



© 2023 г. М.А. Штейнман

ТЕХНОКРАТИЯ И ИСКУССТВЕННОЕ ТЕЛО В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО: «МЕТРОПОЛИС» Ф. ЛАНГА И «МЕРЗЕЙШАЯ МОЩЬ» К.С. ЛЬЮИСА

Статья подготовлена в рамках работы научно-учебной группы «Фэнтези как трансмедийный феномен», проекта № 22-00-070 «Ремедиация мифологии и актуальные трансмедийные практики: литература, кинематограф, видеоигры» НИУ ВШЭ

Аннотация: Работа посвящена репрезентации технократии и концепта искусственного тела в контексте теории фантастического. Само понятие фантастического определяется в рамках, обозначенных Ц. Тодоровым в его работе «Введение в фантастическую литературу». Автор помещает его между концептами реального и воображаемого (необычного и чудесного), при этом основная характеристика фантастического — неопределенность трактовки, оставляющая возможность множественного прочтения. Тодоров выделяет так называемые «Темы Я» и «Темы Ты», каждая из которых применима к объектам исследования — фильму Ф. Ланга «Метрополис» и роману К.С. Льюиса «Мерзейшая мощь». «Метрополис» обозначает два важнейших вектора в теме визуализации искусственного тела: сугубо технократический и готически-телесный. Оба эти вектора сходятся в точке противопоставления двух женских образов — Марии и Лже-Марии, при этом последняя уподобляется одновременно демонической Лилит и Вавилонской Блуднице из Апокалипсиса Иоанна Богослова. Технократия представлена образом безумного изобретателя, чьим литературным прообразом является Коппелиус из новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Роман К.С. Льюиса «Мерзейшая мощь» как часть его «Космической трилогии» существует на пересечении и научно-фантастического, и сугубо фэнтезийного дискурсов. Стержень конфликта — противопоставление технократов и гуманитариев, причем именно сторонники

технократии оказываются у Льюиса носителями демонического начала. При этом одним из ключевых образов в романе Льюиса также является Вавилонская башня, которая служит обозначением т. н. «мерзейшей мощи», объединяя в себе и визуализацию научного прогресса и метафору дегуманизации человечества.

Ключевые слова: Цветан Тодоров, фантастическое, «Метрополис», Фриц Ланг, «Песочный человек», Э.Т.А. Гофман, «Мерзейшая мощь», Клайв Льюис, технократия, искусственное тело, Лилит, Вавилонская башня, фэнтези.

Информация об авторе: Мария Александровна Штейнман — кандидат филологических наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Покровский бул., д. 11, 109028 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1916-6945>

E-mail: philology@mail.ru

Для цитирования: Штейнман М.А. Технократия и искусственное тело в контексте теории фантастического: «Метрополис» Ф. Ланга и «Мерзейшая мощь» К.С. Льюиса // Искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре / отв. ред. А.В. Голубков, М.А. Штейнман. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 455–478. DOI:

© 2023. Maria A. Shteynman

TECHNOCRACY AND ARTIFICIAL BODY IN THE CONTEXT OF “THE FANTASTIC”: “METROPOLIS” BY F. LANG AND “THAT HIDEOUS STRENGTH” BY C.S. LEWIS

Acknowledgements: The paper has been written in the framework of the Research and Study Group “Fantasy as a Transmedia Phenomenon” Project № 22-00-070 “Remediation of mythology and actual transmedia practices: literature, cinematography, video games” HSE University.

Abstract: The paper deals with the representation of technocracy and the concept of artificial body in the context of the theory of “The Fantastic” according to Tzvetan Todorov’s “A Structural Approach to a literary genre”. As the Fantastic exists on the edge between natural and supernatural explanations of the event it provides the plot with the multiplicity of the interpretations. So called “themes of the Self” and “themes of the Other” identified by Todorov could be applied both to Fritz Lang’s “Metropolis” and C.S. Lewis’s “That Hideous Strength”. Metropolis indicates two main directions in the field of visualization of the artificial body: purely technocratic and gothic. They meet at the point of the dichotomy of Maria and the false Maria (the robot), the latter similar both to demonic Lilith and the Harlot of Babylon. Technocracy is represented by the mad scientist akin to Coppelius from “The Sandman” by E.T.A. Hoffmann. “That Hideous Strength” being the final part of his “Space Trilogy” exists on the crossroads of science fiction and fantasy. Its core plot is based upon the opposition of technocracy and humanitarians as the embodiment of the evil and the good respectively. One of the key images of the novel is the Tower of Babel being the representation of the hideous strength mentioned in David Lindsey poem in the epigraph. The Tower combines both

the visualization of the scientific progress and the metaphor of dehumanization.

Key words: T. Todorov, the Fantastic, “Metropolis”, Fritz Lang, “The Sandman”, E.T.A. Hoffmann, “That Hideous Strength”, C.S. Lewis, Technocracy, Artificial Body, Lilith, the Tower of Babel, Fantasy.

Information about the author: Maria A. Shteynman, PhD in Philology, Professor, National Research University “Higher School of Economics”, Pokrovskiy Bd. 11, 109028 Moscow, Russia.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1916-6945>

E-mail: philology@mail.ru

For citation: Shteynman, M.A. “Technocracy and Artificial Body in the Context of ‘the Fantastic’: ‘Metropolis’ by F. Lang and ‘That Hideous Strength’ by C.S. Lewis.” *Artificial Body in the World Intellectual and Artistic Culture*, ex. ed. Andrey V. Golubkov, and Maria A. Shteynman. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 455–478. (In Russian). DOI:

Трансформацию восприятия и репрезентации искусственного тела в литературе и кинематографе представляется уместным проследить в контексте теории фантастического, предложенной Ц. Тодоровым. В своем «Введении в фантастическую литературу» (1970) он определяет фантастическое как «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [3, с. 18]. Само понятие фантастического им помещено между концептами реального и воображаемого, представленными в жанровой системе Тодорова как необычное и чудесное. Очевидец оказывается перед выбором: либо объяснить все происходящее обманом чувств (в этом случае законы мира остаются неизменными), либо признать происходящее частью реальностью (но вместе с этим придется признать, что реальность подчиняется неведомым законам) [3, с. 18]. Именно эти «неведомые законы реальности» и становятся залогом для актуализации фантастического дискурса в XX в. Более того, подобные колебания может испытывать не только персонаж, но и читатель (реципиент): «таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения» [3, с. 24].

