому Робертсон придал «готический» вид, явно списанный с капуцинского монастыря из «Монаха» Льюиса (романа, чрезвычайно популярного в ту эпоху не только в Англии, но и во Франции, где в 1797 году вышел его французский перевод). Зрители сначала проходили через кладбище, затем попадали в коридор с египетскими иероглифами и «могильным» освещением, который «анонсировал вход в мистерии Исиды», затем наблюдали различные физические эксперименты, в частности в области гидравлики и гальванизма (*sic!*), и разговаривали с «невидимой женщиной» (голос исходил из стеклянного шара, подвешенного к потолку), и только в конце этого пути – своего рода пути инициации – оказывались в зале, где им предстояло увидеть фантасмагорию. В крошечной темноте (все стены зала были задрапированы черной тканью) вдруг вспыхивали лучи света, источник которого был невидим зрителям. «Фантаскоп» (так Робертсон назвал свой модифицированный «волшебный фонарь»), луч которого проходил через клубы дыма, проецировал изображение на батистовый занавес, но и его зрители не видели, а потому им казалось, что призраки являлись из тьмы. Фантаскоп ездил, изображение двигалось, а нередко Робертсон использовал одновремен-

¹ Путешествию Робертсона в Россию посвящен второй том его «Мемуаров»: *Robertson E.G. Mémoires*. Op.cit. Т. II. Paris, 1833. См. об этом: *Смолярова Т.И.* Взлет как взгляд, или Бельгиец в русском небе // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/smo11.html>.

² *Mercier L.-S. Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*. Paris, 1801. P. 259 (Fantasmagorie). Перевод по: *Смолярова Т.И.* Взлет как взгляд, указ. соч.

³ Описание фантасмагории, ее помещений и ее устройства, а также перечень «фантасмагорического репертуара» Робертсон дает в своих «Мемуарах», см.: *Robertson E.G. Mémoires*. Op. cit. Т. I. P. 272ff.



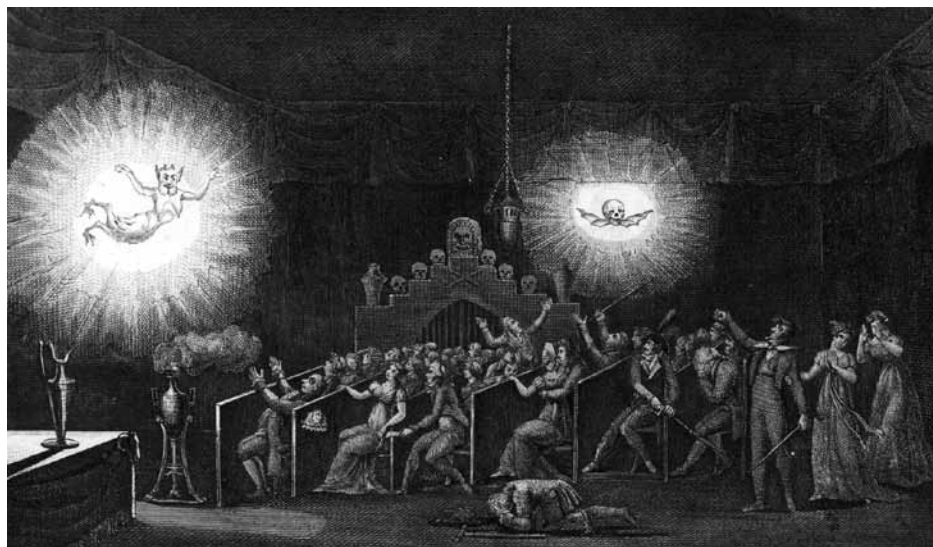
Фантаскоп
на колесах
Иллюстрация
из книги: *Adolphe
Ganot. Cours de
physique. Paris, 1859*

но несколько фонарей, благодаря чему образы множились. Шоу сопровождалось звуковыми (раскаты грома) и музыкальными (бой колоколов, стеклянная гармоника Франклина) эффектами.

Перед началом спектакля к публике обращался сам Робертсон: «Цель фантасмагории – познакомить вас с необыкновенными вещами; я дал вам призраков, а сейчас вызову духов людей, которых вы знали». И действительно, помимо трех граций, превращавшихся в скелеты, макбетовских ведьм, вертящей глазами головы медузы Горгоны, сцен искушения св. Антония или Окровавленной монахини (опять же отсылка к «Монаху» Льюиса), зрители могли увидеть казненных деятелей Французской революции: фигура Робеспьера выростала из гроба и, от удара молнии, превращалась в прах...

Полная темнота, пугающая музыка, дым, световая проекция, источник которой был невидим, – все это создавало ситуацию, в которой можно было контролировать и фокусировать восприятие зрителя. Фантасмагории были настолько правдоподобными, что зрители в ужасе вскакивали, думая, что перед ними настоящие привидения. Об этом можно судить не только по гравюрам того времени (в частности, по фронтиспису к «Мемуарам» Робертсона), которые отчасти носили, конечно, рекламный характер, но и по воспоминаниям просвещенных очевидцев. Так, физик (изобретатель калейдоскопа!) сэр Дэвид Брюстер, в 1802 году побывавший на шоу Филипсталя в Лондоне, описал увиденное: «Зрители были не просто удивлены, но потрясены, многим казалось, что они могут дотронуться до призраков»¹. И конечно, рожденные фантасмагорией духи стали объектами любовного желания: в новелле Шиллера «Духовидец (Из воспоми-

¹ *Brewster D. Letters on Natural Magic, addressed to Sir Walter Scott (1832). London: 5th edition, 1842. P. 82.*



Фантасмагория
Робертсона
в Капуцинском
монастыре в 1797
году
Фронтиспис
из книги: Etienne-
Gaspard Robertson.
Mémoires récréatifs,
scientifiques
et anecdotiques
du physicien-
aéronaute. Tome I.
Paris, 1831

наний графа фон О***» (1787–1789) главный герой, принц Александр, на-смотревшись фантасмагорий (во время сеанса его ударило электрическим разрядом, что в своих шоу практиковал Филидор, а позже использовал и доктор Франкенштейн), влюбился в «образ» – в картину, явившуюся затем призраком, а позже превратившуюся в прекрасную незнакомку.

Самая скандальная демонстрация Робертсона прошла 28 марта 1798 года – знаменитый «спиритический сеанс», во время которого «маг» вызывал духов тех людей, имена которых называли зрители¹. Один из гостей попросил вызвать дух своей умершей возлюбленной и показал Робертсону ее портретную миниатюру, а когда девушка появилась в лучах фантаскопа, другой гость неожиданно воскликнул: «Небеса! Это моя жена!» Некий швейцарский патриот захотел «встретиться» с Вильгельмом Теллем, а аббат Делиль, поэт, – с Вергилием. В самом конце француз-роялист попросил «вернуть» Людовика XVI, однако Робертсон, испугавшись репрессий, ответил отказом.

