

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-491-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Ciało i rzecz w literaturze

Татьяна Автухович Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре	15
Joanna Getka Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich)	33
Валентина Бондаренко Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях	49
Weronika Dulęba Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej	59
Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи	71
Евдокия Нестерова Золотая окружность – вещная судьба мира	81
Rafał Siwicki W kręgu najprostszych rzeczy. Rola przedmiotów w <i>Białym statku</i> Czingiza Ajtmatowa	91
Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> , czyli przeszłość zaklęta w rzeczach	103
Marta Zambrzycka Używki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla <i>Sunda Oblicza Victorii Bergman</i>	117

Ольга Бараш Метафізика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)	129
Ирина Коган Вещный мир современной российской детской поэзии	141
Beata Siwek Символика реквизита в современной белорусской драматургии	149
Вольга Нікіфарова Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля	165
Iwona Mityk Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka	177
Кира Гордович Мотивы и образы в книге Л. Улицкой <i>Священный мусор</i>	191
Dorota Żygadło-Czopnik „O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści <i>Zaziemie</i> Jany Šrámkovej	197
Monika Knurowska Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela <i>Trawiasta ulica</i>	211
Анна Синицкая «При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме	227
Валентина Біляцька Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах)	243
Наталія Городнюк Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. ХХ ст.: компаративні аспекти	255
Нина Мороз Метафізика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (<i>Электрическое тело пою!</i>)	269

Ирина Плеханова Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской	281
Анастасия Липинская Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях ролевой игры <i>Warhammer</i>	295
Андрей Марданов Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве Мартина Эмиса	305
Татьяна Светашёва Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном Интернет-пространстве	315
Юрий Лабынцев Современное интернетвидение героики защитников крепости Осовец как кибертекст	327

Нина Мороз

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Метафизика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (*Электрическое тело пою!*)

Во многих произведениях Рэя Брэдбери, в том числе научно-фантастических, подчеркивается неразрывная связь тела и души. Более того, тело зачастую отражает изменения, которые претерпевает душа. Это и гротески раннего сборника *Октябрьская страна* (1955), в которых телесность предстает отражением психологической травмы и экзистенциального ужаса. Это сюжеты об «иллюстрированном» теле¹, которое способно предсказывать будущее. И новеллы о двойниках и метемпсихозе – понятом как метафора или буквально, такие как *Пересадка сердца* (1981) и *Переселение души* (2005). Это почти христианские притчи сборника *Далеко за полночь* (*Long After Midnight*, 1976) и рассказы об оборотничестве (*Пылающий человек*, 1975), о марсианах, умеющих копировать внешность землян, и землянах, телесно и духовно утрачивающих связь с родной планетой (*Были они смуглые и золотоглазые*, 1949). Важное место в этом ряду занимает метафора телесного воскресения, к которой Брэдбери многократно возвращался за десятилетия творчества, и, в частности, новозаветный образ Лазаря (*Кое-кто живет как Лазарь; Лазарь, выйди вон; Дж.Б.Ш. – Марк 5² и др*). В этом же ряду – и один из самых известных рассказов Брэдбери *Электрическое тело пою!* (*I Sing the Body Electric!*, 1969, входит в одноименный сборник), в котором тема воскресения соединяется с темой искусственного тела.

¹ *Человек в картинках* (1950), *Пролог: человек в картинках* (1951), *Иллюстрированная женщина* (1961).

² Последнее название (в оригинале G.B.S. - *Mark V*) иногда неточно переводится как *Дж.Б.Ш., модель 5*. На самом деле речь идет не только о модели робота, но и о пятой главе Евангелия от Марка, в которой повествуется о другом воскрешении из мертвых – дочери начальника синагоги (знаменитое «талифа куми» - Мк. 5:41). Это обстоятельство представляется важным, тем более при наличии в тексте новеллы отсылки к истории Лазаря).