Фантастическое также предполагает особую манеру прочтения, которая «не должна быть ни “поэтической”, ни “аллегориче-

ской» [3, с. 24]. Этот момент представляется особенно важным, поскольку речь здесь идет о способе декодирования сообщения получателем, т. е. читателем (и, соответственно, об интенции отправителя, т. е. автора). Сам Тодоров, однако, выносит именно эти точки на оси жанровых координат фантастического. Поэтому попробуем реконструировать эту разницу. Поэтическая манера прочтения фантастического явно связана с категориями литературы. Аллегорическая же манера очевидным образом связана с жанром притчи, где на первый план выходит этическая дидактика и морализаторство. Любопытно, что аллегория, подразумевающая однозначность трактовки сюжетно-образного ряда, пользовалась также особым неприятием у Дж.Р.Р. Толкина. Фантастическое как явление, таким образом, равно не принадлежит ни сфере тропики, ни сфере дидактики. Оно существует на грани, где сохраняется неопределенность трактовки, чем, в свою очередь, обеспечивается, по формулировке Тодорова, «выбор между несколькими способами (и уровнями) прочтения» [3, с. 24].

Все вышеперечисленное имеет самое непосредственное отношение к выбранным для анализа литературными и кино-текстам, поскольку в каждом из них содержится еще один важнейший признак фантастического, который Тодоров, однако, не выносит на первый план. Фантастическое не просто появляется в момент сомнения читателя в происходящем, оно вообще — «не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [3, с. 30]. За этим, в свою очередь, стоит, по наблюдению Б. Дубина, такое описание универсума, при котором «фантастика — уже не разновидность литературы, а сама ее суть» [2, с. 43]. Еще более важно, что в подобном контексте понятие фантастического в буквальном смысле «подрывает повседневную реальность» [2, с. 45]. Объединяя концепцию Тодорова и интерпретацию Дубина, можно сказать, что категория фантастического становится полем формирования новых смыслов, откликаясь на те вызовы, с которыми сталкивается социум, будь то XX или XIX в.

В чем же суть этих вызовов? Тодоров выдвигает гипотезу: «Общим знаменателем двух тем — метаморфоз и пандетерми-

низма — является нарушение (а тем самым прояснение) границы между материей и духом. Переход от духа к материи становится возможным» [3, с. 86]. Итак, само наличие фантастического в литературе на деле оказывается не бытованием самостоятельного жанра, не пограничным явлением восприятия, но маркером мощного духовного кризиса, касающегося категорий духа и материи.

Еще один из важнейших аспектов фантастического Тодоров определяет как соотношение «Темы Я» и «Темы Ты». «Темы Я» предполагает наличие пандетерминизма как «всеобщей значимости»: раз связи существуют на всех уровнях, между всеми элементами мира, то мир становится в высшей степени значимым» [3, с. 85]. Эта мысль Тодорова не просто подтверждает наблюдения Б. Дубина — она доказывает ту важнейшую коммуникативную функцию фантастического, о которой речь шла выше, — реагировать на вызовы и выстраивать мир заново. По сути, «Темы Я» обращены не к герою, а к читателю и его восприятию себя в реальности: «темы Я можно истолковать как установление отношений между человеком и миром, как приведение в действие системы восприятие-сознание» [3, с. 105]. Второй важнейший аспект — это вопрос перехода от материи к духу, который поднимает Тодоров. Здесь, по его мнению, мы сталкиваемся со стиранием границы между субъектом и объектом [3, с. 88], и как следствие, «физический мир и мир духовный проникают друг в друга; как следствие, их фундаментальные категории подвергаются модификации» [3, с. 89]. Все эти аспекты в высшей степени характерны для выбранных нами текстов. С размыванием восприятия реальности тесно связан мотив взгляда, глаз, очков, зеркал и т. д.

«Темы Ты», как подчеркивает Тодоров, связаны с «отношением между человеком и его желанием, и тем самым между его бессознательным» [3, с. 105]. Он, однако, связывает это с понятием сверхъестественного, которое находит свою реализацию в «пограничном опыте, в состоянии “превосходной степени”» [3, 96]. Более того, желание при этом демонизируется и находит свое воплощение «в ряде наиболее части встречающихся представителей сверхъестественного мира, в частности, в образе дьявола» [3, с. 96] как метафорического обозначения либидо. Тодоров при-

водит различные примеры пограничных трансформаций любовного влечения. Это может быть как любая вариация социально табуированных отношений (инцест, жестокость и т. д.), так и влечение к смерти, трансформированное в любовь к статуе, портрету и т. д. [3, с. 103]. Важно подчеркнуть, что практически все вышперечисленные аспекты «Темы Я» и «Темы Ты» фигурируют в «Песочном человеке» Э.Т.-А. Гофмана, «Метрополисе» Ф. Ланга и «Мерзейшей мощи» К.С. Льюиса.

«Метрополис» Фрица Ланга аккумулирует в себе сразу несколько смысловых уровней, которые затем так или иначе будут представлены в последующие десятилетия. Первый уровень — противопоставление человека и человекоподобного автомата. Второй уровень — уподобление человека машине и замена естественного искусственным. Третий уровень — уподобление общества Вавилону. Это особенно важный в своей многозначности момент. Во-первых, сам Вавилон подается как единый механизм, где человек физически равен винтику. Во-вторых, Вавилон неизменно изображается через призму де-гуманизации, расчеловечивания — как у Ф. Ланга, так у К.С. Льюиса. При этом утрата человеческого облика сравнивается и приравнивается не просто утрате души, но и — в случае с «Мерзейшей мощью» — духовной гибели. Еще один важный момент — образ Вавилона неразрывно связан с репрезентацией технократического общества и меритократии.

1. «Метрополис»: искусственное тело и традиции немецкого романтизма

Фильм Ф. Ланга появился на экранах в 1927 г. В основе фильма — одноименная повесть Теи фон Харбоу. Будучи сценаристом своего мужа, некоторые сюжеты она сначала оформляла как художественные тексты, и лишь потом создавала на их основе сценарии. «Метрополис» — не исключение. В исходном тексте акцент делается на духовном взрослении Фредера, сына правителя футуристического Метрополиса Йо Фредерсена. Кроме того, особый упор фон Харбоу делает на чувстве вины Фредерсена перед своей

безвременно ушедшей женой, Хель.

