

Н. Т. СЕРПОВА

СМРЮТАУКУЕ:

ПРОЗА

(произведения 1960-1980-х годов)

Н. Г. Северова

Стругацкие: проза

(произведения

1960–1980-х годов)

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68043884

ISBN 9785005695901

Аннотация

Главная проблема, которую исследуют в своих произведениях Аркадий и Борис Стругацкие – проблема преодоления ограниченности форм бытия. Книга кандидата филологических наук Н. Г. Северовой «Стругацкие: проза (произведения 1960–1980-х годов)» предназначена для учителей литературы и учащихся старших классов. Материалы этого пособия могут быть использованы в работе спецкурсов, спецсеминаров, при написании курсовых и дипломных работ по творчеству Стругацких в высших учебных заведениях.

Содержание

Аркадий и Борис Стругацкие	5
Глава 1. Земля и космос: один герой, одно пространство	7
Глава 2. От героя-покорителя космоса – к герою-Человеку	17
Глава 3. Путь к иным планетам – движение человека к самому себе	36
Глава 4. Путь к Человеку, духовно равновеликому Мирозданию	49
Глава 5. Планета – лаборатория	60
Глава 6. Планеты «незрелых душ»	70
Конец ознакомительного фрагмента.	85

Стругацкие: проза (произведения 1960 —1980-х годов)

Н. Г. Северова

Дизайнер обложки Елена Анатольевна Назарова-Корсакова

© Н. Г. Северова, 2022

ISBN 978-5-0056-9590-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Аркадий и Борис Стругацкие

Братья Стругацкие входили в литературу, когда она подчинялась зримым и незримым лозунгам: «Литература должна быть понятной простому человеку!», «Никаких завихрений, умствований, интеллигентских штучек!».

Писателю разрешалось иметь биографию бывалого человека, тертого в революциях и войнах, освоившего несколько рабочих профессий (желательно низкой квалификации).

А вот быть интеллигентным человеком, великолепно образованным, имеющим капитальные знания в определенной области...

Это допускалось, но вызывало настороженность, подозрение, неприязнь; ведь от такого можно ждать, чего угодно.

Ну, и что что на советском «подворье» – «оттепель», и в столицах царит «коллективное прозрение» в легкой форме: в 1956 году начало размораживать, в 1968 году снова заморозило.

Именно на таком фоне в литературу пришли два писателя не от сохи и станка (Аркадий Натанович Стругацкий [1925—1991] – переводчик-японист, Борис Натанович Стругацкий [1933—2012] – астроном).

Два человека, имеющие в силу своих первоначальных профессий иные сетки координат (в плане социальном и космическом), чем те «можно» и «нельзя», в которых бился,

любил, рожал детей и умирал «простой советский человек».

Но, как оказалось со временем, иное видение мира шло у Стругацких не столько от экзотических для советского общества тех времен профессий, сколько от запредельной, неслыханной внутренней свободы.

Только проявлялась эта непомерная свобода не в привычной расхристанности самосожжения, а в чрезвычайной непохожести тех миров, которые последовательно создавали Стругацкие (хотя создано ими было единое мироздание).

Это была не только свобода от окружающего их мира, это была свобода от самих себя прежних.

История их творчества – история редкой по своей значительности литературной эволюции.

Каким бы ни был финал произведений Стругацких, для читателей это всегда оптимистические книги, поскольку читающий братьев Стругацких обретает уверенность: есть в этом мире автор – значительно более мудрый и понимающий все более глубоко, чем ты сам, автор, авторы, у которых есть чему поучиться, авторы, которые своей мыслью и словом доказывают, насколько значительны и запредельны могут быть результаты учения – постижения Жизни.

Обратимся к произведениям Аркадия и Бориса Стругацких, чьи творческая и человеческие судьбы прошли под знаком преодоления.

Глава 1. Земля и космос: один герой, одно пространство

Первой совместной публикацией братьев Стругацких стала повесть «Извне» (1958) [1].

Несущая в себе привычные черты фантастического канона, она важна тем, что уже здесь внимание авторов приковано к герою, отказавшемуся от всех земных радостей ради «невиданных, ослепительных перспектив».

Герой, характерный для художественного мира писателей будет найден сразу, а вслед за ним, постепенно, от произведения к произведению, станут проявляться основные принципы, организующие художественный мир Стругацких.

Вглядимся в самое начало этого процесса, для этого нам понадобятся рассказы Аркадия и Бориса Стругацких 1959—1960 годов.

Они интересны тем, как авторы всматриваются в земной мир и миры иных планет.

В рассказе Стругацких «Забытый эксперимент» (действие происходит на планете Земля) с первого же абзаца создается образ закрытой зоны (опущенный шлагбаум, решетки металлической ограды).

Это выморочное пространство сигнализирует о своей особенности.

Прежде всего – это знаки инородности зоны: бесчисленные мутации обитателей пространства; где лягушки кричат голосами тонущих людей, а кабаны ревут, как медведи.

Аномалии пространства, которое после взрыва превратилось в «заповедник мутаций», сказываются даже на бездушной технике (киберразведчики ведут себя в зоне, как перепуганные дворняжки, приборы испытанного на чужих норовистых планетах вездехода «Тестудо» выдают фантастические данные).

Но самое главное – это опасность, которой дышит зона, идущая из нее беда:

«Беда будет, если сдаст двигатель, нарушится настройка магнитных полей реактора, которые держат кольцо раскаленной плазмы. Стоит разладиться настройке, и „Тестудо“ превратится в пар со всей своей высшей защитой» («Забывтый эксперимент» [2;234]).

История возникновения выморочного пространства, пространства беды, дана в ссылке на воспоминания Ивана Ивановича.

Причина беды – классическое головотяпство. Семьдесят лет назад по решению Всемирного Ученого Совета были заложены и пущены в порядке эксперимента псевдо-вечные двигатели, «двигатели времени».

Потом какой-то «умник в Ученом Совете» предложил отдать готовую строительную площадку в тайге под телемеханическую мезонную лабораторию.

Лабораторию построили. Сорок восемь лет назад она взорвалась, «двигатель времени» сочли разрушенным, но он уцелел, накапливал энергию и четыре месяца назад выбросил первую порцию [2;245—246].

Пространство опасной зоны в рассказе «Забывтый эксперимент» четко структурируется: просто опасное пространство и пространство особо опасное.

Таким особо опасным пространством в рассказе становятся развалины взорвавшейся полвека назад лаборатории. Пейзаж, в который вглядываются герои, каждой своей деталью несет мотив мощного разрушительного процесса, смерти (груды оплавленного камня, обугленная земля).

В рассказе «Чрезвычайное происшествие» весь космический корабль, находящийся в длительном полете, становится пространством беды, окрашенным в характерный для беды цвет:

«В коридоре ползали и летали мухи. Их было так много, что стены казались черными, а под потолком висела как бы траурная бахрома» [3;213].

Часто небольшое сюжетное время рассказа заставляет авторов сразу начать повествование с мотива беды. Рассказ «Шесть спичек» (место действия – планета Земля) начинается с облавы контролирующих органов из Управления охраны труда на исследовательский институт, поскольку ученый Андрей Андреевич Комлин производил над собой опасные эксперименты и в данный момент лежит в полусне-полубре-

ду на больничной койке.

С беды начинается рассказ «Чрезвычайное происшествие». Развитие сюжета представляет собой постепенное нарастание беды. Это нарастание беды подается в рассказе при помощи логического резюме и ссылки на уже имеющийся опыт штурмана корабля:

«Произошло самое страшное, что может произойти на корабле. Это бывает очень редко, но лучше бы этого не случилось никогда. <...> Три года назад Виктор Борисович участвовал в спасении экспедиции на Каллисто. В экспедиции было пять человек – два пилота и трое ученых, – и они занесли в свой корабль протоплазму ядовитой планетки. Коридоры корабля были затянуты клейкой прозрачной паутиной, под ногами хлюпало и чавкало, а в рубке лежал в кресле капитан Рудольф Церер, белый и неподвижный, и лохматые сиреневые паучки бегали по его губам» [3;209].

И эта степень беды все возрастает по мере знакомства с объектом, воплощающим беду: жидкость «Леталь», способная убить и быка, оказывается бессильной перед космической мухой, мало того, раздавленная муха тут же возрождается, повторенная стократно. («Чрезвычайное происшествие» [3;214])

Часто мотив беды сопряжен с мотивом чрезвычайного, поэтому чрезвычайное становится сигналом беды (биолог Малышев обращает внимание окружающих на то, что у космической мухи, в отличие от земной, восемь ног).

А реакцией героев на чрезвычайные ситуации становятся чрезвычайные меры:

«...Впустим Пространство в корабль. Вакуум и абсолютный ноль. И ток сжатого водорода выбросит эту гадость» [3;215].

И только ближе к финалу рассказа оказывается, что эти чрезвычайные меры использовались героями по причине незнания природы беды (на самом деле космические мухи, способные сожрать всю атмосферу Земли, легко уничтожаются обыкновенной водой).

Вполне возможно, что трудности преодоления пространства в рассказе «Частные предположения» (повествование о многолетнем космическом перелете) так же возникают от незнания неких законов:

«Это было так тяжело, что иногда казалось, что мы не выдержим. <...> Микими и Завьялов составили программу для кибернетического управления, и ускорение автоматически увеличивалось на один процент в сутки. <...> Кости трещали, мускулы не выдерживали тяжести рук» [4;288—289].

Но опасность, боль, беда в данном случае – это только производное от личностных качеств самих героев.

Максимализм героев привел их к чрезвычайным формам существования и, как следствие, к беде.

Максимализм Комлина («Шесть спичек») заставляет его ставить опасные эксперименты на себе.

Потребность за срок одной жизни «обежать дальние окраины Вселенной и подарить эти окраины людям» заставляет героев «Частных предположений» идти на сверхперегрузки.

И общее чувство подогревает максимализм героев этих рассказов – азарт экспериментаторов:

«Обратно мы летели шесть лет при максимально возможных перегрузках. Мы торопились попасть в наше время, потому что до самого конца не знали, удался наш опыт или нет». («Частные предположения» [4;292])

Этот азарт экспериментаторов в свою очередь базируется на стабильном ощущении защищенности правильным, нравственно здоровым человеческим миром Земли:

«Спасибо людям, которые создали прямоточную ракету. Спасибо людям, которые создали наш прекрасный мир и создали нас самих такими, какие мы есть.» («Частные предположения» [4;292])

А пафос восторга перед надвигающимся открытием тайн мироздания в рассказах 1959—1960 годов часто основывается на категории абсолюта.

Если Комлин в «Шести спичках» делает доклад о нейтринной акупунктуре, то это доклад, «потрясший основы медицины».

А сам метод нейтринной акупунктуры является лекарством-абсолютом (нет пределов в исцелении, ни одна болезнь не устоит).

Абсолют, нерядовое, исключительное, необычайное ча-

сто рассматриваются как чудо.

И, как сказочное чудо, в «Шести спичках» чудо сопровождается троекратностью.

Перед своим выпадением из реальности Комлин трижды привлечет внимание сотрудников института:

порежет руку,

наизусть процитирует страницу из «Речных заводов» Ши Най-ань, мельком взглянув на нее,

устроит вечер фокусов (гашение огня взглядом, «оживление» вольфрамовой спирали, перемножение в уме нескольких многозначных чисел).

Даже срок работы Комлина с тем, что официально называется «нейтринной акупунктурой», исчисляется тремя месяцами.

Чудо и тайна сопряжены.

Тайной в «Шести спичках» является то, какой именно эксперимент проводил над собой Комлин, прежде чем попал на больничную койку.

Тайной, загадкой в рассказе «Испытание „СКИБР“» до поры до времени является то, почему сам легендарный космолетчик Быков приезжает на испытания СКИБР.

К абсолюту, тайне, чрезвычайному подходят не рядовые люди, а те, кто чаще всего предъявляют максимальные требования к себе и жизни.

Чем и создают нештатные, чрезвычайные ситуации.