Новелла *Электрическое тело пою!* представляет собой повествование от лица Тома, одного из троих детей семейства Саймонс, потерявших мать (нередкий сюжетный мотив в новеллах Брэдбери). Пережить утрату детям помогает искусно изготовленный фирмой «Фанточини» робот – или, точнее, кукла – Электрическая Бабушка. Бабушка наделена чудесной способностью походить одновременно на всех своих подопечных – как душевно, так и телесно.

Один из главных элементов архитектоники новеллы – система аллюзий, мастерски сплетенных, но достаточно простых. Эта система выстраивается вокруг основной проблемы – машины, мнимо-мертвого, искусственного тела. Как и в большинстве произведений Брэдбери, телесность непосредственно связана здесь с духовной сферой. В заглавии не случайно использован образ из *Листьев травы* – Уитмен говорит именно о такой связи: «Или те, кто оскверняют свое тело, не таятся?.. Или тело значит меньше души? / И если душа не тело, то что же есть душа?»³. Джонатан Эллер называет рассказ «попыткой карнализации истории о роботе»⁴. На наш взгляд, определение не совсем точно. Пожалуй, можно говорить о переплетении и известном соперничестве в новелле двух подходов – психологического и дидактического. Итог может показаться неожиданным: при всем разнообразии символики и культурных отсылок Брэдбери оказывается ближе всего к христианской дидактике.

Повествование вырастает из оппозиций – смерти и жизни, живого и неживого, света и тени. Электрическая Бабушка приходит в семью Саймонсов в ситуации встречи со смертью – трагедии, по меркам детей, едва ли не космической. Рассказчик подчеркивает: это произошло «в неделю, когда миру пришел конец», «когда умерла мама» (“It was the week the world ended ... Our mother was dead”⁵). Впрочем, Бабушка не просто приходит, ее появление на свет описывается одновременно как рождение, сотворение, собирание искусственного тела и, наконец, оживление мертвеца. “We... slapped her to life”, – дважды говорит рассказчик, – буквально: дали первый шлепок новорожденному. Вторая метафора соответствует, скорее, акту творения: “raised up our hands and brought them down in a huge crack” – «подняли руки и опустили их

³ W. Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York, 1982, p. 250.

⁴ J. R. Eller, W.F. Touponce, *Ray Bradbury: The Life of Fiction*, Kent State University Press 2004, p. 383.

⁵ Здесь и далее оригинальный текст новеллы цит. по: R. Bradbury, *I Sing the Body Electric!*, [online], <http://raybradbury.ru/library/story/69/2/0/>, [10.09.2014]. Подстрочный перевод (без указания страниц в скобках) наш.

с громовым ударом» (первая отсылка к «электрической» природе Бабушки). Далее следует «собрание» тела из отдельных элементов: «Мы сами собрали ее из деталей, узлов и блоков, подобрали ей темперамент, вкусы и привычки, повадки и склонности...» (446)⁶ – в оригинале, благодаря полисемии, описание еще более вещественно: “We shook together the bits and pieces, parts and samples, textures and tastes, humors and distillations”. Изготовлением робота, как уже было упомянуто, занимается фирма «Фанточини», однако «элементы» дети действительно подбирают сами (голос, интонации, цвет волос, телосложение и т.п.).

Бабушка должна хотя бы в какой-то мере заменить умершую мать. Поход в мастерскую «Фанточини» имеет явные параллели с путешествием в загробный мир. Не случайно и определение, которое отец дает итальянскому “fantoccini” – в общем-то неточное – «куклы театра теней» (“shadow puppets”), а не просто «марионетки». Сам хозяин, господин Фанточини, напоминает детям сотрудника похоронного бюро (“a funeral-parlor man”), куклы, развешанные в мастерской, – тела казненных. В мир, населенный «теньями», нельзя попасть обычным путем – только по воздуху (вертолет доставляет пассажиров на верхний этаж небоскреба) и по движущейся дорожке, напоминающей реку; перемещаться внутри мастерской следует по той же «водной» дороге. Фанточини предлагает посетителям идти прямо по воде (“Walk on the water, please”); образа «хождения по водам» мы еще коснемся в другом контексте. Модель робота – уже упомянутое “Mark V”, отсылка к евангельскому сюжету о воскрешении из мертвых. Наконец, когда ящик с роботом доставлен – и снова по воздуху, – действия детей уподоблены спиритическому сеансу (“table-lifting séance” – одно из выражений, которые полностью опущены в русском переводе).