Сюжет книги, однако, в фильме претерпел существенные изменения. Ланг практически полностью убирает линию Хель из сюжета. Вместо двух сестер — Анна и Мария в книге — в фильме появляется инфернальный двойник Марии. Для режиссера принципиальными моментами является противопоставление человека и машины, интеллектуалов и рабочих (обозначенных в текстовых вставках как Голова и Руки). Сам Метрополис, выполненный в соответствии рисунками идеолога архитектурного футуризма Антонио Сант-Элио, напрямую уподобляется Вавилону (Фредерсон, в частности, живет буквально в Вавилонской башне).

С самого начала создатель фильма создает целую цепь библейских аллюзий. В «Метрополисе», помимо сюжета о Вавилонской башне и смешении языков, можно увидеть отсылки как к евангельским сюжетам, так и к Апокалипсису Иоанна Богослова. Другим крайне значимым аспектом фильма является неоднократно подчеркиваемая режиссером связь технократии, искусственного тела и духовного кризиса цивилизации, который может обернуться ее гибелью (Метрополис в этом плане выступает как метафора цивилизации).

Рассмотрим подробнее, как представлена телесность в «Метрополисе». Немецкий экспрессионизм, в рамках которого создавалась эстетика фильма, оказал свое прямое влияние на видеоряд. Однако гораздо важнее те пересечения, которые а) рождаются внутри «Метрополиса» как кинотекста и б) появляются как вторичный результат цитирования фильма в последующих киноэпохах.

«Метрополис» обозначил два значимых тренда в теме визуализации искусственного тела: сугубо технократический (оживление головы, замена органов механическими частями) и готически-телесный (женское тело в контексте романа ужасов, запретная соблазняющая плоть). Оба эти вектора сходятся в точке противопоставления двух женских образов — Марии и т. н. Лже-Марии. В основе антитезы двух женских образов — Марии и Лже-Марии — лежит не просто изображение положительного и отрицательного аспекта женственности. Режиссер делает

особый акцент именно на inferнальности Лже-Марии. Одновременно она уподобляется Лилит, апокрифической первой жене Адама, и вавилонской блуднице из Апокалипсиса.

В 1919 г. Ф. Ланг снял фильм «Лилит и Лу» (“Lilith und Lu”), где фигурирует ученый, ожививший статую Лилит и влюбившийся в нее. Постепенно Лилит начинает высасывать жизненную силу из своего создателя. Очевидный архетип Пигмалиона и Галатеи здесь, однако, трансформирован в контексте немецкого романизма, при этом Лилит представлена фигурой сугубо демонической. На сходство Лилит и Лже-Марии обращают внимание многие исследователи, и в частности С. Соцци. Он также подчеркивает очевидную общность между Лже-Марией и вампиром в женском облике: «Робот — отполированный, собранный на шарнирах и зловеще неподвижный, словно бодхисаттва (Лукас создал его комическую позолоченную версию в “Звездных войнах”) — вампир»¹.

Отдельно следует упомянуть гигантскую статую — голову Хель как объект поклонения и Фредерексона и Ротванга. Этот момент очень важен: в отличие от романа развернутая история любви Фредерексона к Хель и его соперничества с Ротвангом остаются за кадром. Скульптурная голова женщины в фильме выступает скорее как безмолвный (и беспомощный) свидетель. Идею оживших статуй и рисунков продолжают аллегорические фигуры внутреннего убранства собора. Дополнением выступает рисунок из Библии, изображающий Вавилонскую блудницу. Ее, в свою очередь, копирует Лже-Мария в своем появлении на сцене Йошивары. Отдельно следует упомянуть ее танец. Формально его задача — соблазнить мужчин, но на деле этот танец механистичен до предела. Образ Лже-Марии, представленной в фильме одновременно как робот, как марионетка и как вампир-соблазнительница (Лилит), уходит корнями в немецкий романтизм.

Сходный образ Пигмалиона, влюбленного в свое творение, встречается у Гофмана в «Эликсирах дьявола» (новелла «Пергамент старого живописца»). В ней описывается влюбленность ху-

¹ “Il robot — levigato, composto e minacciosamente addormentato come un Bodhisattva (Lucas ne ha reso una versione comica e dorata in Guerre stellari) — è un vampire” [5, p. 40].

дожника Франческо в собственную картину. Он начал писать святую Розалию, но затем, поддавшись страстям, изобразил на холсте лик Венеры: «В тот же миг Франческо предался дикому, кощунственному пылу. Он выл от безумной похоти, он вообразил себя новым Пигмалионом...; как Пигмалион, заклинал он госпожу Венеру вдохнуть жизнь в его создание» [8, с. 221].

Тема искусственного создания, соблазняющего мужчин, достигает у Гофмана кульминации в «Песочном человеке». Внешность адвоката Коппелиуса (он же Песочный человек) явно повлияла на образ безумного изобретателя в фильме Ф. Ланга: «Представь себе высокого, плечистого человека с большой нескладной головой, землисто-желтым лицом; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный здоровенный нос навис на верхней губой. Кривой рот его нередко подергивается злобной ухмылкой..., странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов» [7, с. 377].

Комната, в которой ставит опыты Коппелиус с отцом Натаниэля, приобретает сходство с алхимической лабораторией. Важен также момент переодевания: это представлено одновременно как логичное действие ученых, собирающихся ставить опыты, и, с другой стороны, как разоблачение, трансформация добропорядочного обывателя в алхимика и чернокнижника: «Отец безмолвно и мрачно снял шлафрок, и они облачились в длинные черные балахоны. <...> Коппелиус приблизился, и голубое пламя, потрескивая, взвилось над очагом. Множество диковинных сосудов стояло вокруг» [7, с. 378]. Сами алхимические занятия отца Натаниэля (чье лицо кажется мальчику «уродливой отвратительной сатанинской личиной») и Коппелиуса очевидным образом связаны с попыткой создать человека: «чудилось, что везде мелькает множество человеческих лиц, только без глаз...» [7, с. 378]. Собственно, отсутствие глаз обозначает отсутствие души у творений Коппелиуса (гомункулусов? големов?).