И в этом случае максимализм расценивается как цинизм

по отношению к человеческой жизни.

Так, рассматривая через призму здравого смысла «случай Комлина», инспектор по охране труда Рыбников выговаривает директору института, защищающему Комлина:

«Варварство! Варварский героизм!» [5;305]

И только в финале этого рассказа мы узнаем, что осторожный консерватор Рыбников, это тот самый Рыбников, который в «шестьдесят восьмом году в Кустанае самовольно, не дожидаясь прибытия автоматов, разрядил какие-то штуки».

Консерватор оказывается максималистом, когда речь идет не о чужих жизнях, а его собственной.

Но чаще в рассказах Стругацких 1959—1960 годов максималист проявляет себя сразу и ярко.

Таким и предстает в рассказе «Частные предположения» командир звездного корабля Петров:

«Он [Петров – Н.С.] принадлежал к другой породе людей. Он был немножко фанфарон и позер. И он был необыкновенный смельчак. Мало кто решался на штуки, которые он позволял себе, а те, кто решался, отступали или гибли. Но ему все удавалось. Он с улыбочкой шел над пропастями. Наверное, он очень любил себя такого – веселого, небрежного и неуязвимого. Другие тоже любили его» [4;272].

Страстность, азарт, максимализм героев отражают их потребность преодолеть ограниченные, привычные формы бытия.

Максималист может поставить перед собой задачу, достойную Бога.

Так поступает Комлин в рассказе «Шесть спичек», размышляя о том, что при помощи нейтринного пучка можно создавать новых людей [5;310].

Героев завораживает и возможность выйти в ходе эксперимента на непредвиденное.

И в результате деятельности максималиста люди получают новые системы.

В рассказе «Частные предположения» сталкиваются «две арифметики» космической экспедиции.

После возвращения из космоса Петров дарит людям Земли проверенную им истину:

«А мы теперь знаем, доказали на опыте, что при больших ускорениях на возлесветовых скоростях можно управлять временем» [4;282].

Центральное место в рассказах Стругацких 1959—1960 годов занимает феномен, который воплощает собой сущность преодоления привычных форм бытия или способствует прорыву в запределье.

И в этом случае в рассказы вкрапляется жанр описания научного феномена с соответствующими стилевыми чертами.

Так, в рассказе «Забытый эксперимент» Беркут объясняет Полесову, что такое вечный двигатель, выходя на понятие механики «физического времени» – тау-механики.

Классически подается в «Испытании „СКИБР“» феномен системы кибернетических разведчиков: описание, сущность, функции.

Этой же схемы описания феномена (космической мухи) придерживается биолог Малышев в «Чрезвычайном происшествии» и ассистент Комлина – Горчинский, знакомящий инспектора Рыбникова, а заодно и читателей рассказа «Шесть спичек», с нейтринной акупунктурой и ее методикой.

В ранних рассказах соавторов мы находим сходство во взгляде на мир земной и миры иных планет.

И в том и в другом случаях Стругацких интересуют прежде всего тайны мироздания.

Именно в рассказах этого времени определяются две составляющие, необходимые для прорыва в запределье: пространство (физическое или интеллектуальное), требующее подвигов, и герой-максималист, мечтающий эти подвиги совершить.

Герой, настолько захвачен идеей преодоления пределов, что его всепокорительство граничит с цинизмом по отношению к человеческой жизни.

И прежде всего этот цинизм герой проявляет по отношению к собственной жизни.

Глава 2. От героя-покорителя космоса – к герою-Человеку

Изменится ли это положение вещей, если мы обратимся к жанрам более крупным, чем рассказ?

Для этого стоит вспомнить ранние повести Стругацких: «Страну Багровых Туч» (1959) и «Путь на Амальтею» (1960).

Не сразу авторы выйдут на точную эмоциональную тональность повести «Страна Багровых Туч»...

Вот высверкнул детективный элемент (труп с веревкой на шее в кабинете заместителя председателя Государственного комитета межпланетных сообщений).

И тут же – комическое недоумение героя-посетителя по поводу кровавых поведенческих повадок хозяина кабинета.

Лишь позже писатели определяют основной тон повести как героико-патетический.

С ярким его проявлением мы столкнемся при описании командира корабля «Хиус», начальника экспедиции Ермакова:

«Есть люди, абсолютное превосходство которых над собой чувствуешь с первого взгляда. Таким человеком, несомненно, был Ермаков. Быков физически ощущал в нем огромную силу воли, несгибаемую, почти жестокую целенаправ-

ленность, гибкий, разносторонний ум» [6;60—61].

О мотивах, которыми руководствуется начальник экспедиции на Венеру, кратко и точно скажет один из участников экспедиции Григорий Иоганнович Дауге:

«Я тебе скажу, зачем он [Ермаков – Н.С.] летит: он летит мстить и покорять – беспощадно и навсегда. Так я себе это представляю... Он и жизнь, и смерть посвятил Венере» [6;77].

И судьба этой незаурядной личности под стать характеру; впоследствии юный Юра Бородин из «Стажеров» назовет таких персонажей героями последнего шага.

Сам же Ермаков так определит основную причину, заставляющую героев «Страны Багровых Туч» выходить на новые горизонты, – «золотая лихорадка».

Герои, по нарастающей страдающие этой сталкерской болезнью, потом будут преодолевать заданное обстоятельствами в повестях «Понедельник начинается в субботу», «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света».

Уже здесь, в «Стране Багровых Туч» – песне, пронизанной пафосом преодоления, мы находим уточнение авторов по поводу того, какие именно мотивы заставляют различных героев преодолевать заданное.

Близкий авторам по духу персонаж – Краюхин обращается к молодежи с «учительным словом»:

«Потому что, имейте в виду, государство, наш народ, наше дело ждет от нас не только... вернее, не столько ре-

кордов, сколько урана, тория, трансуранидов. Мы все мечтатели. Но я мечтаю не носиться по пространству подобно мыльному пузырю, а черпать из него всё, что может быть полезно... <...> Тащить все в дом, а не транжирить то, что есть дома! В этом наше назначение. И наша поэзия» [6;129].

Уже здесь, в начале своего творчества, Стругацкие осознают относительность происходящего.

И если молодые члены экспедиции однозначно видят проявление своей преданности делу в неукротимом движении вперед; то «отец фотонной ракеты» Краюхин понимает, что своим энтузиазмом преодоления (вплоть до славной гибели) молодые космогаторы могут способствовать замедлению прогресса:

«Никто не узнает, что произошло под белой пеленой, скрывающей лицо неприступной планеты, всё будет отнесено за счет несовершенств „Хиуса“, проекты и расчеты останутся в пыли архивов, и на многие годы вернется эпоха старых импульсных ракет» [6;144].

Что же предстоит преодолеть героям, готовым на все ради встречи с непознанным?

Стругацкие четко обозначают цель, стоящую перед космогаторами, и еще более четко, при помощи принципа последовательной коррекции, уточнения, пропишут этапы ее выполнения.

Так, по проекту, экспедиция должна провести испытание

новой техники и геологический поиск на Венере.

В приказе же по экспедиции появляется пункт, которого в проекте не было:

«Параграф десятый. Задачей экспедиции является отыскание посадочной площадки не далее 50 километров от границ месторождения „Урановая Голконда“, удобной для всех видов межпланетного транспорта, и оборудование этой площадки автоматическими ультракоротковолновыми маяками конструкции Усманова-Шварца с питанием от местных ресурсов» [6;62].

Чуть позже эти строки приказа расшифруются Краюхиным уже не с технической точки зрения, а с точки зрения человеческой:

«Венеру... Голконду оставлять без ориентиров больше нельзя. Нельзя, черт побери! Или там будут надежные автоматические маяки, или мы будем вечно посылать людей почти на верную гибель» [6;64].

Впоследствии делается еще одно уточнение: экипаж «Хиуса» может попытаться разгадать «загадку Тахмасиба».

Так постепенно движется «отец фотонных ракет» от техники к человеку (к мысли о ценности его жизни), к человеческому сознанию, постоянно выходящему на новые рубежи («загадка Тахмасиба» не единственная в повести, не меньше бережит сознание Владимира Юрковского и багровое пятно, светящееся с противоположной от Солнца стороны Вэйяна, пятно, не поддающееся даже эйнштейновской теории).

Обратим внимание на проявившийся здесь принцип последовательного уточнения, коррекции сущего.

Пройдет тридцать лет, и в романе «Отягощенные злом» этот принцип станет главенствующим в организации материала произведения; не только на содержательном уровне, но и на уровне художественной формы, он будет материализовывать собой идею преодоления ограниченности форм бытия.

Возвращаясь к «Стране Багровых Туч», к тому, что предстоит преодолевать героям повести, отметим: уже здесь, в повести, опубликованной в 1959 году, писатели начинают исследовать не только формы ограниченности бытия, но и способы преодоления этой ограниченности.

Герои последующих произведений Стругацких будут пытаться преодолеть физические законы, ограниченность человеческих знаний о мире, социальных табу, психологических стереотипов.

Эти задачи по преодолению станут решать герои.

Но и авторы тоже будут преодолевать ограниченность форм бытия, в особых художественных формах воплощая процесс преодоления, в который включены персонажи.

Как же конкретно проявит себя в «Стране Багровых Туч» ограниченность бытия?

Прежде всего, героям предстоит покинуть Землю, что оставляют они здесь?

Косную имитацию заботы бюрократов о людях, по сути

дела идущих на гибель?

Но горькие пророчества Дауге о том, как будет протекать торжественный обед перед запуском «Хиуса» и как будут вести себя на нем «министерские», не оправдываются, пока не это волнует авторов.

В космическом пространстве героев настигает ограниченность иного рода.

На пути космогаторов окажется немало капканов, таких, например, как «четырёхмерная яма» – космический мешок, из которого экипаж корабля может никогда не выбраться.

Авторы же в этой ситуации постигают возможности работы с художественным временем: находящиеся в космическом мешке герои слышат по радиосвязи голос чужой беды – прощальные слова профессора Роберта Ллойда, которому уготована смерть тоже в замкнутом пространстве.

В «Стране Багровых Туч» авторы сами еще не всегда стремятся избежать ограниченных форм – сложившихся стереотипов.

Так, например, введение информации об этапах покорения Венеры осуществляется по канону «футурологической историографии», которая в свою очередь была заимствована из художественных произведений, страдающих этнографизмом.

Авторами будет использоваться и типовое для соцреалистической литературы соседство двух описаний: описания ограниченных форм бытия и описания преодоления этой

ограниченности.

Выглядит это следующим образом: делается заявление о невозможности решения какой-либо проблемы, а чуть ниже провозглашается ее успешное разрешение:

«Но Быков знал также, что до последнего времени все попытки использовать идею фотонно-ракетного привода на практике оканчивались провалом. Одна из фундаментальных проблем этой идеи – отражение излучения – не поддавалась практической разработке. <...> И тем не менее фотонная ракета „Хиус“ построена!» [6;69].

Авторская неуверенность проявляется и в том, что писатели по ходу действия, словно бы, разыскивают главного героя.

Но поскольку Стругацкие часто обращаются к зоне сознания «специалиста по пустыням» Алексея Петровича Быкова, мы, взглядевшись в этот образ, понимаем, что это скорее всего сюжетообразующий герой.

При помощи такого героя-космического новичка авторам легко удастся воссоздать историю покорения Урановой Голконды и исследовать психологическое состояние человека в постоянно повторяющейся ситуации прыжка, ситуации преодоления:

«И тут с Быковым произошло то, о чем он долго вспоминал потом с недоумением и стыдом. Какое-то странное оцепенение охватило его. Он как бы раздвоился и с безучастным любопытством смотрел на себя со стороны, не в силах

сосредоточиться. Обрывки мыслей метались у него в голове, но ни за одну из них он не мог ухватиться и заставить себя вполне последовательно реагировать на то, что происходит вокруг» [6;136].

Но фрагменты текста, связанные со скрупулезным всматриванием в человеческую душу, чрезвычайно редки в «Стране Багровых Туч»: перед нами герои действия, а не чувства, приказа, а не мысли.