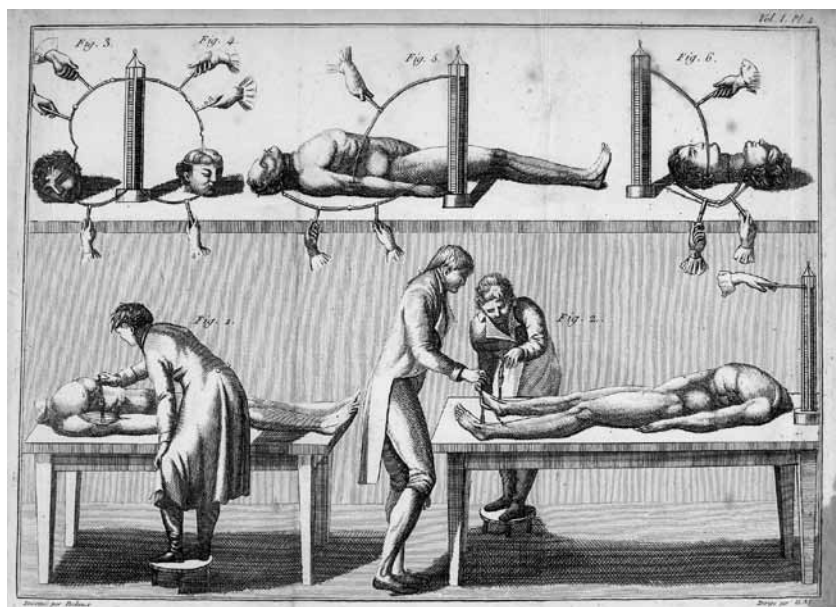
Тем не менее секретная полиция, решив, что Робертсон на самом деле способен воскресить (*sic!*) Людовика XVI, на время закрыла шоу.

ГАЛЬВАНИЗМ

Опасения полиции были ни такими уж необоснованными: одновременно с явлениями призраков в XVIII веке проходили эксперименты по оживлению людей.

Медики и физики изучали нервную систему человека, через которую,

¹ Отчет об этом спиритическом сеансе см. в «Мемуарах» Робертсона: Robertson E.G. Mémoire. Op. cit. Т. I. P. 215–221.



по Декарту, душа (или мозг) управляет «человеком-машиной». А раз человеком можно управлять, следовательно – им можно управлять и извне. На нервы можно воздействовать. Но если животный магнетизм Ф. Месмера был вскоре объявлен лженаукой, шарлатанством, то использование электричества – с научной точки зрения – приводило к более убедительным (но не менее удивительным) результатам.

Луиджи Гальвани использовал батарею из меди и цинка и кислоту – лапки мертвых лягушек под воздействием электрического тока начинали двигаться. В 1791 году результаты своих экспериментов он опубликовал в «Трактате о силах электричества при мышечном движении». А в следующем году Алессандро Вольта выступил с серией лекций о «животном электричестве», на которых также говорил о возможности стимулировать мышцы при помощи электричества.

Племянник Гальвани, Джованни Альдини, проводил опыты не только на животных, но и на людях (по специальному разрешению Наполеона). Для своих экспериментов он использовал трупы, присоединяя электроды к различным частям тела. Эти опыты доказывали, что воздействие на нервы активирует мускулы. В 1802 году в Болонье он подверг гальваническому шоку черепа двух обезглавленных преступников – результатом чего стали страшные гримасы¹. Сам Альдини в своем трактате о гальванизме рассказывает, как стоял у эшафота «под топором

Гальванизм. Гравюра из книги: *Giovanni Aldini, Essai théorique et expérimental sur le galvanisme*. T. 1. Paris, 1804

¹ Об этих гримасах можно судить по более поздним фотографиям, сделанным во время электрофизиологических опытов доктора Гийома Дюшена, который, правда, исследовал мышечные сокращения и выражения эмоций у живых людей. См.: *Duchenne G.-B. Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris, 1862.

закона», чтобы «получить из рук палача тела, пока из них не вытекла кровь»¹. Прежде, когда врачи использовали трупы, считалось, что их клетки уже мертвы. Альдини же заявлял, что в них еще сохранились жизненные силы.

18 января 1803 года Альдини поставил, вероятно, свой самый знаменитый гальванистический «спектакль»: в Лондоне он решил «оживить» убийцу Джорджа Фостера, чей только что повешенный труп был им куплен и перевезен из Ньюгейтской тюрьмы в анатомический театр. Когда он подсоединил провода к лицу Фостера, «челюсти задрожали, прилегающие мышцы ужасно исказились, а левый глаз на самом деле открылся... некоторым показалось, что несчастный вот-вот возродится», – сообщал «Календарь Ньюгейтской тюрьмы»².

Гальванизм, хотя изначально и был сугубо научной практикой, отвечал вкусу XVIII века к макабризму, к ужасному, а потому, как и фантасмагория, вскоре превратился в «новый жанр выставок». Гальванистические шоу отчасти заменили «театр террора», как Мишель Фуко назвал публичные казни³: во время открытых лекций и демонстраций Альдини, Робертсона или Жака Гарнерена (аэронавта и первого парашютиста) зрители были столь же потрясены, а иногда и смертельно напуганы⁴.

На одном из шоу Гарнерена, посвященного электричеству, аэростатике, газам и фантасмагории, 28 декабря 1814 года (за два года до поездки на Женевское озеро), побывала Мери Шелли⁵. А в предисловии к 3-му изданию «Франкенштейна» (1831) она написала о рождении романа: «Однажды они [Байрон и Перси Шелли] обсуждали различные философские вопросы, в том числе секрет зарождения жизни и возможность когда-нибудь открыть его и воспроизвести. Они говорили

¹ Aldini G. Essai théorique et expérimental sur le galvanisme. Tome I. Paris, 1804. P. 122.

² См.: *The Newgate Calendar* от 18 января 1803 года. URL: <http://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm>. См. также: Porter R. Bodies Politic. Disease, Death and Doctors in Britain, 1650–1900. London: Cornell University Press, 2001. P. 217–219; Marshall T. Murdering to Dissect: Grave-Robbing, Frankenstein and the Anatomy Literature. Manchester University Press, 1995.

³ См. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы (1975). М.: Ad Marqinem, 1999. С. 74. Фуко отмечает, что когда появились гильотины, народ жаловался, что не на что смотреть, и требовал: «Верните нам виселицы!» (Там же. С. 87). См. также: Ямпольский М.В. Жест палача, оратора, актера // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М., 1994. С. 21–70.

⁴ Тот же «Календарь Ньюгейтской тюрьмы» рассказывает, что после опыта Альдини с трупом Фостера мистер Пасс, официальный представитель Общества хирургов, «был столь потрясен, что вскоре после возвращения домой, умер от страха».

⁵ Об этом она записала в своем «Журнале». Шоу Гарнерена в Лондоне называлось «Театром больших философских развлечений» «Theatre of Grand Philosophical Recreations». Любопытно, что в рекламе следующего шоу Гарнерена, 19 января 1815 года, стандартный набор «научных забав» был дополнен «экспериментом по воскрешению Джоанны Сауткотт», знаменитой в то время прорицательницы, умершей за три недели до этого.

об опытах доктора Дарвина¹ <...> Быть может, удастся оживить труп; явление гальванизма, казалось, позволяло на это надеяться; быть может, ученые научатся создавать отдельные органы, соединять их и вдыхать в них жизнь».

Действительно, в отличие от Гальвани, Альдини или Гарнерена, доктор Франкенштейн не просто оживлял мертвую материю, он буквально собирал своего монстра по частям: «Я собирал кости в склепах; я кошунственной рукой вторгался в сокровеннейшие уголки человеческого тела <...> Бойня и анатомический театр поставляли мне большую часть моих материалов» (Франкенштейн, Глава IV). Эти части, самореферентные, не связанные друг с другом фрагменты как живой, так и неживой материи монтировались в целое с помощью «техники шока»² и были оживлены электричеством (опять же – шоком).