Крайне важно, что в новелле Гофмана противопоставлена алхимия и гуманитарные знания (обучение Натаниэля в университете). Н. Берковский, говоря о специфике нарратива в немецком романтизме, подчеркивает: «Один из обычаев романтической по-

этики — сопрягать сказку во всей ее элементарности с самыми осложненными и трудными темами современной жизни и современного сознания... В произведениях с современной проблематикой и символикой все же можно признать где-то в последних планах его простую сказку или сказочку, послужившую здесь первоначалом» [1, с. 231]. Алхимическая наука, в противовес гуманитарному образованию и творчеству, показана как нечистое занятие, угрожающее жизни и душе того, кто ей предается. Такова судьба отца Натаниэля, такова судьба и самого юноши. В обоих случаях виновником трагедии выступает Песочный человек, который пользуется различными техническими приспособлениями.

В случае с Натаниэлем это — орудия ремесла. Стекла, изначально полезные (обладающие свойством улучшать зрение или приближать далекие объекты), в руках Коппелиуса / Копполы становятся бесовским орудием соблазнения. Во-первых, Коппола предлагает юноши купить у него глаза. Когда Натаниэль в ужасе отказывается, выясняется, что речь идет об очках. «Он все вытаскивал и вытаскивал очки, так что скоро весь стол начал странно блестеть и мерцать. Тысячи глаз взирали на Натаниэля, судорожно мигали и тарасились <...> и все страшней и страшней сверкали и скакали эти пылающие очи» [7, с. 393]. Это видение повторяется в фильме Ланга в сцене танца Лже-Марии. Планы танцующей фигуры перемежаются сначала планами искаженных похотью лиц, которые затем сменяются множеством вытаращенных глаз, которые — как и в новелле Гофмана — движутся и моргают. Метафора зрения как акта вожделения («пожирать глазами») здесь очевидна.

Когда же Натаниэль смотрит на Олимпию через купленную у Коппелиуса / Копполы подзорную трубу, происходит акт оживления статуи: «Тут только узрел Натаниэль дивную красоту ее лица. Одни глаза только казались ему странно неподвижными и мертвыми. Но чем пристальнее он всматривался в подзорную трубку, тем более казалось ему, что глаза Олимпии испускают влажное лунное сияние» [7, с. 394]. Оживление куклы происходит благодаря направленному вниманию. Гофман дает читателю понять, что Олимпия буквально питается взглядом Натаниэля, пропу-

щенным через устройство подзорной трубы. Линзы становятся своего рода аккумуляторами жизненной силы и одновременно — ее проводниками от живых глаз Натаниэля к искусственным глазам Олимпии: «Как будто в них только теперь зажглась зрительная сила; все живее и живее становились ее взоры» [7, с. 394].

В новелле смысловой акцент делается на противопоставлении Клары и Олимпии. В отличие от сюжета Ланца Олимпия не выдает себя за Клару, но похищает любовь Натаниэля с помощью оптического приспособления, создающего оптический обман (подзорная труба). Так Песочный человек выполняет свое давнее намерение — в переносном смысле похищает глаза Натаниэля. Собственно, все дальнейшие события обусловлены именно взглядом юноши, которому любовь-вожделение в буквальном смысле застилает взор. Чем более ослеплен любовью Натаниэль, тем более живой выглядит Олимпия. Гофман постоянно подчеркивает механистичность движений Олимпии: «В ее осанке и поступи была заметна какая-то размеренность и жесткость», «ритмическая твердость, с которой танцевала Олимпия, порядком сбивала его» [7, с. 397]. Но Олимпия не просто бездушная машина, наделенная совершенными пропорциями. Гофман косвенно сравнивает ее с вампиром, питающимся чужой жизненной силой. Однако вместо крови она нуждается во взгляде, воспламененном любовью: «Как лед была холода рука Олимпии, он содрогнулся, почувствовав ужасающий холод смерти, он пристально поглядел ей в очи, и они засветились ему любовью и желанием, и в то же мгновение ему показалось, что в жилах ее холодной руки началось биение пульса и в них закипела живая горячая кровь» [7, с. 397]. По сути автор описывает здесь одновременно оживление вампира и процесс включения (заправки) механизма: сначала Натаниэль чувствует «ужасающий холод», затем он смотрит ей в глаза (это и есть момент «включения») и они оживают, затем начинает биться сердце и наконец по жилам куклы-автомата бежит кровь. «Любовь и желание», которые якобы светятся в глазах Олимпии, суть отражение любви и желания самого Натаниэля. Мотив отражения («глаза — зеркало души») в новелле Гофмана реализуется буквально: глаза Олимпии светятся не своим, но чу-

жим, отраженным, заимствованным (похищенным?) светом.

Важная деталь: Олимпия наделена функцией самообучения. Если в начале знакомства с ней Натаниэля она может произносить только междометия («ах-ах»), то по мере возрастания его чувств к ней растет и словарный запас («доброй ночи, мой милый») [7, с. 400]. Однако в отсутствии Натаниэля Олимпия возвращается в состояние куклы / механизма. Это становится очевидным, когда Натаниэль застаёт скандал в лаборатории, где Спаланцани и Коппелиус выясняют, кому из них принадлежит Олимпия: «Я, я сделал глаза! — А я заводной механизм!» [7, с. 401]. И только увидев лицо Олимпии, которое было лишено глаз, Натаниэль наконец осознает, что «она была безжизненной куклой» [7, с. 401]. Более того, Спаланцани делает крайне важное признание касательно устройства Олимпии: «Заводной механизм, речь, движения — все мое. Глаза, глаза он украл у тебя!» [7, с. 402]. Здесь Гофман дает очередной ключ: Коппелиус (он же Песочный человек) похищает глаза (т. е. душу Натаниэля) посредством особого оптического устройства, тем самым оживляя куклу². Натаниэль с похищенной душой становится в прямом смысле душевнобольным.

Итак, в повести Гофмана четко обозначены несколько важнейших структурных моментов. 1. Безумный ученый, наделенный демоническими чертами (Коппелиус и отчасти Спаланцани), создает куклу-автомат. 2. Бездушный механизм (Олимпия) наделяется внешней красотой. 3. Оживление механизма происходит посредством оптики и своего рода «похищения глаз смотрящего» (Натаниэля) 4. Основной атрибут оживленного механизма — сексуальная привлекательность, способность вызывать страсть. 5. Страсть к кукле-автомату приводит героя к гибели.