Пожалуй, самый развернутый аллюзионный план новеллы – египетский; именно он высвечивает парадокс жизни и смерти. Брэдбери многократно подчеркивал свой интерес к Древнему Египту, а среди источников своей метафоричности, наряду с античными мифами и Библией, упоминал и египетскую мифологию⁷. Электрическая Бабушка не просто кукла или робот, но ожившая мумия – Брэдбери привлекала глубокая сосредоточенность египетской цивилизации на вопросах жизни

⁶ Здесь и далее текст новеллы в русском переводе Т. Шинкарь с указанием соответствующих страниц в скобках цит. по изд.: Р. Брэдбери, *Что-то страшное грядет: Роман, рассказы*, пер. с англ., Санкт-Петербург 2000, с. 446-493.

⁷ См.: *Conversations with Ray Bradbury*, ed. by Steven L. Aggelis, Texas University Press 2004 (в частности интервью Джейсону Марчи), [online], http://www.authormagazine.org/articles/boyne_david_2012_07_14.htm, [10.09.2014], (интервью Дэвиду Бойну) и др.

и смерти, посмертного существования. Фирма Фанточини доставляет Бабушку в египетском саркофаге (“mummy case”, “sarcophagus”), украшенном по всем правилам. Первой встрече с Бабушкой сопутствуют погребальные атрибуты – гроб, маска, саван – которые, однако, не утверждают смерть, но, напротив, помогают преодолеть страшные воспоминания. Прежде всего они эстетически привлекательны: саркофаг представляется детям идеалом красоты (“the most beautiful idea anyone ever dreamt and built”), и даже погребальные пелены свежие (“new fresh bandages of linen”) и ароматные (“serpentes of delicious stuffs”). Кроме того, на саркофаге обнаруживаются иероглифы, повествующие о будущем детей (“hieroglyphs of the Future”), позволяющие забыть о трагедии прошлого и вернуться к жизни. Золотая маска, вырезанная на саркофаге, улыбается – и порождает в детях ответный порыв радости.

Рассказчик подчеркивает, что его десятилетняя сестра Агата не пугается ни гроба, ни мертвого тела: она не присутствовала на похоронах матери. Ситуация, в которой Бабушка предстает в образе мумии, мертвеца, дублирует ситуацию материнских похорон. Для младших детей это, по сути, первая встреча со смертью – «психотерапевтическая» встреча с нестрашной, преодолимой смертью. Вспомним и евангельскую отсылку, которая заключена в названии робота – Mark V: «Что смущаетесь и плачете? Девица не умерла, но спит» (Мк 5:39). Электрическая Бабушка – мумия, которая должна ожить; точнее, ее можно пробудить, оживить – желанием детей, их усилием: «Бабушка проснулась. Мы разбудили ее» (465, “She was awake now. We had awakened her”). Более того, своим пробуждением Бабушка утверждает ценность мира; в ее смехе детям слышится: «Я не хочу снова уснуть и вернуться туда, откуда пришла» (465).

Бабушка – своеобразный двойник каждого из детей, душевный, да и телесный, как выяснится впоследствии. Знак отождествления – и сцена пробуждения-воскресения. Важную роль здесь играют погребальные пелены мумии. Их три и на них нанесены особые знаки – для каждого из детей. Рассказчик радуется этому обстоятельству: “A series of bandages for each of us!” – буквально: «саван для каждого из нас». Каждый должен поучаствовать, прикоснуться к савану Бабушки – и снять «свой» саван. Действительно, оживление Бабушки – это метафорическое «воскресение», пробуждение к жизни каждого из ее будущих подопечных. Когда Бабушка выходит из саркофага, оставив в нем грудку ткани, она ищет зеркало, чтобы полюбоваться собой – и многократно отражается в глазах детей.