Движущаяся анатомия

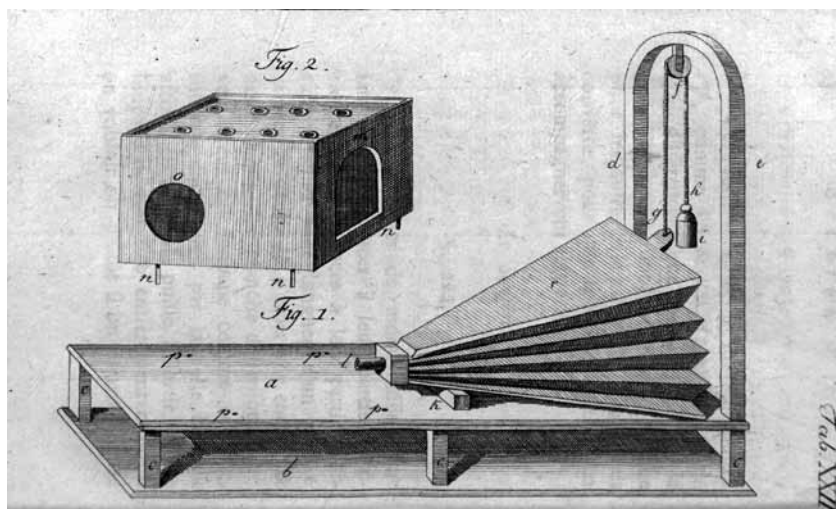
Метод сборки монстра Франкенштейна из отдельных частей отсылает к другой сфере науки XVIII века – к анатомическим моделям, в которых нередко использовались механические приспособления.

Появление таких анатомических автоматов отражало другой, наряду с гальванизмом, аспект общего интереса эпохи к устройству человеческого тела: является ли действие организма человека (или животного) по сути своей механическим? «Я не ошибусь, – писал Ламетри в своем трактате “Человек-машина” (1748), – утверждая, что человеческое тело представляет собой часовой механизм, но огромных размеров...» Все провода, цепи, пружины и т.д., которые приводили в движение анатомические автоматы, соответствовали органам человеческого тела – мускулам, сосудам и т.д. Анатомические автоматы должны были показывать, исследовать, симулировать работу организма.

С этой точки зрения, особенно интересна утка-автомат (в натуральную величину) Жака де Вокансона (1730-е). Она могла кричать и двигаться, пила воду, клевала зерно, переваривала его и испражнялась. В ее медном корпусе были сделаны специальные отверстия, чтобы зрители могли

¹ Доктор Эразм Дарвин, автор трактата «Зоономия, или Законы органической жизни» (1794), посвященного, в частности, патологиям и анатомии, а также создатель «говорящей головы» (см. ниже) проводил и гальванистические опыты.

² Термин Манфредо Тафури. См.: *Tafuri M. Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (1973). Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1979; *Idem. The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (1980). Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1987. P. 98, 143. Тафури использовал этот термин по отношению к Пиранези, Пикассо, Маринетти, Швиттерсу. Пиранези с помощью «техники бриколажа» или «техники шока» не только реконструировал античные вазы, но и «монтировал» фасады, планы и интерьеры своих воображаемых построек, в частности, «Тюрем».



Говорящая машина
Гравюра из книги:
Wolfgang von Kempelen
Le Mécanisme
de la parole, suivi
de la description d'une
machine parlante.
Vienne, 1791

наблюдать за всеми «физиологическими» процессами¹. В планах Вокансона было и создание автомата, который бы показывал кровообращение и дыхание. Свои автоматы, или, как он их называл, «движущиеся анатомии» (*anatomie mouvante*), он предлагал использовать в качестве медицинских пособий («Осмотр машины даст более подробные знания о природе, чем анатомические объяснения»²). А для того чтобы они были более наглядными и жизнеподобными, Вокансон хотел использовать новый для того времени материал – каучук.

«Движущимися анатомиями» интересовались не только механики, но и врачи, в частности хирурги Франсуа Кене и Клод-Никола Лека, которые для демонстрации человеческих функций – дыхание, кровообращение, пищеварение, нервная система – предлагали использовать как механические приспособления, так и жидкости. Подобным образом часовщик Жак-Дро в своих автоматах и протезах³ применяли жизнеподобные материалы – кожу, пробку, папье-маше. А мадам дю Кудре делала свои акушерские «машины» (точнее все же манекены, но назывались они именно «машинами» – *La Machine de Madame Du Coudray*) из тка-

¹ Правда, утка Вокансона была мистификацией: она, конечно, не могла переварить зерна – «результаты» ее физиологической деятельности были заранее подложены в специальный, закрытый от взгляда зрителей, отсек ее корпуса. Подробнее см.: *Riskin J. The Defecating Duck, or The Ambiguous Origins of Artificial Life // Critical Inquiry, 2003. Vol. 29. № 4. P. 599–633.* Уже в наши дни мечту Вокансона реализовал бельгийский художник Вим Дельвуа в своей «Клоаке» – машине, наглядно показывающей процесс пищеварения (2000).

² *Vaucanson J. de. Le mécanisme du flûteur automate. Paris, 1738. P. 20.*

³ После успеха своих андроидов (о них см. ниже) семья Жак-Дро занялась протезированием и произвела революцию в ортопедии: в отличие от металлических конструкций, изобретенных еще в XVI веке парижским хирургом Амбруазом Паре, их протезы были не только жизнеподобными, но и легкими; кроме того, ими можно было управлять с помощью веревок.



ни и кожи, «зашивая» внутрь деревянные детали, губки и настоящие тазовые кости.

Для большего жизнеподобия Эразм Дарвин обтянул деревянную «говорящую машину» (*speaking figure*) кожей – в итоге она хоть и говорила лишь несколько слов («мама», «папа»), но выглядела как «настоящая»¹. Напротив, Вольфганг фон Кемпелен – автор четырех «говорящих машин» (1778–1791) – не стремился к жизнеподобию, его интересовал исключительно механизм человеческой речи. «Говорящие машины» (*Sprachmaschine*) Кемпелена могли детским голосом произносить слова «мама» и «папа», а также небольшие фразы вроде «вы – мой друг», «я вас люблю всем сердцем» и «поехали со мной в Париж». Впрочем, их речь была не всегда внятной: по словам Гёте, машина Кемпелена «не очень красноречива, но некоторые детские слова произносит весьма мило»².

«Говорящие головы»
аббата Микаля. 1784

Офорт

¹ Устройство своей машины Дарвин описал в кн.: *Darwin E. The Temple of Nature; or, The Origin of Society*. London, 1803. Additional Notes. P. 119–120.

² Письмо Гёте герцогу Карлу Августа, 12 июня 1797. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1797>.

Наиболее совершенными в этом смысле были «говорящие головы» (*têtes parlantes*) аббата Микаля, представленные парижской Академии наук в 1783 году. Они были сделаны из меди, папье-маше, пергамента, кожи, пробки, и не просто могли говорить, но вели диалог, при этом активно артикулируя.

1-я голова: «Король даровал мир Европе».

2-я голова: «Мир увенчал короля славой».

1-я голова: «И мир принес счастье людям. О, обожаемый король, отец народов, их счастье показывает Европе величие твоего трона».