Для того, чтобы увидеть, насколько Стругацкие скупы в изображении переживаний и мыслей персонажей в этой начальной повести, можно взять для сопоставления более позднюю повесть писателей – «Улитку на склоне» (1968), точнее, одну и ту же ситуацию: герои повестей всматриваются в сверхмощное проявление природных сил.

Быков наблюдает за жизнью Урановой Голконды («*Необъятная труба, будто вонзившаяся в тело планеты, всасывала в себя тысячи тонн песка, пыли и щебня, выбрасывая все это в атмосферу*» [6;258]).

Перец вглядывается в жизнь лесной клоаки («*Живой столб поднимался к кронам деревьев, сноп тончайших прозрачных нитей, липких, блестящих, извивающихся и напряженных, сноп, пронизывающий плотную листву и уходящий еще выше, в облака*» [7;494]).

Оба героя забывают обо всем на свете, глядя на представшее их глазам.

Но последствия этих наблюдений различны.

Результат наблюдений Быкова – принятие очередного решения к действию. Результат наблюдений Переца – осмысление мира и себя в мире:

«Я живу, вижу и не понимаю, я живу в мире, который кто-то придумал, не затруднившись объяснить его мне, а может быть, и себе... Тоска по пониманию, вдруг подумал Перец. Вот чем я болен – тоской по пониманию» [7;500].

Отсутствие должного внимания к чувствам, движениям души героев в «Стране Багровых Туч» будет отрефлексировано авторами впоследствии в особой трансформированной форме: в повести «Стажеры» братья Стругацкие наметят собственную писательскую эволюцию (именно аспект развития степени психологичности творчества), только в «Стажерах» она будет подана как размышление Ивана Жилина по поводу юношеских пристрастий Юры Бородина:

«Издавна так повелось и навсегда, наверное, останется, что каждый нормальный юноша до определенного возраста будет предпочитать драму погони, поиска, беззаветного самоистребления драме человеческой души, тончайшим переживаниям, сложнее, увлекательнее и трагичнее которых нет ничего в мире...» [8;588—589]

А чуть ниже авторы обозначат условие, при котором возможно осуществление такой эволюции:

«Настанет, конечно, время, когда он будет потрясен, увидев князя Андрея живого среди живых, когда он задохнется от ужаса и жалости, поняв до конца Сомса, когда он

ощутит великую гордость, разглядев ослепительное солнце, что горит в невообразимо сложной душе строговского Токмакова... Но это случится позже, после того как он накопит опыт собственных душевных движений» [8;589].

(Интересно, что в «Отягощенных злом» А. и Б. Стругацкие соединят в ряде персонажей героев действия и героев чувства, мысли, подспудно, через цитацию, вводя в роман мироотношение героев А. Дюма).

Как бы то ни было, какова бы ни была степень психологизма в «Стране Багровых Туч», но уже здесь проявится постулат художественного мира братьев Стругацких: воля одного человека порой способна преодолеть социально-психологические преграды, выстроенные многими (роль Николая Захаровича Краюхина в воплощении в жизнь идеи фотонной ракеты).

И уже здесь помыслы, цели героев: Быкова, Ермакова, Дауге, Юрковского, Богдана Спицына и милейшего Михаила Антоновича Крутикова – подчинены идее и пафосу преодоления.

Удастся ли авторам воплотить этот настрой?

Здесь нужно особо сказать об организации сюжета:

первая часть повести – «Седьмой полигон» – целиком представляет собой ситуацию перед прыжком: подготовку к полету на Венеру;

вторая часть – «Пространство и люди» – приближение героев к Венере, их высадка на планете; то есть герои вновь

оказываются перед очередным прыжком.

И, наконец, третья часть – «На берегах Урановой Голконды» – штурм заветного, но выморочного пространства неподалеку от Урановой Голконды.

Как видим, сюжет повести так же выстроен по законам принципа преодоления.

Итак, повесть «Страна Багровых Туч» стала первым значимым для самих авторов явлением.

Значимость эта подтверждается тем, что в своих последующих произведениях Стругацкие будут постоянно оглядываться на «Страну Багровых Туч», вести с ней диалог, прежде всего, смеясь на собой, над своими представлениями о том, что человеку нужно от жизни, что значит «преодоление».

И самым этим диалогом авторы будут разрушать предельность своих прежних представлений.

Так, в романе «Полдень, XXII век» герои интерпретируют романтику преодоления технических барьеров и космических пространств следующих образом:

«– Вот послушайте, – сказал Панин. – Я давно уже думаю об этом. Вот мы – звездолетчики, и мы уходим к UV Кита. Два парсека с половиной.

<...>

– Потом мы долго летим назад. Мы старые и закочевшие, и все перессорились. <...> А на Земле тем временем, спасибо Эйштейну, прошло сто пятьдесят лет. Нас

встречают какие-то очень молоджавые граждане. Сначала все очень хорошо: музыка, цветочки и шашлыки. Но потом я хочу поехать в мою Вологду. И тут оказывается, что там не живут. Там, видите ли, музей.

— Город-музей имени Бориса Панина, — сказал Мальшев. — Сплошь мемориальные доски.

— Да, — продолжал Панин. — Сплошь. В общем, жить в Вологде нельзя, зато — вам нравится это «зато»? — там сооружен памятник. Памятник мне. Я смотрю на самого себя и осведомляюсь, почему у меня рога. Ответа я не понимаю. Ясно только, что это не рога. Мне объясняют, что полтора года назад я носил такой шлем. «Нет, — говорю я, — не было у меня такого шлема». — «Ах, как интересно!» — говорит смотритель города-музея и начинает записывать. — Это, — говорит он, надо немедленно сообщить в Центральное бюро Вечной Памяти». При словах «Вечная Память» у меня возникают нехорошие ассоциации. Но объяснить этого смотрителю я не в состоянии.

<...>

— Мы докладываем результаты нашего перелета, но их встречают как-то странно. Эти результаты, видите ли, представляют узкоисторический интерес. <...> Они делают такие перелеты за два месяца, потому что, видите ли, обнаружили некое свойство пространства—времени, которого мы не понимаем и которое они называют, скажем, тирьямпампацией. В заключение нам показывают фильм «Но-

вости дня», посвященный водружению нашего корабля в Археологический музей» [9;356—357].

Как мы видим, в романе «Полдень, XXII век» происходит обесценивание цивилизационного, технического преодоления.

И осуществляется это не только посредством введения информации о том, что за время космической экспедиции на Земле совершены открытия, низводящие подвиг звездолетчиков до нуля, но и посредством игры с мотивом памяти (рогатый памятник, оторопь героя от словосочетания «Вечная Память» и помещение звездолета не куда-нибудь, а в музей древностей).

Причем, изменения в авторском мировидении проявятся еще до появления романа «Полдень, XXII век», хотя и не так ярко: «Путь на Амальтею» – это уже не героико-патетическая «Страна Багровых Туч».

Герои, казалось бы, те же, но с первых же страниц повести «Путь на Амальтею» у читателя возникает настороженность; что-то не так: слишком уж домашне-родственны отношения членов экипажа космолета «Тахмасиб».

И если капитан Быков все-таки выдерживает роль идола, бога и царя космических пространств, то inferнальный Юрковский и несчастный (в «Стране Багровых Туч») Дауге здесь, в «Пути на Амальтею», предстают полукомическими персонажами, патологически жадными до приключений и постоянно занимающимися поисками полутораметровой

марсианской ящерицы Варечки, которая даст фору любому земному хамелеону; а нежная привязанность ко всем без исключения делает штурмана Михаила Антоновича Крутикова ближайшим родственником чеховской Оленьки Племянниковой.

В комически трогательной атмосфере, царящей на «Тахмасибе», герои предстают не столько в профессиональных ипостасях, сколько в ипостасях человеческих.

Эту атмосферу не разрушает персонаж, комический до кончиков ногтей: маленький восторженный француз-радиооптик Шарль Моллар привносит в повесть мягкую юмористическую ноту.

Да и комические диалоги героев, которых должен спасти экипаж «Тахмасиба» от голодной смерти, при всей серьезности задачи «Тахмасиба», снижают степень драматизма ситуации:

«– Вы очень скучаете по Земле? – робко спросила Зойка. <...>

– Очень, – ответила Галя. – И вообще по Земле, Зоенька, и так хочется посидеть на траве, походить вечером по парку, потанцевать... <...> И носить платье, а не брюки. Я ужасно соскучилась по обыкновенной юбке.

– Я тоже, – сказал Потапов.

– Юбка – это да, – сказал Козлов» [10;372].

И причина надвигающейся трагедии – голодной смерти обитателей Амальтеи – подается не в надлежащей пафосной

тональности: вот как сочувственно-дружелюбно повествуются о грибке-вредителе, уничтожающем содержимое продовольственных складов:

«Это очень интересный грибок. Он проникает через любые стены и пожирал все съедобное – хлеб, консервы, сахар. Хлореллу он поедает с особой жадностью. Иногда он поражает человека, но это совсем не опасно. <...> Зато продовольствие они [грибки —Н.С.] уничтожают в два счета» [10;349].

Комическое снижение значимости задания экипажа неслучайно.

Если в «Стране Багровых Туч» дело было главным, то сейчас авторы пристальнее всматриваются в человека.

В «Пути на Амальтею» мы найдем тот же прием, что и в предыдущей повести – соседство изображения ограниченности форм бытия и изображения преодоления этой ограниченности.

Но в «Стране Багровых Туч» порядок был такой: ограничение, предел, граница, через которые нельзя переступить, и тут же – хвала героям – на наших глазах совершается прецедентное преодоление.

В «Пути на Амальтею» порядок изменяется, герои преодолевают ограниченность форм бытия: они совершили ряд открытий (метеоритное кольцо вокруг Юпитера, розовое излучение, кладбище миров), но им предстоит погибнуть (смерть как предел).

Во имя чего авторы осуществляют это изменение?

Смертельная опасность, коснувшаяся героев, меняет пафос произведения: если в начале повести события подавались в шутивно-комическом ключе, то сейчас нарастает степень драматизма, вплоть до трагичности.

(Через десять лет подобная эволюция пафоса будет воссоздана в «Отеле «У Погибшего Альпиниста»).

В «Пути на Амальтею» авторы впервые внимательно вглядываются во всплеск человеческого отчаяния.

И это пристальное внимание утвердит как ценность жизнь не ради общего дела, а ради самой жизни, то есть впервые будет увидена индивидуальная человеческая жизнь как нечто ценное само по себе:

«Жить, – подумал он [Юрковский – Н.С.]. – Жить долго. Жить вечно». Он вцепился обеими руками в волосы. Оглохнуть, ослепнуть, онеметь, только жить. Только чувствовать на коже солнце и ветер, а рядом – друга. Боль, бессилие, жалость. Как сейчас. Он с силой рванул себя за волосы. Пусть, как сейчас, но всегда» [10;401].

Даже преодоление ограниченности форм бытия в этой повести трактуется так: техника должна подчиниться человеческой воле в нарушение всех рациональных законов:

«– Есть шанс, – сказал Быков.

Михаил Антонович выпрямился и шумно перевел дух. Жилин глотнул от волнения.

– Есть шанс, – повторил Быков. – Но он очень маленький.

И совершенно фантастический» [10;396].

Этот фантастический шанс героям дарует не кто-либо или что-либо, а их собственная воля к жизни.

Внимание к человеческой душе, проявляющееся в поиске Героя, приведет к поиску средств обрисовки персонажей вплоть до намеренного заимствования.

Вот как сразу же после аварии авторами выписывается Быков:

«– <...> Иван! – заорал он [Быков – Н.С.].

– Да? – откликнулся Жилин, заторопившись.

– Ты все возишься?

<...>

Было слышно, как капитан идет к нему, пиная пластмассовые осколки.

– Мусор, – бормотал он. – Кабак. Бедлам» [10;392].

Не правда ли, сразу же вспоминаются некоторые из особенно уверенных в себе героев А. Дюма?