Еще бóльшая роль принадлежит египетским мифологическим параллелям (с античными дополнениями) в разработке оппозиции «свет-тьень». Бабушка – «Электрическое существо» (“The Electrical Person”), и здесь важны не только ее принадлежность к классу роботов и уитменовские параллели, но и сама идея электричества. Бабушка парадоксально сочетает в себе «теневою» и «световую» природы. Рассказчик называет волшебную куклу «дочерью Ра» – египетского солнечного бога, а вертолет, доставивший посылку, сравнивается с колесницей Аполлона, греческого бога света. Во время путешествия по волшебной реке в мастерской Фанточини голоса детей откликаются «дельфийским» эхом (“our voices fly off amidst the Delphic caves”) – как известно, в Дельфах находился оракул Аполлона. Маска мумии изготовлена из золота – «солнечного металла» (“a sun-metal face”). Первое слово, произнесенное голосом Бабушки, которой еще только предстоит появиться на свет, – «Нефертити», имя жены фараона Эхнатона, установившего монотеистический солнечный культ. Нефертити – не просто воплощение совершенной красоты, она обожествлялась вместе с мужем и зачастую ассоциировалась с богиней Тефнут – дочерью Ра.

Именно при рассмотрении египетских параллелей проясняется загадочный на первый взгляд образ пчелы. В присутствии Бабушки детям слышится гудение пчелиного улья, да и сами пчелы упоминаются в новелле многократно, в разнообразных метафорах. Так, рассказчик, описывая волшебную притягательность Бабушки, сравнивает себя и других детей с пчелами, которых влечет к себе сладкий нектар (466-467); электронная память Бабушки уподобляется гигантским пчелиным сотам (450) и т.д. Дело в том, что пчелы – важный образ в египетской мифологии, ожившие слезы Ра. Кроме того, пчела – атрибут богини Маат, одной из дочерей солнечного бога.

При всем многообразии египетских аллюзий определить место многих «световых» и «солнечных» метафор в структуре новеллы несложно: свет и тепло, которые дает детям Бабушка, вполне традиционно противостоят тьме и холоду смерти (ср., например, описание опустевшего после смерти матери по-диккенсовски холодного и темного дома, наполненного теньями – 447-448). Показав детям «нестрашную» смерть, которая преодолевается воскресением, Бабушка продолжает вселять в своих подопечных уверенность. Еще одна параллель, в которой слышатся на этот раз евангельские отголоски: свет и уверенность противопоставляются водной стихии. В новелле есть две метафоры, обыгрывающие образ погружения, связывая водную глубину с памятью о смерти, со страданием и неуверенностью. Рассказчик описы-

вает ожидание Бабушки как скольжение по поверхности воды, которое в любой момент может оборваться падением и гибелью: “always threatening to break through, sink, vanish beyond recall, into ourselves” – буквально: «падением в себя». Улыбка маски на Бабушкином саркофаге вызывает у детей настоящий «всплеск» любви, которая, как им казалось, давно уже «пошла ко дну», а теперь снова вырывается на поверхность, к солнцу (“overwhelming upsurge of a love we thought had drowned forever but now surfaced into the sun”). По большому счету, только теперь дети по-настоящему готовы последовать призыву Фанточины и без страха «идти по воде».

Интересно сплетение в этот контекст американской мифологемы, реализующей мотив свободы. Фирма Фанточины не случайно наследует Бенджамину Франклину: полное название мастерской, в которой совершается покупка, – “Tiffany extensions of the Ben Franklin Electric Storm Machine and Fantoccini Pantomime Company”. Франклин – важнейшая фигура американской цивилизации, “self-made man”, воплощение свободы духа. Кроме прочих заслуг, Франклин известен своими опытами по изучению электричества. Метафорически, он вполне может носить титул “The Electrical Person”. Два предмета, которые Франклин использовал в своем первом знаменитом опыте для получения электрического разряда, – воздушный змей и ключ; это обстоятельство известно каждому американскому школьнику. Оба предмета присутствуют в новелле. Первое деяние «новорожденной» Бабушки – починка старого бумажного змея. Запуская змея на немислимую высоту, она впервые ломает все представления о возможном и невозможном. Именно это действие вызывает первый яркий эмоциональный отклик у детей, переживших смерть матери, – первый знак выздоровления и освобождения⁸:

Тим радостно завопил. Раздираемая противоречивыми чувствами Агата тоже подала голос с крыльца. А я... сделал вид, будто ничего особенного не произошло, но во мне что-то ширилось, росло и наконец прорвалось, и я услышал, что тоже кричу (468).

