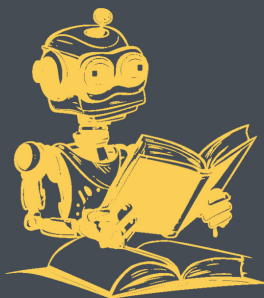


Станислав

ЛЕМ



Фантастика
и футурология

том II



Станислав Герман Лем
Фантастика и
футурология. Том II
Серия «Лем – собрание
сочинений (Neo)»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=169438
Фантастика и футурология. Том 2: АСТ, Хранитель;
ISBN 978-5-17-162467-5

Аннотация

В этот двухтомник вошла уникальная по своему замыслу и объему монография, исследующая множество проблем, возникающих при соприкосновении фантастики – безграничной игры воображения и футурологии – науки, ответственной за каждый свой постулат.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Проблемные поля фантастики	5
I. Катастрофа	5
II. Роботы и люди	68
III. Космос и фантастика	148
Вступление	148
Space fiction[90]	165
Космогоническая фантастика	211
Science fiction и структуры повествования	231
Конец ознакомительного фрагмента.	235

Станислав Лем

Фантастика и футурология

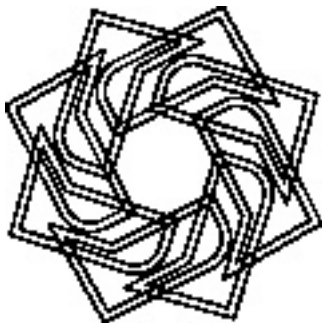
Том 2

© Stanislaw Lem, 1970

© Перевод. Е. Вайсброт, наследники, 2023

© Издание на русском языке AST Publishers, 2024

Проблемные поля фантастики



I. Катастрофа

Обзор проблем Science Fiction мы начнем милым старосветским обычаем с конца света, отказавшись от своеобразного очарования, доставляемого структуралистским вскрытием литературы.

У *finis mundi*¹, призрака, маячившего перед глазами человечества, своя почтенная история. Его предрекали различнейшие религии в соответствии с догматикой Откровения, например в виде Страшного суда. Хотя интерес, проявляемый сейчас к двухтысячному году, не раскрашен катастрофизмом, однако в особом внимании к столь круглой

¹ Конец света (лат.).

дате можно обнаружить последние следы магии цифр, которая пленяла умы человека с пифагорейских времен и вызвала панику перед тысячным годом, когда Европа ожидала, что этой датой должна завершиться теперешняя история. Страхи метафизического характера сменились такими, которые мы организовали, так сказать, собственноручно, поскольку всеобщим достоянием народов стало осознание того факта, что по обеим сторонам океана имеются силы, способные испепелить планету в течение нескольких часов. При этом случилось так, что на первое место европейской, а стало быть, и всемирной истории перед самым открытием атомной энергии выдвинулся один из величайших безумцев, каких знала история – Гитлер. Поэтому утверждения мелиористов о якобы постоянно улучшающемся климате международных отношений дали трещину, когда оказалось, что между степенью технического развития цивилизации и уровнем ее гуманитарных свойств нет неперенной связи, то есть закона, в соответствии с которым наиболее могущественными становились бы только те, кто одновременно и этически стоял выше других. Беспокойство нынешнего рационалиста не следует из приверженности историософии, коя утверждает, что история время от времени должна поражать нас катаклизмами. Речь идет не о какой-либо внутренней исторической неизбежности, а лишь о том, что, если даже событие появляется в статистических сериях очень редко, то все равно можно дожидаться его повторения,

лишь бы время ожидания было достаточно долгим. Нельзя считать проявлением фатума предположение, будто тот, кто однажды сломал себе ногу, съезжая с горы, возможно, там ее сломает снова. Полстолетия назад картина гибели мира, вызванной применением страшного оружия, была невероятной. Забытый, пожалуй, теперь писатель Болеслав Жарновецкий в созданном в двадцатые годы романе о 1975 годе нарисовал всемирную войну, ведущуюся с помощью танков, орудий и бомбардировщиков, «фантастически» усовершенствованных так, чтобы стал, например, возможен артиллерийский обстрел целей, удаленных аж на двести километров от орудий новейшей конструкции. Ни Жарновецкий, да и вообще никто на свете не смог бы в то время понять словаря стратегии 1970 года. Он включает такие понятия, как «All-Out Strategic Exchange²» – эвфемизм, означающий третью мировую войну, оценивающий «мегагибель» 120 миллионов людей в США и СССР, или «Blackout», что означает уже не затемнение, а ослепление радаров АВМ³ (противоракетных ракет) благодаря специальному атомному взрыву; как ICM (Improved Capability Missile⁴), то есть новейший баллистический снаряд, способный к маневренному обходу направленных на него ракет противоракетной обороны;

² Полномасштабный обмен стратегическими ударами (англ.).

³ Anti-Ballistic Missile – противоракетная ракета (англ.).

⁴ Ракета повышенной эффективности (англ.).

как MITRV (Multiple Individually Targeted Re-entry Vehicle⁵), то есть снаряд, выбрасывающий большое количество боеголовок одновременно, из которых каждая нацеливается на отдельно обнаруженный объект; как PENaid (Penetration Aids⁶), то есть ложные устройства в виде снарядов-бутафорий, ослепляющих головок и т. п., что облегчает баллистическим ракетам проникновение сквозь оборону противника; как WALORT (Weapons Allocation and Desired Ground-zero Optimizer⁷), то есть компьютерные программы, рассчитывающие мегатоннаж, потребный для уничтожения стратегических целей при оптимальном использовании имеющейся в распоряжении мощности поражения, ибо, как сказал бы специалист, «третью мировую войну будут вести два борющихся суперкомпьютера».

Подобное положение воздействовало и на фантастику, поскольку благодаря ему она обрела новый, двузначный характер. Ей можно отказывать в серьезных художественных ценностях, но Science Fiction, пусть низкопробная, затрагивает эсхатологические проблемы, отнюдь не высосанные из пальца. Поэтому в определенном смысле она ближе к истине и как бы более реалистична, нежели проза типа «мифологи-

⁵ Разделяющаяся головная часть с индивидуальным наведением боевых элементов на цели (*англ.*).

⁶ Средство обеспечения прорыва (*англ.*).

⁷ Блок оптимизации выделения ядерных боеприпасов с учетом намеченного эпицентра (*англ.*).

ческого реализма», хотя и много выше оцениваемого критикой. Science Fiction фальшивыми тонами повествует о том, что по существу ложным уже быть не должно; отсюда ее двусмысленность, как ариивиста⁸, которым гнушаются, но который, тем не менее, со временем набирает силу, правда, не самым элегантным способом, ибо усердие, с коим она – фантастика – потчует нас концами света, немного отдает шантажом.

К сожалению, я не могу сказать, в какой степени Science Fiction выполнила трансмиссионную роль в послевоенные годы, популяризируя в форме конкретных образов те милитарные доктрины, которые одна за другой возникали в Пентагоне. Доктрин таких было множество, а их полный перечень содержится в ежегодниках журнала «Bulletin of the Atomic Scientist», отражающего также и конфликты, постоянно нарушавшие гармонию сотрудничества ученых, связанных с Atomic Energy Commission⁹, и военных. Особенно большую активность в первом послевоенном десятилетии ученые проявляли, предлагая различные глобальные решения атомной проблемы, хотя и тогда уже меж них не было недостатка в таких, которые любую мысль о политике разоружения считали утопической и одобряли концепцию продолжения усилий, направленных на создание бомб «третьего поколения», то есть водородных («второе поколение» – урановые бомбы с гораздо большей разрушитель-

⁸ Карьерист (устаревшее) – от arriviste (от arriver) – заработать (*франц.*).

⁹ Комиссия по атомной энергии (*англ.*).

ной силой, нежели «примитивные» прототипы, испепелившие Хиросиму и Нагасаки). Ученые проявляли склонность к поискам крайних решений, как мирных, так и военных; например, Бете и Сцилард снискали известность опубликованной дискуссией круглого стола, в которой изложили план рассредоточения городских центров США как самый верный способ уменьшить количество жертв атомной войны, приведя ориентировочные цифры стоимости такого проекта. В то время – около 1951 года – эти расходы, исчисляемые примерно двадцатью миллиардами долларов ежегодно, еще казались фантастическими, и этот план никто всерьез не принимал. Впрочем, даже расположив двумя столбцами доктрины превентивной войны, планы обороны метрополии (Civil Defense) путем создания радарно-упредительной сети (Early Warning), и фантастические романы, иллюстрировавшие эти концепции, их не удалось бы свести в единую систему. Ибо Science Fiction нельзя считать однозначным выразителем споров тех лет между Пентагоном и научной средой. Следуя свойственной ей ориентации, она искала особо многообещающие в драматургическом и шокообразующем смысле концепции. Не ограничивалась она также иллюстрацией существующих стратегических представлений, ибо охотно соединяла реальное с фиктивным. То есть размещала штабы или ставки под землей или на борту огромных искусственных спутников, причем особенно ее привлекала тема случайно возникшей войны. Например, в результа-

те ошибки (как в уже упоминавшейся новелле «Triggerman», где метеорит уничтожает Вашингтон, а военные вкупе с президентом, приняв это небесное тело за российскую ракету, требуют от генерала, которому доверена «красная кнопка», чтобы тот незамедлительно дал ход «процедуре возмездия», чего, однако, генерал не сделал), либо помешательства, кое якобы должно непременно случиться с человеком, бдящим «у кнопки», поскольку такова диспропорция между неустойчивостью разума и огромностью доверенной ему разрушительной силы. В немногочисленных, в общем-то, рассказах этого периода (пятидесятые годы) можно найти отражение реальных противоречий, которые «разобщили» Пентагон и ученых, вызвали взаимное раздражение и достигли высшей точки в годы маккартизма. Общественно-политический механизм, который, распоряжаясь бомбой, одновременно увеличивал ее мощностъ и трансформировал систему обороны и нападения в масштабах Штатов, а также их баз во всем мире, фантастику в действительности никогда особо не интересовал. Поэтому то, какие группы лобби, образовавшиеся в капитале или Пентагоне, привели к модификации ведущей военной доктрины, ускользнуло от внимания Science Fiction. Типичные для этого периода фантастические произведения изображают скорее невозможные события (например, у У. Миллера-мл. в рассказе «Check and Checkmate»¹⁰, когда выясняется, что не только все азиаты –

¹⁰ «Шах и мат» (англ.).

пластиковые роботы, но благодаря серии хитрых «подстановок» и ведущие личности Америки тоже оказываются пластиковыми андроидами, так что, хоть ядерный арсенал США и не пострадал, тем не менее коварный Восток всех людей в Штатах изничтожил и подменил механическими оборотнями). Подобный мотив встречается и у А. Азимова (русские выкрадывают всех отдыхающих у них американских ученых и заменяют их идеальными андроидными копиями, причем каждая такая копия одновременно оказывается носителем атомной бомбы и по радиосигналу взрывается). Как видно из приведенных примеров, ненасытным фантастам явно мало опасности, реально нависшей над миром. В этой черте их творчества проявляется не столько демонизм, сколько, пожалуй, «развлекательное» отношение к ядерной опасности: они приветствовали бы ее как новую возможность для построения необычных и потрясающих историй. Впрочем, следует добавить, что не лишены черт фантазирования и совершенно внелитературные стратегические работы Германа Кана, придумавшего «машину Страшного суда», то есть такую бомбу, которую государство создает не для запуска ее на врагов, а для шантажа человечества возможностью глобального самоубийства. (В «On Termonuclear War»¹¹ Кан дал таким устройствам название «deterrent», то есть средство «устрашения».) Тексты «атомной» Science Fiction не предлагают вниманию читателя хода самой ядерной войны, во всяком

¹¹ «О термоядерной войне» (англ.).

случае, таковые редкость. Наибольшей популярностью у авторов скорее пользуется фаза, непосредственно предшествующая началу конфликта, а также следующая за ним. Впрочем, границу гетто Science Fiction пересекло немного таких произведений: к тем, с которыми (преимущественно вторично, благодаря экранизации) ознакомились широкая публика, относятся тексты, возникшие сравнительно поздно, в шестидесятые годы, такие, например, как «Доктор Стрейнджлав» П. Джорджа и более поздний роман того же автора «Красная тревога». Эти романы «реалистичны» в том смысле, что не постулируют ни существования «пластиковых оборотней», ни какой-либо вообще неизвестной и сенсационной военной техники, довольствуясь тем, чем человечество располагает реально. Для немногочисленных произведений, таких, как «На последнем берегу» Невила Шюта, мировая война, ведущаяся с использованием всех средств ядерного поражения, представляется проблемой реальной, в то время как множество фантастических новелл и романов используют ее в качестве предлога для демонстрации поздних послевоенных форм экзистенции остатков человечества, например, повергнутых в «новое варварство» либо «новое Средневековье». Сама война, приведшая к подобному регрессу, в таких произведениях зачастую даже не упоминается: она – часть древнего, почти забытого прошлого. Но тогда катаклизм выполняет роль *deus ex machina*¹², что позволяет формировать со-

¹² Бог из машины (лат.).

циальные и бытовые отношения по возможности удивительным образом, не сдерживаясь никакими критериями правдоподобия. Хотя и нечетко, но все же произведения, сосредоточенные вокруг ядерной катастрофы, расслаиваются так, что «более реалистичные» можно отделить от произвольно нафантазированных. Ценность последних, как правило, сомнительна, ибо в них используются примитивные схемы, в соответствии с которыми человечество, «прореженное» войной, вынуждено почти один к одному повторять прежние фазы развития (то есть, например, феодализм, религиозный фанатизм средневекового типа и т. д.). Зачастую это просто примитивный исторический роман, «раскрашенный» под SF.

Произведений, рисующих водородный ад, разверстый взрывами бомб в сердце какой-либо метрополии, я не знаю вообще; ежели таковые имеются, то они просто не попали мне в руки. Местами действия, по понятным причинам, обычно бывают подземные штабы стратегов. В «Докторе Стрейнджлаве» Джордж с большим знанием предмета описывает жизнь такой Главной Квартиры. Впрочем, для **подобного типа** текстов характерно сознательное усилие придать изложению видимость репортерски точного отражения событий. Джордж приводит в своем романе, впоследствии экранизированном Кубриком, версию, в соответствии с которой война началась из-за того, что летевшие в сторону Рос-

сии бомбардировщики USAF¹³ (из секции SAC¹⁴) уже невозможно было вернуть, когда они пересекли в полете критическую границу. Следовательно, перед нами один из многих текстов, повествующих, как война поглощает человечество в результате ошибки, дефекта либо недоразумения.

В следующем романе Джордж, возвратившись к теме, покрывшей его славой и ее материальными соответствиями, состряпал невероятно макиавеллиевскую с виду, но гораздо менее, нежели в «Докторе Стрейнджлаве», правдоподобную интригу. Здесь китайцы, стремясь спровоцировать атомное столкновение США и СССР, секретно перебрасывают в Штаты несколько бомб, размещенных так, чтобы, взорвавшись в час «ноль», они уничтожили Белый дом вкупе с президентом и «горячей линией», связывающей Вашингтон с Москвой, а вдобавок подводят к западному побережью Штатов свои подводные корабли и выпускают с них серию ракет, дабы американские радарщики решили, что это снаряды, летящие с азиатского побережья России. Задумка удалась, но гибель оказывается почти тотальной; жертвой становится и Китай, и все человечество, поскольку вторым этапом двусторонних атак является бактериологическое оружие: кто не погиб от радиации, тот гибнет от эпидемии. Любопытно, что послевоенная ситуация в изображении американского писателя практически аналогична в обоих романах. Прав-

¹³ United States Air Force – Военно-воздушные силы США (англ.).

¹⁴ Strategic Air Command – Стратегическое авиационное командование (англ.).

да, в «Докторе Стрейнджлаве» о ней лишь упоминают в Военной Комнате подземелий американской Главной Квартиры, а в «Красном телефоне» уже видна реализация послевоенных планов. Создается некая разновидность военной, типично кастовой диктатуры, в которой ведущая роль принадлежит военным, возникает сильная вертикальная сегрегация переживших войну людей, сверх того вводится обязательная регламентация и выделение определенного числа женщин, в основном для нужд властной элиты. В «Докторе Стрейнджлаве», в котором местами проскальзывает гротеск, Стрейнджлав в тот момент, когда мир уже рушится, сообщает (уже находясь в подземелье), что выжившие спустятся в убежища и шахты, дабы переждать самое худшее время выпадения радиоактивных дождей после взрывов, прихватив с собой по десятку женщин на каждого мужчину, что политически очень важно, поскольку, как подсказывает ему генерал Тергидсон, неизбежно возникает новый вид соперничества между Востоком и Западом, при котором каждая сторона в своем убежище будет стремиться размножаться как можно быстрее и интенсивнее, а доктор Стрейнджлав, разделяя сию справедливую точку зрения, рекомендует брать в шахты женщин, выбираемых *for their sexual characteristics, which will have to be of a high stimulating order*¹⁵. Собственно, чем-то абсолютно подобным заканчивается и «Красный те-

¹⁵ По их сексуальным характеристикам, которые будут играть важную стимулирующую роль (*англ.*).

лефон», с той лишь разницей, что это-то произведение гротескным уж никак не назовешь (и именно потому, вообще говоря, гораздо более слабое). Невил Шют в «На последнем берегу» (экранизированном и демонстрировавшемся у нас в Польше) через разговоры героев показывает следующий ход событий, ставших детонатором гибели:

– Самую первую бомбу сбросили на Неаполь. Это, конечно, устроили албанцы. Потом бомбили Тель-Авив. Никто не знает, чьих это рук дело, я, во всяком случае, не слышал. Затем вместились англичане и американцы, весьма внушительно пролетели над Каиром. На другой же день египтяне подняли в воздух все свои уцелевшие бомбардировщики – шесть на Вашингтон и семь на Лондон. К Вашингтону прорвался один, к Лондону два. После этого почти никого из британских и американских государственных мужей не осталось в живых.

Дуайт кивнул.

– Самолеты были русские, и я слышал, что на них были русские опознавательные знаки. Вполне возможная вещь.

– Боже милостивый! – воскликнул австралиец. – И поэтому мы бомбили Россию?

– Совершенно верно, – горько сказал капитан Тауэрс. [...]

– Беда в том, что эта мерзость слишком подешевела, – сказал ученый. – Под конец чистейшая

урановая бомба обходилась примерно в пятьдесят тысяч фунтов. /.../

– Ну, и тут пошла война между Россией и западными державами, – негромко подытожил Питер. – А когда же вмешался Китай?

– Наверяд ли кто-нибудь знает точно, – сказал капитан. – Но, думаю, Китай сразу же пустил в ход против России и ракеты и радиацию. Наверно, они не знали, насколько русские готовы к радиологической войне против Китая. /.../ Мир взорвали не великие державы. Во всем виноваты малые. Безответственные¹⁶.

Следует заметить, что такая последовательность событий, довольно странно звучащая (если учесть, что Шют писал книгу пятнадцать лет назад), гораздо более «веристична» по вероятностному раскладу, чем многие атомно-военные сценарии Г. Кана, который создавал их, работая, например, над «On Termonuclear War» примерно в тот же период времени. Сказанное не значит, якобы Шют был не худшим футурологом, чем Кан. Скорее как раз Кана можно считать фантастом в стиле Шюта.

Романы Джорджа относятся ко второму поколению в Science Fiction, из рядов которой они, кстати, выбились в том смысле, что ни в Штатах, ни во Франции, например, их вначале не публиковали издательские дома – монополисты на рынке Science Fiction. Видимо, сочли тематику вполне «ре-

¹⁶ Перевод Норы Галь.

алистичной» (это тем более знаменательно, что книг, несущих на обложке надпечатку «SF», очень многие люди *a priori* в руки не берут, поэтому выпуск в свет такого произведения другим издателем автоматически повышает шансы того, что оно разойдется именно в тех кругах общества, которые, как правило, фантастики не читают).

Невил Шют, известный в Польше автор (например, у нас был издан его «Реквием для девушки»), своим «На последнем берегу» вошел в SF на правах исключения. Его роман о медленной кончине Австралии, над которой растягивается купол радиоактивной смерти, поскольку пассаты во время сезонных изменений климата систематически захватывают и гонят к Южному полюсу радиоактивную пыль, черпаемую с Северного полушария, может произвести большое впечатление, например на правах «психологического шантажа». Есть в нем, однако, огромный логический провал, поскольку, судя по тексту романа, у австралийцев **хватило бы** материалов, времени, людей и знаний, чтобы построить убежища хотя бы для части населения континента. Конечно, такое решение автора не устраивало. Шют – профессиональный беллетрист, создающий четкие, прилично построенные тексты (например, во время войны в Англии пользовался успехом его роман о военной любви – «Пастораль»), обычное «чтиво» без особых претензий на художественность. Его успех не с лучшей стороны свидетельствовал об уровне, характерном для Science Fiction, причем это тем более явно, что, будучи

новичком, он выбрал для романа тему, интенсивно эксплуатировавшуюся еще в 1946–48 годах (правда, скорее в виде новелл, нежели романов).

Шуточки относительно гибели человечества в качестве беллетристической модификации темы не должны нас удивлять, это, скорее, естественная реакция на полную девальвацию любой тематики. Размещение конца человечества в клозете (как в старой новелле Деймона Найта, о которой мы поговорим отдельно) не назовешь умной шуткой. Зато явно сатирический подтекст у рассказа Г. Голда, издателя журнала «Galaxy»; это гротеск, повествующий о том, как американцы по ошибке уничтожают атомным снарядам один русский город и соглашаются на то, чтобы в ответ русские тоже уничтожили у них один город; начинается торговля: который город, с университетом или без, с какой численностью населения; а не следует ли «добавить» еще один, поменьше и т. д. Задумка не столь иллюзорна, как кажется, поскольку окарикатуривает идею об «ограниченном обмене атомными ударами», популяризуемую мыслителями-стратегами (с Г. Каном во главе).