С субъектной организацией в «Пути на Амальтею» по-прежнему проблемы: стрелка компаса мечется от зоны сознания одного к зоне сознания другого героя, но причина этой неопределенности уже не та, что была в «Стране Багровых Туч».

Сейчас идет осознанный поиск не просто героя, а человека, которому можно доверить индивидуальное освоение мира (не коллективное покорение космических пространств, а индивидуальное постижение законов существования ми-

ра).

Так, без форсирования, постепенно, определяется герой.

И стрелка субъектной организации останавливается на зоне сознания Ивана Жилина, маргинального, казалось бы, персонажа.

В работе «Бриллиантовые дороги» Сергея Переслегина мы находим следующие строки: «Сама по себе повесть интересна лишь тем, что в ней рассказывается о молодости Ивана Жилина, фигуры, несомненно, загадочной и даже трагической» [11;16].

Но «Путь на Амальтею» важен и самим поиском Человека, который стоит того, чтобы его глазами видеть мир, его руками делать Дело.

Поиск Человека – значительный и неотъемлемый процесс художественного мира Стругацких.

Впоследствии повесть «За миллиард лет до конца света» будет посвящена поиску Человека, способного взять на себя тяжесть ответственности за человеческие знания, превзошедшие дозволенные некими силами рамки.

А роман «Отягощенные злом» станет поиском Человека, которому можно доверить людское сообщество.

В целом небольшая повесть «Путь на Амальтею» представляет для авторов экспериментальную площадку: отыскиваются возможности перехода одной эмоциональной тональности повествования в другую (комической в драматическую) и при этом осваивается кольцевая композиция, при-

вносящая в начало и финал произведения интонацию величественной саги.

В повесть вводится утрированно игровой элемент, к месту оказывается даже мальчишеский ход писателей (в финале повести выясняется, что мифически далекий ученый Кангрэн, создавший теорию строения Юпитера, и есть директор «Джей-станции», которую спасает от голодной смерти «Тахмасиб»).

В атмосфере эксперимента-игры происходит неспешное изменение представлений авторов о том, *что* следует преодолевать их героям.

Эти поиски найдут логическое продолжение в романе «Полдень, XXII век».

Глава 3. Путь к иным планетам – движение человека к самому себе

В романе А. и Б. Стругацких «Полдень, XXII век» планета Земля XXII века предстает истинно родным домом, который населяют умные, доброжелательные, всегда очень занятые и очень этим довольные люди.

На планете Земля в XXII веке решена проблема питания: всю планету обеспечивают почти сто тысяч скотоводческих и двести тысяч зерновых ферм, позволяющие, помимо всего прочего, вести интенсивные научные исследования.

Эмбриомеханика дает землянам возможность в любых условиях, на любом сырье создавать любую конструкцию, заданную программой.

Самодвижущиеся дороги, связывающие многие города, не потребляют энергии, самовосстанавливаются, и будут существовать до тех пор, пока светит Солнце и цел Земной шар.

И существуют они только для того, чтобы человек не чувствовал пределов проявлению своей воли.

Две адовые картины, возникающие в «Полдне...» (работа Желтой Фабрики и непредвиденный эксцесс, сопровождающий испытание эмбриомеханического устройства МЗ-8), лишь доказывают, насколько несовершенной была жизнь

в прежние века и насколько неостановимо движение человечества вперед.

Все эти достижения, так или иначе, провоцируют читательский вопрос: что служит причиной этого неостановимо-го движения, что порождает жажду преодоления привычных пределов?

И прежде всего жажда преодоления пределов проявляется в том, что планета Земля XXII века в романе Стругацких «Полдень, XXII век» – это стартовая площадка для космических исследований.

Иные миры, иные планеты притягивают человечество.

«Полдень, XXII век», который создавался Аркадием и Борисом Стругацкими в 1960—е годы, отталкивается от привычного, витающего в воздухе Земли шестидесятых годов представления: на Марсе, возможно, есть жизнь.

Мы шагаем по Марсу с героями романа Стругацких и не можем отделаться от ощущения: вот-вот где-то тут должны быть разумные существа, но пока и так нескучно...

Одна фауна чего стоит: в любой момент может показаться двухметровый ящер мимикродон со страшной треугольной головой, а уж о летающей пиявке можно слагать поэмы, проводя зловещие сравнения не в пользу человека («Блеяние козленка манит тигра»).

На этого летающего гада нужно ходить, как минимум, с тяжелым полуавтоматом с разрывными пулями: двухметровое нечто обладает восьмью челюстями, с режущими пла-

стинками, острыми, как бритва.

А уж загадочна эта животина до неимоверности.

Появилась неизвестно откуда два месяца тому назад (а Марс колонизован землянами уже пять лет).

Нападает только ночью (поэтому никто ее толком не видел) и только справа («Как будто последний миллион лет она только тем и занималась, что нападала справа на людей, неосторожно удалившихся ночью пешком от Базы.» [9;331]).

Ко всему прочему – тварь отличается благородством загадочного происхождения: не трогает лежащего.

Образ летающей пиявки настолько выразителен, что в финале романа эксцессный эпизод глобальной облавы на неожиданно размножившихся пиявок позволяет авторам подвести итог неординарно прожитой жизни Поля Гнедых – Охотника.

Непредсказуема и флора Марса.

Достойны особого упоминания желтые шары кактусов, вытягивающие в себя разреженный марсианский воздух, выпускающие этот воздух с оглушительным свистом, ракетой перелетающие на десять-пятнадцать метров.

Марсианское пространство – пространство опасности, здесь нужно преодолевать и избегать: бояться каверны – черной дыры с глубокой водой, образующейся в любой момент в песках Марса, чутко определять гиблые места – зыбучие пески.

(Эти выморочные куски пространства предрекают Зону

из «Пикника на обочине»).

Но в романе «Полдень...» для землян уже в XXII веке:

Марс – это фиолетовая капуста, генерация атмосферы, колонизация,

Луна – стартовая площадка и обсерватория,

Венера – актиниды.

В XXII веке планеты приносят не только материальную пользу: они необходимы героям «Полдня...» как психологический стимулятор их жизни.

В период разброда и шатания Венера становится спасательным кругом для рвущихся к славе и запределью подростков из Аньюдинской школы.

Венера помогает будущему экипажу «Галактиона» прийти в себя после тяжелого удара, нанесенного осознанием того, что в мире **большим** почетом пользуются не космолетчики, а врачи и учителя, что «учителей все время не хватает, а космолетчиками хоть пруд пруди».

Венера провоцирует человечество на запределье.

Авторы наблюдают за энтузиастами глазами Сергея Кондратьева, отсутствовавшего на Земле сто лет, но помнящего, как он в свое время тридцать три дня крутился вокруг Венеры на планетолете первого класса, не решаясь высадиться.

Этот герой выслушает различные цели покорителей Венеры – и каждый из покорителей продемонстрирует свой максимализм.

Именно образ Венеры дает авторам возможность вывести

читателей на мысль о смысле жизни человека — смысл этот в том, чтобы тратить энергию (монолог неизвестного в ночи, глядящего на Венеру).

Но на этом витке романа авторы пока не ведут речи о цели, ради которой нужно энергию человечества тратить.

Эта цель будет вырисовываться постепенно.

Неизведанные таинственные планеты интересуют людей XXII века как пространство, в котором можно найти следы иных цивилизаций.

Иные цивилизации дают о себе знать в романе прежде всего через искусственные спутники: Фобос — спутник Марса, выведенный на орбиту десять миллионов лет назад, и искусственный спутник Владиславы, на котором мы находим Горбовского, размышляющего о Десантниках другого мира и приходящего к выводу о причине, заставляющей разумные существа иных миров отправляться в поиск: *«Они, конечно, были великие исследователи»* [9;480].

Эта же исследовательская тяга не дает покоя землянам. Год мучает планета Владислава, чрезвычайно трудная для высадки, биолога Михаила Альбертовича Сидорова: обоймы киберразведчиков одна за другой сгорают в атмосфере этой планеты, попытки высадиться не удаются у исследователей-межпланетников, а планетолет Сидорову не доверяют, уж слишком ему хочется доказать существование жизни в системах голубых звезд.

При помощи Владиславы Стругацким удастся показать

извечный конфликт: стремление человека к запределью и ограничения, наложенные обществом. Ситуация, в которой Сидоров безрезультатно настаивает на том, чтобы Горбовский взял его с собой в очередную попытку погружения в атмосферу черно-оранжевой Владиславы – наверное, первый эпизод в творчестве Стругацких, когда такая степень безысходности настигает героя.

Начатая в «Стране Багровых Туч», в «Полдне...» вновь звучит тема сталкерства.

Но в «Полдне» сталкерство уже подразделяется на два вида: абсолютное сталкерство Сидорова и сталкерство разумное, сталкерство Десантников, которые точно рассчитывают момент, когда можно быть нерасчетливыми.

Но даже в пределах этого разумного сталкерства возникает конфликт великодушия и расчета (спор Горбовского с Валькенштейном после того, как Горбовский объявил, что берет Сидорова в поиск).

Работая с художественным временем, авторы используют особый прием: одномоментно они показывают разочарование и радость двух сталкеров, исповедующих разные понимания сталкерства (Сидоров, потерявший надежду зафиксировать жизнь в атмосфере Владиславы из-за вышедшей из строя техники, и Горбовский, понявший, где искать следы Десантников иного мира).

Чтобы показать, в какой степени сталкеры-максималисты отличаются от сталкеров-Десантников, Стругацкие особым

образом выстраивают художественное время.

Напряжение героя-запредельщика прорывается в сшибке его радости и разочарования (экспресс-лаборатория Сидорова показывает, что за бортом, в атмосфере Владиславы, находится белок, живая протоплазма, но тут же фиксирующий это прибор выходит из строя, бросая Сидорова от восторга к ярости).

Конфликт между сталкером-запредельщиком и разумными сталкерами неизбежен, поэтому в определенный момент сюжетного времени Сидоров оказывается единственным дееспособным на планетолете и делает посадку на Владиславе, нарушая инструкции.

Расплатой за нарушение пределов становится утрата возможности сталкерского образа жизни.

Нарушение пределов (высадка на Владиславе) становится не только проявлением конфликта между двумя видами сталкеров (максималистами и разумными сталкерами-Десантниками), высадка на Владиславе проявляет и внутренний конфликт сталкера-максималиста Сидорова, которому приходится самому себе внушать, что он сделал то, что надо.

Противоречие иного характера читателю помогают понять герои, попавшие в XXII век из века XXI (Кондратьев и Славин).

Эти герои, по прихоти судьбы, отставшие от жизни на Земле на целый век, постигают будущее, выслушивая лекции праправнуков.

Ассенизатор Юра читает Жене Славину лекцию о том, что такое «нынешняя ассенизация», а Леонид Андреевич Горбовский в жанре пространного монолога-лекции растолковывает Сергею Ивановичу Кондратьеву задачи космолетчиков.

Не просто следы, а целую цивилизацию, удастся встретить героям «Полдня...» на планете Леонида, названной в честь самого Леонида Андреевича Горбовского.

И здесь снова возникает противоречие между безоглядой человеческой устремленностью вперед и разумным ограничением этой тяги.

Полный сожаления и досады внутренний монолог Комова, обычно не балующего читателя своей откровенностью, дает понять, насколько притягательны иные миры, именно как пища для разума.

Средоточием иных миров на планете Земля становится пространство Музея. Музей XXII века в «Полдне...» отвергает стереотипный набор черт, характерных для этого учреждения.

Изменение привычного значения слова «музей» в «Полдне...» диктуется самими экспонатами, каждый из которых — нарушение земного стереотипа.

Многообразие, изобилие форм жизни, чрезвычайная жизнеспособность представленных в Музее экземпляров (микронеелла о шестиноге) дает возможность Полю Гнедых подтвердить свои многолетние наблюдения над жизнью иных

миров: жизнь – это единственное, чему стоит поклоняться.