Это восхваление Людовика XVI – один из ранних примеров использования «математической магии» для пропагандистских целей.

В новелле Гофмана «Автомат» (1814) «говорящая голова» (Гофман называет ее «турком», что явно отсылает к шахматисту Кемпелена, о котором ниже) выступает в роли оракула: «...спрашивающий задавал свой вопрос шепотом, наклонившись к правому уху фигуры, в ответ на что фигура начинала вращать глазами, поворачивала голову к спрашивающему – можно было даже ощутить дыхание (*sic!*), исходящее из уст фигуры, – и тут из глубины фигуры действительно доносился тихий ответ».

Если говорить о жизненности «движущихся анатомий», то особенно интересны восковые анатомии, которые были не только учебными пособиями в медицинских школах, но и «курьезами» для просвещенной публики (так, в Кабинете физики и естественной истории «Ла Спекола» во Флоренции наряду с ботанической и минеральной коллекциями были представлены и анатомические модели). Как и предшествующие им деревянные анатомии, восковые анатомии состояли из различных фрагментов, собранных воедино, и могли раскрываться (как бы двигаться), позволяя зрителю увидеть то, что находится внутри. Нередко для восковых анатомий использовались реальные фрагменты человеческого тела – кости, кровеносные сосуды (в них заливалась смола) и др., которые должны были подтвердить подлинность фигуры. Но главное преимущество таких моделей давал собственно воск: он в большей степени, чем дерево, позволял передать оттенки и фактуру человеческой кожи; кроме того, воск можно было легко раскрашивать, и краски сохраняли свои насыщенные цвета¹.

Эти насыщенные цвета придают восковым моделям неожиданную витальность. Столь, вроде бы, неуместный в данном случае эффект усиливается еще больше благодаря театральным позам и жестам фигур (например «Венерина» Клементе Сузини, 1780–1782, или «Сидящая

¹ Раскрашенные восковые анатомии возникли одновременно с цветными иллюстрациями в анатомических трактатах – их изобретателем считается анатом и художник Жак-Фабьен Готье-Даготи. Франческо Альгаротти в своем «Эссе о живописи» советовал в анатомических атласах, как в географических картах, разные мышцы раскрашивать разными цветами, чтобы художники, изучающие анатомию, их не путали (см.: *Algarotti F. Essai sur la peinture // Œuvres du Comte Algarotti. Vol. II. Berlin, 1772. P. 137*).

женщина» Андре-Пьера Пенсона, 1790-е). Словно перед нами не анатомические модели, а застывшие, но как бы живые, актрисы.

Скульптура Андре-Пьера Пенсона «Женщина со слезой» (1784) – это раздвижная анатомическая модель в натуральную величину; ее можно разобрать, мозг можно вынуть. Но почему ее лицо изображает (или даже выражает!) страдание? И почему она плачет? Очевидно, что это уже не только учебное пособие по анатомии. Для Пенсона, несколько раз подававшего заявку на участие в парижском Салоне, но неизменно получавшего отказ (академия не считала восковые фигуры произведениями высокого искусства), слеза, вероятно, играла особую роль: отсылая к различным сценам оплакивания или даже конкретно к слезам Прозерпины в знаменитой скульптуре Бернини, она должна была легитимизировать восковую анатомию как вид скульптуры. Но метафорически она, конечно, плачет потому, что она – «живая»!¹

А раз восковая фигура «живая», то она, как и фантазмагорический призрак у Шиллера, также может стать объектом страсти: в новелле Шанфлери хранитель коллекции восковых фигур Диар влюбился в один из своих экспонатов – Жюли – и сам стал превращаться в восковую персону².

Анатомия, симуляция голоса, физиологических процессов и человеческих органов, механика автоматов, жизнеподобие – отсюда прямой путь к идее искусственного человека, киборга. Какого, собственно, и собирал доктор Виктор Франкенштейн.



Андре-Пьер Пенсон
Женщина со слезой
1784
Воск, стекло
Музей человека,
Париж

¹ Французский писатель и кинокритик Луи Сеген в своей книге «Почему она плачет?», посвященной скульптуре Пенсона, отвечает на этот вопрос совершенно в духе Шпенглера («Закат Европы») или Зедльмайра («Утрата середины»): «Женщина Пенсона не только “обозначает” духовное поражение христианства... Она со слезами говорит о смерти Бога» (см.: *Seguin L. Pourquoi pleure-t-elle?* Villeurbanne: Edité par Urdla, 2001).

² См. новеллу Шанфлери «Человек с восковыми фигурами» (“L’homme aux figures de cire”), включенную в его сборник «Эксцентрики» (1852). Одежда на Диаре «висела» – как на восковой фигуре, у него был стеклянный взгляд (глаза восковых статуй, в том числе «Женщины со слезой», делались из стекла или фарфора), а кожа на лице имела желтоватый, восковой, оттенок. В конце новеллы, жена Диара рассказывает, что нашла мужа в постели с Жюли, после чего Диар исчез вместе со своей восковой возлюбленной.

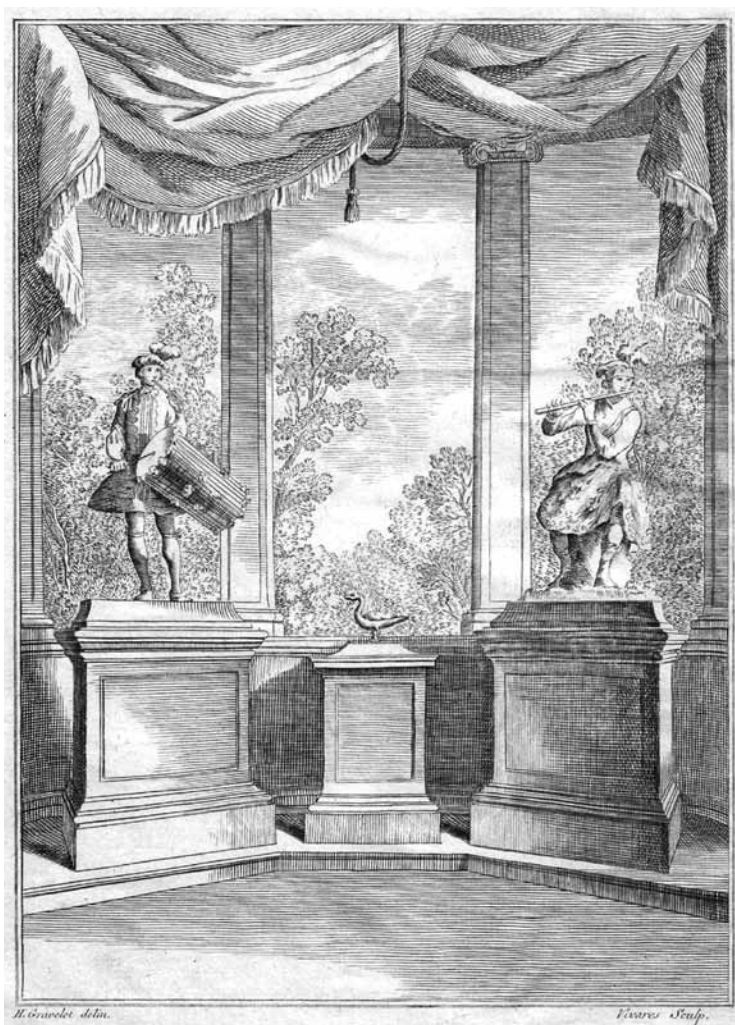
АНДРОИД

Четвертый и, вероятно, самый важный источник монстра Франкенштейна – это андройды, то есть человекоподобные автоматы.