2. «Мерзейшая мощь» К.С. Льюиса: наука versus этика

Роман К.С. Льюиса «Мерзейшая мощь» (“That Hideous Strength”) был опубликован в 1945 г. с подзаголовком “A Modern

² Сходным образом работает логика в сериале «Песочный человек» (“The Sandman”) Н. Геймана (2022), где ночной кошмар в облике серийного убийцы коллекционирует глаза своих жертв, поскольку сам в буквальном смысле их лишен.

Fairy-Tale for Grown-Ups». Роман является частью так называемой «Космической трилогии», изначально помещенный в контекст литературного диалога с Дж.Р.Р. Толкином.

Специфика дискурсивной модели «Мерзейшей мощи» подразумевает ее включенность сразу в несколько семантических полей — научно-фантастическое, фэнтезийное и условно фантастическое (по Ц. Тодорову). Стержнем конфликта является противопоставление т. н. двух кругов как метафоры «избранного круга»³. В один входят те, кто намеренно исключил себя из гонки за прогрессом, в другой — те, кто называет себя «прогрессистами». Сама концепция прогресса у Льюиса приобретает достаточно гротескный вид, причем размежевание проходит по разделу на точные / прикладные и гуманитарные науки. Здесь Льюис очевидным образом следует за логикой Гофмана в «Песочном человеке», где с одной стороны находится Натаниэль, а с другой Коппелиус.

В романе Клайва Льюиса раз за разом поднимается тема технократов и технократии, которая противопоставлена человечности и человечеству в целом. Носителем этих новых ценностей выступает некий загадочный институт с говорящей аббревиатурой NICE (ГНИИЛИ в переводе Н.Л. Трауберг). Формально эта организация противопоставлена менее эффективным привычным университетским колледжам: «Институт знаменует начало новой, поистине научной эпохи. До сих пор все делалось как-нибудь. Теперь сама наука получит научную базу. Сорок ученых советов будут заседать там каждый день, протоколы будут немедленно реферировать, распечатывать — мне показали, удивительная машина! — и вывешивать на общей доске. Взглянешь на доску — и сразу видно, где что делается. Институт работает как бы на твоих глазах. Этой сводкой управляют человек двадцать специалистов, в особой комнате, вроде диспетчерской. На доске загораются разноцветные огоньки. Обошлось это, я думаю, не меньше, чем в миллион. Называется прагмометр» [9, с. 29]. Ключевой аспект — служение науки не столько истине, сколько интересам государства. Причем не столько государства в понимании Гоббса, сколько государства в узкокорпоративном понима-

³ В оригинале — “The Inner Ring”.

нии. Сам ГНИИЛИ, с одной стороны, претендует на статус государства в государстве: «очень важно, что там будут свои инженеры и своя полиция» [9, с. 29]. А с другой стороны, ценность этой корпорации оценивается с позиций сугубо практических, причем личность конкретного ученого не имеет особой важности: «наука обратится, наконец, к общественным нуждам, опираясь на силу государства. Хотелось бы надеяться, что это даст больше, чем прежние ученые-одиночки» [9, с. 29].

Постепенно, однако, Льюис смещает акцент. За фасадом ГНИИЛИ находится нечто принципиально иное — силы, которые лишь прикрываются идеей прогресса. На деле же они, подобно Коппелиусу у Гофмана, представляют собой воплощение темного начала. При этом само по себе темное начало может проявиться только через прогресс, и в частности — через генную инженерию:

— Прежде всего, стерилизуем негодные экземпляры, уничтожим отсталые расы (на что нам мертвый груз?), наладим селекцию. Затем введем истинное образование, и, в том числе, — внутриутробное. Истинное образование уничтожит возможность выбора. Человек будет расти таким, каким надо, и ни он, ни его родители ничего не смогут сделать. Конечно, поначалу это коснется лишь психики, но потом перейдет и на биохимический уровень, мы будем прямо управлять сознанием...

— Это поразительно, Фиверстоун.

— И вполне реально. Новый тип человека. А создавать его будем мы с вами [9, с. 32].

Идея создания «нового человека» связана у Клайва Льюиса не просто с идеей темной стороны прогресса. Она подразумевает своего рода второе грехопадение человечества через победу «ненормального» над «нормальным». Под «ненормальным» Льюис понимает отклонение от естественного порядка вещей, причем не только с научной, но и с этической точки зрения: «По всей вероятности, человеческий род уже способен управлять своей судьбой. Если дать науке волю, она создаст человека заново, сделает его воистину полезным животным» [9, с. 30], в дословном переводе — «сделать человека действительно эффективным жи-

вотным»⁴.

Таким образом, прогресс подается как этический регресс и более того — как движение от человека вспять, к животному. При этом — что крайне важно — группа избранных технократов присваивает себе власть определять судьбу цивилизации: «Вот почему беспредельно важно решить, с кем ты. Если попытаешься остаться в стороне, станешь пешкой, больше ничего» [9, с. 30] (в оригинале момент выбора еще более акцентирован — «каждый из нас должен выбрать правильную сторону»⁵). Льюис показывает постепенное вхождение своего героя в круг технократов-интеллектуалов, и с каждым новым витком они предстают во все более мрачном свете.

Все это коррелирует с его эссе «Человек отменяется», изданном двумя годами ранее «Мерзейшей мощи», в 1943 г. В нем Льюис размышляет о прогрессе, цивилизации и трансформации человеческой природы. «Несомненно, в столетии этом или, скорее, поколении, такой силой будет обладать не большинство, а меньшинство. Если мечты ученых осуществляться, крохотная часть человечества получит власть над многими миллиардами людей» [10, с. 396]. Но за этими достаточно очевидными выкладками стоит гораздо более важная идея. Сила, по мнению Льюиса, — векторная величина. А значит, у нее есть направление (приложение силы, если угодно). И дальше он задается вопросом — а против кого будет направлена сила, которую обретет технократическое меньшинство человечества, с учетом того, что с каждой победой неизбежно появляются новые властители и новые рабы? [14, р. 387] С точки зрения Льюиса, победа человечества над природой неизбежно обернется победой природы (как системы инстинктов) над человечеством (отказавшемся ради силы от нравственных ценностей). Совпадение между эссе и романом практически дословно: «Власть человека над природой — басни для *sanaglia*. Вы знаете, как и я, что это означает власть одних над другими при помощи природы» [9, с. 146]. Сравним в эссе: «Говоря строго, так называемая победа человека над природой означает, что одни люди распоряжаются другими при помощи природы» [10,

⁴ В оригинале — “make man a real efficient animal” [14, p. 385].