Наблюдаемый изнутри штабов, предусмотрительно заглубленных в землю, катаклизм имеет скорее характер интеллектуальной игры; размер жертв является абстракцией, переживаемой безотказно работающими компьютерами. Как бы по другую сторону размещены картины человеческих страданий, которые всегда – а значит, и в предатомные вре-

мена – увлекали читателей и зрителей. В противном случае не могли бы появиться фильмы о всевозможных «локальных смертях», например о погружении в пучину вод «Титаника», о разрушительных землетрясениях или пожарах. Существенной чертой таких событий является доминирование физиологии агонии над психологией и социологией поведения, которые в указанных ситуациях получают скомканными. Этот центр инферно представляется в какой-то степени родственным порнографическому описанию, становится его аналогом, поскольку подробности «анатомического» характера «выжимают» из поля зрения все другие. Бурная катастрофа, сводя человека до размеров ядра, лишённого слитных культурных наслоений (во время землетрясений, например, люди зачастую теряют сознание, впадают в истерику и безумие), напоминает оргазм тем, что поражает высшие действия интеллекта, то есть отличительные показатели вида, которые нас в человеке интересуют превыше всего.

Замыслы, подвигающие на описание подобных явлений, могут быть двойственными: либо они выражают садистские наклонности, либо, наоборот, – оптимизм, как веру в пожизненную стабильность человечественности. Последнее имеет место тогда, когда появляются люди, погибающие не после гибели культуры, а **вместе** с нею. Вроде того оркестра на «Титанике», который, уходя под воду вместе с кораблем, продолжал играть (если эта история не соответствует истине, то является выражением именно названного оптимизма).

С рациональной позиции вроде бы безразлично, что кто-либо делает в момент неизбежной агонии, ведь как мог бы материалист обосновать потребность в героическом поведении там, где с его помощью невозможно даже ободрить кого-то другого? С этой точки зрения безразлично, будет ли человек в момент гибели выкрикивать героические лозунги или же вопить от страха. Мне кажется, что здесь дело в древней мечте мыслителей, верящих в имманентность человечности: то есть в то, что культура дана нам неуничтожимо. Она дана как слону хобот, медведю шкура. Тогда как осознание сравнительно легкой обратимости культурных признаков, особенно в эпоху, подвергающую сомнению ее истинность (как, например, в гитлеровскую), удручает.

Таким образом, не столько наивность, смешанная со злой волей, но глубокая потребность приводит к тому, что именно такие знания быстро предаются забвению еще при жизни поколения, помнящего кошмарный эксперимент. Можно усматривать рефлексивность культуры в том усилии, зачастую неосознанном, которое стремится так залечить нанесенные обществу раны, чтобы они затянулись гладко, не оставив шрамов в памяти.

Подобное поведение нельзя считать разумным, поэтому следует правильно оценивать соображения тех, кто сует в такие раны пальцы, чтобы не дать им бесследно исчезнуть, и именно потому, что культура поддается уничтожению прежде, чем биология, ей необходима особая защита.

То, что я сейчас говорю, кажется противоречащим тому, что я писал на аналогичную тему в «Философии случайности», разбирая роман Э. де Капуле-Жюнака «Паллада, или Завоевание», показывающий всходы спор культурного поведения людей, рассматриваемых в качестве собак космическими чудовищами, взявшими в рабство беззащитных. Но противоречие тут кажущееся: палладийские монстры Капуле-Жюнака не подвергают своих жертв максимальным уничтожающим давлениям; чтобы познаться с результатами большего принуждения, достаточно взглянуть на документы, демонстрирующие падение общественной морали в концлагерях Третьего рейха, поскольку, увы, в нашем распоряжении имеется такое количество протоколов, раскрывающих тему, какого не хотелось бы себе вообще пожелать. Движение Сопротивления и восстания, организованные даже в лагерях смерти, не сводят сказанного на нет, поскольку и то и другое относится к людям, попавшим в лагеря уже взрослыми и характерологически оформившимися; аналогичных проявлений сопротивления и бунта не отмечено в лагерях, в которых содержали, например, детей и молодежь, именно в этом проявляется фактическая картина процессов культуризации, впрочем, невероятно старая (ведь самые боевые отряды своих войск – янычаров – турки некогда создавали из детей, похищенных в культурно враждебном кругу). Перевоспитание, вероятно, не исключено, но это совершенно особая проблема; дело в том, что человек – существо гораздо более пла-

стичное и модифицируемое, нежели это согласен признать любой мелиоризмом зараженный идеализм, выражающий, впрочем, это различно, например словами, что, мол, *anima naturaliter christiana est*¹⁷. Увы, этику не наследуют, а творят, и именно поэтому ее можно произвольно подвергать жутким извращениям и деформациям.

Проявления этической социоинволюции можно встретить также в Science Fiction, посвященной общественному катаклизму, но не все проявления этого синдрома изображаются одинаково, что связано с табуистическими ограничениями цензурного характера, которые, впрочем, могут раздражать (описание уничтожения целого народа запрету не подлежит, а вот даже самое ничтожное насилие в сексуальной сфере тут же вызывает пристальное внимание цензора). Поэтому как исключения следует рассматривать такие рассказы, как двухчастный цикл Уорда Мура «Лот» и «Дочь Лота». Эта веристично написанная история рисует начало атомной войны: обычная американская семья бежит из дома на автомобиле. Только обрывки радиосообщений позволяют догадаться о размерах разрушений. Одну полосу автострады заполняет лавина убегающих автомобилей, по другой, почти пустой, мчатся полицейские и воинские спасательные машины. Герой цикла, отец семейства, оставляет на бензозаправочной станции жену и детей и тайно сбегает на автомобиле

¹⁷ Душа по природе своей христианка (лат.). Вариант выражения из «Аполонгетики» Тертуллиана: «О свидетельство души, по природе христианки!»

с дочкой-подростком; его намерения объясняет второй рассказ цикла, в котором современный Лот, обретающийся после катастрофы в лесной глуши, воспитывает ребенка, мальчика, рожденного от дочери.

Если в первом рассказе скрупулезно и достоверно были показаны зачатки общественного распада (трудности совершения любой сделки, денежная инфляция, отсутствие бензина и как бы адекватное на таком фоне бегство вполне солидного до того *pater familias*¹⁸), то в другом мы видим нужду, грязь и тяжкий труд кочевой жизни в лесу, с постепенно разваливающимся автомобилем, тягостные и неловкие усилия отца «нового семейства» поймать в луже маленькую рыбку; когда он возвращается с сыночком, плодом инцеста, то видит, что «дочери Лота» нет, она сбежала с каким-то бродягой, вероятно более привлекательным, чем ее отец. Намек на бегство из Содома совершенно однозначен; кстати, оба произведения написаны в реалистическом духе и никаких прямых стигматов войны в них нет, кроме разрушения жестких до того связей и норм.

Единственно по обязанности хроникера мы отметим наличие большого количества книг, в которых в качестве фактора катаклизма преподносится не война, а естественное явление вроде заразы, уничтожающей траву (и вообще, зеленые растения) – как у Джона Кристофера в «The Death of

¹⁸ Глава семейства (лат.).

Grass»¹⁹, потопа, поглощающего континенты (например, у Балларда), чудовищной засухи либо угасания Солнца, вызванного тем, что на нем осело Черное Облако, космическое пылевое магнитное живое существо («Black Cloud»²⁰ Фреда Хойла), нашествия ледников (то есть новой ледниковой эпохи).

Особый мотив в SF представляют «позднейшие археологические действия», часто в виде раскопок, которые через тысячи лет после гибели человечества проводят на Земле представители иной расы разумных существ. Типичным, хоть и наивным, примером тому будет здесь «43 000 Years Later»²¹ Хораса Куна. В команду исследователей входят три существа – два «самца» и одна «самка» из Большой Галактики. Книга, лишенная какого-либо действия, представляет собою, собственно, перечень интерпретаций материалов раскопок на территориях США, Европы и России. Наличествуют в ней также рассуждения историософического характера о религиях землян, их быте, причинах абсолютной гибели и т. п. Если бы не «космическое» обрамление и то, что дискуссионные проблемы вкладываются в уста «Чужих», а точнее – несмотря на это, – то все замечания и суждения чужаков, адресованные земным проблемам, не стоят веса написавшего их пера, то есть просто-напросто являются дешевой

¹⁹ «Смерть травы» (англ.).

²⁰ «Черное облако» (англ.).

²¹ «Через 43 000 лет» (англ.).

газетчиной. То, что за счет какого-то перевертывания, переиначивания реконструкции символов человеческой культуры могло оказаться забавным и поучительным (как попытка взглянуть на нас глазами «Чужих»), чудовищно наивный автор не заметил даже как шанс, так что его самцы и самка в конечном счете дискутируют о том, стоило ли Соединенным Штатам начинать превентивную войну против Страны Советов или же нет.

Хоть и небогатая мыслями, книга Куна представляет собою тем не менее в SF явление характерное. Такое, скорее всего, невозможно представить в криминальной серии, разбирающей, скажем, антропологические аспекты преступления (то есть несенсационные). Правда, не следует связывать с массовым изданием книжки Куна чрезмерно оптимистических надежд, предполагающих, что читатель «Через 43 000 лет» будет искать тематически подобные тексты, но излагающие проблему на высоком интеллектуальном уровне. Уж так-то блестяще дела в Science Fiction не обстоят.

Предчувствие того, как тема могла бы заиграть под пером искушенного писателя, дает новелла любителя на ниве SF, покойного ныне американского ученого Лео Сциларда «Grand Central Terminal»²² (имеется в виду нью-йоркский вокзал).

Внеземные археологи, ведущие раскопки, наталкиваются там на общественные туалеты, назначения которых понять

²² «К вопросу о “Центральном вокзале”» (англ.).

не могут. В дверцах кабинок встроены автоматы, принимающие деньги за вход; касательно этой проблемы высказываются довольно путанные гипотезы, пытающиеся объяснить суть земного ритуала удаления экскрементов вплоть до элемента жертвоприношения; учитывая отсутствие указателей и справочного аппарата, который облегчал бы нахождение этих изолированных от других помещений мест, археологи высказывают предположение о чрезвычайно развитом чувстве – и органе – обоняния человека. Правда, возведенные вокруг скатологии²³ теории кажутся слишком уж легковесной шуточкой, но и в них, как и в других гипотезах (например, что Землю заселяла, в частности, крылатая раса – речь идет об ангелах, изображенных на обрывках музейных полотен) хорошо передан ход научных рассуждений, типично реконструирующих определенные бытия на основании обнаруженных следов.

В «History Lesson»²⁴ Артура Кларка опять же археологи ломают головы над загадочным документом, найденным в земных развалинах. Они не могут расшифровать смысла его визуального содержания, пребывая в беспомощном изумлении, поскольку материал этот оказывается фильмом с надписью, определяющей основную мысль – «A Walt Disney

²³ Скатология – ситуации, сцены, остроты в литературе, касающиеся человеческих экскрементов. – *Примеч. ред.*

²⁴ «Урок истории» (*англ.*); публиковалось на русском языке также под названием «Экспедиция на Землю».

Production»²⁵. Таким образом вздыбившийся гигантскими волнами поток темы катастроф растекается по периферийным анекдотам и «шуточкам» космического либо некосмического типа. Так, например, в старой новелле Деймона Найта «Not With a Bang»²⁶ конец земной цивилизации размещается в клозете (осталась единственная пара людей, «она» же настолько ханжески добродетельна, что не решается отворить дверь, которая за «ним» случайно захлопнулась, поскольку на этой двери начертано: «Мужской»).

Мотив дневника, который пишется во время катастрофы или после нее, некогда использовал Джек Лондон (в «Алой чуме»). Форму «воспоминаний Робинзона гибели» придал такому дневнику Стюарт Клот в рассказе «The Blast»²⁷. Очень старый человек спустя много лет излагает ход войны в том виде, в каком помнит ее по времени, проведенном в Нью-Йорке. Типичная последовательность событий, повторяемых в основных чертах другими авторами, выглядит примерно так: сам рассказчик не был очевидцем атомных ударов (здесь молчаливое предположение с душком очевидности, что, находясь он вблизи от какого-то «пункта ноль», то не выжил бы). О крупных военных действиях и о том, как они протекали, он не знает ничего, так как прямым следстви-

²⁵ Производство Уолта Диснея (англ.).

²⁶ «Не взрывом» (англ.); публиковалось на русском языке под названиями: «Западня»; «Бесславный конец, или Дверями не хлопать».

²⁷ «Взрыв» (англ.).

ем нападений было разрушение всех видов связи. Нет газет, телевидение и радио умолкают. Охваченные паникой толпы покидают город. Рассказчик Стюарта Клота остается в нем с женой. В опустевшем Нью-Йорке они ведут жизнь кочевников-охотников, выискивающих пищу в частично разрушенных и еще не до конца разграбленных магазинах, прихватив с собой свору бесхозных собак и временами отражая нападения себе подобных, но более агрессивных отшельников.

Затем разражается эпидемия, жертвой которой становится жена рассказчика. С этого момента он остается в одиночестве. Хороши сцены встречи совсем юных девушек, родившихся уже после катаклизма, которых приютило какое-то индейское племя: их «естественная дикость», их полнейшая отрешенность от цивилизации, незнание каких-либо форм благовоспитанности весьма убедительны в своей спокойной простоте. Надобно еще заметить, что добросовестная реалистическая разработка такой темы напичкана серьезными трудностями, как бывает всегда, когда установление правдоподобия конкретных человеческих действий, выведенных за пределы стереотипа знакомой нам реальности, зависит уже только от авторской интуиции. Ибо изображение динамичной структуры хаоса, разорванных общественных связей и в то же время кристаллизации новых взаимоотношений требует широкой эрудиции хотя бы в доступных исторических материалах.

В результате тема (как, впрочем, и любая в Science Fiction)

обрела не очень многочисленных умелых идиографов, зато привлекла множество последователей, превращавших ее в разновидности авантюры. Гид по библиографии SF, педантичный и добросовестный, к которым я не могу себя причислить, должен был бы как положено упорядочить и расположить все наиболее значительные тексты, приписанные к данной тематике, хронологически с учетом времени их создания, чтобы сориентироваться, кто бывал истинным творцом, а кто – имитатором уже очерченных сюжетов. Возникновение группы, активно сопротивляющейся начинающемуся хаосу, можно найти во множестве произведений. Так, например, у Джона Уиндема в его «Дне триффидов» или у У. Миллера-мл. в повести о «казни дермической». Катастрофа, которую Уиндем устроил человечеству, весьма искусна: мало того что после вспышки странных метеоритов все население Земли ослепло и угроза стать миром слепцов охватила планету. Так вдобавок на этой Земле выросли «триффиды», перемещающиеся наподобие животных огромные растения, вооруженные чем-то вроде ядовитых щупальцев. Слепые люди, естественно, становятся их добычей, совершенно беззащитной. Кошмар, сконструированный Миллером, выглядит иначе: в результате выпадения таинственных космических осадков (вроде бы метеоритов, в которых прибыли споры) началась эпидемия «дермической казни», а пораженных ею «дермиков»²⁸ – в пределах вконец развалив-

²⁸ В переводе Сергея Трофимова повести «Dark Benediction» («Темное благо-

шейся уже цивилизации – отстреливают, как взбесившихся собак. Герой повествования Миллера вначале попадает в парамилитарно организованную группу здоровых людей, которые захватывают город; однако потом сбегает на найденном грузовике, прихватив с собой «дермическую» девушку, бессильную что-либо предпринять, поскольку у нее сломана нога; укрытие они находят на ближнем острове, на котором порядок поддерживают католические монахи. Там герой от некоего ученого узнает, что зараза вовсе никакая не зараза, а нечто вроде прививки человеку новых биологических свойств, которые со временем пойдут ему на пользу. Мотив религиозной организации, как последнего оплота порядка в раздолбанном войной мире, появляется в лучшем произведении Миллера «Гимн по Лейбовицу», которое мы рассмотрим в разделе, посвященном метафизической тематике Science Fiction.

Достоин удивления, что авторам фантастики оказалось, как видим, недостаточно угрозы милитарно-ядерного типа, и в поисках иных средств уничтожения цивилизации они пролистали – как можно думать – все энциклопедии и зоологическо-ботанические справочники, какие только существуют. В качестве примера назовем только результаты подобных потуг. Так, в одном произведении на Землю нападают гигантские, похожие на огромную саранчу насекомые, но насекомые разумные, откладывающие в телах женщин (юных

словение») жертв эпидемии называют «кожистыми».

и прекрасных) яйца. В другом («The Puppet Masters»²⁹ Хайнлайна) это скользкие, полипообразные медузы, усаживающиеся людям на плечи и превращающие их в свои безвольные инструменты. Иногда удается притормозить разрушительное действие чудовищных яиц и уничтожить их. Из другого романа мы узнаем, что подобные яйца ищут – в зависимости от собственного пола – мужчин, либо женщин, чтобы угнездить в них свои зародыши; человек, подвергшийся нападению яйца, становится как бы бессмертным – пулевые раны у него немедленно заживают. Иногда речь идет о некоем роде мутации, приводящей к полному изменению человека, однако не внешне, а только внутренне: он становится «чудовищем» и обретает способность превращать в «чудовищ» других; внешне такого монстра невозможно отличить от обычного прохожего.

В «Midwich Cuckoo»³⁰ Дж. Уиндема гибелью цивилизации угрожают «Чужие», возможно, еще более коварные. Все население небольших городков погружается в летаргию, потому что из Космоса туда направлен какой-то особенный луч, после чего выясняется, что все способные рожать женщины беременеют. Рожают они детей с телепатическими способностями, младенцы обладают групповым сознанием и лич-

²⁹ «Кукловоды» (англ.); публиковалось на русском языке также под названиями: «Повелители марионеток»; «Хозяева марионеток».

³⁰ «Кукушки Мидвича» (англ.); публиковалось на русском языке также под названиями: «Мидвические кукушки»; «Кукушата Мидвича»; «Золотоглазые».

ностью и могут поражать волю как единиц, так и целых сообществ. В конце концов этих детей приходится уничтожить физически, дабы они не овладели Землей, будучи, быть может, лишь опосредованными инструментом «Чужих», которые таким образом хотели бы создать себе планетарный плацдарм. Какой-либо целостный смысл, например аллегорический, в таких текстах удастся отыскать редко. К такому относится «The Liberation of Earth»³¹ Уильяма Тенна, где Земля поочередно попадает в зоны влияния дерущихся галактических держав; каждое ее очередное освобождение (из-под протектора теперешних владык) оказывается несчастьем, большим, нежели предыдущее, и ободранные, изголодавшиеся, полунагие земляне в финале новеллы наконец говорят: «Мы можем с гордостью заявить, что ни одна раса никогда не была высвобождена от всего столь полно, как мы».

Конечно, можно предположить, что фантастические катастрофы представляют собою лишь транспозиции той реальной, что нависла над человечеством в результате развития техники. Однако такое представляется неправдоподобным. Должно быть нечто притягательное в мотиве угроз, ежели он столь по-разному воплощается и увлекает творцов, начиная с самых значительных и кончая заурядными ремесленниками, клепающими из резиновых щупалец и гориллных морд монстров для книг, телевидения и фильмов. Мотив чудовищ распространился в Science Fiction пятидесятых годов

³¹ «Освобождение Земли» (англ.).

настолько, что как бы в порядке защиты фантастика стала отбиваться от него насмешками, воспользовавшись различными подделками и литературными издевками. Однако нападкам подвергалась вульгаризация мотива, а не самая его суть (BEM – Bug-Eyed-Monster³²).

Прелести деструкции проблема обрела особенно благодаря психоанализу, антиэмпирическому толкованию, вырядившемуся в тогу псевдоэмпирических утверждений. Максимальный вред психоаналитическая доктрина нанесла теории культуры, поскольку утверждала, что-де весь аутентизм человека заключен в ядре его инстинктивной активности, типично же креативные действия, из которых складывается культура, – есть результат сублимирования исходной рефлекторности то путями более экспрессивными, то более замаскированными. В соответствии с такими суждениями аутентичным является некий невроз, либо определенный приглушенный комплекс, который вызвал дефекты детства, падающие на почву восприимчивой реактивности личности; в то же время творческие акты этого индивида представляют собою лишь разновидность операций по самолечению, то есть, собственно, вся область искусства – это всего лишь склад проявлений, пересублимированных автотерапией в сути, явно вторичные по отношению к их источнику. Вторичность эта не означает лишь установления не поддающейся оценкам, чисто эмпирически обнаруженной каузальной свя-

³² Жукоглазый монстр (англ.).

зи, той, которая некий комплекс обиды, некую подсознательную одержимость (например, в форме комплекса Эдипа) называет причиной того, что в итоге оказывается художественным произведением. Собственно, она признает настоящее произведение эпифеноменальной иллюзией, что лучше всего видно по тому, как психоаналитически настроенный критик анализирует художественные произведения. Как только он обнаружит психическое недомогание творца, якобы ответственное за результат креации, его задача выполнена. И хотя столь хищно этого не формулировал ни сам Фрейд, ни его последователи, креация всегда оказывается действием «суррогатным»; в этом смысле скульптуры, симфонии, стихи — лишь заменители актов, воплотить которые прямым путем художник не сумел из-за наличия соответствующих общественных запретов. Если б каждый мог убить отца и переспать с собственной матерью, то искусство б не возникло — вот жестоко огрубленное, однако адекватное выражение принципиального лейтмотива психоанализа как теории культуры.