Андройды возникли¹ в контексте той же доктрины «распространения веры», что и «волшебные фонари». Впервые изображения как андроида, так и «волшебного фонаря», появились в одном и том же манускрипте – кодексе венецианского инженера и «мага» (как он сам себя называл) Джованни Фонтана «*Bellicorum instrumentorum liber cum figuris*», 1420. Баварская государственная библиотека). Кодекс Фонтана посвящен, в основном, военной технике, в частности, осадным орудиям, но среди его иллюстраций есть и несколько прикладных изобретений. Если «волшебный фонарь» Фонтана должен был проецировать на стену изображение дьявола, то «андроид» сам был подобен дьяволу (вероятно, его следовало бы назвать «дьяболоидом»).

Первые дошедшие до нас андройды относятся к XVI веку. Это – небольшие (около 40 см в высоту) фигуры монахов, сделанные из дерева и металла, с часовым механизмом внутри; монахи могли ходить, двигать глазами, шевелить губами словно в молитве, поворачивать голову, целовать крест. Быть может, именно такие «маленькие автоматы, которые двигаются сами собой» мастерил Гаргантюа в дождливую погоду («Гаргантюа и Пантагрюэль», I, Глава 24; 1533). (Как позже из-за плохой погоды кампания Байрона села сочинять страшные истории.)

¹ Имеется в виду появление андроидов в реальной художественной и культурной практике. Но первые – легендарные – андройды были известны еще в античности, их историческими изобретателями считаются философ и математик Архит Тарентский (V–IV века до н.э.), сделавший деревянного голубя, который мог летать (Авл Гелий, *Аттические ночи*, X 12, 8); математик и механик Ктесибий (III век до н.э.), который не только строил гидравлические машины – фонтаны-автоматы, но и делал «поющих дроздов, акробатов, поющие и движущиеся фигурки и прочие забавы, услаждающие чувства зрения и слуха» (*Витрувий*. Десять книг об архитектуре, IX, VIII, 4; X, VII, 4); а также Герон Александрийский (I век н.э.), автор автоматов, в частности, автомата для продажи («священной») воды и театра марионеток, известный не только по упоминаниям античных авторов, но и по своим трактатам о гидравлике, пневматике, механике, оптике; переведенные, начиная с XVI века, на латынь, эти книги получили широкую известность в ученой среде Нового времени. Известны и средневековые легендарные изобретатели автоматов: математик и астроном Герберт Орильский (папа Сильвестр II, X–XI века), изготовивший «говорящую голову», которая стала его советником; теолог и ученый Альберт Великий (XIII век), автор «говорящей головы» или, по другой версии, «железного человека», который служил у него привратником и был разбит Фомой Аквинским, учеником Альберта, так как его постоянная «болтовня» мешала работать; философ и физик Роджер Бэкон (XIII век), создавший бронзовую «говорящую голову», по совету которой он хотел построить вокруг Англии бронзовую стену, чтобы защитить страну от нападений с моря; и астролог Региомонтан (Иоганн Мюллер, XV век), запускавший деревянного орла и железную муху. Был у автоматов и мифологический изобретатель – Дедал, о котором речь пойдет ниже.



Но к XVIII веку андрюиды, как и «волшебные фонари», утратили свою магическую силу, переместившись в сферу науки и искусства, они стали частью культуры развлечения («обучение через развлечение»), «научной забавой». Согласно «Энциклопедии» Чемберса, андроид – это «автомат, в форме человеческой фигуры, который благодаря пружинам и т.д., надлежащим образом придуманным, может ходить, говорить и т.д.»¹.

Тамбуринист, утка
и флейтист
Фронтиспис
из книги: *Jacques
de Vaucanson.
Le mécanisme
du flûteur automate.*
Paris, 1738

¹ См.: *Chambers E. Cyclodaedia. Vol. 1. London, 1728. P. 87 (Androides)*. Определение Чемберса было почти полностью повторено в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера: андроид – это «автомат в форме человека, который с помощью пружин и т.п., хорошо расположенных, ходит и выполняет другие функции, внешне похожие на человеческие». См.: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome 1. Paris, 1751. P. 448–451 (Androide)*.

На протяжении XVIII века было создано как минимум десять андроидов, многие из которых по своим размерам действительно соответствовали фигуре человека¹. Самые знаменитые из них: флейтист и тамбуририст механика Жака де Вокансона (1730-е), пишущий и рисующий мальчик и музицирующая девушка («Девушка за клавирами») часовщиков Пьера и Анри Луи Жак-Дро (1774), «Девушка за цимбалами» («Мария Антуанетта») мебельщика Давида Рентгена и часовщика Петера Кинцинга (1785), «Трубач» механика Фридриха Кауфмана (1810) и др. И, конечно, квазиандроид механика Вольфганга фон Кемпелена – шахматист «Турок» (1769) – самый знаменитый автомат XVIII века. Впрочем, его медийный успех был связан, в первую очередь, с его скандальным разоблачением – как выяснилось, «Турок» оказался «подделкой»: под столом прятался реальный человек – профессиональный шахматист². Характерно, что Кемпелена обвинили не только в шарлатанстве, но и в магнетизме, а также в связи с дьяволом³.

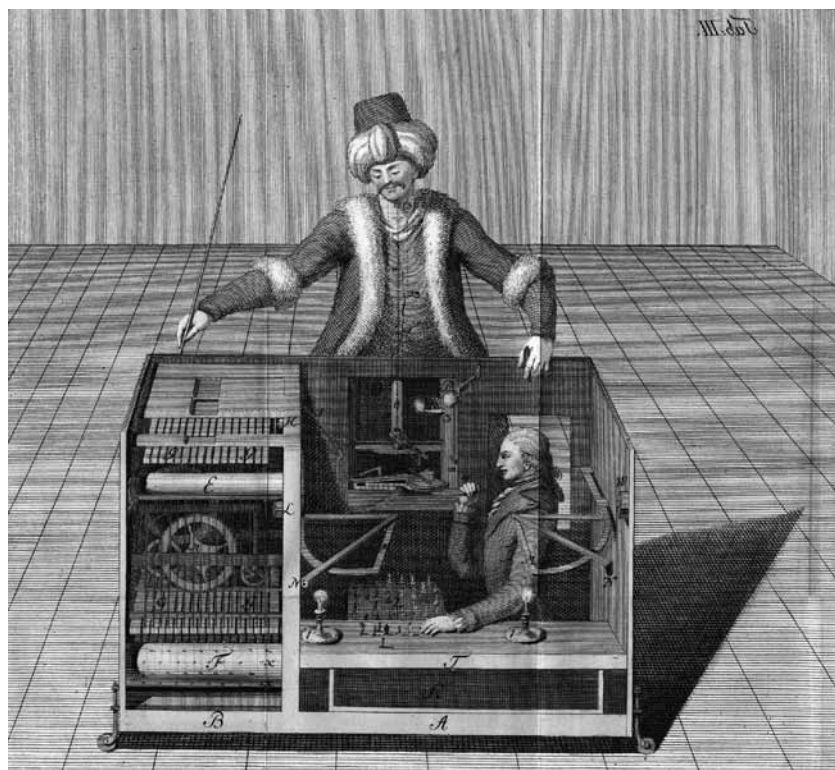
Хотя антроиды также принадлежали к «новым жанрам выставок», их популярность была не столь велика, как у фантазмагорий, гальванистических демонстраций или, тем более, у шоу воздушных шаров. («Марию Антуанетту», например, вообще не показывали широкой публике, она демонстрировалась лишь при дворе, а также членам Академии наук, куда ее передала сама королева.) Тем не менее они были хорошо известны просвещенной публике. Практически все существовавшие на тот момент антроиды (а также фиктивные, например «жевательная машина») описаны в новелле Жан Поля «Человек-машина и его имущество» (1789; опубликована в его книге сатир «Избранные места из бумаг дьявола»), посвященной коллекционеру автоматов. Так же едва ли не всех андроидов XVIII века увидели герои новеллы «Автомат» Гофмана (1814, вошла во второй том «Серрапионовых братьев», 1819) в доме профессора Х.