Многообразной, изменчивой, динамичной жизни в романе Стругацких соответствует ищущий, развивающийся, преодолевающий преграды разум.

В «Полдне...» поднимается проблема «что есть разум?», которая будет важна для Стругацких на протяжении всего их творчества.

В «Полдне...» проблема разума неразрывно связана с двумя другими проблемами: «каковы они, иные разумы?», и «чем закончится встреча земного разума с иными цивилизациями?» (монолог Горбовского «Мне надо искать следы разума во Вселенной, а я не знаю, что такое разум»).

В целом «Полдень...» становится для авторов лабораторией, в пространстве которой они исследуют вопросы интеллектуального характера, прежде всего это вопросы естественно-научного характера (теория Взаимопроникающих Пространств, назначение и принципы работы коллектора рассеянной информации, кодирование человеческого мозга на кристаллическую биомассу) и характера философского (смысл жизни отдельного человека и человечества в целом).

Эти авторские размышления, воплощаются в жанрах: газетного очерка (описание работы института Физики Пространства), научной статьи (технология нахождения «поля связи»), лекции (лекции, которые читают жители Земли XXII века Кондратьеву),

эвристических диалога и полилога (о целях покорения Венеры, о смысле жизни человека), в которые вслушивается Сергей Кондратьев,

внутреннего монолога героя (размышления Сидорова о преодолении таких пределов как поражение и смерть [9;643]).

Какую роль играют ум и чувства в этом бесконечном процессе преодоления – жизни?

Ум – это, то, что постоянно развивается.

Эмоции – более статичны.

Диалог Горбовского и Славина о развитии науки и ограниченности, стереотипности развлечений [9;656—657], другими словами, о приоритете ума над эмоциями в свете теории прогресса, заканчивается выводом: человек стремится не столько к самим восприятиям, сколько к переработке этих восприятий, стремится усладить не столько элементарные органы чувств, сколько свой главный воспринимающий орган – мозг.

Но именно чувства, жизнь души, таят подвох, главную трудность при прогрессе человечества (история, рассказанная Петром Петровичем – человеком из отдаленного будущего «<...> испортился у нас случайно один ребенок»).

То, что душа человеческая в любой момент готова на выверт, которого от нее никто не ожидал, доказывает образ Сергея Кондратьева.

Цель молодого (из XXI века) Кондратьева – завоевать

Вселенную.

Этот герой-запредельщик готов отдать свое здоровье и жизнь ради того, чтобы преодолеть Пространство, «разорвать цепи Времени, подарить своему поколению Чужие Миры...».

Но проходит время, и в финале романа мы находим Сергея Кондратьева, не тем, кто рвется в запредельные миры, не тем, кто захвачен великими идеями, а тем, кто бесконечно счастлив, вглядываясь в крошечный уголок родной Земли.

В связи с вопросом о душе человеческой встает и вопрос об учителе, воспитателе человека.

Это опять-таки учитель, выходящий на запределье в своей работе (учитель Тенин, ценой своего здоровья спасающий экипаж 18-й комнаты Аньюдинской школы от позора).

Воспитание человека настолько важно для авторов, что постоянно в романе возникает вопрос о приоритете космолетчиков или учителей (спору в Высшей школе космогации, сомнения, разъедающие единство экипажа комнаты №18 Аньюдинской школы).

Оказывается, что не только сюжетобразующие герои романа: Кондратьев, Комов, Гнедых, Сидоров – это герои, рвущиеся в запределье, – само человечество ставит перед собой не только предельную, но и запредельную цель: сделать человека Настоящим, истинным, достойным самого себя.

И люди XXII века понимают это так – сделать человека Всемогущим. Шейла объясняет Славину, что человек Все-

могущий – это хозяин каждого атома, человек, отменяющий неугодные ему законы природы, человек, который будет обитать во Вселенной, «как мы с тобой в этой комнате».

Задача создать человека Всемогущего, а, может быть, и вечного, *стоит* и перед теми, кто проводит эксперимент, пытаясь увековечить мозг великого Окадо.

Именно психологическая потребность человека – стремление в запределье – превращает Землю XXI и XXII веков в стартовую площадку для космических исследований.

В романе «Полдень, XXII век», как и в предыдущих произведениях Стругацких («Страна Багровых Туч», «Путь на Амальтею»), исследуется понятие «Настоящий человек», Человек с большой буквы.

Таким человеком в «Полдне...» признается только тот, кто имеет великую цель, тот, кто говорит: «*Хочу знать*», кто живет ради того, чтобы познавать.

Так, постепенно, в романе вырисовывается путь человечества.

Путь человека к звездам и иным планетам – это путь человека к самому себе, но в оптимальном, максимальном воплощении человеческих возможностей.

Путь к иным мирам и само пространство иных миров становятся способом постижения законов Вселенной, то есть движением человека к самому себе – человеку Всемогущему.

Этот путь осложнен тем, что человек – это не только ищущий

щий разум, человек – это и не менее ищущая, но более непредсказуемая, чем разум, душа.

Роман «Полдень, XXII век», состоящий из новелл, по сути, стал регистрацией чаяний человека 1960-х годов.

Его надежд на выход в беспредельный космос.

На открытие иных миров.

На возможность иного взгляда на происходящее в данный момент.

Иного взгляда на самого себя – человека 1960-х годов.

Глава 4. Путь к Человеку, духовно равновеликому Мирозданию

Действие повести «Стажеры» происходит в будущем.

Но отдельные явления буквально воссоздают не только 1962 год (время опубликования повести), но и нашу сегодняшнюю жизнь.

Возьмем, например, события на Дионе, тот мир, который организовал директор обсерватории Шершень при помощи своего наушника Кравца.

В этом замкнутом на себе самом мирке молодые, талантливые ученые, чья репутация, будущее полностью зависят от движения брови директора обсерватории, поставлены на колени.

Да и вся повесть, хотя действие происходит в бесконечных космических пространствах, о земном.

И неспроста финальная строка «Стажеров» звучит так: «Главное – на Земле...» [8;652].

И первое из земного, с чем мы сталкиваемся в повести – это ограниченность форм человеческого бытия, конечность человеческой жизни (если начнется повесть с описания возрастного фиаско Дауге, то закончится смертями Юрковского и Крутикова).

В «Стажерах» будет дан намек и на ограниченность соци-

альных возможностей героев (ограниченность полномочий генерального инспектора Юрковского).

Но главной в повести оказываются не биологическая или социальная ограниченность, а ограниченность духовная.

Верность слов инженера Ливингтона о непобедимости и безбарьерности мещанства подтвердят впервые появившиеся у Стругацких отрицательные персонажи (суетливо мелькнувший «король стинкеро́в» – подпольный вербовщик, самый процветающий мерзавец в Мирза-Чарле, Джойс-«Микки Маус», Мария Юрковская).

Авторы пытаются разобраться в природе мещанства и пока допускают ошибку: Григорий Иоганнович Дауге, обращаясь с «учительным словом» к Марии Юрковской, объясняет ей, что мещане – это те, кто гасит собственный разум.

Тезис этот опровергает не только Владислав Кимович Шершень, но и брат Марии Юрковской, который славу интеллектуала и умницы использовал для права на самолюбование и спесь.

Пройдут годы, и Стругацкие поймут свою ошибку: в романе 1988 года «Отягощенные злом» они найдут условие, при котором возможно воспитание Человека, а не обывателя – Милосердие.

В «Стажерах» понятие «мещанин» осваивается прежде всего в ходе размышлений Ивана Жилина.

Одна из новелл, которую мы слышим из уст Жилина, посвящена его другу детства, маленькому человеку, напрямую

связанному с мирозданием.

В фрагменте повести, цитируемом ниже, впервые проявится необычайная по своей силе пронзительность передаваемого чувства, так свойственная последующим произведениям Стругацких:

«У меня был товарищ, звали его Толя. Мы вместе в школе учились. Он был всегда такой незаметный, все, бывало, копался в мелочах. Мастерил какие-то тетрадочки, клеил коробочки. Очень любил переплетать старые, зачитанные книжки. Добряк был большой, до того добряк, что обидных шуток не понимал. <...> Потом он вырос и стал где-то статистиком. Всем известно, работа эта тихая и незаметная, и все мы считали, что так ему и надо и ни на что другое наш Толя не годится. Работал он честно, без всякого увлечения, но добросовестно. Мы летали к Юпитеру, поднимали вечную мерзлоту, строили новые заводы, а он все сидел в своем учреждении и считал на машинах, которые не сам придумал. Образцовый маленький человек. Хоть обложи его ватой и помести в музей под колпак с соответствующей надписью: «Типичный самодовлеющий человечек конца двадцатого века». Потом он умер. Запустил пустяковое заболевание, потому что боялся операции, и умер. Это случается с маленькими людьми, хотя об этом никогда не пишут в газетах.

Жилин замолчал, словно прислушиваясь. Юра ждал.

– Это было в Карелии, на берегу лесного озера. Его кро-

вать стояла на застекленной веранде, и я сидел рядом и видел сразу и его небритое темное лицо... мертвое лицо... и огромную синюю тучу над лесом на той стороне озера. Врач сказал: «Умер». И тотчас же ударил гром невиданной силы, и разразилась такая гроза, какие на редкость даже на южных морях. Ветер ломал деревья и кидал их на мокрые розовые скалы, так что они разлетались в щепки, но даже их треска не было слышно в реве ветра. Озеро стеной шло на берег, и в эту стену били не по-северному яркие молнии. С домов срывало крыши. Повсюду остановились часы – никто не знает почему. Животные умирали с разорванными легкими. Это была неистовая, з в е р с к а я [выделено – А.Б.С.] буря, словно весь неживой мир встал на дыбы. А он лежал тихий, обыкновенный, и, как всегда, это его не касалось. – Жилин снова прислушался. – Я, Юрик, человек не трусливый, спокойный, но тогда мне было страшно. Я вдруг подумал: «Так вот ты какой был, наш маленький скучный Толик. Ты тихо и незаметно, сам не подозревая ни о чем, держал на плечах равновесие Мира. Умер – и равновесие рухнуло, и Мир встал дыбом» [8;525—526].

Приведенный фрагмент четко делится на две части: жизнеописание друга Жилина и описание состояния Мира после смерти героя.

Эти части – контрастны, поскольку одного и того же человека характеризуют прямо противоположно: как бесконечно малое и как бесконечно значительное.

С таким **ви**дением человека литература знакома: ведь жил на свете купринский герой – маленький человек – невзрачный Желтков, а оказался хранителем Великой Любви.

Можно ли большего требовать от человека?

Но Ивана Жилина волнует не проблема «величия маленького человека», он ставит вопрос иначе:

«Я подумал: почему он был таким скучным и таким маленьким? <...> Но почему, как он стал таким?» [8;526]

И тут всплывает уже второй тип литературных ассоциаций, в частности, «Крыжовник» Чехова: «Человеку нужно не три аршина земли...» – и пара «маленький человек-равновесие всего Мира» поворачивается уже другой стороной; почему человек, напрямую связанный с мирозданием, так незначительно прожил свою жизнь, почему тот, кому дарован безграничный потенциал, ведет такое ограниченное существование?

И как можно преодолеть эту ограниченность?

Иван Жилин знает, как преодолеть эту человеческую «малость»:

«– Но он же [Толя – Н.С.] сам был виноват... – робко сказал Юра.

– Неправда. Никто никогда не бывает виноват только сам. Такими, какими мы становимся, нас делают люди. <...> Раньше главным было дать человеку свободу стать тем, чем ему хочется быть. А теперь главное – показать человеку, каким надо стать для того, чтобы быть по-человечески

счастливым» [8;526—527].

Обратим внимание на этот момент в развитии действия в «Стажерах»: зашел разговор об Учительстве с большой буквы, подразумевающим Учителя, а не просто профессию, в служебное время воспитывающего детей.

В своих размышлениях об Учительстве Жилин определяет его значимость так:

«<...> необычайно важное дело, самое важное для людей, необычайно важное, важнее всей остальной Вселенной, важнее самых замечательных творений рук человеческих» [8;592].