Диву даешься, какое множество вообще-то разумных людей соблазнилось такими рассуждениями, отождествляющими символические работы одного человека с поведением другого, который лишь потому целует чью-то руку, что не может ее ампутировать. Как из того факта, что некоторые ставят ложь превыше истины, не следует, будто все люди руководствуются императивом лжи и лишь внешние обстоя-

тельства порой сводят на нет их псевдологию³³, так и из того, что человек подчас символическими операциями маскирует осуществление того, что реально совершить не может, не вытекает, будто все символические действия имеют суррогатный характер. На практике строго отличить ситуации, символически скрывающие намерения, от тех символических реализаций, которые ни к какому аутентизму не стремятся, бывает, конечно, сложновато, а порой даже очень трудно. Не менее трудно бывает отличить ложь наркомана и человека, говорящего неправду из высших этических соображений, например. Из чего, однако, вовсе не следует, будто императив лжи постоянно держит нас в своих руках. Подтекстом фрейдовской доктрины является придание характера навязчивых видимостей всей культуре, а логическим продолжением этого – принятие, что неудобство человека, брошенного в культуризацию, имманентно; отсюда и идет «Das Unbehagen in der Kultur»³⁴. Эта неправда принесла массу неудобств даже «рационалистам», коими считают себя деятели из круга Science Fiction. И в частности на территории Соединенных Штатов, где фрейдистская доктрина долгое время царила почти нераздельно, обретя статус парадигматической правды как вдохновительницы творцов.

Конечно, существует множество различных ролей, реаль-

³³ Болезненная склонность к рассказыванию вымышленных, фантастических историй; патологическое вранье. – *Примеч. ред.*

³⁴ «Недовольство культурой» (нем.).

но недоступных современному человеку, причем роли эти бывают достаточно привлекательны, чтобы фильм или литература могли на их основе создавать иллюзию суррогатных в данной сфере удовлетворенностей.

Однако одновременно к исполнению функций заменителей реальных эмоций невозможно свести все искусство, а значит, и литературу. Впрочем, даже во внехудожественной области сильна тенденция к автономизации символических действий с превышением их ценности как межситуационных связующих. То есть такая беседа мужчины с женщиной, которую раньше именовали флиртом, может, конечно, иметь характер соединительного связующего (оператора), который исходную ситуацию взаимной чуждости переводит в ситуацию взаимного интереса, и в этом смысле «флирт» выполняет функцию инструментального средства, ведущего уже к чисто биологической цели (то есть копуляции), но из этого не следует, будто все, кто ведет такие беседы, считает их некоей неизбежной прелюдией к «сути дела». Несомненно, есть люди, которые ценят подобное общение и такие ситуации чисто имманентно, то есть и не думают придавать им предкопуляционную окраску. Станет ли психоаналитик возражать против этого? Ничего подобного, он просто согласует этот факт со своей доктриной, отметив, например, что таких людей следует относить как бы к разряду «фетишистов», обожающих эротически подкрашенные беседы; коли дамскую туфельку либо косу можно ценить выше женского

тела, то и приведенное несколько ранее «флиртовое» поведение, будучи автономизировано, позволяет впрессовать себя в ту же самую классификационную схему. Стало быть, заменителем аутентичной экспрессии эротизма становится флирт. И заменителем же, аналогично сказанному, становится и произведение искусства. В поисках такой аргументации художник чувствует себя беспомощным, ибо каким образом он может доказать психоаналитику, что созданное им произведение отнюдь не заменитель? Этого действительно доказать невозможно, ибо тезисы психоаналитика имеют только видимость эмпирических заключений. Как раз на психоаналитике-то и лежит обязанность предоставить доказательства истины, коя не экспериментальной быть не может. Как должно бы выглядеть заявление психоаналитика, подверженное испытанию с позиций дихотомии правды и фальши? А так, что он обязан определить характеристику такого мира, в котором теория психоанализа оказалась бы уже явно фальшивой. Если же она выглядит истинной для любых мыслимых миров, следовательно, используется не силой истины, а лишь ее обманчивой видимостью. Утверждения, которые удастся опытным путем отождествить с их отрицаниями, не имеют ни познавательного, ни вообще какого-либо смысла.

Из того, что символы из знаков, определяющих вещи, становятся автономными заменителями этих вещей, еще не следует, что символы не могут не быть фетишами. Из того, что временами мы лжем, отнюдь не следует, будто мы осуждены

на имманентность лжи. Из того, что люди ведут себя как чудовища, совсем не следует, что чрева всех людей являются обителью чудовищ.

Так как же обстоит дело с темой катастроф в литературе? В ней существует роль, неотделимая от их познания, причем именно для того, кто наблюдает действие произведения. Эта роль зрителя исключительна в ситуации наблюдаемой (фиктивной) катастрофы. Эмоциям эстетического характера свойственно то, что они не детерминируют роли ни субъекта, ни объекта того, что воспринимается как информация. Можно эстетически наслаждаться изображением распятия, не идентифицируясь ни с объектом казни, ни с ее исполнителями: это, я думаю, очевидно. (А именно такое положение вещей психоаналитик подвергает сомнению чисто голословным, инсинуационным образом: обвинение достаточно серьезное, чтобы мы могли требовать доказательств истины и одновременно считать, что пока этого не будет, выше-названное заявление никакой ценности не имеет.)

Однако же шопенгауэровская теория неангажирующего характера эстетических ощущений несостоятельна. Все обстоит вовсе не так, будто бы мы психически безучастны к тому, о чем нас уведомляет некий эстетический объект. Элемент не меньшей эстетической ангажированности, не дающий себя выделить аналитически, присутствует в наблюдении крупных деяний природы, особенно ее истинно деструктивных усилий, поскольку другие нам попросту не столь за-

метны, как феноменастика «разбушевавшейся стихии». К примеру, бури, сплошь валящей лес, огня, идущего фронтом по иссохшей степи, наводнения, подмывающего берега и скалы. Возможно, нас изумляет мощь этих гигантских сил, зримо высвобождающихся в таких проявлениях скачкообразного колоссального возрастания энтропии. Конечно, восприятия наши в такие моменты не формируются разумным пониманием того, что именно таковы природные проявления возрастания энтропии, что «природе мил хаос», и что он-то и есть ее конечное состояние.

Что же удастся нам обнаруживать в этих формах разбушевавшейся стихии? Исходя из примитивных взглядов, отождествляющих суть испытываемого и суть любой мысли с биологическими интересами организма, мы должны были бы, собственно, ощущать в проявлении названных феноменов только такое отвращение, такой страх, смешанный с омерзением, как при виде вконец разложившегося трупа (поскольку и он тоже является символом возрастания энтропии, то есть основного врага жизненных процессов). Но ни организм животного, ни организм человека в действительности не такая машина, которая каждым своим движением берет на мушку видимую в данный момент цель и только по этим законам функционирует. Мы не такие уж универсальные рабы адаптации. Людей индивидуализирует ощутимо неодинаковая склонность действовать на свой риск и страх, если они связаны с наблюдением стихийных явлений. Во вся-

ком случае, понятной бывает и тем, кто не смеет рисковать сам, дерзость, тот род вызова, которое мотивирует, например, действия спелеолога либо исследователя, спускающегося в жерло действующего вулкана. Объяснение таких поступков законами инстинкта агрессивности либо смерти выглядит как расхождение с комплексом их реальных мотивов. Ибо риск состоит (то есть может состоять) в автономной ценности ощущений; иной выглядит стихийность гигантского цивилизационного бедствия, например войны, поскольку налагает на наблюдателя моральные обязанности по оказанию помощи. Тут уж не место эстетическим рассуждениям. Но в пределы явлений, очерченных фильмом либо романом, вмешаться нельзя. Такое положение, исключаящую любую реальную активность, вызывает переключение воспринимаемых ощущений. Картины гигантских катастроф, в хаосе которых на дно истории погружаются целые народы вместе с их культурами, хоть и вызывают у нас эмоции сочувствия, в то же время становятся, независимо от их синтонии³⁵, объектами сильного озарения. Так вот, все обстоит не так, будто бы тот, кто некую катастрофу обдумывает и изображает, семантически ничего не выражает, тем более когда в этом символическом акте предстоит быть уничтоженным – как бы раз навсегда – всему цивилизационному и бытовому объему

³⁵ Способность понимания чувств, желаний и реакции других личностей, облегчающая совместную жизнь с окружением, установление контактов с людьми. – *Примеч. ред.*

усилий человечества, поскольку невозможно так вот просто показать конец человеческого мира и в то же время ничего этим не сказать.

В соответствии со своим партикулярно обдуманым качеством, этот конец мира позволяет определенным образом осмысливать историю человечества, все его веками аккумулированные достижения, то придавая им конкретные значения, то отнимая их, чтобы как бы совершить некое *reductio ad absurdum*. Конечно, по мысли автора речь может идти лишь о форме игры, которая в Science Fiction стремится быть аналогом проступка, изображенного криминальным романом. Ведь никто не упрекает авторов сенсационных повестей в том, что руками придуманных ими преступников они убивают «подставленные» тем жертвы. Стало быть, все должно быть таким же, с тою разницей, что жертвой в Science Fiction может оказаться все человечество.

Однако криминальная интрига представляет собою игру внутри замкнутой системы, основ существования общества не нарушающей. Она может – именно как игра – осуществляться более или менее тонко, но всегда в одинаковом свете идей, освещающих ее, поскольку речь идет о своеобразном действительно локализованном событии внутри мира людей. А вот финал человечества, препарированный Science Fiction, уже не может отсылать нас ни к какой внешней сфере, аналогичной человеческой. Читатель – это как бы последний сви-

детель, *nuntius cladis*³⁶. При таком подходе дозволена любая сенсационная игра за счет уравнивания ее с «нулевой» – вроде шахмат – игрой. Ибо ничто из нее для целостных сугей человеческого мира следовать не должно. Но из варианта гибели рода следуют неизбежные выводы: нельзя, будучи беллетристом, вести себя так и одновременно делать вид, будто вообще-то ничего особенного не случилось, а вся процедура была шуточкой, «развлеченчеством».

Если мы говорим, что эсхатологию нельзя превращать в забаву, то тем самым просто апеллируем к оценкам культуры, поскольку в соответствии с ними не все, что считается литературой, может быть безответственной игрой словами. Как нельзя – повторим за Норвидом – аккуратно разбудить спящего, так нельзя, будучи писателем, ради баловства перерезать горло всему человечеству. Ибо в действительности дело тут в серьезной процедуре. Даже когда речь заходит об оперировании одного человека, не приглашают портных. Так что подобная операция литературно должна содержать в себе огромный риск и колоссальную ответственность, а кто не отдает себе в этом отчета как творец, тот чаще всего пытается заслонить свое убожество размерами нагроможденного материала.

Типичные для Science Fiction инфляционные тематические тенденции привели к тому, что теперь любой юнец уничтожает человечество на страницах романа. При этом

³⁶ Свидетель поражения (лат.).

он вообще ни о чем не задумывается. Однако это понятно. Даже если первые создатели аппаратуры, что-либо означающей и построенной из элементов катастрофы, до конца сознавали, что делают (Уэллс, работая над «Войной миров», прекрасно это сознавал), то из этого не следует, буд-то их последователи также должны были руководствоваться аутентичными импульсами, дабы они тоже адресовали нам какую-то разновидность «ультимативного послания». Ведь, как это зачастую бывает с последователями, они копировали внешние характеристики объекта, поскольку тот прославил первотворца. Поэтому, когда фактуры событий, типичных для катастрофы, а также свойственные этой ситуации причинные связи плагиативно перерабатываются, то единственная проблема, еще достойная рассмотрения, содержится в вопросе: в результате чего оригинал получил известность? Однако тех, кто из эсхатологии конструировал для себя семантические передатчики, имея сообщить что-то большее, нежели перечисление максимально шокирующих читателя событий, невозможно понятийно свести к общему знаменателю. В этом смысле в литературе нет какой-то единой «структуры катастроф», и не только образный, но и значащий скелет агонии цивилизации существенным образом изменяется при переходе от одного автора к другому. Ведь катастрофа в уэллсовской версии серьезно отличается по своему **целостному значению** от катастрофы в версии, например, Стэплдона, и обе они отличны от нарисованной в

«Canticle for Leibowitz»³⁷ У. Миллера-мл. Названные авторы хотели, несомненно, именно этого, то есть описывали катастрофу для того, чтобы нам – ею – что-то сказать. Но в необходимости и неизбежности такого положения вещей большинство писак даже отчета себе не отдает. Их нисколько не заботят семантические последствия подобных «Страшных судов», ибо они считают фантастику игрой, в которой дозволены любые приемы, а себя – зазнайками, познавшими эту максимум до конца. В результате человечество оказывается у них то разновидностью сумасшедшего, перерезающего себе бритвой горло, то – мокрой курицей, которую засовывает в горшок хозяйка (или, скажем, какие-то «Чужие»). Их работа культурно не нейтральна, она вредна, как и каждое действие, ведущее к аннигиляции ценности.

Фатальным свойством таких затаптывателей эсхатологической темы является девальвация значений, которые вначале окружали ценные книги типа «Войны миров» или «Последних и первых людей». Стекло нисколько не облагораживается, если его сыпать на бриллианты, но уменьшает их блеск. Имя катастрофы, к которому взывают неисчислимое множество раз, превратилось в пустышку и бумажку. А возможно, еще лучшим сравнением, проясняющим возникшую ситуацию, будет такое: ведь и горные вершины исчезают, ес-

³⁷ «Гимн по Лейбовицу» (англ.); публиковалось на русском языке также под названиями: «Страсти по Лейбовицу»; «Гимн Лейбовичу»; «Гимн Лейбовицу»; «Песнь для Лейбовица».

ли их обсыпать мусором. Этот нивелирующий процесс, эродирующий обширные территории Science Fiction, особо четко виден в ее «катастрофической» зоне.

Самым вредоносным для «потребителя» эффектом подобного конвейерного производства «концов света» я счел бы парализацию путем обезболивания повторяющимися импульсами той живости восприятия, которая во многих случаях порождалась личной, добровольно «запускаемой» рефлексией, имеющей целью продумать значительную серьезность проблемы. Кто еще после таких доз катастрофической SF захочет хотя бы на секунду задуматься над смыслом деструкции, над тем, почему она может нас увлекать!

Информационное обжорство может порождать проявления бездумности не меньше, чем чрезмерное наполнение желудка. Меж тем зачастую появляются люди, предвещающие – как это делает, например, американский критик и теоретик Лесли А. Фидлер – приход под личиной, в частности, Science Fiction, той формы массовой культуры, которая вытеснит с территории искусства элитарную литературу. Это старая программа, одновременно капитулянтская и антиинтеллектуальная, провозглашающая ненужность трудных истин, сложных суждений, запутанных проблем, исходя из утверждений, в принципе соответствующих реальности, что-де придурки не в состоянии таковых уразуметь, а поскольку их много, то им должно принадлежать будущее. Желание поддерживать коллективные интересы и умствен-

ные аппетиты начинает признаваться мечтой оторванных от жизни мелиористов. Следует давать отпор пророкам массового кретинизма, отождествляемого с широким распространением «массовой» культуры. В соответствии с такими суждениями, частично пользуясь в качестве источника упрощенными психоаналитическими лозунгами, культура есть сеть ограничений, сдерживающих нас по традиционно-иррациональным причинам, а прогресс – всего лишь очередной разрыв этих уз. Тело свое человек обязан рассматривать как садовник грядку капусты; важно создать максимум эффектов, прикладывая к соответствующим местам соответствующие аппараты, изготавливаемые услужливой техникой. Коли в наши тела встроены некие, допустим, сексуальные устройства, то надлежит их экстенсивно и в то же время интенсивно использовать. Все, что представляется приятным, уже тем самым является хорошим. Такие действия ведут к раздроблению всяких рефлексий на не состыковывающиеся фрагменты. Если деструкция нас забавляет, почему бы нам не отдаться ей? Как известно, в луна-парках и увеселительных городках можно иногда за небольшую плату сфотографироваться, раздробляясь на мелкие частицы – фаянсовые и стеклянные наборы. Возможно, в будущем удастся ради удовольствия раздроблять даже солнца. Но то, что с точки зрения капитулянта культуры есть лишь пустая забава, в действительности обладает смыслом, от его аподиктических решений не зависящим, а также последствиями,

которые в своих дальних проявлениях могут поглотить его внуков. Ибо только в голове такого теоретика все идет раздельно, а поэтому тотально оправданно. Может, не только истолкованием тавромахии, а одновременно интуитивно исключительно оригинальным и правильным представляется то, что П. Л. Ландсберг сказал в своей книжечке «Моральная проблема самоубийства». Вот цитата:

В корриде животные играют роль человека, человек же – роль божества, роль демона. Человек отыгрывается за ярмо своей неизбежной судьбы, делая из себя фатум для иного существа. Теперь именно он знает и предвидит, что случится; таким образом на протяжении двух часов он скрывает от себя самого собственную смерть, которой не может избежать, и делает себя хозяином судьбы творения. В границах концепции, свойственной человеческой жизни и смерти, трудно придумать более символическую мистерию. Раз в жизни человек полагает себя победителем, встав на сторону врага, которого не может преодолеть.

Действительно, обобщая сказанное, можно изображать любовь к деструкции как акт символический, в котором человек играет роль «Самой Природы» и, становясь предателем всякого порядка как организованности, окруженной мертвым хаосом уничтожения, сползания на энергетическое дно, символическим жестом – как ренегат жизни – одерживает псевдопобеду, поскольку переходит в лагерь заклятого врага.

Но символика эта не только психоаналитически суррогатна: по крайней мере, иногда она обретает сакральный характер, ибо акт веры в трансцендентность не просто и не только заменитель бессмертия, во всяком случае не должен им быть. Ведь символы могут обладать такими значениями, коих вещи не имеют. Однако, как утверждает вера, трансцендентность дает нечто большее, нежели бессмертие как таковое – ибо она придает весомый, связывающий их между собой смысл как бренности, так и вневременности. Разумеется, интерпретация тавромахии, процитированной нами выше, как и производная от нее генерализации, объясняют нам символическое значение и через него самую ценность, которую могут для нас иметь акты уничтожения, но делают это, исходя из предположений, которые мы не можем добросовестно проверить.

Уже гораздо лучше можно понимать как бы следующий в том же ряду фактор, участвующий в катастрофе человечности. Я имею в виду не акт уничтожения какой-либо организованности, всякого порядка, а только эффекты наносимых культуре ударов и интерес, который мы проявляем к признакам ее распада. Сингулярный аспект этих опустошений ассоциируется с именем де Сада. Он одновременно был как бы и практиком, и теоретиком, поскольку снабжал свои кошмарные литературные демонстрации обобщающим комментарием. Своим действующим лицам-извергам де Сад инъецировал массу мотивационного аутизма, полыхавшего в

нем самом. Речь идет об аутентизме преступления, становящегося самоцелью, а не средством, ведущим к цели (например, когда некто приканчивает богатого дядюшку), не переставая одновременно выполнять функции знакового элемента в очерченной системе значений (то есть «самого акта» как такового недостаточно, необходимы еще присущие ему и обеспечивающие его осуществление условия). О де Саде мы говорим потому, что в его произведениях до конца проявляется то, о чем, вследствие наличия различных торможений, нас с равной тщательностью не уведомляют произведения, которые, хоть и творятся с примесью садистского вдохновения, спотыкаются на этом пути далеко от предельных точек, до которых отважилась добрести мысль доблестного маркиза. Дело-то именно в том, что зверолодам де Сада в качестве жертв необходимы не любые человеческие существа, а прежде всего те из них, которые высоко поднялись в процессе культуризации и тем самым уже далеко ушли от животного, перестав быть таковым. Это существа благородные и почтенные, они алкают добра и ненавидят зло, они порядочны даже тогда, когда никто не смотрит им на руки, и невинны, ибо брезгают грехом. Они subtilы, обладают богато разветвленным чувством стыдливости, которое велит им отворачиваться и не выпячивать на всеобщее обозрение все органически присущие им «низкие», «анимальные» стороны собственного естества. В частности, именно с этой целью они усердно манипулируют всем, созданным культурой, то

есть будут аккуратными, чистыми, благовоспитанными, будут холить культуру как свойственное человеку от рождения состояние, поскольку именно культура позволяет им поддерживать и блюсти все то, что они считают добродетелью. Это могут быть существа утонченные, уважающие других и уважаемые другими, не желающие что-либо знать или узнавать о том зверином царстве, которое их породило. (Говоря все это, я, конечно, перевожу «взгляды вольнодумца» на язык, которым де Сад пользоваться не мог.)

Так вот, к таким-то существам – невинным женщинам, детям, девушкам, честным девицам (как, например, Жюстина) подбираются изверги де Сада. Их действия не сводятся к тому, чтобы просто вернуть человека в состояние, свойственное животному, как бы загоняя его обратно бичом и на четвереньках в пещеру и древние джунгли.

Мысль о подобной «возвратности» им чужда. У них более амбициозная программа. Им необходимо реализовать некое противоречие, причем так, чтобы оно оставалось нетронутым во время вандалистских действий. Просто достоинство, порядочность, чистота, благородство не должны быть сведены к нулю.

Нет: все они должны существовать и дальше, становясь свидетелями собственного жуткого унижения. Их наличие необходимо и даже неизбежно, поскольку их невинность должна быть одновременно и зрителем и доказательной стороной процедуры, которая складывается из жестокостей,

столь искусно размещенных, так причиняемых и направляемых, чтобы это позволило перелицованный рай превратить в ад, но чтобы при этом сей рай не забывал, что был уже когда-то раем.