⁵ “Each of us to choose the right side” [14, p. 386].

с. 396].

В оригинале эта мысль выражена еще более жестко: «Победа человека над природой, если воплощать мечты некоторых научных работников, будет означать, что несколько сотен людей будут управлять миллионами и миллионами себе подобных. Не бывает и не может быть власти на стороне человека. Любая власть, достигнутая человеком — это власть над человеком»⁶. Эта же мысль практически дословно повторяется и в «Мерзейшей мощи»: «Вы, как и я, хорошо знаете, что власть Человека над Природой означает власть одних людей над другими посредством Природы в качестве инструмента» [14, р. 533].

В эссе «Человек отменяется» (“The Abolition of Man”) Льюис высказывает вполне обоснованное опасение: «Я испытываю очень серьезные сомнения в том, что истории известны примеры того, как человек, переступив через традиционную мораль и достигнув власть, мог бы использовать полученную власть достойно и милосердно» [13, р. 66]. Это опасение вполне логичным образом продолжает мысль о связи между экспериментами над человеческой природой и тоталитарной государственной системой. Технократия у Льюиса не просто не равна меритократии — он идет дальше и связывает науку и государство, технократию и технологии контроля над психикой и физиологией человека. Во-первых, Льюис помещает в один ряд евгенику, контроль над внутриутробным развитием, систему образования и пропаганду: «Финал настанет тогда, когда Человек с помощью евгеники, пренатального воспитания, а также психологически обоснованных образования и пропаганды достигнет полного контроля над самим собой» [13, р. 59].

Идеал технократического тела, культивируемого в ГНИИЛИ, Льюис доводит до крайности. Точнее, тело оказывается лишенным значения по сравнению с разумом. Внеземные силы, стоящие за технократическим Бэлбери, «сохраняют разум, а органическое тело заменяют истинным чудом прикладной биохимии»

⁶ “Man’s conquest of Nature, if the dreams of some scientific planners are realized, means the rule of a few hundreds of men over billions upon billions of men. There neither is nor can be any simple increase of power on Man’s side. Each new power won by man is a power over man as well” [13, р. 58].

[9, с. 143]. Соответственно, главная задача технократов — создать свободного от природы Человека бессмертного [9, с. 141]. Однако эта задача представляет собой этическую ловушку. Один из гротескных персонажей Института, ученый Филострато, размышляет о необходимости заменить живые деревья искусственными: «теперь нам нужны леса для атмосферы. Но мы найдем химический способ. Зачем же тогда лес? По всей земле не будет ничего, кроме искусственных деревьев. Мы очистим планету» [9, с. 140].

Раз за разом произносится слово «гигиена», которое, в свою очередь, представляет собой антоним жизни как таковой. Органическая жизнь приравнивается к грязи, человеческий организм, соответственно, рассматривается Филострато как то, что следует отбросить, от чего следует отказаться: «В человеке органическая жизнь произвела Разум. Она сделала свое дело. Больше она нам не нужна. Мы больше не нуждаемся в мире, кишасщем жизнью, словно его покрыла плесень. И мы избавляемся от нее. Конечно, мало-помалу. Мы постепенно постигаем, как этого добиться. Мы учимся поддерживать тело химическими веществами, а не мертвыми животными и растениями. Мы учимся воспроизводить себе подобных без соития» [9, с. 140].

Пол — и связанная с ним сфера любви и сексуальных отношений — не просто табуируется, но исключается в обществе будущего, поскольку именно эмоции являются залогом самостоятельности (свободы) человека. Смысловым — и символическим — центром романа является образ головы без тела. Это одновременно метафора торжества науки, торжества дегуманизации и де-этизации. Описание заставляет российского читателя вспомнить «Голову профессора Доуэля» А. Беляева:

Сперва мне показалось, что в воздухе висит лицо. Не голова, а именно лицо, вы понимаете, — борода, нос, глаза — нет, глаз не было видно за темными очками. А над глазами — ничего. Когда я привыкла к свету, я очень испугалась. Я думала, что это маска или муляж, но это была не маска. Скорее это был человек в чалме... я никак не могу объяснить. Нет, это была именно голова, но срезанная, верх срезан... и что-то... ну, выкипало из нее. Что-то лезло из черепа. Вокруг была какая-то

пленка, не знаю что, как прозрачный мешок. Я увидела, что масса эта дрожит или дергается, и сразу подумала: «Убейте же его, убейте, не мучайте!..» Лицо было серое, рот открыт, губы сухие. Вы понимаете, я долго смотрела на него, пока что-то случилось. Скоро я разобрала, что оно не держится само собой, а стоит на какой-то подставке, на полочке, не знаю, а от него тянутся трубки. То есть, от шеи. Да, и шея была, и даже воротничок, а больше ничего — ни груди, ни тела. Я даже подумала, что у этого человека — только голова и внутренности, я трубки приняла за кишки. Но потом, не знаю как, я увидела, что они искусственные — тонкие резиновые трубочки, какие-то баллончики, зажимы. Трубки уходили в стену [9, с. 148].

Описание весьма напоминает схожий сюжет из новеллы Г. Майринка «Экспонат» (1903):

Тихий скрежет, как будто кто-то скрипел зубами, проникал, казалось, из-под пола, из всех щелей и стыков комнаты. На секунду снова мертвая тишина. Потом, медленно и громко, хриплый голос начал считать: «Раз — два — три...» В стене было углубление, что-то вроде ниши, в его потолке торчал медный прут, на котором висела белокурая человеческая голова. Прут проникал в самую середину теменного бугра... Шея была замотана шелковым платком, из-под него виднелись два красноватых легких с трахеями и бронхами. Внутри ритмично пульсировало сердце, обмотанное золотой проволокой проводов, тянувшихся по полу к небольшому электрическому аппарату. По туго наполненным артериям кровь из двух тонкошеих сосудов поступала вверх. <...> Это была голова Акселя, с красными губами и здоровым, розовым румянцем на лице. Широко раскрытые глаза с каким-то жутким выражением неподвижно смотрели на увеличительное стекло, укрепленное на противоположной стене [11].