И то, чему прежде всего хочет научить своих будущих учеников Иван Жилин, – это кодекс преодоления духовной косности [8;592—593].

Почему же эти понятия: «Учитель» и «духовная косность» – ставятся в повести рядом?

С точки зрения Жилина, есть нечто, что делает жизнь порой похожей на непроходимое болото, то, что, с одной стороны, не дает личности рассыпаться, а, с другой стороны, мешает преодолевать косное, отжившее, – принципы, убеждения. (На наших глазах в «Стажерах» будет совершено покушение на один из принципов социалистической морали: «Человеческая жизнь – оправданная цена за подвиг»; прямо – в словах Жилина – и косвенно в размышлениях Юры Бородина по поводу смертей Юрковского и Крутикова – сквозит мысль о том, что цена такого рода – это плата

циничная, и мысль эта – новый отблеск милосердия, входящего в художественную философию Стругацких).

Именно Наставник способен объяснить подрастающему человеку, что жизнь, настоящая, сиюминутная – это то, что в любой момент может измениться, перейти в иную форму бытия.

И нужно не только быть постоянно готовым к этим изменениям, но и самому пытаться преодолеть ограниченность заданных форм.

Именно эта потребность и готовность к метаморфичности, изменчивости бытия становится причиной того, что Иван Жилин создает «Рассказ о гигантской флюктуации», в котором повествуется о человеке, ставшем средоточием всех чудес света.

Учитель – тот, кто способствует воспитанию истинного, настоящего человека.

Это словосочетание «настоящий человек» звучит уже в «Стране Багровых Туч», когда члены экипажа «Хиуса» находят потерпевший аварию планетолет:

«Но радиопередатчик работал, дрожали зеленые и синие огоньки за круглыми разбитыми стеклами. И перед ним, уронив косматую, обмотанную серыми бинтами голову, сидел мертвый человек.

– Здравствуй, бандит Бидхан Бондепадхай, отважный калькуттец, – тихо сказал Ермаков и выпрямился, положив руку на спинку кресла. – Вот где довелось тебя встретить...

Ты умер на посту, как настоящий Человек...» [6;239]

Здесь еще настоящий человек понимается однозначно – человек, преданный общему делу.

В «Стажерах» уже выстраивается целая череда представлений о сущности словосочетания «настоящий человек».

В понимании бармена Джойса, настоящий человек – это господин, хозяин, имеющий слуг.

Для Юры Бородина настоящий человек – это тоже повелитель, но повелитель сверхумной, сверхсложной техники.

Настоящий человек в видении Жилина – человек, духовно равновеликий мирозданию.

Ведя разговор о настоящем человеке и его Учителе, нельзя обойти вниманием заглавие повести.

В названиях повестей «Страна Багровых Туч» и «Путь на Амальтею» мы находим пространственную семантику, название же третьей повести связано с людьми, причем, в «Стажерах» будет дан целый фрагмент, объясняющий, что в слове «стажер» вкладывается отнюдь не привычно узкое значение.

Одна из немногочисленных «невыдержанностей» повести заключается в том, что расшифровывает название не кто-нибудь, а Владимир Сергеевич Юрковский, который в этой повести вырисовывается авторами как царственный клоун (достаточно вспомнить поведение Юрковского на Марсе при облове на летающих пиявок и амикошенское развенчание Юрковского горбоносым Костей с «Эйномии»):

«— Ты [Быков — Н.С.] тоже стажер, и я стажер. Мы все стажеры на службе у будущего. Старые стажеры и молодые стажеры. Мы стажирuемся всю жизнь, каждый по-своему. А когда мы умираем, потомки оценивают нашу работу и выдают диплом на вечное существование. <...>

— <...> Между прочим, знаешь, кому всегда достается диплом?

— Да?

— Тем, кто воспитывает смену» [8;535—536].

В этих словах Юрковского стоит обратить внимание на фразу: «Мы стажирuемся всю жизнь, каждый по-своему», потому что если сам Владимир Сергеевич наращивает в ходе жизненной стажировки профессиональные качества, то авторы, на протяжении всей повести сочувственно вслушивающиеся в слова Ивана Жилина, подразумевают стажировку в сфере души человеческой.

В «Стажерах» оказывается, что в «прекрасном фантастическом будущем» герои вдруг начинают отыскивать смысл жизни; героям не так все ясно, как это было в «Стране Багровых Туч» и «Пути на Амальтею».

И персонажи «Стажеров» — это уже не сплошь и рядом «превосходнейшие и милейшие люди», как сказал бы Михаил Антонович Крутиков; перед нами проходят запоминающиеся представители «славной» когорты мещан, при нашем читательском участии осуществляются поиски сущности и корней мещанства.

В ходе этих поисков авторы выходят на все более и более точную расшифровку понятия «настоящий человек».

Именно в «Стажерах» становится ясно, какой герой теперь необходим писателям; это личность, отыскивающая истинное предназначение Человека.

Формально возвращение Ивана Жилина к Земле – это проявление ограниченности форм бытия (отказ от бесконечного космоса ради изученной вдоль и поперек Земли).

А на деле это возвращение – преодоление ограниченных форм бытия, поскольку герой обращается к самой сущностной сфере жизни человека – духовной.

Таково движение идеи преодоления в ранних повестях Стругацких: от преодоления героями космического пространства и шаблонов технического мышления к преодолению взгляда на человека только как на единицу в общем деле.

Отсюда изменяется и основной персонаж художественного мира Стругацких – сталкер: от космического первопроходца к Учителю, способному воспитать настоящего человека; ведь Учитель в мире постоянно меняющихся принципов – это тот же сталкер.

Значение «Стажеров» для эволюции Стругацких проявит само последующее творчество писателей; то, что будет авторами проговорено вскользь в «Стажерах», то, чего они слегка коснутся в этой повести, в последующих произведениях станет набирать силу.

Так, мотив наказания за преодоление мы найдем в «Пикнике на обочине» и повести «За миллиард лет до конца света»; а повести «Понедельник начинается в субботу» в плане наследования повезет особенно, начиная от системы образов (например, Кристобаль Хозевич Хунта отмечен портретным и психологическим сходством с Владимиром Сергеевичем Юрковским), сюжетного приема (включение в сюжет неопита), и, заканчивая раскрепощенной языковой стихией, общей атмосферой эйфории от захваченности работой, которые подарят «Понедельнику» герои из обсерватории «Эйномия».

Глава 5. Планета – лаборатория

Сюжетное время повести Аркадия и Бориса Стругацких «Далекая Радуга» (1963) разворачивается в светлом мире будущего.

Уже разрешены социальные проблемы, а у человечества доминирующей является страсть к развитию, отражающаяся прежде всего в потребности познания сущего.

Это время дискретной физики.

И целый космический объект – фрагмент Космоса, планета Радуга, превращен в полигон.

Планета Радуга – это планета—лаборатория, в которой исследуется возможность мгновенного переброса материальных тел через пропасти пространства.

Сначала это называлось «проколом Римановой складки», затем «гипер-просачиванием», «сигма-просачиванием», «нуль-сверткой», и, наконец, «нуль-транспортировкой», «нуль-Т».

Нуль-переброска даже маленького платинового кубика на экваторе Радуги вызывает на полюсах планеты гигантские фонтаны вырожденной материи, огненные гейзеры и черную Волну, смертельно опасную для всего живого.

Мир физиков планеты Радуга постиг раскол: если Этьен Ламондуа ведет нуль-физику в русле нуль-транспортировки, то школа молодых физиков считает самым важным в нуль-

проблеме – Волну.

Такова расстановка сил на планете.

А отсчет сюжетного времени в этом пространстве начинается со среза сознания человека, принадлежащего к школе молодых физиков только формально.

Роберт Скларов – нуль-физик, но он смотрит на окружающую его природу, космические объекты не как холодный препарат-аналитик.

Ночная степь планеты Радуга полна для него темными, возбуждающими запахами.

Этот природный, естественный мир, дарующий Скларову счастье быть с любимой, дан в противовес миру работы Скларова: миру *«...постоянной спешки, постоянных заумных разговоров, вечного недовольства и озабоченности, весь этот внечувственный мир, где презирают ясное, где радуются только непонятному, где люди забыли, что они мужчины и женщины, – <...>»* [12;354].

Именно при помощи «естественного» человека Роберта Скларова и его возлюбленной Тани мы получаем первые сведения о планете, ставшей главной героиней повести «Далекая Радуга»:

о плотности населения на планете Радуга (один человек на миллион квадратных километров) [12;364],

о прошлом планеты (страшной Волне, которая полностью выжгла жизнь на Радуге),

о ее местоположении относительно Солнечной системы:

«— Смотри, вон Солнце, — сказала Таня

<....>

— Вот четыре яркие звезды — видишь? Это Коса Красавицы. Левее самой верхней сла-абенькая звездочка. Это наше Солнце» [12;363—364].

Именно при помощи сознания «естественного» человека Роберта СклЯрова авторы предлагают читателю увидеть картину расстановки научных сил на планете-лаборатории: «...свирепых, пугающих своей непримиримостью схватках в среде самих нуль-физиков,...» [12;367].

А финалом первой главы повести станет диалог «просто-душного, естественного» человека Роберта СклЯрова и холодного аналитического ума — Камилла, личности загадочной, подвергающей все сомнению и все предвидящей.

Этот диалог — столкновение двух мироотношений: наслаждения радостями естественного бытия и мироотношения пессимистического.

С аналогичного контраста начинается и вторая глава повести «Далекая Радуга».

Но здесь уже другие герои выстраивают оппозицию.

Патриарх космических исследований — командир корабля-десантника «Таризель-Второй» — Леонид Горбовский своим восторгом перед всем, что воплощает естественную жизнь, будь то пчелы, кошка или крапива, противостоит своему молодому недовольному всем и вся штурману Марку Валькенштейну.

Конфликтность, пронизывающая мир планеты Радуга, подчеркивается постоянно; еще год назад:

«Нулевик нулевику был друг, товарищ и брат, и никому в голову не приходило, что увлечение Форстера Волной расколется планету пополам!» [12;379]

Проще говоря, есть те, кто вызывает Волну, ставя нуль-эксперименты (Этьен Ламондуа) и те, кто изучает Волну (Маляев и его соратники).

Даже Совет планеты Радуга превращается в конфликтный орган.

Атмосфера дисгармонии, чрезмерного накала страстей подогревается и персонажами-аутсайдерами: директор Радуги Матвей Вязаницын просит Леонида Горбовского характеризовать Камилла, и, услышав определение, «обыкновенный гений», сетует на манию Камилла все время предсказывать.

«— И что же он предсказывает?»

— Да так, пустяки, — сказал Матвей. — Конец света» [12;388].

Именно в этот момент и начинается сюжетное время «конца света» для планеты-лаборатории.

Авторы переносят нас в степь, на пост Роберта Склярова, где Камилл обращает внимание Роберта на процессы, сопровождающие Волну, идущую по планете (степь, кишащая зерноедкой, тысячи тысяч птиц, летящих с севера).

Пройдет совсем немного сюжетного времени и Скляров увидит саму Волну:

«Далеко-далеко над северным горизонтом за красноватой дымкой оседающей пыли сверкала в белесом небе ослепительная полоса, яркая, как солнце» [12;396].

Но это уже случится после смерти «обыкновенного героя» Камилла, предсказавшего конец света.

Обостренный конфликт человека «естественного» Роберта Склярова и его начальника (еще одного «холодного ума» – Маляева) заканчивается не в пользу Роберта, поскольку в нарушение всех биологических законов Камилл оказывается жив, а чудом спасшийся Роберт Скляров мгновенно превращается из полу-жертвы, полу-героя в лжеца, труса, предателя.

По тому же принципу контраста авторы выстраивают эпизоды, пронизанные различным пафосом.

Только что мы наблюдали за сценами, связанными с личной трагедией Роберта Склярова, и вдруг нас переносят в иную атмосферу, в спокойную, пронизанную легким юмором, цепь игровых событий, связанных с распределением ульмотронов между физиками-нулевыми.