Ну а ключ вручает Агате сам Фанточины, с указанием заводить робота каждый день⁹. Впрочем, как выясняется впоследствии, ключ

⁸ Ср. похожий образ в раннем фантастическом рассказе Брэдбери *Дядюшка Эйнар* (1947): крылатый человек преодолевает душевный кризис и обретает уверенность в себе, играя с детьми в воздушного змея.

⁹ Интересно, что для русского читателя этот факт актуализирует совсем другие связи, тем более в переводе Т. Шинкарь: *The Pinocchio* – имя семейства, к которому при-

нужен только при первой встрече – чтобы запустить механизм, «включить электричество». Символика здесь вполне прозрачна, добавим лишь, что ключ, который Агата носит на груди, описывается как религиозная эмблема (“the symbol of some possible new religion”) и может быть сопоставлен с одним из главных символов Древнего Египта – анхом, «ключом жизни»¹⁰; учитывая другие египетские параллели в новелле, это немаловажно.

Бабушка не просто находится рядом с детьми и помогает им освободиться от воспоминаний и исцелиться – она *становится* каждым из своих воспитанников. Из причудливого сочетания уже знакомых нам «египетских» атрибутов рождается новый образ вечно меняющейся плоти. Бабушка постоянно меняет «маски»: ее лицо сделано из пластичного материала, вечно «теплого» (“plastic metal forever warmed and... forever susceptible of loving change”) – и мягкого, как воск (“wax-tallow”). Бабушка способна не только угадывать мысли и желания детей, но и изменять свой облик, чтобы походить на каждого, кто в этот момент находится рядом. Дети замечают, что на всех фотографиях Бабушка выглядит по-разному. И телесное, и духовное бытие Электрической Бабушки – набор моментальных снимков семьи. Она и сама сравнивает себя с альбомом семейных фотографий: «Я хранилище всего, что сотрется из вашей памяти и лишь смутно будет помнить сердце. Я лучше старого семейного альбома...» (483) Правда, здесь требуется небольшое уточнение: Бабушка все же *отбирает* «фотографии» – это коллекция хороших моментов.

На первый взгляд, все действия Бабушки определяются «терапевтическими» целями: робот – чудесный инструмент, помогающий детям исцелиться, пережить травму. Не случайно фирма Фанточини подчеркивает, что не продает своих кукол благополучным семьям. Брэдбери с юности интересовался психологией, особенно детской, в его библиотеке было несколько работ Фрейда и Юнга, а также *Невротическая личность нашего времени* К. Хорни, популярная психологическая литература¹¹. Впрочем, рассуждать о заимствованиях из сочинений психологов можно только с оговорками, на примере очень

надлежит Электрическая Бабушка, заменяется на *Буратино*. А Буратино, конечно, не обходится без золотого ключика.

¹⁰ См., например, рельефы из храма Атона в Ахетатоне: фараон Эхнатон и Нефертити с детьми, осеняемые солнечными лучами, на концах которых помещены «ключи жизни» – анхи.

¹¹ См. подробнее: J.R. Eller, *Becoming Ray Bradbury*, University of Illinois Press 2011, p. 99-100.

ранних рассказов¹². В рассматриваемой новелле перед нами, скорее, обобщенный способ «терапии» психологической травмы. Электрическая Бабушка дважды моделирует ситуацию встречи со смертью, в первый раз – прибывая к детям в саркофаге, в образе мумии, во второй – «погибая» в автомобильной аварии. «Бдение» и «молитва» над телом Бабушки (“a prayer meeting”; “our prayer, our wake”) заканчиваются ее «воскресением» – благодаря этому чуду, Агата, которая до сих пор не могла справиться с тяжелыми воспоминаниями и разувериться в хрупкости жизни, обретает уверенность.