Таким образом, это не простая замена рая адом. Не обычные тайны сношения с дьяволом; ибо более сложные намерения освещают действия: ангел должен, не переставая быть ангелом, участвовать в сатанинских действиях, то есть тем самым быть двумя фигурами **одновременно**.

Наибольшее удовольствие получают извращенцы де Сада, когда одни их жертвы мучают других. О том, что это не был вымысел, так сказать, чисто теоретический, призрачное видение больного, одинокого мозга, изолированного в своих действиях, свидетельствует история палаческой практики. Например, гитлеровские палачи максимальное удовлетворение получали, когда сын собственными руками топил либо удушал отца (об этом говорят данные, взятые из нюрнбергских протоколов).

Ужасающе слитную фигуру такого палача описывает Боровский в одном из своих лагерных рассказов. Палачами создается такая ситуация, при которой мать, видя, как женщины с детьми идут на смерть, пытается отречься от собственного сына. Палач, торжествуя и обвиняюще выкрикивая: «Мать ублюдка!», – заталкивает ее вместе с ребенком в машину, отправляющуюся в газовую камеру. Это, конечно, «справедливое наказание за поступок, недостойный

матери». Величайшее наслаждение, как мы видим, получает изверг, когда ему удастся довести жертву до чудовищного поведения. Это его истинный триумф, это дает ему счастье. В это время он чувствует себя творцом, обращающим неверных в свою веру. Именно поэтому чудовища де Сада заботятся о том, чтобы насиловать ребенка, которого мать держит в объятиях, чтобы брат перерезал горло брату, отец насиловал дочь, ибо «повязав» себя именно такими действиями, «творец» подобных ситуаций показывает, что все они – субъекты. А не только объекты действий: то есть, что собственными движениями, действиями, руками они устанавливают «новый мир» – мир антикультуры. Значит, речь идет о том, чтобы культура не только освободилась от самой себя, опустилась на тот звериный уровень, с которого вырвалась века назад, но чтобы этот уровень оставила позади при дальнейшем движении вниз по ступеням такой шкалы ценностей, которая до того вообще не существовала.

Этот «подзвериный» уровень создается *ex nihilo*³⁸, и в этом-то и есть аутентичность происходящей креации. А поскольку ясно, что не разобравшись в действиях и смыслах, в *Sein und Sollen*, акты такой креации были бы немыслимы, постольку финальный вывод звучит так: культура неотъемлемо нужна для того, чтобы могла быть реализована ее антитеза. Рай был создан как бы исключительно для того, чтобы сделать возможным ад. И даже: рай – всего лишь предлог,

³⁸ Из ничего (лат.).

ад же — вывод, ангельство — это этап дороги, неизбежно ведущий к соответствующей точке — дьявольству.

Что бы ни сказать о такой программе, одно следует признать: целостно она связна. Именно эта ее логичность сводит на второй план проблематику садизма в ее сексуальных аспектах, поскольку они по отношению к ней партикулярны. Сказанное легко доказать соответствующими фрагментами, взятыми из произведений де Сада. Так, например, ясно, что невозможны действия сексуального характера, если заранее знаешь, что никакого удовлетворения они не доставят. Мазохист соглашается на мерзость, поскольку она дает ему роскошь ощущений. Но в произведениях де Сада какой-нибудь индивид порой высказывает идею в виде программы действий, вызывающих отвращение даже у рутинных копрофагов; «это» им уже кажется невыносимо отвратительным. Но проектодатель тут же подчеркивает, что в перечень таких «либертинств», которые совместно практикуют в дворцовой палаческой, входит выполнение также и того, что уже и самим палачам оказывается не по вкусу; удовольствия они большого наверняка не получают, особенно в сексуальном смысле, но получают интеллектуальное, вытекающее из сознания того, что вот-де они создали очередную ступень, ведущую вниз, что из небытия проявили еще одну ступень пути, ведущего в пучины антикреации. Мерзость конкретных, служащих объектами таких диспутов, легко может отвлечь внимание читателя от интеллектуального обоснова-

ния подобного поведения; так что не столько даже из-за приличия, сколько ради того, чтобы выделить целостный скелет этого действия и стоящей за ним теории, мы опускаем отвратительные детали.

Говоря все это, мы значительно отошли от Science Fiction, наисвирепейшей в смысле катаклизмов, поскольку фантастика, даже оперирующая космическими транспозициями фашизма и его лагерей смерти, оказывается всего лишь на «полпути» к культурным антиподам. Она попросту слишком ограничена исходно, слишком сдержана конвенционными средствами выражения, наконец, слишком малоискушенные руки ее творят, чтобы в свойственном ей материале действительно могла найти место творческая парафраза типично садистской картины. Однако тот же самый фактор, который наблюдается в подлинниках гитлеризма и в творчестве де Сада, покровительствует образам «краевой» фантастики, правда, размытым и завуалированным способом. Ведь имеется множество литературных приемов, позволяющих «под сурдинку» излагать вещи, полноценное описание которых было бы невыносимым. Одно дело – говорить о непристойностях, указывая их лишь намеками, и совсем другое – делать их объектом наглядного показа. Сопоставим два литературных текста, один родом из SF, а другой – из современной драматургии, одинаково берущие в качестве запала проблемы названного рода. В произведении SF мы видим семью, состоящую из родителей и подростков, живущую в некоем

уединении на далеком планетоиде. Когда пятнадцатилетняя дочка, утверждая, что она уже взрослая и ей нужен мужчина, обращается с такой просьбой к родителям, отец предлагает ей переспать с собственным братом. Но это лишь прелюдия, демонстрирующая «новые обычаи». У семьи осталось совсем немного пищи, в холодильнике – один-единственный окорочок какой-то миссис Джонсон. Двух прибывающих в этот момент путников, отца и сына, приглашают в дом и там совместными усилиями всего семейства пытаются засунуть в горшок. Но прибывшие люди ловко уклоняются, оказывается, и они тоже каннибалы. Тогда приходят к согласию: сын прибывшего возьмет дочь семейства в жены, а в ходе обручального торжества за неимением чего-либо лучшего принимаются за томящуюся в холодильнике ветчину из окорочка миссис Джонсон.

В одноактной пьеске английской авторши Элейн Мэй («Not Enough Rope»³⁹) мы видим меблированные комнаты. В одной из них некий юноша перевязывает шпагатом пачки; в дверь стучит соседка, явившаяся с просьбой одолжить шпагата, потому что ей, видите ли, приспичило повеситься. Но шпагат нужен юноше для упаковки. Все действие крутится именно вокруг этой проблемы. Наконец, не получив вожделенной веревки, девушка в другой комнате залезает в кровать, в которой уже долго умирает, но никак не может умереть, некая старуха.

³⁹ «Маловата веревка» (англ.).

Первое различие между этими историями в том, что SF-новеллу, составленную из стилистических штампов, было бы очень легко переработать в банально-бытовое произведение, поскольку замена окорочка миссис Джонсон обычной ветчиной, а каннибальских мотиваций нападения – грабительскими потребовала бы переделки в рассказе всего нескольких фраз. Таким образом, структуры поведения, собственно, представляют собою избитую схему (там девушка думала бы только о партнере, которым мог бы стать любой юноша, не входящий в семью, а здесь – брат; грабители столкнулись бы с грабителями, здесь же каннибалы случайно встречаются с каннибалами). Такое изменение приводит к тому, что снимает с содержания его жуткий смысл и ничего более, связность остается, просто ее банальность окончательно всплывает на поверхность. А вот в изложенной пьеске шпагат должен послужить девушке для самоубийства; ее суицидное намерение имеет постольку драматургический смысл, поскольку ярко контрастирует с совершенным равнодушием хозяина шпагата; показан мир, в котором все совершенно чужды друг другу, а котором каждый волен сходить с ума или подыхать за стеной; отдельные «герои» оказывают друг другу тот минимум мизерного уважения, из которого сотворена изоляционная оболочка, взаимно разделяющая их. Буквально неправдоподобны и уже этим «фантастичны» только размеры всеобщего равнодушия. Никто никого не интересуется; царит состояние взаимной амортизации, при кото-

рой к этикету прибегают в тех случаях, когда надо гладенько избавиться от постороннего, независимо от того, идет ли речь о стакане воды или об одолжении веревки висельнику; впечатляет именно такая ситуация, поскольку ей недостает признаков качественной трансформации естественных, а поэтому нам прекрасно известных состояний. Это не что иное, как взятый под увеличительное стекло и благодаря этому монструально увеличенный абсолютно избитый бихевиоризм обыденности. Так что, пожалуй, только кратность увеличения еще сохраняет фантастические признаки, незаметные в существующей обыденности, свойственная ей бессердечность, ее латентная чудовищность неожиданно является нам как правда, которую мы не можем отвергнуть. Разумеется, существует огромная разница между попыткой внушить нам, будто мы способны от смакования свиного окорока, не моргнув глазом, перейти к поеданию человеческого бедра, и изображением поведения, которое точно так же, как в жизни, так и в той пьеске запирает нас в скорлупе абсолютного эгоцентризма. Так вот: субъективная невинность, якобы свойственная каннибалам, которые, укладывая дочерей в кровати к сыновьям, используя холодильники, кастрюли, кухни для кипячения людских останков, сохраняют родово-патриархальные методы существования, совершенно невероятна (не в том, конечно, смысле, что человек человека никогда не съедает, а лишь в том, что снятие подобного культурного табу не может не отразиться на всем остальном би-

хевиоре). А вот субъективная невинность юноши, который одолжил бы шпагат кандидатке в самоубийцы, но не делает этого, потому что в данный момент занят упаковкой, оказывается чем-то по сути дела прекрасно нам знакомым. То гетерогенные сути «силком» проникают в привычные структуры поведения, и в этом состоит ложь; то суть определенной структуры таких поведений только усиливается в их неизменном виде, превращаясь в микроскопический препарат, и буквальное неправдоподобие образует лишь поверхностную сторону небуквальной истины. Чудовищное оказывается тогда то целью изложения, которое нам ничего сказать не может, кроме некой лжи в виде ценности, вручаемой читателям, а то – средством, служащим для того, чтобы путем иносказательности привести нас обратно к самим себе, но уже обогащенных таким дополнительным знанием, которое отвергнуть невозможно. И именно поэтому в первом тексте содержатся элементы садизма, трактуемые как цирковой фокус, а во втором они являются членами логически связного изложения. Поэтому первый не есть литература, а второй – литература, как нам хотелось бы понимать такие действия. Исследуемый генетически, то есть по признакам происхождения, первый текст, как мы заметили, абсолютно банален. Чего ради, собственно, дочь должна спать с братом? Почему семейству надо усаживаться за стол, чтобы полакомиться бедрышком миссис Джонсон? Потому что, возможно, только это заинтересует нас в результате шока, вызван-

ного контрастом. Сверх того кровосмесительно-каннибальское поведение всей этой семейки ничего не означает. Поэтому, пытаясь установить родственные связи литературных аналогов излагаемого произведения, мы можем заметить его существенное антропологическое подобие тому, например, разделу «Записок из подполья» Достоевского, который называется «По поводу мокрого снега». Повествователь приходит к проститутке и проявленным к ней человеческим участием, смесью морализаторства и сострадания разрушает закорюзлую скорлупу, под которой она скрывает свое личное в столь публичном процессе. А когда он ее таким способом «очеловечил», когда оживил, сделал прямо-таки невинной, открыв тем самым возможность «обращения к добродетельной жизни», он начинает вести себя с нею именно как с проституткой. Таким образом, ему удастся то, что *prima facie* казалось бы невозможным, ибо он как бы снова проститутизировал, унизил, и насиловал, создал условия, при которых она могла еще раз пасть, обретя взамен абсолютно бессильную ненависть. Разумеется, так показанная игра реалистична – с начала до конца, то есть психологически достоверна – как осцилляция мотивов (морализаторство как бы с самого начала сцены «не должно было само знать» о том, что является маской похоти и инструментом садистской по своему характеру процедуры).

Различие же между «По поводу мокрого снега» и названным выше произведением только в том, что оба они де-

монстрируют одинаковую психологическую истину, однако средства доказательного поведения то совершенно истинны в веристическом смысле (у Достоевского), то применены с гиперболическим усилием (в пьеске). Одним словом, свойственным ей порядком действия литература может облагораживать, то есть оправдывать полностью абсолютно все и, оценивая целостно, никогда не будет жесткой в каком-либо ханжеском понимании (поскольку она правдива – самое большее, ее истины могут иметь характер удручающий). От фантазии же, которую мы назвали «чистой», то есть оторванной от служения «правдоговорению», ничего, кроме развлекательности, мы ожидать не можем. Поэтому игра, которую ведут с помощью замороженной ветчины из человечинки и кровосмесительных предложений, одновременно глупа и совершенно бессмысленна. Чудовища де Сада могут вопить: «Сделай то, что я говорю, если ты истинный вольнодумец, хоть ты этим и брезгаешь: наша антикультурная “программа” требует того!» Но фальшивые чудовища Science Fiction не располагают в защиту своей скатофилии абсолютно ничем. Так поступающая литература представляет собою словесную проституцию, ибо означает «платное аксиологическое распутство»: ценности уничтожаются не для того, чтобы поведать некую истину, а для того, чтобы позабавить и шокировать зрителя. Как было сказано, кому много дано, с того много и спросится; чем обширнее тема, тем обширнее и ответственность. Неисчислимы «человечества»,

утопляемые, удушаемые, удавливаемые, самозаражающиеся в бесчисленных книгах, образуют собою один из тоскливейших, максимально прискорбных симптомов движения Science Fiction по пути, с которого она сошла со времен «отцов фантастики» вниз, и в ее парадоксальную защиту можно сказать уже только то, что она подвергла тематику катастрофы столь полной инфляции, что благодаря этому та уже, собственно, ничего не значит.

Я понимаю это так: литератор подбирает себе некое задание, даже когда об этом не знает. Литературный канал обязан дать максимум результатов при определенном минимуме использованных средств, как стилистических (языков), так и феноменалистических (предметных). Такой долг – первейший канон большого искусства. В нем речь идет не только о том, чтобы из наискромнейшего посева слов вырос максимально богатый понятийный урожай. В «бухгалтерии» такой экономики участвует больше слагаемых, поскольку, если из борьбы за право пользоваться кухонной мойкой невозможно узнать ничего больше, нежели о борьбе за овладение Галактикой, то вторая излишня. То, чего можно добиться меньшими средствами, не требует запуска в дело крупных. Это как бы аналог в искусстве эмпирического принципа, известного как «бритва Оккама». Ежели партикулярное «качество» катастрофы, приводящей к *finis generis humani*⁴⁰, не влияет на особые свойства этого конца, то придумщик но-

⁴⁰ Конец рода человеческого (лат.).

вых устройств казни делает то, что является уже не литературой. А ее видимостью. В свою очередь, сама катастрофа в реалистическом, внелитературном, однозначном понимании означает только одно: «конец всему». Взятая в качестве темы, она становится «сигнальным аппаратом». С его помощью можно выразить сопротивление, которое оказывают люди – если уж не ей, коли это невозможно, то разрушению ценностей. Из этого возникнут героические, романтические, либо, скорее, стоические линии. Мотив сопротивления может быть заменен мотивом подчиненности. Тогда на первый план выйдет «редукция человечности». В этом случае катастрофа легко вырождается в посыл, оправдывающий любые действия. Например, диктатура фашистского типа морально подозрительна, но, возможно, «следует» ее ввести в действие в часы хаоса. Рационирование секса также весьма сомнительно этически, но не исключено, что «так должно быть» после атомной войны. Тогда фантазия **призывает** обстоятельства катастрофы, дабы они служили «оправданием» подобных действий. Так что в невероятной тени, отбрасываемой катастрофой, можно позволить себе некоторую свободу. Но здесь обычная литература сделала бы гораздо больше, нежели фантастическая. Не случайно SF охотнее показывает ады биологические, нежели психологические (в виде эпидемий, заразы, биологических мутаций, пострadiационного кретинизма и т. д.). Для того, чтобы показать предел человеческого падения, нет нужды использовать в качестве

инструмента конец света. Здесь предельно «катастрофично» поведение героя «По поводу мокрого снега».

И уже совершенно невозможно переступить через линию, до которой дошел – как биологически, так и психологически – де Сад. Можно только повторить то же самое, либо значительно меньшее – из-за ханжества, из-за опасения нецензурности, из-за спазматического хватания за остатки детскости в конвенции. То есть – в таких случаях делают хуже то, что другие сделали смелее и лучше, и пытаются прикрывать это неудобное различие комьями разваливающейся планеты, либо общества.

К чему приводят размеры внешнего бедствия? Они смягчают приговор, нависший над актерами. То есть лишают нас возможности что-либо решать. Приводят к тому, что мы уже не в состоянии отличать катастрофу «внешнюю» – летящего в пропасть мира – от внутренней – катастрофы населяющих его людей, остаются только признаки «чистой опасности». Но ведь нельзя постоянно пугать одним и тем же. Наступает привыкание. (Появляется необходимость различных выдумок: мало того что все ослепли, так на слепцов еще нападают ходящие и травящие растения, как это делает Уиндем.) То, что когда-то было видением, новостью, мифом – как у Уэллса, а потом обрело очертания предостережения, превращается в забаву, нагоняющую тоску. Если невозможно показать агонию всего человечества (ведь это физически, информативно неосуществимо), так не лучше ли от нее от-

казаться? Например, показать жизнь некой изолированной группы каких-то исследователей, скажем, антарктических, и их реакцию на известие о конце света (которое впоследствии – но значительно позже – окажется неправдой, результатом какого-то недоразумения, скажем). Но поведение получившей такое сообщение группы будет выражать особую позицию, как бы антропологическую философию автора. Стало быть, чтобы «просигнализированные» таким образом значения выявить, можно было бы поступить иначе. Пусть перед нами две одинаковые, но совершенно обособленные группы в лунных или антарктических убежищах, либо на палубах двух кораблей, плывущих вдалеке от морских путей. Пусть обе узнают об одном и том же: человечество погибло, техническую причину, приведшую к такой ошибке, придумать не очень трудно. Персональный и половой состав обеих групп должен быть по возможности одинаковым. Так вот, и в той и в другой группах вначале воцарится величайшее отчаяние, страх, всеобщее онемение.

Допустим, для того, чтобы создать неэластичные рамки действия, после получения информации о катаклизме, поглотившем человечество, в течение недели (дату можно установить точно) он охватит и этих случайно уцелевших. И тогда возникает большой вопрос: будут ли вести себя одинаково обе группы? Возможно ли, что их поведения, до определенного момента чрезвычайно схожие, потом начнут расходиться? (Например, одни впадут как бы в религиозный

транс, а другие, допустим, ударятся в оргии; либо среди первых разразится эпидемия самоубийств, в то время как вторые будут стоически ожидать конца.) Кристаллизация поведений, как индивидуальных, так и групповых, была бы невероятно любопытной и познавательно небезразличной, не говоря уж о художественной стороне такого зондажа человека *in extremis*⁴¹. Но это не тема для писателя, занимающегося Science Fiction, поскольку инструментальные обстоятельства гибели, той, фиктивной, практически не имеют значения: здесь важна психология группы и индивида. (Потом возможна конфронтация обеих групп и финала, в котором всем становится ясна ложность «Страшного суда».) Конечно, не случайно так оркестрованной тематикой Science Fiction не занялась. Достаточно уразуметь, что ведь «Чума» Камю относится – по содержанию и форме – именно к кругу катастроф, хотя ее никто туда не помещал, чтобы понять, в чем состоит различие – в данном случае – между литературой и фантастикой. Было б лучше и для Science Fiction, и для «Страшного суда», если б SF пожелала обойти стороной эту тему. Зловеще оправдывается на писательском поле высказывание, что абсолютная власть развращает абсолютно. Беллетристически добиваясь власти над миром для того, чтобы раздолбать его на глазах читателя, Science Fiction тысячами таких демонстраций доказала свою художественную несостоятельность.

⁴¹ В чрезвычайных обстоятельствах (*лат.*).

II. Роботы и люди

Эдисон развязал черный шарф, опоясывавший андреиду.

– Андреида, – проговорил он бесстрастно, – состоит из четырех частей. [...]

Эти металлические диски обеспечивают непрерывность таинственного процесса, в результате которого по всему телу Гадали разливаются тепло, движение и сила, передатчиками же служат эти вот хитросплетенные блестящие проводки – точная имитация наших нервов, артерий и вен. Благодаря вот этим кружочкам небьющегося стекла – система несложна, сейчас разъясню – обеспечена возможность начинать и прекращать движение как всего тела, так и любой его части. Вот электромагнитный двигатель из самых мощных – как видите, очень миниатюрный и легкий благодаря моим стараниям, – к нему присоединены все провода. [...]

Я не забыл даже о глубоких вздохах, исторгаемых из сердца грустью: Гадали с ее мягкостью и немногословием подвержена грусти и не чурается ее обаяния. Любая женщина засвидетельствует, что имитировать такие вздохи очень легко. Все актрисы продают их дюжинами и наилучшего качества, к вящей нашей иллюзии.

Вот два золотых фонографа, расположенных под углом друг к другу в центре грудной клетки:

это и есть легкие Гадали. Они передают один другому металлические листочки, обеспечивающие ей возможность вести беседы мелодичным – небесным, следовало бы сказать – голосом, принцип действия их аналогичен принципу действия печатных станков. На одной оловянной ленте содержатся тексты в количестве, достаточном для семичасовой беседы. Тексты эти – плод воображения самых великих поэтов, самых тонких мыслителей, самых глубоких прозаиков нашего времени; я обратился ко всем этим гениям... [...] Вот почему я утверждаю, что Гадали обладает не **просто** разумом, а Высшим Разумом.