В этой непринужденной, шутильной атмосфере, где несметное количество физиков пытается вне очереди получить необходимое для экспериментов оборудование, и завязывается обсуждение проблемы, которая нерасторжимо связана с темой конца света.

Физик Альпа рассуждает о противоречиях науки как таковой:

«Испокон веков считается, что наибольшего внимания заслуживает та проблема, которая дает максимальный ливень новых идей. Это естественно, иначе нельзя. Но если первичная проблема лежит на субэлектронном уровне и требует, скажем, единицы оборудования, то каждая из десяти дочерних проблем опускается в материю по крайней мере на этаж глубже и требует уже десяти единиц. Ливень проблем вызывает ливень потребностей.

<...>

Стремление сохранить приток материальных ресурсов порождает гонку, гонка вызывает непропорциональный рост потребностей, и в результате возникает самоторможение» [12;410].

Отвлеченные рассуждения о противоречиях науки все более и более сужаются к проблеме скрытой угрозы процесса познания как причины конца света.

И здесь стоит вспомнить размышления Альпы о последствиях, которые может принести Волна, и микроновеллы, привнесенные в повесть Леонидом Горбовским.

Микроновелла о Массачусетской машине, которая «начала вести себя», предупреждает об опасности, грозящей всему человечеству

Микроновелла о казусе Чертовой Дюжины (тринадцать фанатиков-ученых, которые срачивали себя с машинами, в результате разрушили сами себя: «Видимо, не сладко быть человеком-лабораторией.» [12;416]) предупрежда-

ет об опасности, грозящей отдельной человеческой душе и судьбе.

Тема конца света, смертельной опасности для планеты Радуга и рода человеческого, населяющего ее, набирает силу в эпизоде, где Ламондуа признается директору Радуги, в том, что Волна вышла из-под контроля: «харибды», сдерживавшие ее, повержены.

С этого момента в развитии сюжета повести начинается отсчет времени откровенной беды – попытки бегства человечества с Радуги.

В этом конвульсивно выстроенном художественном времени гибели целой планеты мечется душа Роберта Склярова, уже пережившего «собственный конец света» после неожиданного воскрешения Камилла.

Роберт мучительно пытается остаться человеком, достойным самоуважения: он выведет резервную «харибду» на Волну, для того, чтобы дать время на спасение работников Гринфилда.

Героические мгновения жизни Склярова сменяются мгновениями его самоотверженной подлости (в ситуации выбора, кого спасти: детей или любимую, Роберт спасает Таню, зная, что обрекает себя на ее ненависть).

В конвульсивно выстроенном художественном времени ожидания конца света будет подана не только отдельная человеческая судьба, но и социум.

Контрастно в одном и том же пространстве у здания Со-

вета будут сосуществовать бурная слаженная деятельность Следопытов и физиков по спасению научной документации и потерянная, ошеломленность, страх различных социальных и психологических типов героев, предоставленных самим себе [12;455].

Апогейной сценой времени «пред-конца света» становится сцена собрания, на котором населению Радуги предстоит решить, кто избежит гибели, кто достоин посадки на космический корабль «Таризель-Второй».

Сцена собрания начинается оправдательным словом Ламондуа [12;464—465], соединяющем в себе плач по вложенному в изучение нуля-проблемы труду и мольбу о прощении.

Этому драматически окрашенному слову остро не соответствует финал собрания – объявление командира «Таризеля» Леонида Горбовского, пронизанное оптимистическим пафосом:

«Товарищ Ламондуа предлагает вам решать. Но, понимаете ли, решать, собственно, нечего. Все уже решено. Если и матери с новорожденными уже на звездолете. (Толпа шумно вздохнула). Остальные ребяташки грузятся сейчас. <...> Вы уж простите меня, но я решил самостоятельно. У меня есть на это право.

<...>

– Из чего надо исходить? – сказал Горбовский. – Самое ценное, что у нас есть, – это будущее...

<...>

– Наше будущее – это дети. <...> И, вообще, нужно быть справедливыми. Жизнь прекрасна, и мы все уже знаем это. А детишки еще не знают. Одной любви им сколько предстоит! Я уж не говорю о нуль-проблемах» [12;466—467].

В финальной главе повести «Далекая Радуга» мы вновь найдем контраст: на сказочной красоте вечер наступают две черные стены Волны.

И в контрасте же вновь мы найдем картину социально-психологического среза, вновь в контрасте будут те, кто работает, пытаясь спасти научную документацию (физики), и те, кто предоставлен самим себе.

Но только чувство, пронизывающее предоставленных самим себе людей, теперь будет иным: не отчаяние и страх, а восхищение каждым мгновением уходящего «белого света».

Именно в этих декорациях и этой психологической атмосфере авторы раскроют нам самую главную тайну повести «Далекая Радуга»: мы услышим исповедь Камилла, последнего ученого-фанатика из Чертовой Дюжины, который в течение этого последнего дня планеты трижды погибал и трижды воскресал.

Во имя результативности в научном поиске, он искусственно вытравил из себя эмоциональную половину своего сознания и превратился в сущность, способную изменять мир, но не желающую этого.

Единственное чувство, которое испытывает Камилл

от своего всезнания и всемогущества – черная, смертельная тоска.

Эта идея трагической обреченности отдельной человеческой жизни и целой планеты (при условии доминирования холодного разума над душой), мысль о том, что знание и всезнание не всегда соседствуют с гармонией и спасительным равновесием, находит воплощение на всех уровнях художественной ткани повести Аркадия и Бориса Стругацких «Далекая Радуга».

Глава 6. Планеты «незрелых душ»

В 1962 году выйдет в свет повесть, которая начнет череду произведений, обнажающих проблему-причину извечных человеческих незадач, беду, кочующую в жизненном пространстве людей из десятилетия в десятилетие, беду, изменяющую свою форму, но не меняющую своей сущности.

В 1962 году выйдет в свет повесть «Попытка к бегству».

И здесь уже будет преодолеваться не столько пространство (как это было в начальных произведениях соавторов), сколько время, точнее, стереотипы восприятия мира человеком будущего: разум героя вдруг подметит, что его светлая душа, оказывается, способна на непривычное чувство ненависти.

И обычному человеку, пусть даже это человек будущего, придется осознать себя героем, от которого зависят судьбы цивилизаций.

Так начнется в «Попытке к бегству», будет подхвачена в повести «Трудно быть богом» (1964) и продолжена в «Обитаемом острове» (1969), «Жуке в муравейнике» (1979), «Волнах гасят ветер» (1985) линия трагического преодоления – линия прогрессорства, показывающая мир в его мучительной для отдельной человеческой души и судьбы сложности.

Обратимся к самому началу этого пути, к произведениям

1960-х годов, в которых оттачиваются представления авторов о том, *что* есть пространство беды и каковы причины возникновения такого пространства.

Повесть «Попытка к бегству» начинается звенящим наслаждением жизнью.

Контрастным по отношению к этому мотиву любви ко всему сущему станет последующее повествование, наполненное чувствами ненависти и бессилия, ощущением беды.

Второй мотив, открывающий «Попытку к бегству», мотив «живых механизмов», намертво связан с чувством жалости; старый сосед главных героев повести не может смириться с тем, что в современных вертолетах используются биоэлементы:

«Кому это надо? Живые механизмы... Полуживые механизмы... Почти неживые механизмы... <...> Бедная испорченная машина превращается в сплошной больной зуб! Может быть, я слишком старомоден? Мне ее жалко, ты понимаешь?» [13;224—225]

Чуть позже, на планете Саула, уже люди будут обречены выступать в роли «живых», «полуживых», «почти неживых механизмов», заставляя Вадима развить тему, начатую стариком-соседом:

«— Это не люди. Люди не могут так. — Он вдруг поднял голову. — Это киберы! Люди только те, которые в шубах! А это киберы, безобразно похожие на людей!

Саул глубоко вздохнул.

– Вряд ли, Вадим, – сказал он. – Это люди, безобразно похожие на киберов» [13;297—298].

Так, начальные мотивы повести – первый, контрастируя с основной частью, второй, развиваясь и трансформируясь в ней, – подводят нас к основной теме «Попытки к бегству» – изображению пространства беды.

Настоящая беда проявится в повести при помощи сопоставления представлений о беде молодого героя из гуманного будущего (любовь как настоящая беда) с тем, что он видит на Сауле:

«Здесь было темное горе, тоска и совершенная безысходность, здесь ощущалось равнодушное отчаяние, когда никто ни на что не надеется, когда падающий знает, что его не поднимут, когда впереди нет абсолютно ничего, кроме смерти один на один с безучастной толпой» [13;280].

Чтобы ввести читателя в пространство беды, авторам необходим персонаж, подобный Вергилию в «Божественной комедии» Данте.

Таким героем станет Саул Репнин, сбежавший из времени фашистских концлагерей в будущее, а оттуда на безымянную до его высадки планету.

Именно «человек в беде» необходим Стругацким, чтобы разобраться в причинах возникновения пространства беды.

Прыжок героев в пространство беды будет подан контрастно.

На наших глазах произойдет резкая смена психологиче-

ской атмосферы: атмосфера скоморошеского веселья, радостного предвкушения череды открытий на Сауле, при высадке сменится подавленностью, острым ощущением несчастья, но и это ощущение несчастья подается контрастно:

«Вокруг был снег. И сверху падал снег большими ленивыми хлопьями. „Корабль“ стоял среди однообразных круглых холмов, едва заметных на белой равнине. Под ногами из снега торчала короткая бледно-зеленая травка и много мелких голубых и красных цветов» [13;255].

Эффект «ушата холодной воды» возникает в финале этого фрагмента, когда на смену эпически-спокойному тону приходит намеренно краткое тревожное предложение:

«А в десяти шагах от люка, припорошенный снегом, лежал человек» [13;255].

В повести «Трудно быть богом» мы не совершим с главным героем первого шага по территории беды (Антон уже пять лет пребывает в роли Руматы Эсторского – великосветского льва Арканарского королевства).

Но в романе «Обитаемый остров» первый взгляд героя в пространство беды будет отмечен нами: опасливый взгляд в низкое, твердое небо, «без этой легкомысленной прозрачности, намекающей на бездонность космоса и множественность обитаемых миров, – настоящая библейская твердь, гладкая и непроницаемая» [14;13].

Даже небо в этом мире, непроницаемое, предельное, и напоминает человеку о ловушке, западне, капкане, невозмож-

ности вырваться.

Пространство беды характеризует звук: в «Попытке к бегству» на дне котлована, куда согнаны тысячи человек, несоответственно тихо; звуки же воплощают царящее здесь насилие (ворчание механизмов, разрывающих плоть заключенных, выкрики надсмотрщиков), нездоровье, аномальность происходящего:

«Время от времени кто-то где-то начинал хрипло, надсадно кашлять, задыхаясь и сипя, так что начинало першить в горле. Этот кашель немедленно подхватывали десятки глоток, и через несколько секунд котлован наполнялся трескучими сухими звуками. На некоторое время движение людей останавливалось, затем раздавались жалобные выкрики, резкие, как выстрелы, щелчки, и кашель прекращался...» [13;279]

Мысль о том, что пространство беды – это всегда большое пространство, подтверждает описание Арканарского королевства в «Трудно быть богом»:

«На сотни миль – от берегов Пролива и до сайвы Икающего леса – простиралась эта страна, накрытая одеялом комариных туч, раздираемая оврагами, затопляемая болотами, пораженная лихорадками, морами и зловонным наморком» [15;32].

И, конечно же, большое пространство будет заявлять о себе при помощи цвета.

Во всех трех произведениях, о которых мы ведем речь,

доминирует серый цвет, но использование его авторами различно: серый цвет в «Попытке к бегству» – прежде всего знак принадлежности к отверженным (*«На дне котлована на грязном растоптанном снегу среди десятков разнообразных машин копошились, сидели и даже лежали, бродили и перебегали люди, босые люди в длинных серых рубашках»* [13;279]).