Парадоксально, но «терапевтическая» задача оказывается неглавной. Описанию аварии и мнимой смерти Бабушки предшествует большая беседа чудесного робота с отцом, фокус которой смещается из психологической в нравственную плоскость. Бабушка «проговаривается» об истинных задачах Фанточины – и о себе. Меняется тональность: речь Бабушки становится возвышенной и афористичной, усложняется синтаксис, появляются параллелизмы (“Look! someone cries, and I’ll look. Listen! someone cries, and I hear. Run with me on the river path! someone says, and I run. And at dusk I am not tired, nor irritable, so I do not scold out of some tired irritability. My eye stays clear, my voice strong, my hand firm, my attention constant”; и т.д.). Это настоящая проповедь – и тематически, и стилистически.

Бабушка «вспоминает» о своей принадлежности к театру теней и создает сложную метафорическую систему. Примечательно, что «египетский» план здесь полностью выключается, а выстроенная в первой части новеллы разветвленная сеть аллюзий не работает. Сохраняется лишь сама антитеза света и тени. Здесь возникают известные платоновские и юнгианские параллели, которые, однако, не выходят на первый план, отданный своеобразной нравственной аллегорией. Тень – идеал, которому человек стремится соответствовать. Однако человеческая природа несовершенна, люди часто отпадают от благодати (“fall from grace”), их тени обрастают «колючками», обретают «отвратительные рога и копыта» (“rude brambles”, “dire horns and hooves”). На помощь должны прийти машины, которые бережно сохранят добро, присущее человеку, и не допустят его искажения. Процесс нравственного совершенствования подобен «исправлению» тени, «обрезанию» рогов и колючек (“Machines that trim your soul in silhouette... to leave a finer profile”). Кроме того, бессмертная Бабушка и подобные ей роботы готовы сбересть в своей памяти все доброе, что

¹² Например, *Маленький убийца* (1946) или *Постоялец со второго этажа* (1947).

творит мир людей, стать вечными хранителями добродетели и коллективной памятью человечества (“racial memory”).

На первый взгляд, эта нравственная система внерелигиозна: все исходит от человека, иного источника добра не существует. С другой стороны, мера добра все-таки определяется извне, а человек – очевидно, любой – нуждается в исправлении и совершенствовании. Машины хороши прежде всего тем, что не подвержены людским порокам – подлости, ревности, зависти (“I... cannot be bribed, cannot be greedy or jealous or mean or small”). Точнее, они не способны к *греху* – именно это слово Брэдбери вкладывает в уста Электрической Бабушки: “I cannot sin”. Намек на безгрешную природу машины звучит задолго до «проповеди», в эпизоде оживления Бабушки, когда она предстает безгрешной Евой в день творения: «будто она и в самом деле дышала, наслаждаясь первым днем в райском саду, и совсем не спешила вкушать от яблока... и тут же испортить чудесную игру» (465). Бабушка решает в семействе Саймонсов не только терапевтические, но и нравственные задачи; ее цель – не просто исцелить душу, но и восстановить искаженную природу, помочь подопечным «вернуться к себе», только «немного лучшими, чем можно было надеяться или мечтать». Если здесь возможны христианские параллели, волшебная машина сопоставима с ангелом-хранителем, безгрешным и ответственным за человеческую душу. На смену образу мумии, которую нужно оживить, в заключительной части новеллы приходит образ Пиноккио (Фанточини в шутку называет так своих роботов¹³) – куклы, которая должна стать человеком, обрести душу. Бабушка говорит, что когда-нибудь это произойдет и с ней. Как на психологическом, так и на нравственном уровнях работает один и тот же механизм переноса: оживая сама, Бабушка дает «ожить» своим подопечным; мечтая о человеческой душе – учит их быть человеческими, сбересть свою душу.