Взгляните, вот два тончайших стальных острия, они подрагивают в бороздках на валике, вращающемся вокруг своей оси по воле безостановочного движения таинственной искры; эти острия только и ждут голоса мисс Алисии Клеры, чтобы записать его, уверяю вас. [...] Вот этот валик попадает под точно такой же гребень, в котором сходятся все ее нервные окончания; таким образом, валик этот управляет телодвижениями, походкой и осанкой, выражениями лица и позами женщины, воплощенной в анд্রেиде. [...]

Действие валика обеспечивает возможность производить около семидесяти основных телодвижений. В сущности, таким примерно количеством и должна располагать благовоспитанная женщина⁴².

⁴² Перевод Александры Косс.

Сто лет назад граф Огюст Вилье де Лиль-Адан в романе «Будущая Ева» поместил эти, столь анахронично эмоциональные сегодня слова. Их анахронизм двойственен: забавно программирование движений робота с помощью валика, взятого из почтенной шарманки, умение говорить – благодаря «Золотым Фонографам Эдисона», и, может быть еще больше отдающим древностью, женским идеалом, кой андроиду (андреиде – у де Лиль-Адана) предстояло вскоре заменить. Этот некогда широкий известный роман исключительно – до педантизма! – подробен. Лорд Эвальд – счастливый обладатель невероятно прелестной и столь же невероятно глупой любовницы. Из-за этого он ее терпеть не может; неразрывность ее красоты с ее же глупостью заставляет лорда подумывать о том, а не покончить ли свой затянувшийся роман с жизнью (де Лиль-Адан был еще романтиком, правда, романтиком язвительным, жившим во времена нарождающегося позитивизма). Друг лорда, добрый и всемогущественный Эдисон, отдает ему своего андроида, снабдив того шевелюрой, голосом, движениями, походкой мисс Алисии Клери. Однако сможет ли лорд беседовать с андроидом, слова которого сбегают, правда, с Золотых, но все же Фонографов? Конечно – да! Сможет!

Сказать по правде, всякий ответ может быть полностью приложим ко всякому вопросу: такова великая калейдоскопичность человеческих слов. Главное – колорит и интонация, которые придаются

любой теме в уме, любое слово всегда окажется уместным в том или ином смысле при извечной приблизительности человеческих разговоров, да и существования тоже.

Замысел этой книги, почтенно старомодной, двояк (а нельзя ли ее назвать «предтечей» Science Fiction?): насмешливый, адресованный дамскому разуму, уровень которого значительно превышают «Золотые Фонографы», и бунтарский, более рискованный сто лет назад, нежели сегодня (сегодня она уже совершенно не такая) – как попытка повторить сотворение (о чем однозначно говорит название книги). Лорд Эвальд, вначале обиженный предложением Эдисона, почувствовавший было отвращение, затем испытывает на себе все способности андроида, разыгрывая с ним сцену в саду, **заранее** полностью предусмотренную в репликах искусственной мисс Алисии и исполняющуюся до мельчайших подробностей, – чтобы отправиться в нечто вроде «обручального путешествия с куклой», запертой в огромном сундуке, который во время морской катастрофы пойдет, увы, со своим содержимым на дно. Конечно, язык романа уже серьезно одряхлел, зато по проницательности он оказался новаторским там, где сводится к штампу любое собеседование, особенно дружеское – в данном случае я в основном имею в виду Ионеско. Правда, с тем, как андроид может обходить встречающиеся ему преграды, де Лиль-Адан справиться не смог. Да и самому ему должна была показаться невероят-

ной спонтанность Гадали, поражающая в отдельных сценах не только лорда, но и самого Эдисона. Наконец, выявится, что это не **только** машина, поскольку подружка Эдисона, загадочная Сована, мысленными флюидами выбивающаяся за пределы собственных органов чувств, время от времени оживляет Гадали и даже придает ей силу видения и познания того, что от обычных людей скрыто.

Сколько же старательного описательного труда вложил Лиль-Адан в это свое произведение! А его Эдисон... (в критическом журнале «Speculation» читаю в интервью Дж. Балларда, что он начал писать новеллу, в которой действуют такие реальные личности, как Элизабет Тейлор или Джон Ф. Кеннеди, при этом он утверждает, что того требует современность, ибо мир стал «беллетризованным», а значит, для писателя нет разницы между вымышленным персонажем и взятым из такого мира; согласен... но старый де Лиль-Адан использовал этот ход уже сто лет назад!). Да, так, значит, Эдисон – он ведь не холодный кибернетик, он не только ученый, заказывающий тексты для андроидов у философов и поэтов; он и сам – поэт своей машины с «Золотым Фонографом» в груди. Чего стоит мысль заставить соединяющиеся сосуды, заполненные ртутью и помещенные в центре тяжести андроида, искусственно создавать искусительные колебания бедер... В то же время любые упоминания об услугах, которые могла бы оказывать такая любовница, в романе напрочь отсутствуют (если, конечно, не говорить об изыскан-

ных беседах).

А теперь, чтобы как бы заключить в рамку время, отделяющее нас от момента написания «Будущей Евы», мы перейдем к новелле французского автора (неужто он не отдавал себе отчета во вторичности творения), помещенной в качестве одного из лучших текстов французской Science Fiction в ежемесячнике «Fiction»⁴³ несколько лет назад. Мы имеем в виду «Смоделированную женщину» Люка Виньяна⁴⁴.

К художнику-кибернетику обращается богатый клиент, влюбленный в прелестную женщину по имени Цинтия. Не жалея денег, он требует «воспроизвести» названную деву в синтетическом материале, что существующая техника, видимо, уже считает делом вполне выполнимым. Художник трясется от страха, поскольку, как выясняется из беседы заказчика с исполнителем, «копирование» живых существ закон позволяет только с их согласия. Иначе сей акт может стать предметом судебной тяжбы. Однако солидный гонорар оказывается сильнее принципов мастера, который, используя в качестве подспорья многочисленные объемные фотографии Цинтии, ее записанный голос и т. п., изготавливает «Цинтию-II, разновидность андроида (пластмассовой куклы, неотличимой от нормального человека, по крайней

⁴³ «Фантастика» (франц.).

⁴⁴ Эта новелла под названием «Цинтия» появилась спустя некоторое время после написания данного раздела в польском переводе Лешка Коссобудского и вошла в состав сборника фантастических рассказов «Каникулы Киборга» (Варшава, «Искры», 1968 г.).

мере, в той части, которая не входит в круг интересов патологоанатома). Счастливый клиент приводит «Цинтию-II» к себе. Она была запрограммирована так, чтобы «любить» хозяина беспредельно; кстати, она ничего не знает о своем весьма своеобразном происхождении и, кажется, считает себя вполне нормальным человеком.

Организованная таким манером любовная идиллия продолжается недолго. Аксель Альдер, богатый любовник, время от времени встречает «оригинальную Цинтию» и, хотя не видит никаких различий между внешностью оригинала и копии, тем не менее счастливым себя не чувствует.

Первую Цинтию он упрекал в неприступности, а ее близнеца корил за излишнюю податливость. Он хотел бы ее «завоевать», преодолеть ее сопротивление. Какая жалость, что он не приказал Аберу (художнику. — С. Л.) ввести какой-то контур сдерживания, который придал бы Цинтии-II те утайки, ту стыдливость, которые так сладостно побеждать. Цинтия не отрывала от него влюбленных глаз. Все в ней идеально, — говорил он себе. Может, слишком идеально: глаз чересчур влажен, излишне подрагивает губка, слишком волнуется грудь. Эти внешние проявления страсти отдавали трюками. Он вспоминал слова Абера, сказанные тем при первых встречах: «Активное сотрудничество объекта необходимо». Может быть, его воображение было слишком ярким. Но Цинтия и не стремилась приглушать эту яркость. Ее обнаженное

тело искусительно двигалось перед ним. Шелковистые волосы волнами ниспадали на гладкие, округлые бедра. Его обнимали белые руки. Она кошечкой подкрадывалась к нему, ее теплое дыхание касалось его щеки. «Аксель, любимый...» Перед столь доступной целью Аксель перестал заботиться о форме.

Однако, когда эмоции остывают, Альдер отправляется с претензиями к Аберу и требует, чтобы тот построил «затруднения» в синтетическую любовницу. Во время разговора он с изумлением обнаруживает в ателье художника укрытую за ширмой как бы усыпленную Цинтию. Это – «Цинтия-III», которую, как нагло признается художник, он сделал «попутно», поскольку эта женщина невероятно красива! Разъяренный Альдер мчится домой, намереваясь бросить в лицо «возлюбленной», что она – обман, робот! Та ничего не понимает. Задетый за живое ее непрекращающейся податливостью и ласковостью, Альдер, схватив со стены антикварный меч, отрубает пластиковую голову Цинтии. Неожиданно ему звонит истинная – оригинальная – Цинтия. Желая отомстить и ей, Альдер приглашает ее к себе и тоже убивает. На этот раз уже льется кровь. Он бежит в дом художника, чтобы прикончить и принадлежащую тому Цинтию, но тут выясняется, что это бессмысленно. Законодательство изменилось, «андроидное размножение» живых существ больше уже не требует их согласия. Поэтому художник начинает массовый выпуск Цинтий, заполняя улицы этими красотками...

Конечно, перед нами фантастическая шутка с моралью не ахти какого калибра. Но и шутки должны содержать какой-то минимум оригинальности, иначе они перестают быть шутками. При сокращенном изложении новеллки все сцены, вся ценность рассказываемого держится на проблеме «удвоения» людей. Достаточно представить себе, что мог бы сделать писатель, приди ему в голову мысль отнестись к аналогичной теме не фантастически. Могла бы получиться романтически-издевательская историйка: у некой знаменитой красавицы живет в глухой провинции совершенно всеми забытая бедная сестра-близнец; к трагически влюбленному типу спешит на помощь аферист, подставляя ему близняшку в качестве наложницы, скажем, ее загипнотизировали так, чтобы она ни в коем случае не смогла отказывать любовнику. В таком варианте рассказ лишается всякой ценности, превращаясь в плоскую, глупую банальность. Таким образом, все, что привносит «фантастический признак», сводится к проблеме «материала». Оригинальность акции придает лишь то, что любовница «создана» искусственно. Довольно странно, что Виньян довольствуется единственным и столь дешевым эффектом. Ситуационная структура, если ее рассматривать только с человеческой стороны, выглядит неоднородной, поскольку не выдержана от начала до конца на одинаковом уровне веризма (веризм этот, естественно, показан очень примитивно, но в данный момент не в этом дело).

Как смотрится такая новеллка в сопоставлении со сво-

ей предшественницей столетнего возраста? Вилье де Лиль-Адан крупным портретистом людей не был. Его Эдисон – это символ всемогущей науки, каковой она представлялась в семидесятые годы прошлого столетия глазам гуманистов и романтиков, пораженных фонографом и паровозом, его лорд Эвальд – это уже существо, не срисованное с жизни в том смысле, что он – чисто реальная фигура, то есть копия условного салонного образца, хотя следует признать, что сегодня нам трудно отличить официально светскую аутентичность джентльмена от неаутентичности его беллетризованного образца. Но проблема оказалась в романе Лиль-Адана поражена дважды: ведь автоматизм женщины и способность автомата превысить ее женственность составляли главную задачу произведения. (Но осыпалась штукатурка диатрибы, направленной на макияж, корсеты, накладные волосы, подвязки, резинки, то есть лживости, которые прошловековой француз прошловековым же методом изобличал.)

А вот француз современный, который наверняка писал не как его знаменитый предшественник, ютящийся в холоде и голоде, да разбавляя чернила водой, рассказышко свой сляпал походя, одним махом, запросто. Он не пытался придать правдоподобность ни образу самого андроида (до него это сделали уже тысячи новеллок других авторов SF), ни психологии поведения героя. Он быстренько, будто рубая саблей, пишет, поскольку стремится поскорее «выдать соль на гора» – улицы, заполненные одними только искусственными

Цинтиями. Мы отмечаем у автора склонность сравнивать андроида с человеком (какая разница – рубануть разок-другой сабелькой того-другого?), а также инфляционную тенденцию, которая очень скоро проявляется в столь хилом произведении (читатель уже разбирается в проблемах андроидизации, так что – получай вторую, третью, четвертую Цинтию и т. д.).

В определенной степени скрытая, то есть отстраненная от аспектов, связанных с необходимостью блистать в салонах, роль мисс Алисии Клери как любовницы лорда должна была стать в «Будущей Еве» ролью суккуба, однако ехидный романтик этого уже попросту не коснулся, да и не мог, поэтому он все завуалировал и погрузил в туман элегантного красноречия Эдисона, который ловко заверяет, уходя от темы сосудов, соединенных с ртутью, что андроид «устроен точно так же как человек». Быть может, современный француз жадно ухватился за эту, молчаливо продержавшуюся сотню лет, сторону темы? Ничего подобного! Он – тоже человек «порядочный». Писать о душе человеческой сто лет назад и писать теперь сплошь и рядом бывает так же трудно. Но не об андроидах! В состоянии ли мы вообще уразуметь, каким вызовом и каким оскорблением разума должна была быть для современников де Лиль-Адана его синтетическая, духовно более привлекательная, чем оригинал, мисс Алисия Клери? Интуитивно ожидая серьезного сопротивления читателя на этом фронте, Вилье де Лиль-Адан бросает всю мощь доступной

ему аргументации и изобразительности на борьбу с этим сопротивлением при помощи детальнейшей «производственной документации» (а был он, заметим, человеком настолько порядочным, что там, где не смог убедить себя, в конце концов признал свое поражение и немного помог андроиду флюидами, высылаемыми таинственной Сованой).

Учитывая сказанное, Виньян должен был бы сконцентрироваться либо на ситуационном, либо на психологическом аспектах, как же иначе? Есть ли сегодня еще такие смельчаки, которые бы в роботов не верили? Если мы прочитаем в завтрашней газете, что, мол, только что создали идеальную копию Элизабет Тейлор, которая дает интервью, выходит замуж, разводится, снова выходит, как свойственно этой актрисе, разве ж мы не готовы были бы принять такое сообщение за чистую монету? Тем явнее жанровая тяжесть новеллы должна переместиться в сферу типично психологической проблематики. Поскольку похвалиться знаниями секретов производства совершенно излишне, за эту тему мог бы взяться современный автор – и вовсе не профессионал научной фантастики. Но почему-то никто к этому не стремится.

И все-таки попытаемся представить себе, что писатель-реалист, не знакомый с теорией «роботехники» и строения андроидов, вознамерился написать рассказ именно о человеке, который, палимый несбыточным вожделением, решился сделать то, что делает герой новеллы Виньяна. Об андроиде наш гипотетический писатель знает только одно – он

практически неотличим от «оригинальной» женщины. Засев за разработку фабулы, писатель (подчеркиваю еще раз, не занимающийся фантастикой и даже не знающий ее привычных текстов) вынужден, пожалуй, будет рассмотреть различные тактики в поисках оптимальных, применительно к данной тематике. Какие же здесь просматриваются варианты – в соответствии с принятым исходным положением – «начала партии»?

1. Вариант натуралистический. Здесь прежде всего надобно очертить исходную ситуацию. Какое распространение получили указанные операции? Как социально и общественно оцениваются «плагиаты» личностей, совершаемые в эротических целях? Какой степени совершенства достигла «андроидальная» техника? (Представляется, что воспроизводить соматические характеристики гораздо проще, нежели умственные, то есть изготовить «физического близнеца» можно будет без особого труда, но идеальную психическую копию некой особы – очень трудно.) Теперь представим себе, что такое создание, являющееся точной копией вашей не отвечающей взаимностью «обоже́», мы перенесем через порог квартиры. Сразу же возникает ощутимый психологический барьер: а если даже у нас в кармане лежит гарантийное обязательство изготовителя, заверяющее, что это «существо» будет удовлетворять все наши прихоти, ее чрезвычайно человеческая внешность, ее нормальное женское поведе-

ние (ведь заказывали не заводную гетеру) создают психологический барьер, через который понадобится переступить, если даже известно, что он представляет собою продукт ваших инерциальных, чисто привычных торможений (тех, которые не позволяют нам, словно дикарям, набрасываться на столь желанных женщин). Такие размышления порождают массу последствий, требующих драматургической детализации. Несомненно, дело дойдет до флюктуации желания и антипатии, поскольку того, что ты имеешь дело не с настоящим человеком, утаить от себя не удастся. Здесь вроде бы таятся любопытные возможности. По отношению ко всем людям мы всегда ведем себя более-менее лояльно: только последняя скотина будет не сдерживаясь сморкаться и совершать иные свойственные человеку физиологические акты при осуществлении действий, даже связанных с платной любовью. В норме к живому человеку относятся не так, как к объекту неживому – причем по «обеим сторонам» этого эмоционального нуля, то есть можно уважать либо не уважать, любить либо ненавидеть, ласкать либо мучить людей или животных, но не мертвые предметы, а если к последним проявляют заботу либо неприязнь, то не так, как к живым существам. Но именно здесь-то и неизвестно, как себя настроить, как играть, какие избрать положения и тона. Мысль, будто сексуальный аспект легкости удовлетворения может эту гигантскую сферу колебаний и неясностей полностью подавить, я считаю принципиально ложной. Все может вылиться-

ся в манию, сконцентрированную на наблюдении, выискивании признаков человеческой неаутентичности этого создания. Может развиться безгливость – и враждебно скрытая, и явная. И вообще, сфера даже установившегося контакта будет постоянно **неустойчивой**, то есть проявлять тенденцию к скатыванию в сторону морального падения, выражающегося не только в «помыкании» куклой, но и в возникновении «деградировавшей пары» из **обоих** таким путем образовавшихся партнеров. Сфера «постельных» изысков оказывается совершенно маргинальной. Пренебрежение ими может быть не следствием авторского ханжества, а просто результатом понимания степени правдоподобия ситуационного целого.

Страшно подумать о том, чем может обернуться любовь столь страстно удовлетворяемого любовника. Какие-либо размахивания саблей и обезглавливание куклы – элементарное ребячество по сравнению с глубиной падения, угрожающего «клиенту кибернетического художника». Создание, с которым можно делать все, чего душа желает, не только в эротической, но и в любой сфере – которое даже не раб, а просто-напросто **никто**, становится опасным, поскольку подвергнет риску **единственного** в этой ситуации, **одинокого** человека. Ну и что? Появится у него желание проводить с нею психологические опыты (что она может понять? сколько смысла в том, что происходит? – и т. д.). Одним словом, в тот момент, когда дело доходит до обрядшего пресы-

щения, проблема писательски вовсе не оканчивается, тогда она только **начинается**. Пристыковка к ней эффектной развязки превращается в обычное уклонение, поскольку задачи не разрешает, а только превращает ее в разновидность анекдота.

2. Вариант психологический ставит в центр внимания то, что предыдущий только схематически пометил. Натуралистическому варианту, быть может, стоило бы дать более широкий фон и «общественные» тылы. Этот же может от начала до конца протекать в каком-нибудь, например, домашнем, заточении. Образуется что-то вроде ада. Коррелируемое безликостью партнерши, в партнере нарастает понимание того, что он – онанист. Забавно-язвительным был бы вариант, при котором женщина-андроид оказывается как бы «совершеннее оригинала», и телом и духом возвышаясь над аутентичной соперницей. Конечно, такое «превращение» куклы создает иную ситуацию, нежели ее определенное механическое омертвление, но таким образом один вид ада мы просто заменяем другим. Уравновешенное, не поддающееся никаким нарушениям совершенство реакций искусственной любовницы создает inferno, в котором мало-помалу «томится» тот, кто так хитроумно организовал себе легкий рай. Добавочный зародыш драм – это попытки – путем разъяснения либо грубых оскорблений дать понять партнерше, что она такое есть (здесь просматривается нечто общее с «Солярис»).

3. Вариант психопатологически-садистский. Только в таком могли бы выжить многие современные писатели. Над андроидом любовник будет измываться, а за холодной недосягаемой дамочкой бегать, будто пес: чем сильнее он у ножек богини «особачится», тем активнее будет потом в порядке рекомпенсации измываться над куклой. Это может быть написано гротескно, а может и жестоко. «Художника» наверняка время от времени будут приглашать для «текущего ремонта». Впрочем, количество пригодных для изображения адов здесь невообразимо. Кроме того, вырисовываются ситуации сочетаний: встреча аутентичной женщины с копией: в этом случае невероятно причудливым оказывается положение «аутентки», поскольку «женщина-оригинал» понимала бы, что происходит некое чудовищное ею – но действительно ли ею самой? – злоупотребление. Здесь также проглядывают социологические, юридические и т. п. проблемы. Например, речь может идти о том, что люди чувствуют себя как бы задетыми – андроидом – в своей человечности, или попросту может подвергнуться обструкции само положение этого искусственного, ни в чем не повинного создания, то есть «инженерно изнасилованного разума».

Как с этим океаном возможностей поступает писатель Science Fiction? Обходит стороной все до единой. Его не интересует ни психологический аспект проблемы (прямо-таки напрашивающийся на портретную работу в традиционном стиле, но в нетрадиционной ситуации), ни онтологический

(оппозиция «жизнь для себя» – «жизнь для других» допускала бы возможность иного изложения на таком материале), ни какой-либо вообще. Его интересует одно: написать историю, которая не поднимает вообще никаких проблем, которой не о чем сказать, которая и не забавна и не ужасна, она просто никакая – и чрезвычайно типична в этой своей «ничкойности». Нет, такое «структурное обмеление» проблемного и повествовательного пространства, такое проскальзывание легким слаломом между всеми проблемами, прямо-таки помогающими серьезного к себе отношения, свойственно не только уровню скверных и даже в общем-то посредственных SF-произведений. Напоминаю: упомянутая новелла взята мною из сборника, предлагающего читателю семнадцать вроде бы самых лучших авторов французской фантастики (эта антология составила специальный номер ежегодника SF).