Важно подчеркнуть, что упомянутое торжество науки здесь носит сугубо внешний характер. По сути, перед нами — одержимое бесом тело. О специфике совпадения научных и магических экспериментов в романе достаточно подробно рассуждает Л. Маркос в статье «Опасность магов-материалистов» [4, р. 356]. Показывая точку, где сходятся темная магия и научный прогресс, Льюис подводит читателя к выводу, который последовательно

подготавливается всем романом: «В наше время, чтобы поддерживать мозг, достаточно одной десятой части тела. Индивидуум, собственно, станет головой. Род человеческий станет технократией» [9, с. 209].

3. «Метрополис» и «Мерзейшая мощь»: Вавилонская башня как метафора технократии

И здесь становится очевидной перекличка между логикой Ф. Ланга в «Метрополисе»⁷ и «Мерзейшей мощью» К. Льюиса. Оба делают образ Вавилонской башни одним из ключевых, оба предлагают аллегорические трактовки, оба связывают идею прогресса и нравственности. Однако акценты, которые они расставляют, все же отличаются друг от друга.

У Ф. Ланга историю Вавилонской башни рассказывает рабочим Мария. В ее изложении башню задумывают жрецы (метафора технократов), чья основная интенция — не столько борьба с богом, сколько восхваление человека. Главный жрец предлагает выстроить башню, которая достигнет звезд, на вершине которой будут слова: «Велик мир и его Творец! И велик Человек!»⁸. Однако занятые тяжким трудом рабочие ничего не знают о мечтах и планах тех, кто это задумал. Так «хвалебный гимн одного становится проклятием для многих»⁹. Далее Мария описывает бунт рабочих и разрушение Вавилонской башни. Иными словами, причина произошедшего, по мнению режиссера, — не столько в бунте против бога, сколько в отсутствии посредника между «руками и головой». Именно этот посредник — сердце — и нужен для примирения технократии и рабочих.

Вся тема Вавилонской башни сопряжена с мотивом разобщенности и непонимания. Но если у Ланга это непонимание возможно преодолеть, то у Льюиса — нет. Более того, фигура посредника у Ланга — воплощение сердца (т. е. любви), его

⁷ Metropolis (1927) full movie 1080 p. // SupremeOverlord [YouTube channel] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AvtWDIZtrAE> (дата обращения: 24.08.2022).

⁸ “Gross ist die Welt und ihr Schopfer und gross ist der Mensch”.

⁹ “Lobgesang des Einen wurde Flux der Andern”

функция — примирить «голову» и «руки», т. е. технократию и рабочих. У Льюиса фигура посредника — маг Мерлин — скорее, выполняет карающую функцию и служит он посредником между небесными силами и людьми. Более того, наука (воплощением которой служит ГНИИЛИ в Бэлбери) оказывается побежденной магией на службе небесных сил и воплощения христианского короля Артура¹⁰. Эксперименты в Бэлбери приводят к вмешательству высших сил, одним из проявлений которых в люди, запертые в помещении, перестают понимать друг друга. Формула реализуется при посредничестве мага Мерлина, причем звучит она на латыни: “Qui verbum Dei contempserunt, eis auferetur etiam verbum hominis!” [9, с. 279]. В переводе Н.Л. Трауберг — «Кто слово Божье презрит, утратит и слово человеческое» [9, с. 347].

Кара, которой подвергся ГНИИЛИ, таким образом, уподобляется проклятию Вавилонской башни. Важнейшие аспекты, связанные с символикой Вавилонской башни зашифрованы у Льюиса в эпиграфе. Он цитирует поэму шотландского поэта Дэвида Линдсея (David Lyndsay) «Диалог между Опытном и Придворным о бедственном состоянии мира» (“Ane Dialog betwix Experience and ane Courteour of the Miserabyll Estait of the World”, 1555). Линдсей, в свою очередь, вводит в текст поэмы упоминание о некоем Орозиусе, под которым, вероятно, подразумевается Павел Орозий, историк и христианский мыслитель V в. Орозий, в частности, находился под сильным влиянием Блаженного Августина, с которым встречался лично. В трактате «История против язычников» (книга II) он, вслед за Блаженным Августином, упоминает Вавилон как первое из четырех великих царств: «такимым сначала было Вавилонское царство, затем Македонское, потом Африканское и, наконец, Римское, которое и ныне продолжает существовать, и по этому невыразимому определению в четырех сторонах света возникли четыре великие царства, а именно — Вавилонское царство на востоке, на юге — Карфагенское, на севере — Македонское, на западе — Римское» [12, с. 142].

Орозий также связывает Семиамиду как правительницу Вави-

¹⁰ В «Матрице» Вачовски, кстати, фигура избранного — Нео — также подразумевает посредничество, на этот раз между машинами и людьми. Сам Нео при этом — также порождение цифрового тела и человеческого сознания.

лона фигурой вавилонской блудницы из Апокалипсиса Иоанна Богослова (17:1–5): «Эта царица, испепеляемая страстью, жаждущая крови, когда среди непрерывных убийств и разврата лишила жизни всех, кого она царственно пригласила, кем она, подобно распутной женщине, обладала и кого она усладила совокуплением, когда зачала, наконец, постыдным образом сына, преступно подкинула его, а затем греховно вступила с ним в половую связь, придала она тогда частному позору вид общего бесчестия. Ведь повелела же она, чтобы не существовало между родителями и сыновьями никакого уважения природы по вопросу заключения брака, чтобы, чего кому хотелось, то и было ему дозволено» [12, с. 117]. Становится очевидным, что описание и Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана, и Лже-Марии в «Метрополисе» Ланга подразумевают параллели именно с архетипом блудницы Вавилонской.

Кроме того, у Августина в книге «О Граде Божиим» есть следующее рассуждение, касающееся Вавилона: «Ибо проектировалась чрезвычайная, “высотой до небес” то ли одна башня, которой они хотели дать преимущественные перед другими размеры, то ли все башни, которые обозначаются единственным числом подобно тому, как говорится “солдат”, а подразумеваются тысячи солдат» [6, с. 118]. Иначе говоря, Вавилонская башня для Августина метафора не только человеческой гордыни, но и человеческой цивилизации, поскольку Вавилон «стоял во главе других городов в качестве метрополии и был местом пребывания правительства; хотя и не был еще доведен до таких размеров, до каких задумывала довести его нечестивая гордость» [6, с. 118].