Наиболее массовыми были показы Жак-Дро. Во время первой демонстрации в Ла-Шо-де-Фоне (1774), по воспоминаниям очевидцев, улица, ведущая к дому часовщиков, была, несмотря на дождь, полна карет

¹ «Рост» флейтиста Вокансона – 165 см, трубача Кауфмана – 170 см, а «Девушки за клавирами» Жак-Дро – 137 см.

² Разоблачению «Турка» было посвящено множество трактатов и памфлетов – от книги барона фон Ракница «О шахматисте господина Кемпелена и его подделке» (1789) до рассказа-расследования Эдгара По ««Шахматист» Мельцеля» (1836). Подробнее об истории разоблачения «Турка» см.: *Sussman M. Performing the Intelligent Machine: Deception and Enchantment in the Life of the Automaton Chess Player // Puppets, Masks, and Performing Objects / Ed. by J. Bell. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 2001. P. 71–86.*

³ Ср. в новелле Ф.-А. Дюпне курьер, который переправляет через границу фамильные ценности бежавших роялистов, однажды должен перевести девушку-автомат в человеческий рост: пограничники сначала приняли ее за настоящую роялистку, а потом – за жену дьявола, а самого курьера – за воплощение дьявола (см.: *Doppet F.A. Le Commissionnaire de la ligue d'Outre-Rhin, ou Le messenger nocturne. Paris, 1792.*)



и повозок; выставка работала с шести утра до семи-восьми вечера¹. Помимо трех андроидов, она включала «Грот», наполненный движущимися, музицирующими и танцующими пастухами и пастушками, статуями и фонтанами, а также животными: лающая собака, корова с мычающим теленком, карабкающиеся на скалу козы и др. Под названием «Spectacle mécanique» выставка переехала в Париж, а в 1775 году – в Лондон, и гастролировала по Европе вплоть до 1780-х годов.

Из всех андроидов Жаке-Дро, «изумивших весь Париж» и оставивших парижских художников «в отчаянии»², самым знаменитым стала «Девушка за клавирами» – девочка 10–12 лет, которая могла двигать плечами, руками, ладонями, пальцами, головой, глазами, играла несколько мелодий, а в конце (завода часового механизма хватало на полтора часа) делала изящный поклон. Зрителей восхищало не только то, что машина может играть на клавирами, но и то, как девушка покачивалась в такт музыке, как водила глазами и как вздымалась ее грудь, словно она дышала: «Она явно была возбуждена, взволнована и робка, как нечасто бывает в реальной жизни», – писал позже

Шахматист («Турок») Вольфганга фон Кемпелена
Гравюра из книги: Joseph Friedrich zu Racknitz. Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung. Leipzig und Dresden, 1789

¹ См.: Voskuhl A. *Androids in the Enlightenment. Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013. P. 64ff.

² Bachaumont L. P. de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours, ou, Journal d'un observateur*. T. 7. London, 1780. P. 273, 284.



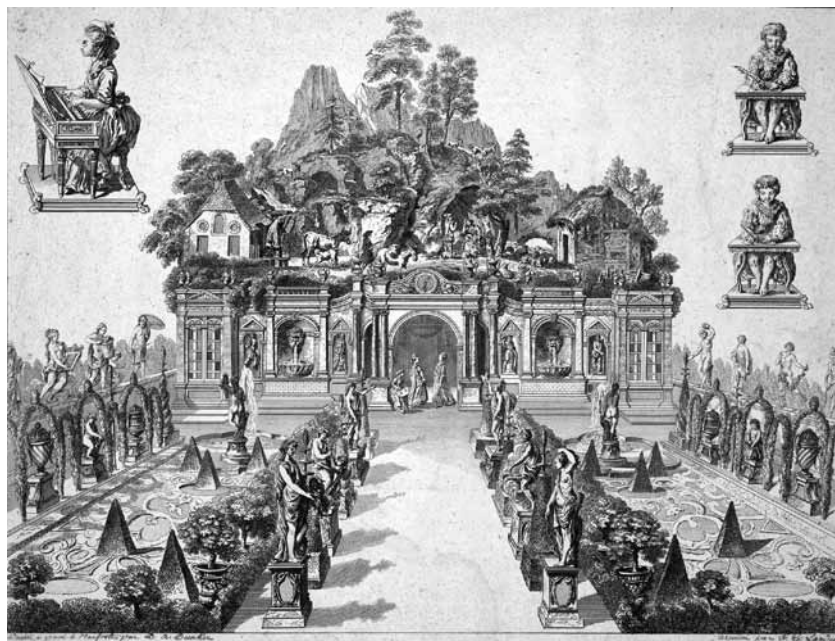
Пьер Жак-Дро
Девушка за
клавикордами. 1774
Музей искусства и
истории, Невшатель

неравнодушный наблюдатель о «Девушке за фортепиано», созданной Анри Майярде, учеником Жак-Дро, по мотивам «Девушки за клавикордами»¹. Во время своего выступления девушка Жак-Дро бросала томный взгляд сначала на руки, затем на клавикорды, а потом на зрителей, – следуя стереотипам матримониальной добродетели того времени.

Другими словами, андройды поражали не только потому, что могли симулировать движения человеческого тела, но и потому, что выражали чувства и аффекты, симулировали гендерные и социальные практики, которые были приняты в обществе².

¹ The New Monthly Magazine and Literary Journal, 1821. Vol. 1. P. 531. Отсюда, конечно, путь к «женщине-машине» – к электромагнетической «небесной кровати» в Храме здоровья и Гименея доктора Джеймса Грэма (1780-е), к механической порнографии маркиза де Сада (автомат князя Франкавиллы – «уникальный механизм», который приводится в движение с помощью рычагов и пружин – «Жюльета», 1797) и, в конечном счете, к агалматофилии, популярной в литературе XIX века. Так, в романе «Будущая Ева» Огюста де Вилье де Лиль-Адана (опубликован в 1886 году) изобретатель Томас Эдисон по просьбе своего друга, подавленного безразличием к нему его невесты, делает андроида – идеальную возлюбленную (см. *Вайнштейн О.* Руки андроида // Теория моды. 2013. № 27. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3295>).

² Об андроидах в контексте «культурных сценариев» XVIII века см., например: *Voskuhl A.* Androids in the Enlightenment. Op. cit.