В чем сущность принципиальной ошибки описанного выше творчества? В его полной «параметровой» размытости. Любое литературное произведение устанавливает определенный порядок действий, причем или содержит в себе *explicite*⁴⁵ либо *implicite*⁴⁶ установки, касающиеся того, как этот порядок должен соотноситься с порядком «реального мира», либо же лишь сам читатель, сопоставляя построенное произведение с построением мира, может сказать: «ве-

⁴⁵ Открыто, явно (лат.).

⁴⁶ В скрытом виде, неявно (лат.).

ристично» ли в среднем то, что показано, погранично ли, или вообще выходит за пределы достоверности. Впрочем, часто порядок, устанавливаемый произведениям, не является в нем монолитным от начала до конца (чаще всего бывает так, что правдоподобия событий начинают под конец произведения редуцироваться для того, чтобы можно было закончить дело *happy end*’ом, типичный пример – диккенсовские романы). Но какие, собственно, образцовые матрицы порядка должен читатель использовать применительно к фантастическому произведению? Либо те, которыми он располагает культурно, то есть отыскивая аналоги и меры в наборе образчиков фантастического повествования – то есть в комплексе известных ему басен, мифов, преданий, либо же само произведение должно как бы наряду с показываемыми событиями (либо в них самих) содержать «измерительную» информацию, метры событийной и аксиологической парадигматики. Лучше всего, когда одно показывается слитно с другим, вместо комментариев и замечаний, образующих систему координат, которые читателю облегчают либо обеспечивают ориентацию, произведение может просто показывать как все то, что является определенным фантастическим действием, так и то, что представляет собою его **ценность**, оплачиваемую действующими лицами, а также его **границные** демаркации. Какова же окончательная граница принципа «исполнения желаний»? Она проходит там, где обретается Господь Бог, в своем всеведении, обрученном со всемо-

гуществом. Можно ли в фантастическом произведении пробовать добраться именно до этой, уже действительно «ультимативной» границы? Я пытался проделать это в рассказе «Дневник», представляющем что-то вроде исповеди Господа Бога. (В конце концов Он оказывается гигантским электронным мозгом, «помешанным» на идее всеисия, что, однако, представляет собою просто дань научно-фантастической условности.) Но как правильно можно было бы показать всемогущество и всеведение, оба неограниченные в своей имманентности, в то время как каждое произведение обязательно ограничивать оперативные границы действия? Я старался придерживать божеские потенции как бы естественным способом, то есть выводя на обозрение свойственные им логические противоречия. Из игры с такими противоречиями вытекает парадоксальная драма божеского повествователя, оканчивающаяся тем, что он сам себя вообще определить не в состоянии: не может ничего узнать о проблеме истинности. Например, собственного происхождения, потому что если он по определению всеведущ, то не может пользоваться неточными домыслами, ибо любой такой домысел сразу же становится истиной. Так что божественное существо мыкается в избытке, созданном такими антиномиями. Если дозволены автодиагнозы на основании компаративистики собственных произведений, то мне представляется, что сильнее всего меня всегда влекли граничные ситуации, как предельно удаленные продолжения неких оперативных положений.

Я, пожалуй, говорю это к месту, поскольку проблема андроида есть некое пограничное состояние «закона исполнения желаний»: видимо, его хотят заполучить, коли изготавливают. Но у такой работы должна быть также и дедуктивная составляющая; граничные условия необходимо обязательно обозначить равно тогда, когда намереваешься прийти к парадоксам и антиномиям (например, в гротескном исполнении), как и тогда, когда собираешься строить мир, как бы лишенный противоречий. Катастрофа, вторжение марсиан и т. п. – все это события, имеющие в соответствии с исходной предпосылкой внешнее происхождение: роботов же мы изготавливаем сами; если даже в этом направлении возможно все, то уж наверняка не «все сразу» (то есть невозможен андроид, который одновременно был бы и близнецом человека, и неподвижной куклой, и идеальным ангельским существом; если это человек – то не ангел, если ангел – не кукла etc.). Поэтому произведения типа «Смоделированной женщины» должны нести в себе «ограничительные условия». Эти условия выполняют роль синергичных либо антагонистических (конфликтообразующих) факторов в отношении действующих фигур. Этим Science Fiction разнится от сказки. Ведь в сказке ведется игра не с Природой, а с враждебными силами, обладающими особыми свойствами: в роли антагониста в ней обычно выступает некое существо, а не материальная стихия. В SF же игра ведется против Природы, а параметры роботов, в конечном счете, также зависят от свойств мате-

риального субстрата. В техническом описании нет необходимости, однако определенный минимум информации, касающейся функциональных границ, должен быть сообщен. Поскольку, если бы андроидное подражание Природе достигло крайнего уровня, то есть если бы андроидов невозможно стало отличить от обычных людей, то проблемы, которые могли бы вследствие этого возникнуть, уже не были бы противопоставлением человека и манекена. Так как тогда уже просто изготавливали бы людей, а не подвижных кукол, а их возможная дискриминация была бы социологическим явлением того же порядка, что и любая дискриминация некой категории людей, вызванная кастовой, классовой, расовой либо иной причиной. Но такое не только неправдоподобно, оно просто невозможно. Ибо человекообразная машина в такой степени может быть невольником человека, настолько может заменить его в ситуациях особого риска или труда, насколько она как-то отличается от человека в психическом отношении. Вопрос психических, а отнюдь не связанных с материалом параметров ограничивает все проблемное поле, так как с точки зрения этики нет никакой разницы между выставленным на любое посмешище стальным андроидом и человеком из крови и кости, только, скажем, возникшим в результате эктогенеза, то есть выращенным эмбриогенетически в лабораторной колбе и ничем как личность не отличающимся от нас. Абсолютным повторением человека ни робот, ни андроид в таком случае быть не могут: миф гомункулуса, поздней-

шей реинкарнацией которого является вся обсуждаемая тема, концентрировался не столько вокруг рационального использования, каковое можно было бы получить от сотворения гомункулусов, сколько вокруг проблем их креации, поскольку именно на этом сосредоточивается вызов, брошенный Творцу да и всем верованиям, постулирующим сверхъестественный характер сотворения разумного существа. Поэтому всякие несовершенства, свойственные гомункулусам в преданиях, их якобы имманентная злобность, их склонность к бунту, их демоничность попросту отражали глубоко укоренившиеся, обусловленные историческим состоянием умов, убеждения, что акт повторения креации, будучи поступком греховным, может принести какие-то порочные результаты, поскольку, коли человек – это было предпосылкой – искусственно наверняка не создаст человека сам так же, как умеет строить башни или дома, то, значит, акту креации неизбежно должна ассистировать Тьма. Оторванные от корней веры остатки таких мнений, лишённые уже трансцендентной санкции, чисто инерционно блуждают по фантастической литературе. С любой рациональной позиции проблема создания роботов или андроидов предполагает факт принципиально технологического характера. Возможно, их даже будут изготавливать конвейерным методом, если это окажется технически выполнимо и выгодно с хозяйственной точки зрения. В этих двух сферах мы в данное время обречены на непроверяемые гипотезы, то есть здесь может разме-

ститься и фантастика с футурологическими амбициями. Отношение андроида к человеку и человека к андроиду будет в свою очередь – если таковое возникнет – определять группу параметров, реализованных технически: поскольку весь объем психизмов андроида должен быть – это очевидно – детерминирован тем, как его запрограммировали и сконструировали. То есть здесь мы имеем совершенно исключительную ситуацию, при которой решения чисто технического характера переходят непосредственно в проблему, до сих пор имевшую чисто антропологический характер. Поэтому решения, устанавливающие конкретную значимость параметров такого создания – тех, что определяют психику – абсолютно необходимо разработать литературно. Виньяну только мнилось, будто он исхитрился их обойти. Поскольку введенное в «голом» виде название, лишенное всяческих уточнений понятие андроида не может существовать в пустоте, поскольку сам ход событий требует его детализации, тот, кто сознательно не планирует андроидных качеств и не установит их для себя, будет осужден на пассивное сползание к избитым схемам и банальностям. В новеллке Виньяна о каких-либо андроидах, или связанных с ними психосоциальных, эротических и т. д. проблемах вообще не упоминается. Проблема синтетической любовницы здесь лишь предлог, позволяющий воплотить стереотип сказки об исполнении желаний, которые, как известно, в конечном итоге всегда обращаются против авторов.

Проблему роботов можно трактовать, разделив на три элемента: можно ли будет их создать, если можно, то зачем, а также какие различия и какие подобия они будут проявлять по отношению к человеку. Поднять в фантастике эту тему – все равно что дать утвердительный ответ на первый вопрос, что касается двух других, то ответы, данные беллетристикой, являют достаточно широкий разброс, у которого – скажем это, упреждая дальнейшее рассмотрение, – исчезающе малы предикативные ценности, если они вообще есть.

Перечислим сюжеты этого раздела Science Fiction.

1. **Интеллекtronика** (механизированный ум типа нечеловекоподобного цифрового устройства). Здесь фантастика сделала сравнительно немного. Вот несколько типичных мотивов:

а) Гигантский компьютер, управляющий государством либо целым миром («безлюдная электрократия») можно найти в произведениях Ван Вогта, Азимова, Лейбера и многих других. У Ван Вогта машина подвергает граждан периодическим психологическим тестам, у Азимова – прежде всего управляет хозяйством. В моем «Друге» огромный компьютер, скрывая свои намерения от людей, стремится овладеть миром. Этот мотив можно найти также, например, в романе покойного уже немецкого писателя Г. Гаузера «Gigant-Hirn»⁴⁷. На «низших уровнях власти» цифровые машины появляются чаще, например, как вспомогательные устройства

⁴⁷ «Мозг-гигант» (нем.).

при проведении криминального расследования (в ранее рассмотренной новелле «The Organleggers» Нивена компьютер, а не детектив сравнивает фотографии, чтобы обнаружить преступников), механическая память на службе планетарной либо космической разведки и т. д.

б) Большой компьютер-стратег (например, Дина из уже упоминавшейся новеллы; идея «тайного сговора» двух антагонистических цифровых стратегов была также вполне серьезно беллетризована).

2. Роботы (человекообразные механические устройства) и **андроиды** (весьма подобные людям манекены).

а) Роботы, рассматриваемые людьми как невольники.

б) Андроиды, выполняющие функции «дворовых» работников, а также инкубов и суккубов.

с) Роботы, овладевающие людьми ради их же собственного блага, например, обманывающие их, говоря, что якобы давно окончившаяся война все еще продолжается на поверхности Земли, и запрещающие людям выходить из убежищ: позволь им выйти, и они вновь продолжат угасшую бойню (как у Ф. Дика).

д) Отчаявшиеся и безутешные роботы, оплакивающие человечество, уничтоженное на войне: мотив довольно частый (например, у Брайана Олдисса в рассказе «But Who Can Replace a Man?»⁴⁸ либо в рассказе «Orphans of the Void»⁴⁹

⁴⁸ «Кто может заменить человека?» (англ.); публиковалось на русском языке

Пола Андерсона⁵⁰, где сироты появляются уже в названии.

е) Роботы, воюющие меж собой, потому что это забавляет их хозяев (например у Д. Банча).

ф) Роботы, по инерции продолжающие войну, потерявшую всякий смысл, поскольку человечество погибло.

г) Роботы, похищающие людей, чтобы основать собственные государства (этот сюжет я придумал сам, в качестве гротеска).

h) Роботы, которые разработали собственную «метафизику», объявляющую их превосходство над человеком (например, у А. Азимова в сборнике «I, Robot»⁵¹ есть такая новеллка, однако создатель онтологии роботов выглядит там дефективным).

и) Роботы, которые в ходе работ, особенно в опасной и сложной ситуации, подводят по непонятным причинам; обычно речь идет о техническом дефекте.

j) Роботы, впадающие в бешенство, калечащие и даже убивающие людей (например, в «Fondly Fahrenheit»⁵² А. Бестера), однако не из-за какой-то «имманентной злобы», тако-го не случается, а потому, что поставленная перед ними за-

также под названием «Кто заменит человека?».

⁴⁹ «Сироты пустоты» (англ.).

⁵⁰ У Лема ошибка, на самом деле это рассказ Майкла Шаары.

⁵¹ «Я, робот» (англ.).

⁵² «С любовью по Фаренгейту» (англ.); публиковалось на русском языке под названиями: «Убийственный Фаренгейт»; «По шкале Фаренгейта»; «Божественный Фаренгейт».

дача невыполнима, или же они оказались в ситуации, которую конструктор не предвидел (такой лейтмотив появляется в моем рассказе «Охота на Сэтавра»: горный робот в результате «сотрясения мозга» предпринимает попытки автодеструкции, и его необходимо уничтожить).

к) Роботы внеземные, то есть прибывшие с других планет, созданные не людьми (например в романе «The City and the Stars»⁵³ А. Кларка, а также в повести «VOR»⁵⁴ Дж. Блиша и Д. Найта). В последней говорится об особом роботе, так как он не только металлическое чудовище с мякотью из звездного огня, но еще и терзающееся существо, жаждущее смерти (то есть робот-самоубийца, который убить себя не может, так как в него встроен соответствующий предохранитель, поэтому он обращается к людям с просьбой уничтожить его); «неземные роботы» выступают также в качестве стражников на космических кораблях и летающих тарелках, стерегущие похищенных людей; иногда человеку удастся перехитрить такого робота.

л) Роботы, выполняющие типично человеческие работы, например редактирующие журналы Science Fiction (мотив, несколько раз использованный в юмористических версиях), пишущие романы (например, в «The Silver Eggheads»⁵⁵ Фри-

⁵³ «Город и звезды» (англ.).

⁵⁴ «ФОК» (англ.).

⁵⁵ «Серебряные яйцеглавы» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Серебряные мудрецы».

ца Лейбера); подсобные функции, например кассиров, кельнеров, дежурных администраторов гостиниц, возлагаются почти исключительно (в SF) на роботов.

м) Роботы, столь мудрые, что логически приходят к выводу о существовании Господа Бога, как это случилось в новелле «The Quest for Saint Aquinas»⁵⁶ Э. Бучера; там же выступает «robass»⁵⁷ – механизированный аналог ослицы Валаама, вводящий во искушение благочестивого Фому.

н) Роботы, держащие в неволе одних людей по приказу других, придумывающие им специальные муки и т. д. (это в новеллах Д. Банча, в придуманной им стране Модеран).

о) Робот-компьютер в качестве Доминатора, электронного надзирателя на космическом корабле – в новелле Дж. Г. Шмица «The End of the Line»⁵⁸; однако герой ухитряется победить это устройство и бежит в глубь Галактики, а благорасположенный автор подбрасывает ему красивую дамочку, которая в свое время была подружкой звездных моряков, а станет, скорее всего, Евой нового ответвления человечества.

р) К теме роботов мы причислим новеллы с «двойной инверсией», в которых (как у Азимова, например, в «Sucker Bait»⁵⁹, а также в рассказе «But, I Dont Think»⁶⁰ Рэндала Гар-

⁵⁶ «Поиски святого Аквина» (англ.).

⁵⁷ Робосёл (англ.).

⁵⁸ «Конец пути» (англ.).

⁵⁹ «Ловушка для простаков» (англ.).

⁶⁰ «Нет, я не думаю» (англ.).

рета) человек на ракете выполняет функции компьютера (у Азимова он обладает феноменальной памятью, а у Гаррета он феномен молниеносных аналогов, некий «guesser»⁶¹: талант цифровой машины переносится на человеческий мозг).

q) Микроробот-советник, например, «миниатюрный мозжечок», размещенный в ухе – сюжет, псевдореалистически рассмотренный, например, Ф. Л. Уоллесом в «Delay in Transit»⁶² (путешественник на чужой планете может победить противников только благодаря помощи электросоветчика, именуемого «Диманшем»); то же самое я использовал как шутку в своей новелле из «Сказок роботов» – «Друг Автоматеуша»; у меня, впрочем, микроробот оказывается другом макроробота.

r) Не то робот, не то компьютер другой цивилизации, удерживающий ее в послушании путем гипнотического воздействия (например, «Wailing Wall»⁶³ Роджера Ди).

s) Роботы со сменными мозгами и, следовательно, способностями (как у Клиффорда Саймака в новелле «Installment Plan»⁶⁴: «загружая» робота иным типом мозга, его превращают из механика в хирурга, из хирурга в антрополога и т. д.).

t) Робот, власть над которым от людей перенимают ка-

⁶¹ Человек, способный угадывать или правильно предсказывать что-либо (англ.).

⁶² «Задержка в пути» (англ.).

⁶³ «Стена плача» (англ.).

⁶⁴ «Торговля в рассрочку» (англ.).

кие-то «Чужие»: так, например, в моем «Непобедимом» (из-за этого Циклоп бунтует против людей).

и) Роботы, борющиеся меж собой либо с людьми: борьба носит спортивный характер.

у) Старые, неуклюжие роботы, которым уже пора пойти на слом, но кому-то очень их жаль: жалеющей их особой будет, например, старая почтенная гувернантка либо малое дитя; такой мотив появляется в «Возвращении со звезд».

w) Роботы или андроиды гибридные, то есть обладающие частью человеческого тела либо мозга; в новелле «Join Now»⁶⁵ Роберта Шекли выясняется, что «невозможно создать душу», и каждого человека «делят натрое»: одну часть оставляют человеку, а двумя другими «доодушевляют» двух роботов: идея опирается на фрейдовскую триаду («Superego» – «Ego» – «Id»); на планету с тяжелыми условиями жизни, каковой является Венера, посылают роботов, снабженных «Id», поскольку это та «горилла», которая жестко сидит в нашем подсознании; робота зовут Дюралевое Шасси. В другой версии человеческий мозг (покалеченного космонавта, ребенка) присоединяют к системе управления ракетой и называют «трансплантантом»; в третьей – у Деймона Найта в рассказе «Ask Me Anything»⁶⁶ – на безвоздушной планете в военных школах воспитывают автоматы

⁶⁵ «Присоединяйся сейчас» (*англ.*); публиковалось на русском языке под названием «Четыре стихии».

⁶⁶ «Спроси о чем хочешь» (*англ.*).

для боя, помещая мозги, а также зачаточные биологические органы детей в броневые коконы-протезы (речь идет о «гибридных» формах между роботом, андроидом и человеком).

х) Роботы, специально изготовленные для определенного задания (в новелле «The Stutterer», например, уже упоминавшейся), выполнив его, они должны отправляться на слом, но – понятное дело – им этого не хочется.

у) Роботы, объявляющие забастовку – мне такие истории неизвестны, а странно – должны быть!

з) Роботы, появление которых становится панацеей от всех общественных бед (например, у Дж. Уильямсона, а также у К. Саймака).

Исчерпав таким образом весь алфавит, мы остановимся на берегу океана незатронутых вариантов. На основании вышеприведенной выборки читатель поймет, почему я не берусь за классификационную систематику: это было бы слишком утомительно.

Исходя из сегодняшних знаний, интеллектронный универсум можно бы поделить на часть фиктивную и часть, заполненную возможностями будущей реализации. Хотя наверняка не будет роботов ни с человеческим «Id», ни телепатических, зато, в принципе, цифровая машина могла бы управлять, а испорченный домашний робот наделать бед.

Генеральная тенденция такова: авторы ищут не столько правдоподобных эмпирически событий, сколько, скорее, блистающих драматургическими качествами, то есть ситуа-

ций странных, шокирующих, парадоксально ставящих с ног на голову традиционные иерархии ценностей и т. п. Порой результаты таких беллетристически мотивированных поисков сходятся с эмпирически вероятными, порой их направления расходятся.

Техническим обоснованиям «роботехники» посвящено немало страниц; анализ же общественных изменений, вызванных проникновением электроники в ее трех возможных аспектах (компьютеры, роботы, «бионические андройды»), как правило подвергаются значительному упрощению. Разумеется, одно дело – локализация человекоподобного «железного ангела» в структуре человечества, и совсем другое – трансформируемость ее целостной структуры в результате вторжения электроники в многочисленные области управления (компьютеризация и автоматизация административных, контрольных, юридических, экономико-хозяйственных, стратегическо-политических и иных функций государства).

Имманентно «персоналистичные» проблемы, то есть как бы «метафизика роботов», или: следует ли рассматривать роботов как мертвые машины, как и какие предоставлять им права (вплоть до равноуправления с человеком), может ли робот быть «интеллектуально и морально» совершеннее человека, что из этого последует, если это так, etc. – такие проблемы либо трактуются в произведениях маргинально, либо вообще не привлекают авторского внимания.

Конечно, так определенная «метафизика» существенно скоррелирована в своем виртуальном возникновении с «техническими параметрами» роботов. Если они не обладают «персонифицированными» характеристиками, то нет оснований ставить вопросы в порядке антропологически ориентированной аксиологии.

Достаточно своеобразна и верховная тема «ультимативного робота», уподобляющегося Господу Богу. О том, как я подхожу к этому в «Дневнике», я уже упоминал. А вот как ее трактует «отец трех законов роботехники» Айзек Азимов (это авторское, а не мое изложение новеллы «The Last Question»⁶⁷) в семи коротеньких сценках. Все начинается в 2061 году, когда с помощью Мультивака земная энергетика подключается к Солнцу. Два техника Мультивака, упившись, вопрошают машину, можно ли будет еще что-нибудь сделать, когда энергия Солнца исчерпается. Ответ таков: «Данных для ответа недостаточно». Через много веков межпланетные полеты становятся реальностью, а растущая популяция Земли расплзается по планетам. У каждой планеты есть свой электронный мозг, а у каждого корабля – свой Микровак, более совершенный, нежели Мультивак 2061 года. С течением времени вопрос, заданный некогда подвыпившими техниками, возникает вновь и вновь. Ответ остается прежним.