В беседе-«проповеди» Бабушка много рассуждает о любви. В числе ее определений не только «внимание» к человеку, «знание» его души (“paying attention”, “knowing”), но и забота о нравственности: любящий помогает любимому не согрешить и остаться на путях добра (“helping you not to fall into error and to be good is love”). Кстати, в этом

¹³ Замена Пиноккио на Буратино в русском переводе тем более не представляется оправданной: в сказке А.Н.Толстого мотив превращения куклы в человека отсутствует. О значении образа Пиноккио и метафоры марионетки в культуре модерности см.: *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, ed. by K. Pizzi, London 2011. Впрочем, Брэдбери в рассматриваемой новелле в значительной степени следует традиционной дидактической интерпретации образа К. Коллоди.

контексте оказывается значимым имя девочки – Агата: оно восходит к греческому «агапе» – бескорыстная любовь, «жертвенная и снисходящая любовь к ближнему»¹⁴, в конечном итоге – любовь христианская. Характерно, что Бабушка, обладающая волшебной памятью, все время нарочито путает имя Агаты – до тех пор, пока девочка не успокаивается и не учится приятию жизни.

В «проповеди» есть и явственные евангельские параллели. Так, символика света, столь значимая в первой части новеллы, здесь трансформируется и обретает христианское звучание: Бабушка обещает стать детям «светильником», чтобы «указывать им дорогу во тьме» (“In the darkness ahead, turn me as a lamp in all directions. I can guide your feet”). А из повседневных, казалось бы, действий Электрической Бабушки вырастает главная христианская метафора любви. В повествовании уделяется большое внимание пище: Бабушка очень хорошо готовит, обычно на тарелках детей не остается ни крошки. Но и само ее тело становится волшебным источником, который утоляет жажду: из пальцев Бабушки течет чистая прохладная вода, которую, кстати, пьет семья во время центральной беседы. В этот контекст вполне закономерно вписывается главное, на наш взгляд, высказывание Бабушки о себе и своей любви: «Я хочу быть большим теплым пирогом, только что из печи, чтобы каждому досталось поровну. Никто не останется голоден» (“I wish to be a great warm pie fresh from the oven, with equal shares to be taken by all. No one will starve”).

Концовка новеллы соединяет обе линии, «терапевтическую» и «нравственную». Одряхлевшие Саймонсы возвращаются в родной дом и ждут возвращения чудесной машины, которая снова принесет им надежду и успокоение. Вновь появляется образ мумии: Агата, Том и Тим жаждут снова прочесть на ее погребальных пеленах свои имена, – этим заканчивается повествование. Однако воскресение, которого они ждут, иного рода, чем в юности. Принять будущее теперь значит для них принять собственную смерть – зная, что бессмертная Бабушка сохранит все добро, сделанное ими при жизни, и даст ему жизнь вечную. А для этого нужно сперва стать как дети, говорит Электрическая Бабушка: «Когда вы будете очень стары и по-детски малы, будете вести себя, как дети, и желать, как дети, и будете нуждаться в кормлении... пошлите за мной. Я вернусь».

¹⁴ С.С. Аверинцев, *София-Логос. Словарь*, Киев 2006, с. 280.

SUMMARY**Metaphysics of artificial body in Ray Bradbury's short stories
(*I Sing the Body Electric!*)**

The article focuses on the symbolical implements of the artificial body image in Ray Bradbury's story *I sing the body electric!* (1969). The story comprises both the robot imagery and the topic of resurrection, which is particularly important for Bradbury. Moreover, there are two intertwining interpretations of resurrection: psychological and moral, almost didactic, turning the story into an allegory of love. The article also considers the main allusions of the story, Egyptian and Christian, reflecting the central oppositions of love and death, light and shadow.

Keywords: Ray Bradbury, artificial body, machine problem, face vs. mask problem, psychologism, didacticism, Christian allusions.

Ключевые слова: Рэй Брэдбери, искусственное тело, проблема машины, проблема лица и маски, психологизм, дидактика, христианские аллюзии.