Описание Вавилонской башни в поэме Линдси, в частности, включает строки, где объединено видение Вавилонской башни Августином и Орозиусом [15, р. 250]. Рискнем предложить свой перевод:

Орозий написал, что было там
пять раз по двадцать бронзовых дверей,
и в хрониках указано его,
что солнце, достигавшее зенита,
слепило всем глаза, но не могло
поспорить с тенью этой мерзкой мощи,
поспорить с тенью сей мерзейшей мощи

— в шесть миль длиною или даже больше —
столь высоко вздымался Вавилон.
Пускай таким представится нам он¹¹.

Иными словами, Д. Линдси в своей поэме с помощью отсылки к Орозию (переданному как Оротийус) и через него к Августину Блаженному подчеркивает связь власти, технократии и гордыни. Вавилон оказывается, таким образом, на одном конце шкалы, тогда как на другом находится Град Божий. В свою очередь, Клайв Льюис в своем романе развивает эту идею, не просто уподобляя технократически ориентированную цивилизацию Вавилону, но и, подобно Лангу в «Метрополисе», описывая ее конец. И это один из ключевых моментов нарратива: в «Метрополисе» начало и конец времен закольцовываются, что угрожает гибелью городу. Сходная ситуация в «Мерзейшей мощи»: постепенно апокалиптичность сюжета выходит на первый план, и роман заканчивается гибелью как Института, так и обреченного города. В обоих случаях исходными виновниками происходящего оказываются утратившие либо разум, либо душу ученые.

Таким образом, начиная с первой трети XX в. концепция искусственного тела теснейшим образом связывается с понятием прогресса и науки. Происходит жанровый поворот от готической новеллы немецкого романтизма к антиутопической модели science fiction. При этом сохраняются элементы фантастического дискурса, сформулированные Ц. Тодоровым. В XIX в. нарратив немецкого романтизма предполагает синхронию описываемых событий: подразумевается, что действующие лица и читатель являются современниками, а сюжет отнесен к недавнему про-

¹¹ В оригинале:

“And as Orotius reportis
Thare wes fyue score of brasin portis.
The translatur of Orotius
In tyll his Cronicle wryttis thus
That quhen the Sonne is at the hycht
Att nonne quhen it doith schyne most brycht
The schaddow of that hydduous strenth
Sax myle and more, it is of lenth
Thus maye ze Iuge in to zour thocht —
Gyfe Babilone be heych or nocht.”

шлomu. В XX в. ситуация меняется, и на первый план выходит хронотоп антиутопии, отнесенный к неопределенному, но крайне дистанцированному от читателя будущему.

Следуя за Ц. Тодоровым, можно предположить, что мир технократии в кинематографе и литературе представляет собой модификацию модуса фантастического, где элементы чудесного нужны для проницаемости границы реальности. При этом технократическая цивилизация де факто нарушает законы реальности, которую либо приходится обживать заново, изобретая подходящие объяснения (безумие), либо уходя в реальность чудесного, отказываясь от прогресса. Сознание отрицает технократическую реальность. И здесь нельзя не увидеть сходство с этикой и эстетикой немецкого романтизма, где, по формулировке Н. Берковского, фантастическое начало помогает авторам «осваивать недобрую для них современность» [1, с. 231]. Важнейший тезис таков: цифровое тело может существовать только в контексте технократического города, который представляет собой проекцию библейского Вавилона. Смысловым центром городского пространства подобного рода выступает Вавилонская башня. Антитезой ему, в свою очередь, будет обозначенный Блаженным Августином Град Божий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

- 1 *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
- 2 *Дубин Б.В.* Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
- 3 *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 144 с.
- 4 *Markos L.* The Danger of the Materialist Magician // Science Fiction and the Abolition of Man. Finding C.S. Lewis in Sci-Fi Film and Television / ed. by Mark J. Boone and Kevin C. Neece. Eugene: Pickwick Publications, 2016. 356 p.
- 5 *Socci S.* Fritz Lang. Roma: Il Castoro, 2013. 160 p.

Источники

- 6 *Блаженный Августин.* Творения: в 4 т. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. Т. 3: О граде божием. Кн. I–XIII / сост. С.И. Еремеева. 596 с.

7. Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: в 3 т. М.: Совет ветеранов книгоиздания, 1995. Т. 3. С. 373–405.
8. Гофман Э.Т.А. Эликсиры дьявола // Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: в 3 т. М.: Совет ветеранов книгоиздания, 1995. Т. 3. С. 3–276.
9. Льюис К.С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Фонд о. Александра Меня; СПб.: Библия для всех, 2003. Т. 4. 352 с.
10. Льюис К.С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Фонд имени о. Александра Меня, 2003. Т. 3. 416 с.
11. Майринк Г. Экспонат // Электронная библиотека RoyalLib.Com. URL: https://royallib.com/read/mayrink_gustav/eksponat.html#0 (дата обращения: 24.08.2022).
12. Орозий П. История против язычников. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. Кн. I–VII (Historiae adversum paganos. Septem libri). 546 с.
13. Lewis C.S. The Abolition of Man. London: Harper Collins, 2009. 113 p.
14. Lewis C.S. The Cosmic Trilogy. Out of the Silent Planet. Perelandra. That Hideous Strength. London: Pan Books, 1989. 753 p.
15. Lindsay D. The Works of Sir David Lindsay of the Mount. Edinburgh; London: William Blackwood & Sons, 1931. Vol. I: Text of the Poems. 504 p.

References

1. Berkovskii, N.Ia. *Romantizm v Germanii [Romanticism in Germany]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 512 p. (In Russ.)
2. Dubin, B.V. *Slovo — pis'mo — literatura: Ocherki po sotsiologii sovremennoi kul'tury [Word — Letter — Literature: Modern Culture Sociology Essays]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 416 p. (In Russ.)
3. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu [Introduction to the Fantastic]*. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1997. 144 p. (In Russ.)
4. Markos, Louis. “The Danger of the Materialist Magician. Science Fiction and the Abolition of Man.” Boone, Mark J., and Kevin C. Neece, editors. *Finding C.S. Lewis in Sci-Fi Film and Television*. Eugene, Pickwick Publications, 2016. 356 p. (In English)
5. Socci, Stefano. *Fritz Lang*. Roma, Il Castoro, 2013. 160 p. (In Italian)