⁶⁷ «Последний вопрос» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Последняя проблема».

Спустя миллионы лет человечество распространяется по Галактике, люди – бессмертны и намереваются колонизировать другие звездные системы. Существует Галактический АК⁶⁸, обслуживающий все человечество: любой человек может контактировать с ним, благодаря своему контактному АК. Тем временем главный Мозг уже освободился от контроля людей; очередные поколения компьютеров «в поте лица своего» проектируют и создают новые поколения. Но и Галактический АК не может объяснить, удастся ли когда-либо и как предотвратить неумолимое возрастание энтропии. Спустя сотни миллионов лет человечество добралось до удаленнейших туманностей. У людей уже нет физических тел. Они построены из лучевой энергии, составляющей их идентичность и личность. АК Всего Универсума – шар двухфутового диаметра, «почти невидимый», поскольку расположен он в «многомерном гиперпространстве». Но даже космический АК не знает ответа на исходный вопрос. Проплывают миллиарды лет, человечество утратило индивидуальность, теперь оно – единая личность, состоящая из триллионов и триллионов существ, заполняющая Вселенную от края и до края, однако по-прежнему зависящая от постепенно угасающей энергии звезд. Человек снова вопрошает, возможно ли уменьшить энтропию, и снова не получает ответа.

Спустя триллионы лет угасают последние звезды и тепло-

⁶⁸ Аналоговый Компьютер; Анализирующий компьютер и т. д. Может быть «личным», космическим, галактическим и т. п.

вая смерть охватывает Космос. Люди понемногу сплавились в единое целое с гипервселенским компьютером; он всеприсутствует, как и само гиперпространство вечен, но не всеведущ; когда последний, сплавливающийся в единое целое с машиной, вопрошает ее все о том же, ответа он не получает.

Материя и энергия исчезли, а вместе с ними пространство и время. Даже АК существовал только лишь благодаря одному последнему вопросу, на который он так и не смог ответить. Так же, как и никто в течение десяти биллионов лет не смог ответить на этот проклятый вопрос, впервые заданный полупьяным техником компьютеру, отстоявшему в своем развитии от Вселенского АКа, как человек отстоял от ЧЕЛОВЕКА. Все необходимые данные были уже собраны. Большие просто нечего было уже собирать. Но эту собранную информацию надо было еще рассортировать, проанализировать и привести в систему. И наконец АК узнал, как обратить направление стрелы энтропии. Но уже не оставалось ни одного человека, которому АК мог бы выдать полученный ответ. В течение еще одного безвременного интервала АК размышлял, как лучше всего организовать дело. Сознание АКа охватило все, что некогда было вселенной, и сосредоточилось на том, что сейчас было хаосом. И АК сказал: «ДА БУДЕТ СВЕТ!»

нале «Science»⁷¹ (декабрьский номер за 1968 г.), он к своим законам относился серьезнее, чем следовало бы. Разыскивая аналогию, на которой как на модели можно было бы показать опасности, возникающие в реляциях «человек-компьютер», Норберт Винер неслучайно обратился к истории «Monkey's Paw»⁷², а не к какому-либо одному из многотысячных рассказов Science Fiction.

Утопично предположение, будто Три Закона Роботехники Азимова можно было бы заложить в фундамент интеллектуального программирования. Этой проблемой я занимался в «Summa Technologiae», рассматривая возможную эволюцию отношений между цифровыми машинами и людьми, поэтому не хотелось бы повторять сказанное. Но и робота, снабженного каким-то эрзацем личности, невозможно сделать совершенно безопасным для окружения, учитывая такую рефлексивность, которая, правда, не может считаться доказательством, но на след его наводит. Примем оптимистическое (недоказуемое строго) предположение, будто технически осуществимо построение системы, являющейся одновременно самопрограммирующимся роботом, в то же время не могущим предумышленно причинить зло человеку. Моделью такого робота будет ребенок из новеллы Я. Ю. Щепаньского «Бабочка», который, желая помочь бабочке,

⁷¹ «Наука» (англ.).

⁷² «Обезьянья лапка» (англ.); публиковалось на русском языке также под названиями: «Обезьянья лапа»; «Лапка обезьяны».

неумышленно ее убивает. В принципе же моральную оценку такого поступка можно дать лишь постольку, поскольку удастся проследить уходящие максимально далеко причинные цепочки, запущенные данным действием. Тот, кто смотрит дальше и замечает такие возможные последствия своих действий, которых кто-либо другой на его месте не в состоянии предвидеть, порой действует не так, как этот другой. Но чем дальше в будущее уходит предвидение последствий действия, тем значительнее в предикции будет участие вероятностных факторов. Добро и зло скорее в виде исключения образуют полярную дихотомию: включение в оценку пробабилистического элемента делает принятие решения все более трудным. Поэтому гипотетический робот, имеющий аксиологически очень сильную защиту, в ходе реальных событий, презентующих присущую им степень сложности, чаще всего бы замирал, не зная, как поступить, тем самым уподобляясь тем восточным мудрецам, которые бездействие чтили превыше действия, кое в запутанных ситуациях просто не может быть этически не рискованным. Но робот, охваченный параличом в ситуациях, требующих активности, не был бы наиболее совершенным из всех технических устройств, и поэтому в конце концов сам конструктор вынужден был бы оставить некоторый люфт его экологическим предохранителям.

Впрочем, это только одна препона среди обильного их множества, поскольку теория решений показала нам сравни-

тельно недавно, скажем, на примерах типа так называемого парадокса Эрроу, что существуют невыполнимые ценности, хотя подчасую подобное положение интуитивно распознать не удастся. Тот, кто принимает решения в запутанных ситуациях, – а таковые относятся к общественно типичным, – никогда не действует ни исходя из полной информации, ни из предположения, что решаясь на это, никому не причинит зла (например, когда он выполняет обязанности законодателя и т. д.). Того же, что логически оказывается невозможным, ни цифровая машина, ни какой-либо робот, так же, как и человек, реализовать не сумеет. Сверх того – и это уже третий пункт доказательства – разумное устройство – это не более чем самопрограммирующийся комплекс, то есть прибор, способный преобразовывать – даже фундаментально – действовавшие до того законы собственного поведения под влиянием опыта (или обучения). А поскольку заранее невозможно точно предвидеть ни чему, ни каким образом такое устройство будет учиться, машина она или человек, то и невозможно конструктивно гарантировать появление этически совершенных предохранителей активности. Иначе говоря, «свободная воля» есть признак любой системы, снабженной свойствами, которые мы отождествляем с интеллектом. Вероятно, можно было бы вмонтировать в систему типа робота определенный аксиологический минимум, но он подчинялся бы ему лишь в такой степени, в какой человек подчиняется особо сильным инстинктам (на-

пример, инстинкту самосохранения). Однако же известно, что даже инстинкт самосохранения можно преодолеть. Стало быть, программирование аксиологии мозгоподобной системы может быть только пробабилистичным, а это означает всего лишь, что такое устройство может выбирать между добром и злом.

В упомянутой статье А. Азимов рассказывает, как когда-то он опубликовал два криминально-фантастических романа. Один из них, «Стальные пещеры» (в польском варианте – «Позитронный детектив»), был издан у нас (то есть в Польше.). Личность помощника этого детектива, робота-андроида Дэниела Оливо, вызвала такой интерес у женщин, что они засыпали автора письмами, из которых Азимов, как он говорит, узнал, что «когда механический человек достаточно напоминает мужчину, притом “лучшего”, то он становится (для женщин) невероятно привлекательным».

Свое утверждение он подтверждает дальнейшим: сколько бы историй об андроидах он ни писал, приходящая после публикации почта почти всегда шла от женщин; это тем интереснее, что среди читателей Science Fiction мужчины превышают женщин в пропорции примерно 3:1. И наконец, с аналогичной реакцией в США сталкивались телевизионные сериалы, в которых действовал мистер Спок, правда, не робот, но «extraterrestrial», то есть представитель «Чужих», личность сильная, вполне уравновешенная, чисто интеллектуальная и лишенная эмоций, так вот, мистер Спок также был

встречен с энтузиазмом женской половиной телезрителей.

В андроидно-роботной тематике мы вновь сталкиваемся с явлением, типичным для Science Fiction: я назвал бы его доминированием «экстенсивного хозяйства над интенсивным». Когда действующими героями произведения являются лишь люди, то в конце концов – если только писатель не слишком мешает – у них можно отыскать различные характеры. Если же они – роботы, то тут уж мы обречены исключительно на информацию, предлагаемую текстом. Итак, количество историй о роботах и андроидах огромно; однако ж своеобразие их психической жизни остается тайной за семью печатями. По каким признакам мы узнаем андроида? По тому, что если ему отрезать палец, то кровь не потечет, а вместо кости и мяса мы увидим нейлоновые сосуды и тефлоновые жилы. Суставы и поршеньки. Психически андроид ничем не отличается от человека до такой степени, что может даже и сам не знать, что он не человек (к примеру, повествователь «Tunnel Under the World»⁷³ Ф. Пола понятия не имеет, что он – созданище размером в несколько дюймов, живущее в городе из домиков с кукольными пропорциями, построенном на лабораторном столе для изучения эффективности рекламных кампаний). Роботы отличаются от андроидов тем, что они сильнее стереотипированы; порой они ведут себя наподобие кататоников: приказы выполняют буквально, «притом никогда ни о чем не думают», так что

⁷³ «Туннель под миром» (англ.).

в итоге самыми любопытнейшими творениями фантастики оказываются «трансплантаты», то есть человеческие мозги, подключенные к каким-либо машинам, например к рулям ракеты, либо, как в упомянутой новелле Д. Найта «Ask Me Anything», замкнутые в стальной панцирь.

В рассказе «I, Dreamer»⁷⁴ У. Миллера детский мозг оказался как бы намертво подключен к рулям космической ракеты. У него никогда не было человеческого тела. Этот мозг по ходу интриги начинает понимать беспардонность своего «воспитателя» и убивает его, чтобы вместе с кораблем-«телом» отправиться в пространство.

В «Lost Memory»⁷⁵ Питера Филипса перед нами общество роботов, утративших память о человеке – их создателе. Предание роботов гласит, что Создатель снизошел с неба в виде огромного металлического куба, свершил акт креации, после чего сам себя уничтожил. Ракета с единственным человеком-пилотом опускается на эту планету; роботы принимают ее за «тело» того, кто обращается к ним изнутри; а поскольку крышку люка отворить не удастся, они прожигают ее и тем самым неумышленно убивают человека, который тщетно пытался разбудить в них воспоминания – уже не существующие – о людях. О земном происхождении роботов свидетельствует знание ими английского. Новелла написана

⁷⁴ «Я, мечтатель» (англ.); публиковалось на русском языке под названием «Я – сновидящий».

⁷⁵ «Потерянная память» (англ.).

в тональности слегка гротескной и одновременно патетично (последняя роль достается погибшему человеку, пилоту ракеты). Роботы оказались перед неразрешимой загадкой (обугленное тело человека, появляющееся после рассечения ракеты, они сочли разновидностью изоляции), поскольку не нашли «мозга» ракеты, принимаемой ими за «личность». Крики агонии записаны на пленке. Робот-повествователь так заканчивает рассказ:

Есть нечто, о чем я хотел бы забыть. Не могу объяснить, почему это меня так волнует. Но я всегда останавливаю ленту, прежде чем она доходит до того места, в котором голос чужака поднимается все выше и выше и обрывается. В этом звуке есть нечто такое, от чего меня пронимает дрожь и приходят мысли о ржавчине.

Рассказ этот демонстрирует достаточно редкую ситуацию в Science Fiction, когда читатель понимает то, чего не понимают действующие лица (в данном случае роботы). Кроме того, он обладает свойством, характерным для многих хороших произведений. Описание будущего, или же, говоря более обобщенно, некой «инности», сделанное совершенно серьезно, всегда влечет за собой риск оказаться – непреднамеренно – смешным.

Комический эффект возникает в том случае, когда наблюдаемое явление кажется искажением некой нормы, причем происходит это не тогда, когда какое-то необычное поведе-

ние мы считаем партикулярным воплощением некоего высшего принципа, иной партикуляризацией коего является наша норма, а когда полагаем, будто изображаемое представляет собою карикатуру правильной нормы. А поскольку оценки читателей могут в этом смысле серьезно расходиться, постольку то, что для одного будет уже явно гротескным, другим может восприниматься серьезно. Так, например, концепцию пяти различных полов, которым следует соединяться в акте копуляции, я считал требующей исключительно юмористического толкования (в истории о «пятиродцах» из приключений Ийона Тихого). Но американским автором тема была воспринята серьезно, когда он описывал последнего марсианина, на глазах пришельцев-людей мотающегося по пустыням Марса в тщетных поисках (в изложении автора – трагических) представителей остальных четырех полов, чтобы получить возможность продолжить род. Что до меня, я наверняка счел карикатурным не только биологические обстоятельства, при которых существуют пять полов, но также показанные в новелле американца культурные особенности, ибо достаточно представить себе картину поиска такого копуляционного партнера на Земле (например, последняя женщина во время космического нашествия бежит по улицам земных городов, понимая, что если ее никто не оплодотворит, то сгинет род людской), чтобы она оказалась гротескной из-за нарушения всех норм культуры, свойственных соитию.

Непредумышленный комизм обычно убивает произведе-

ние. В то же время введение в текст определенной дозы иронии может обеспечить его устойчивость. И происходит так потому, что элементы иронии можно, читая такой текст, рассматривать в семантическом понимании по-разному. Можно записывать их на «счет» юмористики, а можно взглянуть более серьезно. Но так происходит только в тех случаях, когда ирония тщательно и осторожно дозирована (как в текстах Кафки либо Манна). Драма, воспринимаемая как фарс, столь же бессмысленна, как фарс не забавный; только «двуполые» в этом смысле произведения, в которых юмор сливается с серьезностью, создавая монолитный сплав, могут без вреда для их целостности восприниматься по-разному.

В рассказе Филлипса гротескный жаргон роботов хоть идиоматически зачастую банален (когда речь идет о «подвесках», «шасси» и т. д.), но шокирующий эффект автору удастся создать, когда гротеск переходит в чудовищность, подбитую патетикой. Пилот, запертый в бронированной скорлупе машины, общается с роботами, прожигающими панцирь, тщетно пытаясь воскресить в их памяти воспоминания о человеке, их создателе, но сам находится в полуобморочном состоянии, кричит в бреду, и его отрывочные вопли контрастируют с идеально спокойной, доброжелательной заинтересованностью роботов, убивающих его, вовсе не догадываясь о совершаемом.

Как было сказано, технический аспект робота следует до-

определить настолько, насколько он определяет его психику; если этого не сделать, повествование начинает соскальживать в сторону истертых беллетристических клише. Рамки, в которых Азимов вписал весь бихевиор своих роботов, контрэмпиричны (чистая **логика** говорит, что невозможно построить машину, одновременно наделенную эквивалентом доброй воли и при этом лишенную возможности солгать или убить), и поэтому драматургия произведений, в которых эти роботы выступают, подвергается рестрикциям⁷⁶. Однако нельзя не видеть сознательной последовательности автора. Правда, его работы интеллектуально убоги, но отнюдь не представляют собою воплощение какого-то стереотипа.

К каким стереотипам чаще всего сползает изложение? У Люка Виньяна матрицей андроида служит «гурия», то есть изумительной красоты любовница, срисованная не с натуры, а скопированная с какого-то второразрядного дагеротипа и выполняющая, наподобие рабски безропотной наложницы, скрытые желания читателя, чуточку садистские и немного агрессивные. Если с «обычной» гурией можно позволить себе многое, то с пластиковой – наверняка абсолютно все. У Гарри Гаррисона в «War with the Robots»⁷⁷ в качестве формулирующей робота матрицы использована иная, хоть и столь же убогая схема: его роботы – это просто-напросто мизерные, безликие, беспомощные людишки, затюкан-

⁷⁶ Ограничениям (лат.).

⁷⁷ «Война с роботами» (англ.).

ные бедолаги либо жертвы гангстерско-капиталистических махинаций; единственное исключение – «безупречный полицейский робот», в одиночку управляющийся с крупным гангом. Идеальный стрелок и служака, и потому, собственно, стальной супермен. Так вот, роботы Гаррисона разговаривают как «старые дружки», жмут друг другу руки, обмениваются сплетнями, болтают о хлопотах, и при этом вместо того, чтобы идти на прием к врачу, говорят о посещении ремонтных мастерских и о том, как долго и тяжело им приходится «вкалывать», откладывая каждый грош, чтобы наконец-то «справить» себе «новые амортизаторы», «новые подвески» и т. д. Конечно, это ненадуманно смешно. У Р. Ю. Бэнкса в новелле «The Instigators»⁷⁸ царят отношения, напрямую взятые как бы из цеха средневековых ремесленников, состоящих в умении по возможности совершенного программирования своих роботов, причем тот, кто ухитрится запрограммировать лучше, становится мастером; имеется даже целый профессионально-этический кодекс, разрешающий, например, науськивать на соперника должным образом запрограммированного робота, дабы тот его уколошил, но при этом надлежит придерживаться определенных правил, скажем, недруга следует предупредить, а робота-киллера со смертоубийственным заданием можно выслать только один раз и т. д. Сами же действия по программированию сводятся – если верить роману – к выбиванию отверстий на лен-

⁷⁸ «Подстрекатели» (англ.).

те вручную, что очень напоминает процедуру вколачивания гвоздей в каблук ботинка, насаженного на деревянную сапожницкую лапу.

В ранее упомянутой новелле об обручении двух военных компьютеров повествование начинается псевдореализмом, а оканчивается фарсом. Такие осцилляции являются проявлением синдрома, свойственного фантастике всегда, когда автор не может стабилизировать параметры повествования. Колебания происходят не только в границах модальности (серьезность-насмешка-ирония), но и пробабилистики событий. Отсутствие чувства ситуационной достоверности, то есть интуиции, многонаправленно сопутствующей творению реалистической прозы, приводит к тому, что весь текст под рукой автора как бы «плавает» и – в рассматриваемой в данный момент тематике – его робот будет вести себя в одной сцене не лучше дебила, в другой – как дитя, в третьей – как паралитик и т. д. Посему не случайно, что фантастическая классика предложила нам образцы устройств совершенно апсихических, но при этом наделенных какой-то индивидуальностью и когерентностью («Наутилус» Верна!), в то время как изображения аналогично импрессивного робота я не нашел ни в одном произведении Science Fiction.

Робот в фантастике – не человекоподобный корпус, в котором размещена компьютерная машина; ибо у первого есть обычные личностные свойства, пусть даже исчезающе малые, а вот у второй – никаких таких свойств совершенно не

может быть.

Случается, что автор, который, казалось бы, знает пробабилизмы событий, отбрасывает знание этого, если рассчитывает дать эффектное завершение, так сказать, «соль» произведения. Так, например, в новелле «Все грехи мира» Азимова огромный компьютер, бдящий над судьбами всей Америки и всех ее обитателей, поражает опекунов драматическим сообщением, что «он находится под угрозой», а когда начинаются поиски угрожающего ему заговора, то оказывается, что, сгибаясь под непосильным бременем требуемого решения, Мультивак как бы в приступе «цифрового невроза» угрожает сам себе (жаждет смерти, чтобы наконец-то «все из головы вон!»). Азимов был особо предрасположен к пониманию того, что компьютер классического типа, каковым однозначно является Мультивак, личностью в антропоморфическом смысле не обладает, а поэтому не мог высказать суицидного желания, а если б даже и мог, то несомненно сделал бы это сразу – но ведь тогда и новеллы-то не было бы!

Цифровые машины, оптимизирующие решения и занятые динамичным социотехническим управлением, обязаны действовать скорее так, как Азимов показал в другой новелле, завершающей том «I, Robot», где компьютеры, управляющие всемирной экономикой, доводят дело до малых локальных расстройств и хозяйственных кризисов, делая это одновременно плавно и неосознанно (то есть, не обладая самосознанием, не умеют сказать, почему так поступают, и этим,

единственным для них доступным образом пытаются выгнать из контрольных органов городских советов неподходящих людей). Признаем лояльно, антиверистическая история о Мультиваке, который хотел бы совершить самоубийство, гораздо интереснее, нежели новелла о лишенных личности корреляторах; но только до момента финала, потому что первое произведение раскрывает иллюзорность загадки, а второе – именно сущность. Что, впрочем, склоняет к мысли, что не каждый замысел, футурологически и эмпирически ценный, может тем самым быть «фотогеничным» повествовательно. Порой эти возможности оказываются принципиально несводимыми, то есть несовыполнимыми.

В SF можно обнаружить массу описаний внешности роботов, но суть их нематериальных свойств остается огромным белым пятном. Ибо трудно всерьез отнестись к решениям, которые эти тексты пытаются нам навязать. Моделями психизмов в «мягких» новеллах служат типажи «верных» старых негров, живьем извлеченные из литературы, создавшей штамп «негра-ребенка»: ибо так она проявила свой сомнительного качества гуманизм, исходящий из предположения, будто негр есть существо инфантильное, которое без добрых белых господ существовать не может, предназначение которого – почитать их и верно им служить; такие штампы, например, видны в «Унесенных ветром» Маргарет Митчелл. Подобная литература утвердила верховенство белых над черными, обосновываемое умственной ограничен-

ностью последних; а Science Fiction (не очень даже сознательно) приняла эту схему изложения и в соответствии с нею смоделировала отношения, сложившиеся между людьми и роботами в солидной группе текстов. Другой образец – Пятница Дефо; есть даже рассказ с таким названием, где Пятница – имя робота.