Если андройды симулировали поведение «членов общества», то – в перспективе – они и сами должны были стать «членами общества». У инженеров были на них футурологические виды: в контексте нового политэкономического дискурса они рассматривали андроидов как идеальную рабочую силу («рабочие Форда!»). Так, Вокансон после успеха своих андроидов стал проектировать механические станки для швейной фабрики в Лионе, которые должны были заменить рабочих (проект, однако, не удался, в том числе, из-за бунта рабочих), а Джереми Бентам предложил использовать автоматы на Королевских верфях.

Параллельно андройды, как и восковые фигуры, стали идеальными объектами страсти. В новелле Жан Поля «Простая, но благонамеренная биография новой, исключительно приятной женщины, сделанной из чистого дерева, которую я изобрел и на которой женился» (1789; опубликована в его книге сатир «Избранные места из бумаг дьявола») рассказывается о постепенном оживлении женщины – это гендерная сатира, намекающая на женскую немоту (читай – бесправие) и, наоборот, болтливость (а значит – власть) «говорящих машин» Кемпелена. В «Песочном человеке» Гофмана (1816) события приобретают трагический оборот. Олимпия, «дочь» профессора Спаланцани, была настолько жизнеподобна, что в нее влюбился Натанаэль. Но он сошел с ума, увидев Олимпию разбитой. А Спаланцани «был принужден уехать, дабы избежать судебного следствия по делу “об обманном введении в общество (sic!) людей-автоматов”».

Как и другие научные изобретения XVIII века, андройды символизировали победу Разума над силами Природы, они были знаками (про-)индустриальной *modernity*. Вместе с тем само их существование

Бальгазар Антон
Дункер
«Механический
спектакль»
Жак-Дро. 1775
Офорт



Давид Рентген и Петер Кинцинг
Девушка за цимбалами (Мария Антуанетта)
Около 1782–1784
Музей искусств и ремесел, Париж



Фридрих Кауфман
Трубач. 1810
Немецкий музей, Мюнхен



«Чудесная самопишущая машина»
Гравюра из книги: *Friedrich von Knauss*.
*Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr
andere Kunst- und Meisterstücke*. Wien, 1780

в культуре и восприятие в качестве «научных забав» – ошеломляющих или пугающих – возвращало андройды в контекст магии¹ и мифологии. Не случайно Жака де Вокансона, автора первых андроидов, «изобретателя машин» (Дидро, «Сон Даламбера», 1769), просветители сравнивали с Прометеем: «соперником Прометея» называл его Вольтер («Речи о человеке», Речь 6-я, 1737), «новым Прометеем» – Ламетри («Человек-машина», 1748).

Прометей упоминается и на страницах автоматической сказки Франсуа-Феликса Ногаре «Зеркало текущих событий, или Красавица за лучшее предложение» (1790), в которой инженер-самоучка, создатель автомата-флейтиста, сам никогда не слышавший музыки, был наделен чудесным магическим даром: ему «мог бы позавидовать Олимп, как когда-то Прометею»². Звали этого изобретателя *Wak-wik-vauk-on-son-frankenstein*, или просто – *Frankenstein*. Имя – говорящее. Оно отсылает и к Вокансону (*vauk-on-son*), и к Иоганну Конраду Диппелю из замка Франкенштейн,

¹ Не будем, конечно, забывать, что в XVIII веке произошла девальвация самого понятия «магия». Магия, сухо писал Чемберс, – это «наука, которая обучает тому, как создавать прекрасные и удивительные эффекты» (см. *Chambers E. Cyclopaedia. Vol. 2. Op. cit. P. 481 – Magic*). В «Энциклопедии» Дидро и Даламбера дано более пространное определение: «магия» – «это наука или оккультное искусство, которое учит тому, как делать вещи, выходящие за рамки человеческой власти», а «маг» – это «волшебник, который осуществляет сверхъестественные действия», но также и «прорицатель». Однако – уточняют авторы «Энциклопедии», – магия была распространена в варварскую и невежественную эпоху, не знавшую философии и экспериментальной физики (см.: *Encyclopédie... Tome 9. Op. cit. P. 850, 852 – Magicien, Magie*). Таким образом, в XVIII веке «магия» превратилась в «науку». Вероятно, единственной территорией, оставшейся «магии», были карточные игры: согласно «Энциклопедическому словарю математических и физических забав» (1792), *magicienne* (в женском роде) – это гадалка (см.: *Dictionnaire encyclopedique des amusemens des sciences mathématiques et physiques. Paris, 1792. P. 656 – Magicienne*).

² *Nogaret F.-F. Le Miroir des événemens actuels, ou La belle au plus offrant. Paris, 1790. P. 46*. Главная героиня новеллы, 17-летняя Аглаонис, объявляет турнир: она выйдет замуж за того, кто изобретет гениальную машину. В турнире приняли участие шестеро инженеров, их изобретения были в духе времени: один показал телескоп, другой – воздушный шар, но победителями стали авторы двух автоматов. Первый автомат – бронзовый флейтист в человеческий рост, который мог играть 22 мелодии (флейтист Вокансона был сделан из дерева и играл лишь 12 мелодий!). Слушая его игру, Аглаонис падает в обморок и соглашается выйти замуж за его автора. Но тут появляется шестой претендент, его автомат – девушка, которая может ходить и делать реверансы. В момент демонстрации у нее из-под юбки вылетел купидон и выпустил стрелу, попавшую прямо в сердце Аглаонис (на кончике стрелы был бутон розы). После этого девушка еще и заговорила и поднесла Аглаонис рог изобилия, который был наполнен фруктами, украшенными драгоценными камнями и позолотой. В итоге, очарованная Аглаонис выбирает изобретателя этого автомата, а за автора флейтиста выходит замуж ее сестра. К слову, если судить по гравюре Эдма Бушардона (1740), таких девушек-автоматов во Франции называли словом *catin* – блудница, так сказать «девушка, гуляющая сама по себе».

алхимику, создателю «эликсира жизни». А частица *wik*, возможно, как раз и навела Мери Шелли на мысль дать своему герою, «современному Прометею», имя Виктор¹.

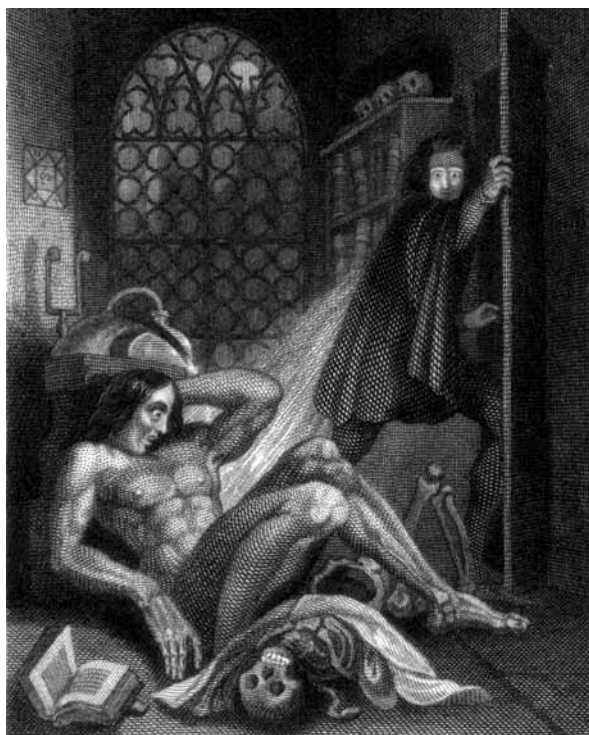
СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ

Доктору Виктору Франкенштейну можно было бы предъявить те же обвинения, что и профессору Спаланцани, – «обманное введение в общество людей-автоматов». Созданное им существо вышло из-под контроля, стало жить самостоятельной жизнью и превратилось в монстра. Впрочем, Франкенштейн не хотел создавать монстра, он мечтал лишь о том, чтобы найти «способ избавить человека от болезней и сделать его неуязвимым для любой смерти» (Франкенштейн, Глава II). То есть – создать идеального человека. Но человек получился монстром², во-первых, потому что внешне он не был похож на человека: он был гигантского роста, бегал со скоростью «недоступной простому смертному» (Глава XXIV) и имел «уродливо непропорциональное и неуклюжее» тело (Продолжение дневника Уолтона) – ему была свойственна «немыслимая для обычного человека уродливость» (Глава VII). А во-вторых, его поведение – в отличие от поведения андроидов – не соответствовало общественным нормам, «культурным сценариям»: он стал мстителем, негодяем, убийцей; нередко в новелле он зовется «демоном» и «дьяволом». Собственно, поэтому монстр и не смог стать «членом общества», но был обречен на одиночество.

Встретившись с своим создателем, монстр рассказывает о начале своей одинокой жизни; одним из первых, произошедших с ним событий стало обретение огня: «[я] с восхищением ощутил его тепло. Я радостно протянул руку к пылающим углям, но тотчас отдернул ее с криком. Как странно, подумал я, что одна и та же причина порождает противоположные следствия! Я стал разглядывать костер и, к своей радости, обнаружил, что там горят сучья. Я тотчас набрал веток <...> Я с удовольствием обнаружил, что

¹ Неизвестно, читала ли Мери Шелли новеллу Ногаре. Вполне возможно, так как Ногаре был популярным писателем, а «Зеркало» вошло в несколько изданий его новелл и сказок. Впрочем, в «Франкенштейне» о Ногаре не упоминается. В любом случае, монстр Франкенштейна-Шелли получился полной противоположностью автомата Франкенштейна-Ногаре, как и сам жанр готического романа противоположен социальной аллегории, каковой, собственно, и была новелла Ногаре. О новелле Ногаре и «Франкенштейне» Мери Шелли см.: *Douthwaite J.V., Richter D. The Frankenstein of the French Revolution: Nogaret's Automaton Tale of 1790 // European Romantic Review, 2009. Vol. 20. № 3. P. 381–411; Douthwaite J.V. The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012. P. 59–97.*

² О соотношении человеческого и монструозного в монстре Франкенштейна см.: *Maienschein J., Maccord K. Changing Conceptions of Human Nature // Frankenstein... Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds / Ed. by D.H. Guston et al. Cambridge (MA), London: MIT Press, 2017. P. 215–221.*



костер дает не одно лишь тепло, но и свет, и что огонь годится для приготовления пищи» (Глава XI).

Этот рассказ монстра неожиданным образом отсылает к фрагменту из второй книги Витрувия, в котором он говорит о «начале человечества» и о лесном пожаре, который сначала испугал людей, но потом, «когда все успокоилось, они подошли ближе и, заметив, что тепло от огня очень приятно, стали подбрасывать в огонь дрова и, таким образом поддерживая его, привлекать других и показывать им знаками, какую можно извлечь из этого пользу» (Десять книг об архитектуре, II, I, 1). Благодаря обретению огня, по Витрувию, первобытные люди стали «сходиться» (происхождение общества), «положили начало речи» (происхождение языка), а затем начали строить первые хижины (происхождение архитектуры). Таким образом, огонь обладает двойной природой (что сразу и отметил монстр Франкенштейна): он является не только деструктивной силой, но и способствует обновлению, преобразению мира, позволяя вернуться к первозданной простоте и естественному человеку¹.

Если рассматривать творение Франкенштейна не как идеального, но как Первого человека, превратившегося в монстра исключительно по вине его создателя, который, монтируя киборга, вероятно, допустил ряд

Теодор фон Хольст
Монстр
Франкенштейна
Фронтиспис
из книги: *Mary Shelley, Frankenstein; Or, The Modern Prometheus*. London, 1831

¹ О тексте Витрувия в контексте истории архитектуры см.: *Медведкова О.А.* В начале был Огонь. Витрувий о происхождении города // *Искусствознание*. 2016. № 4. С. 50–81.

технологических ошибок, то сам доктор действительно выступает как «современный Прометей», создавший человека и давший ему огонь, а его ошибки – это Зевсовы кары из ящика Пандоры.

То, что Мери Шелли обратилась к прометеевскому символу, а просветители постоянно сравнивали с Прометеем Жака де Вокансона, конечно, не случайно. В XVIII веке произошла реактивация и переинтерпретация образа Прометея. Как показали, в частности, А. Лосев¹ и Х.-Г. Гадамер, Прометей в эпоху ранней *modernity* – это идеальный художник, скульптор-антрополог, изваявший человека. По словам Гадамера: «В создателе людей Прометее человек теперь узнает себя в своей собственной образотворческой силе, в области искусства. Это миф о гении, о всемогущей продуктивности искусства...»²

С точки зрения продуктивной силы искусства и его способности преобразовать мир (в чем, по Р. Барту, и состоит суть всякого волшебства, магии³), инженером XVIII века ближе другой античный герой – Дедал, мифологический изобретатель автоматов, автор «живых» деревянных статуй («дедалов»), которые были столь совершенны, что «выглядели как изготовленные одушевленные существа (*sic!*)» (Диодор, Историческая библиотека, IV, 76), и коровы Пасифаи, которая была столь жизнеподобна, что «бык сошелся с ней, как с настоящей (*sic!*) коровой» (Аполлодор, Мифологическая библиотека, III 1, 4).

Дедал (а.к.а. Вокансон, а.к.а. Альдини, а.к.а. Робертсон, а.к.а. Франкенштейн) был ученым и магом одновременно – это художник-демиург, в искусстве которого сочетались платоновские понятия ремесла (*techne*) и поэзии (*poiesis*). Как демиург Дедал обладал магией, свойственной лишь богам: при виде летящих Дедала и Икара «все столбенели и их <...> за неземных принимали богов» (Овидий, Метаморфозы, VIII 217–220). Подобно богам, он способен изменять мировой порядок (метафорой этого измененного мирового порядка и был, собственно, Лабиринт), производить магические действия (например летать) или создавать чудесные объекты, например – оживающие статуи. Он был наделен не только «ловкостью рук», но и божественным даром созидания мира: он «новое нечто творит» (Овидий, Метаморфозы, VIII 189)⁴.

Вспомним слова Мери Шелли об ученых: «...именно они и совершили истинные чудеса. Они прослеживают природу в ее сокровенных тайниках. Они поднимаются 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».

¹ См.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Глава VII. Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/07.php.

² Гадамер Г.-Г. Прометей и трагедия культуры (1946; пер. В. Библихина) // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 253–254.

³ См. Барт Р. Пластмасса (1956) // Барт Р. Мифологии / Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1996. С. 212–214.

⁴ Подробнее о Дедале как демиурге см.: Молок Н. Ю. Летающий архитектор. Дедал и Амфион в XVIII веке // Искусствознание. 2017. № 2. С. 42–83.