В «Трудно быть богом» серый цвет тоже обозначает неблагополучие, но уже характеризует тупые души обывателей и философию палачей фашистского толка («серое слово», «серое дело»), закономерно трансформируясь по ходу повествования в черный цвет («Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные» [15;166]).

В романе «Обитаемый остров» серый цвет одновременно характеризует и враждебное человеку пространство («<...> все было серое, пыльное, плоское» [14;14]), и человека – жертву этого пространства:

«Несколько секунд они смотрели друг на друга, и Максим ощущал, как уныние, исходящее от этого лица, затопляет дом, захлестывает лес, и всю планету, и весь окружающий мир, и все вокруг стало серым, унылым и плачевным, все уже было, и было много раз, и еще много раз будет, и не предвидится никакого спасения от этой серой, унылой, плачевной скуки» [14;25].

Пространство, имеющее такие признаки, неминуемо выводит читателя на исторические переключки: если в «Попыт-

ке к бегству» и «Трудно быть богом» воинствующее зло, беспредельная подлость «высверкивают» феодальным мороком или фашистской забубенностью, то в «Обитаемом острове» действуют уже не пики, удавки и арбалеты; атомные удары той или иной степени сложности поделили планету на пространство меньшей или большей беды.

Так, Гай Гаал, думая о людях южных районов, родившихся после целенаправленного взрыва трех атомных бомб, сам, выросший на зараженной территории, отмечает:

«Это был жалкий народ – мутанты, дикие южные выродки, про которых плели разную чушь, и сам он плел разную чушь, – тихие, болезненные, изуродованные карикатуры на людей» [14;249].

В душном мире Саракши много злости, «очень много страха, очень много раздражения... Они все здесь раздражены и подавлены, то раздражены, то подавлены» [14;42].

Отторжение, неприятие людей друг другом в буквальном смысле пространственно материализуется:

«Рыхлая тетка у буфета произнесла длинную ворчливую фразу и скрылась за своим барьером. Они здесь обожают барьеры, подумал Максим. Везде у них барьеры. Как будто все у них здесь под высоким напряжением...» [14;60]

Но не только человеческий мир «обитаемого острова» обманывает ожидания Максима Каммерера (поначалу он надеется найти на этой планете цивилизацию – «мощную, древнюю, мудрую»), не оправдает его надежд и мир природный.

Лес в «Обитаемом острове» сопоставим с лесом в «Улитке на склоне» (1968) своей чрезмерностью.

Но в «Улитке на склоне» мы находим чрезмерность витальную, биологическую (масштабность объемов, разнообразие форм), в «Обитаемом острове» лес – пространство, чрезмерно наспигованное военной техникой:

«Здесь шагу нельзя было ступить, не наткнувшись на железо: на мертвое, проржавевшее насквозь железо, готовое во всякую минуту убить; на тайно шевелящееся, цепляющееся железо; на движущееся железо, слепо и бестолково распахивающее остатки дорог» [14;204].

И слабая надежда на волшебный предмет-помощник, с помощью которого можно вылечить это больное пространство («Если бы мы нашли Крепость, тогда бы, друг мой, все стало бы по-другому.» [14;214]), конечно же, не оправдывается.

На протяжении всего романа подтверждается первоначальное наблюдение Максима Каммерера: «<...> планета-могильник, планета, на которой еле-еле теплилась разумная жизнь, и эта жизнь готова была окончательно погасить себя в любой момент» [14;90].

Объясняя, как «разумная жизнь» превратила свое жизненное пространство в пространство беды, авторы прибегают к классификации.

На «обитаемом острове» есть те, кого действующее через сеть башен излучение приводит в полное подчинение:

«Человеку, находящемуся в поле излучения, можно было самыми элементарными средствами внушить все, что угодно, и он принимал внушаемое как светлую и единственную истину и готов был жить для нее, страдать за нее, умирать за нее» [14;227].

И есть невосприимчивые к излучению «выродки», только они могут «воспринимать мир, как он есть, воздействовать на мир, изменять его, управлять им. И самое гнусное заключалось в том, что именно они поставляли обществу правящую элиту, называемую Неизвестными Отцами. Все Неизвестные Отцы были выродками, но далеко не все выродки были Неизвестными Отцами» [14;228].

Такая «разумная жизнь», помимо армии и гвардии, оберегает себя при помощи теле-радио-змеинового гнезда, набитого «отборнейшей дрянью, специально, заботливо отобранной дрянью, эта дрянь собрана здесь специально для того, чтобы превращать в дрянь всех, до кого достанет гнусная ворожба радио, телевидения, и излучения башен» [14;357].

Поначалу кажется, что причиной неблагополучия пространства являются его символы преуспевания: люди в мехах («Попытка к бегству»), дон Рэба («Трудно быть богом»), Неизвестные Отцы («Обитаемый остров»), потому что только палачи в этом тюремно-эшафотном пространстве обладают свободой.

Разумеется, это свобода уничтожать:

«Наши копыта остры и зазубрены, и при обратном движе-

нии они извлекают из врага внутренности» [13;332]. («Попытка к бегству»);

«Он [дон Рэба – Н.С.] упразднил министерства, ведающие образованием и благосостоянием, учредил министерство охраны короны, снял с правительственных постов родовую аристократию и немногих ученых, окончательно развалил экономику, написал трактат „О скотской сущности земледельца“ и, наконец, год назад организовал „охранную гвардию“ – „Серые роты“. <...> Но он продолжал крутить и вертеть, нагромождать нелепость на нелепость, выкручивался, словно старался обмануть самого себя, словно не знал ничего, кроме параноической задачи – истребить культуру» [15;92]. («Трудно быть богом»);

«<...> они [Неизвестные Отцы – Н.С.] могли бы заставить миллионы убивать друг друга во имя чего угодно; они могли бы, возникни у них такой каприз, вызвать массовую эпидемию самоубийств... Они могли все» [14;228]. («Обитаемый остров»).

Есть нечто такое, что объединяет палачей, – циничная философия.

Согласно такой философии, человек – это не более, чем общественная собственность; каждый, начиная от ближнего твоего и заканчивая властями, имеет право на жизнь, сознание, душу человека, на его человеческий статус.

Точнее всего авторам удастся передать это в «Попытке к бегству», в эпизоде, где Саул допрашивает стражника Хай-

ру:

«— Сколько людей в хижинах?

— В хижинах нет людей.

Антон и Вадим переглянулись. Саул бесстрастно продолжал:

— Кто живет в хижинах?

— Преступники.

— А преступники не люди?

На лице Хайры изобразилось искреннее недоумение» [13;319].

Но не это самое страшное...

Человек, против которого направлена циничная философия, – неоднороден. Жертвы неоднородны.

Есть те, которые «желают странного», и есть болванки, заготовки, куклы.

Мотив «живых механизмов», людей, похожих на киберов, начатый в «Попытке к бегству», по-своему трансформируется в «Трудно быть богом» и «Обитаемом острове», сменив эмоциональную тональность на прямо противоположную:

«Двести тысяч человек! Было в них что-то общее для пришельца с Земли. Наверное, то, что все они почти без исключений были еще не людьми в современном смысле слова, а заготовками, болванками, из которых только кровавые века истории выточат когда-нибудь настоящего гордого и свободного человека. Они были пассивны, жадны и невероятно, фантастически эгоистичны» [15;143]. («Трудно

быть богом»);

«<...> унылая безнадежная страна, страна беспрое-светных рабов, страна обреченных, страна ходячих кукол...» («Обитаемый остров») [14;300].

Человек-кукла, человек-заготовка – причина, почва и попуститель зла.

Безнадежность сквозит в размышлениях Руматы о народе Арканара, о правилах стадности, «освященных веками, неизблемых, проверенных, доступных любому тупице их тупиц» [15;91].

Эти рефлексии будут обострены самой жизнью – «черным переворотом» – приходом Святого Ордена к власти.

Именно в этот момент Румата находит причину, по которой неблагополучное пространство, словно бы само собой, превращается в пространство еще большей беды.

Причина – хладнокровие:

«Хладнокровное зверство тех, кто режет, и хладнокровная покорность тех, кого режут. <...> Души этих людей полны нечистот, и каждый час покорного ожидания загрязняет их все больше и больше. Вот сейчас в этих затаившихся домах невидимо рождаются подлецы, доносчики, убийцы, тысячи людей, пораженных страхом на всю жизнь, будут беспощадно учить страху своих детей и детей своих детей» [15;168—169].

Аналог и одновременно оппонент Руматы – Будах – по-своему продолжит тему хладнокровия в монологе о способ-

ности человека привыкать ко всему:

«<...> привычка терпеть и приспособливаться превращает людей в бессловесных скотов, кои ничем, кроме анатомии, от животных не отличаются и даже превосходят их в беззащитности. И каждый новый день порождает новый ужас зла и насилия...» [15;195]

В чем видится авторам причина хладнокровия, порождающего подлецов, доносчиков, убийц?

Причина, заставляющая этих людей подчиняться страху, – в их душах:

«Психологически почти все они были рабами – рабами веры, рабами себе подобных, рабами страстишек, рабами корыстолюбия. И если волею судеб кто-нибудь из них родился или становился господином, он не знал, что делать со своей свободой. Он снова торопился стать рабом – рабом богатства, рабом противоестественных излишеств, рабом распутных друзей, рабом своих рабов» [15;143—144].

И вновь мысль Руматы получит развитие в монологе ученого Будаха о борьбе со злом:

«<...> и всегда будет невежественный народ, питающий восхищение к своим угнетателям и ненависть к своему освободителю. И все потому, что раб гораздо лучше понимает своего господина, пусть даже самого жестокого, чем своего освободителя, ибо каждый раб отлично представляет себя на месте господина, но мало кто представляет себя на месте бескорыстного освободителя» [15;196].

Зная психологию раба, Саул («Попытка к бегству») предрекает, во что выльются замыслы молодых героев, вознамерившихся подарить средневековой планете коммунизм: либо герои из будущего превратятся в нянек при разжиревших бездельниках, либо найдется энергичный мерзавец, который подгребет себе под сиденье все подаренное землянами изобилие, а самих землян вышибет вон с планеты.

К чему приводит циничная философия раба-хозяина и раба-слуги, постигнут Максим Каммерер и Гай Гаал, вглядываясь в фотографии, найденные на белой субмарине. Фотографии, доказывающие, какой синий, ослепительный, великолепный, снежный, веселый, смеющийся мир можно превратить в выгребную яму, если руководствоваться этой философией.

Действительно, человек – источник зла.

Но наряду с рабами-стражниками есть те, кто «желает странного» («Попытка к бегству»).

Наряду с рабами доном Рэбой и лавочниками есть Гур Сочинитель, Будах, Кира («Трудно быть богом»).

Наряду с рабами-«куклами» есть «выродки» («Обитаемый остров»).

«Желающим странного» в «Попытке к бегству» автоматически присваивается статус преступника.

В «Трудно быть богом» состав преступления книжечеев заключается в том, что они *«умеют и хотят лечить и учить свой изнуренный болезнями и погрязший в невежестве народ;*

<...> что они, подобно богам, создают из глины и камня вторую природу для украшения жизни не знающего красоты народа; <...> что они проникают в тайны природы, надеясь поставить эти тайны на службу своему неумелому, запуганному старинной чертовщиной народу...» [15;39—40]

Основная вина «желающего странного», с точки зрения раба, и основное достоинство «желающего странного», с точки зрения свободного человека, — это то, что он усомнился.

Два варианта **видения** судьбы «усомнившегося» в «поступательном ходе истории» предлагают Стругацкие.

В «Попытке к бегству» гимн-плач такому человеку поет Саул:

«И этого человека, конечно, бояться. Этому человеку тоже предстоит долгий путь. Его будут жечь на кострах, распинать, сажать за решетку, потом за колючую проволоку...» [13;324]; в пределах же повести «Трудно быть богом» авторы оптимистично утверждают, что сама история, время, будущее за тех, кто «желает странного»:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.