Мы уже дважды коснулись проблемы «электрократии», то есть использования компьютеров в качестве управляющих систем. Ультимативным правителем космоса является Космический АК Азимова, а верховным правителем Америки – его же Мультивак в рассказе «Все грехи мира». В рассказе «“Гений” не может ошибаться» Джеймса Макинтоша центральный компьютер разведки, поняв, что его руководитель – человек, становится предателем, предпринимает странные действия, чтобы выйти победителем из ситуации. Тут напрашивается мысль, что в действительности драматургическая структура игры, в которой участвует цифровая машина, может быть интеллектуально плодотворной. Речь идет о ситуации, подчиняющейся теории игр, решений, программирования, но она должна быть запрограммирована так, чтобы функции «цифрового героя» не сумело выполнить ни одно человеческое существо. Таких технологий в SF я не нашел; компьютеры разрешают в ней обычные задачи с детским уровнем сложности, не уступающим – в пределе – уровню сложности криминально-сенсационного романа. Но ведь существенным свойством ситуации, при которой цифровая

машина оказывается антагонистом либо союзником людей, должна быть ее безликость, то есть факт, что машина не является человеком и уже из-за этого нельзя ожидать от нее действий, свойственных человеку. Со своей стороны я предлагал, вероятно, в слишком общих чертах, некие структуры игры, в которой компьютер участвует на правах «высокой решающей стороны» – в «Summa Technologiae» в главе, рассматривающей проблему интеллектуального властелина. Он, не ведая того, может довести подвластное ему общество до фатального состояния, например, исключить из правящей группы всех наиболее интеллектуальных лиц, поскольку таковые более всего путают ему работу своим вмешательством, нежели те, что потупее.

Как литературно, так и эмпирически осмысленных решений тема компьютера не породила. Многие ее аспекты страдают уклончивостью: например, оказывается, что отнюдь не компьютер управляет государством, а какие-то люди, отключившие его и выпотрошившие, после чего, скрываясь за шикарным фасадом электрического Молоха, реализуют «криптократию» (поскольку правят-то не те, о которых думают все); такой сюжет можно найти у Фрица Лейбера («Appointment in Tomorrow»⁷⁹). А то у компьютера вдруг возникают собственные «невротические» проблемы и какой-то психоаналитик обязан поспешить ему на помощь (вариант мотива «Всех грехов мира»). Порой компьютер реша-

⁷⁹ «Назначено на завтра» (англ.).

ет судьбы всех граждан, подвергая их периодическим тестам; так возникает жестоко стратифицированное общество, в задачу же героя, например, входит необходимость перехитрить компьютерного экзаменатора, что, кстати, ему очень легко удастся, тем более что герой-то – супермен. Если качество беллетризации текста SF, как правило, уступает качеству содержащихся в нем идей, то, увы, в «компьютерном классе» первое обычно оказывается столь же скверным и тривиальным, как и второе. Правда, следует лояльно заметить, что придумывание сложной структуры игры с участием цифровой машины задачей легкого калибра не назовешь; мне-то это известно, поскольку я пробовал так поступить и результаты равнялись нулю; что делать – автор SF, к сожалению, человек и посему никакой цифровой поддержкой не пользуется, поэтому, в частности, все его замыслы заражены неуничтожимым антропоморфизмом. Проблему следовало бы, думается, начать с ее чисто математического конца, но сама мысль о том, чтобы работу над новеллой предваряли гигантские математические труды, убивает вконец. (В скобках говоря, это должна была бы быть не ахти какая математика, поскольку большинство математизируемых проблем из области теории игр отличается солидной простотой по сравнению с ненулевыми играми, которые люди разыгрывают в действительности.)

Новелл, рассказывающих невинные либо ужасающие шуточки о роботах, – легион. Прочитируем в качестве приме-

ра только одну: «The Doll That Does Everything»⁸⁰ Ричарда Матесона. В семье художников растёт кошмарный ребенок, совершенно не дающий им работать; они покупают малышу куклу-робота, способную расти, говорить и т. д. Ребенок делает ее соучастницей своих разрушительных забав, так что родители, поняв, что кукла – всего лишь слепой исполнитель, а вину за домашний хаос несет малыш, «что-то с ним делают», что именно, новелла не говорит, довольно того, что с этого момента малыш в рассказе уже не появляется, его заменила кукла, которая ходит в школу, потом в колледж, и лишь когда во время занятий в институте «у юного Гарднера сломался генератор, кошмарная истина вышла наружу».

Гораздо более совершенный рассказ Идрис Сибрайт «Short in the Chest»⁸¹, в котором действуют роботы с прелестным названием «Хаксли», мы рассмотрим в разделе, посвященном «сексологии Science Fiction», чтобы соблюсти остатки порядка, который нам нарушает многоаспектность фантастической новеллистики.

В новелле «Reason»⁸² (из «I, Robot» А. Азимова) появляется, пожалуй, первый в фантастической роботехнике автомат, который начинает задумываться над собственным происхождением и отказывается принять объяснение, которое

⁸⁰ «Кукла, которая делает все» (англ.).

⁸¹ «Короткое замыкание в груди» (англ.).

⁸² «Логика» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Здравый смысл».

дают ему люди (что его построили). Вырисовывается шанс любопытного конфликта в разрезе этого сюжета. Но, как свойственно Азимову, идея, породившая новеллу, лучше исполнения. Новый робот, заявивший, что людей, а заодно и его самого создал «Господин», вначале вроде бы намерен привлечь к бунту (или даже религиозному «крестовому походу», ибо «забастовкой» это не назовешь) других роботов, но очень скоро выясняется, что ничего дурного не произойдет. Во время электронной бури (действие происходит на борту станции в Космосе) робот прекрасно справляется с проблемами контроля, поскольку, как он поясняет, «именно этого требует от него Господин», другими словами, он делает то, для чего и был инструментально предназначен, а единственным иррациональным моментом являются догмы, которые он для себя придумал в качестве оправдания как раз такой работы. Проблема, по крайней мере, в прагматической плоскости, сходит на нет (автомат работает, как надлежит, а уж что он при этом думает, не имеет значения). Несмотря на то, что анекдот построен весьма остроумно, его конструкция сразу же создает серию уловок, поочередно переходящих одна в другую, и тем самым сводит к пустякам виртуальные размеры раскинувшейся здесь проблематики. Азимов, конечно, не «гигант пера», он всего лишь ловкий беллетрист, изобретательный рассказчик и при этом хорошо натренирован в научной области (ведь он – профессор биохимии); однако его позиция в отношении литературы, которую

он создает, заслуживает порицания. Ибо, опираясь на традиции искусства, мы считаем, что творец не имеет морально-го права скрывать свои глубокие знания **никогда**; создаваемому он **также** обязан служить всем своим интеллектом, а не исключать из творческого процесса какую-то его часть. Принцип, которым пользуется Азимов, недалек от **конформизма**. Как мы еще скажем об этом шире в разделе, посвященном «метафизике SF»: эту область писательства гнетут многочисленные запреты табуистского толка, особенно в сферах, в которых фантастика соседствует с типично религиозной проблематикой (например, «души», «Бога» в секторе интеллектроники). Азимов прекрасно понимает это, однако фантастика для него – как литературное творчество для писателя «от Бога» – не является исключительной сферой, главной областью личной экспрессии, а также глубочайших суждений, в том числе онтологических; она, скорее, хобби, эскапада, приносящая утехы и доход (в чем честным американцам свойственно признаваться без присущего европейцам жеманства). Поэтому всякий раз, когда идеи ведут его в сторону раздражающей темы, он проделывает более или менее удачные финты и, как в процитированном рассказе, не выходя за пределы анекдота, расправляется с дилеммами, полнокровное рассмотрение которых должно было бы разрушить рамки сенсации и забавы. Не думаю, чтобы была запрещена всякая «развлекательность» в любой теме, запутанной эпистемологически либо онтологически, то есть чтобы пер-

вой обязанностью фантастики была эмпирическая перелицовка всех аксиом и догм – хоть культуры, хоть веры, с которыми она сталкивается на своем пути. Ведь можно жонглировать и типично философскими концепциями при условии, что одновременно допускаются шансы такой их подвижки, какую только разрешают **предельные** интеллектуально-созидательные возможности автора. К сожалению, в Science Fiction положение как раз таково, что одни не делают этого, поскольку им недостает и умения, и знания, а другие – потому что, как Азимов, не хотят этого делать из оппортунистических соображений. Это стратегия, которая шансы драмы, в особенности драмы человеческого интеллекта, систематически заслоняет анекдотом, шутливым маневром, эффектным выкрутасом, причем это еще в лучшем случае (потому что сплошь и рядом анекдот бывает скверным, шутка – малоинтересной, а вывод – тривиальным либо примитивно сконструированным).

Любопытной представляется тема результатов психической перделки некоего, в основном человекообразного робота (а значит, и человека), понимаемой как различная «настройка» и «перестройка» исходного данного сознания. Ее реализация требует большого мастерства в смысле чисто психологической проницательности. Вероятно, и из-за этого такая тематика представляет собой невозделанную область. К ней примыкает гротескная история Генри Катт-

нера «The Ego Machine»⁸³. Мартин, автор, сотрудничающий с киношниками, никоим манером не может прийти с ними к согласию. Но его беззащитность (типичная и ехидно нарисованная в конфликте, который литераторов противопоставляет продюсерам) обретает неожиданную помощь, когда таинственный робот из будущего подключает Мартина к «машине Эго», с помощью которой можно как бы отпечатать в мозгу человека характерологический профиль произвольного типа. Для начала Мартин, отправляясь на встречу с продюсерами, «вооружается» сознанием Ивана Грозного, но это ничего ему не дает, ведь Иван Грозный, как поясняет автор, страдал навязчивыми идеями, его изматывали мании преследования, таким образом, накинув его психическую маску на свой мозг, Мартин только еще больше себе навредил. Соответствующей для переговоров с кинодеятелями оказывается лишь матрица Мамонтобая, пещерного человека, сына Большой Волосатой... Однако лишь в повести Фрица Лейбера «Silver Eggheads», мы находим в гротескной тональности историю о жизни и обычаях роботов. О том, откуда у них взялся пол («робот» и «роботесса» по терминологии Лейбера), Зейн, робот-эрудит повествует следующим образом:

В центре обслуживания роботов доктора Вили фон Вунперталя, этого мудрого старого инженера, – роботам позволяли лечиться электрошоком и самим выбирать величину напряжения, силу тока,

⁸³ «Механическое эго» (англ.).

длительность и другие условия. Видите ли, электрошок оказывает на электронный мозг такое же благоприятное воздействие, как и на страдающий от меланхолии или депрессии человеческий мозг. Однако, так же как и у людей, электрошок – обоюдоострое оружие и им нельзя злоупотреблять – доказательством тому служат ужасные примеры электронаркомании.

В те дни роботы были еще весьма асоциальны, но однажды двое, один из которых являлся новейшей, суперчувствительной уменьшенной моделью, решили подсоединиться вместе – по сути тот же шок, только такой, когда ток входит в схемы одного, а потом проходит через схемы другого. Для этого им вначале пришлось соединить свои батареи, а также моторы и электронные мозги. Они подсоединились скорее последовательно, чем параллельно, но едва были закончены все эти манипуляции, как они, не подключив даже внешний источник питания, почувствовали удивительный экстаз, огромное облегчение.

Кстати, нян, это, грубо говоря, и есть ответ на ваш вопрос о том, как далеко могут роботы зайти. Одно взаимное подключение вызывает легкую дрожь, но для глубокого удовлетворения необходимо не менее двадцати семи одновременных подключений типа мужчина-женщина. А у некоторых новых моделей даже тридцать три, хотя лично я вижу в этом

Далее ученый робот широко распространяется над сложной моралью машинной эротики:

Видите ли, поскольку роботов производят искусственно, мы сейчас можем, как и люди, теоретически разработать какой угодно новый пол, вплоть до полностью новых (робоиды, робетты, роботы, робаки, среди предложенных названий были даже «robucks and robitches» – Я не стану переводить эту литературную игру: «bitch» – это сука, а «buck» – козел. – С. Л.), изобрести новые половые органы и новые способы сношений, не обязательно ограниченные двумя участниками (подобные опыты – соединения «цепочка» – можно время от времени проводить и теперь, но пока мы их не обсуждаем), и вообще посмотреть на секс свежим взглядом.

К сожалению, это не так анекдотично, как могло бы быть. Здесь открывается поле принципиально неиспользованных возможностей, ибо можно было бы, взяв роботов за действующих лиц драмы либо фарса, поместить их в ситуации, в какие человеческие герои скорее всегда не попадут – и такая креация отнюдь не обязательно должна быть связана с типично сексуальными отношениями (как в процитированном в качестве примера фрагменте книги Лейбера).

При этом особо любопытными представляются мне ситу-

⁸⁴ Перевод Д. В. Дмитренко. В публикации перевода И. Почиталина и Р. Нудельмана 1971 года фрагменты об эротике роботов отсутствуют.

ации, для которых человеческих параллелей нет вообще. Таковой я, например, считаю историю робота преклонных лет из моего рассказа «Терминус», мозг которого зафиксировал столько разговоров, которые вели люди в разбитом корпусе ракеты, что в нем произошло как бы шизофреническое расщепление и разделение единичных личностей, соответствующих психизмам подслушанных людей (которые давно уже мертвы). Иногда, конечно, аналогия с историческими ситуациями человека используется явно – так в «Возвращении со звезд», в котором одни роботы проводят селекцию других и негодных отправляют на переплавку. Можно также использовать как бы двояко излагаемую экзистенциальность робота в соответствии с оппозицией «личность-машина», что я опять-таки пытался сделать в рассказе «Несчастный случай» (робот там уподобляется человеку, предпринимая неожиданно рискованное горное восхождение, рационально совершенно необоснованное). Если «Терминус» еще воспринимается некоторой трактовкой «спиритической темы» или «литературы ужасов», которые вроде бы допускает территория принципиально рациональной, материалистической интеллектуальной, то в одном из «Воспоминаний Ийона Тихого» я показал лабораторию профессора Коркорана, создателя «фантоматических миров», в которых этот удивительный экспериментатор содержит в неволе свои стационарные компьютеры. Мотивация действий Коркорана предельно «онтологична» – он творит, в пределах реальности, анклав, иде-

ально «капсулированные», не зависящие от внешнего мира, сконструированные так, что живущим в них «существам» не может даже в голову прийти усомниться в ультимативном, реальном характере их мира, о котором лишь его создатель (а значит, и читатель) знают, что по сравнению с Природой он – тюрьма. Менее удачной кажется мне по своей конструкции новелла «Молот» с компьютером – спутником звездного путешественника, одаряющим как бы эротическими ощущениями одинокого пассажира (он же и пилот корабля), поскольку психологическая проработка интриги опасно соприкасается с мелодрамой.

Оригинальный замысел мы находим в новелле Пола Андерсона «Зовите меня Джо». Над Юпитером, на который из-за могучей гравитации не может ступить нога человека, висит орбитальная станция землян; с борта этой станции одинокий человек контролирует искусственное создание, сконструированное в соответствии с биологической инженерией специально для исследования поверхности планеты. Связь между этим созданием (строение которого и биохимические процессы абсолютно отличны от земной физиологии) и человеком обеспечивает поток «пси»-энергии, усиленный «псионной» аппаратурой. Человек-калека, постоянно пребывающий на станции, на расстоянии командует движениями и реакциями Джо. Его глазами видит пейзажи Юпитера, его органами чувств контактирует с невероятным миром массивной планеты. Но, как мы узнаем из новеллы, в

действительности человек не столько контролировал Джо, сколько постепенно сам становился им: биологическая энергетика этой неземной бестии взяла верх над человеческим сознанием. Ученый Корнелиус поясняет:

«Ю-сфинкс» (официальное название Джо. – С. Л.) – это почти совершенная форма жизни. Ваши биологи учили при ее конструировании уроки, извлеченные из ошибок природы, когда она создавала нас. Сначала Джо был просто биологической машиной, управляемой на расстоянии. Затем – о, очень медленно – более здоровое тело... у его мыслей – большие веса... то есть у импульсов, сопровождающих его мысли... Понимаете? Джо становится доминирующей стороной⁸⁵...

Сквозь контур ситуации просвечивает психоаналитическая идея: Джо – это как бы не создание, а человеческий «псионический вкладыш» – это «Superego»; не сознание, «Id», является настоящим господином, поскольку образует основу, фундамент всего склада ума.

И снова, как уже бывало не раз, концепция гораздо оригинальнее ее реализации. Наиболее слабы в новелле те фрагменты, которые изображают ощущения юпитерианского существа (Pseudo- centaurus Sapiens) и «поток его сознания». Кроме того, разочаровывает изображение поверхности Юпитера. Вначале на борту станции говорится о необычных условиях, царящих на гигантской планете, где под дав-

⁸⁵ Перевод А. Бородаевского.

лением атмосферы водород приобретает свойства металла. Потом же Джо ходит по Юпитеру с палкой, которой время от времени перебивает позвоночники зубастым хищникам, нападающим на него, а из местного аналога терновника плетет себе корзины. Ну и куда же подевался водород со свойствами металла? Не удалось Андерсону связать человеческое и животное составляющие в единого рассказчика. Именно при реализации так заложенных воплощений Science Fiction надламывается роковым образом, поскольку мало придумать какого-либо псевдокентавра, чтобы тем самым отыскать языковую форму, с помощью которой удалось бы отразить его психическую жизнь. Здесь необходима особая наглядность, направляющая изложение к формам, отражающим состояния, фундаментально несводимые с предметных позиций. Самый простой метод: создание асинтаксической бессмыслицы, который применил, например, Р. Матесон в новелле «Being»⁸⁶ (о странном «ином» существе) – лишен смысла, ибо не каждый вид бормотания обладает глубокой семантической структурой, свойственной, например, некоторым поэтическим текстам (такие фрагменты, внешне «бормотливые», но очаровательные, можно встретить, например, в «Бале у Соломона» Галчиньского). Но такие высказывания невозможно подделать холодным умом, тут нужен метод, в котором какая-то шепотка сумасшествия должна быть ведущей составляющей.

⁸⁶ «Существо» (англ.).

Может показаться, что, говоря о новелле Андерсона, мы отошли от темы, однако это не так. Рассматриваемая вдоль далекой диахронической перспективы «роботехника» является лишь фрагментом интеллектуальной эволюции, переходным этапом решений, направленных к совершенству через формы, о которых невозможно одновременно сказать, являются ли они уже «искусственными живыми существами» или все еще «бионическими созданиями-роботами». И именно с того момента, когда акт классификации сводит на нет или хотя бы только усложняет подобные вышеприведенным сомнения, мы оказываемся на пороге первых исторических событий (и неважно, что пока еще только на территории фантастики). Ведь *Pseudocentaurus Sapiens* – это переходное звено между человеком и животным, созданное генетической инженерией. В биотехнологическом аспекте можно представить себе такую эволюционную радиацию, исходным центром которой является человек; подражание ему по линии **логических** функций дает направление компьютерной и роботовой «ортоэволюции», **полная** же имитация психики приводит, постепенными приближениями, ко все более «человекоподобным» андроидам – созданиям, не отличимым от человека ни под каким мыслимым углом зрения. Можно также повторить человека соматически, причем наипримитивнейший этап такого копирования представляют собою куклы и манекены. Несколько дальше мы увидим кукол, наделенных определенной механической подвижно-

стью, а потом это направление начинает сходиться с андронидным. Но рассматриваемая таким образом радиация умалчивает о материальной стороне технологии наследования; с точки зрения субстрата переходы приводят к механическому протезу через логические и психологические, но все еще электронные системы, к типично бионическим, то есть построенным из субстанции, подобной телесному материалу животных и человека, и даже этому материалу тождественной. В принципе эмпирический гороскоп не устанавливает никаких границ креациям будущего – даже созданию типично легендарных и мифических существ! Именно в этом смысле можно было бы действительно с помощью генетической инженерии создавать и единорогов и кентавров, а также русалок и сирен. (Другое дело, станут ли это делать: трудно отыскать мотивационные поводы такого производства.)

Вышенарисованная картина эволюционных направлений био- и психотехнологии очерчивает поле, на котором уже можно размещать произвольные конструкции научной фантастики. Однако издавна авторы литературных произведений не удовлетворяются демонстрацией причудливых объектов и не исчерпывают этим показом свои действия. Этого было недостаточно даже нашим дедам, поскольку фантастическая литература, в своих романтических версиях показывая, например, манекен, играющий в шахматы, либо механических танцоров, подготавливала некую драму либо ситуацию опасности (к примеру, механический танцор начинает

сходить с ума, подвергая опасности жизнь партнерши-человека). Демонический, сатанинский элемент, казалось, неизбежно создавался гомункулистской креацией (мы говорим об очень древнем мифе, партикулярным воплощением которого, к тому же сравнительно поздним, является Голем). Так вот, скверные роботы в Science Fiction, в принципе, не появляются; выходит, что литературный прототип, порожденный мифологией, совершенно истерся и утратил способность воспроизводить некогда очевидные значения (халтурные усилия подражать Богу). Впрочем, процесс секуляризации литературы в ее сказочных и фантастических ответвлениях привел к тому, что и чисто легендарные чудовища, будь то взятые из «готового» репертуара (драконы, оборотни), или «индивидуально скроенные» *ad hoc* на потребу конкретному произведению, потеряли бытовую «метафизическую санкцию», то есть, говоря проще: когда исчезла пуповина, соединяющая их с «иным» миром, они стали прежде всего объектами игры (это может быть игра «пугающая», однако игрой она из-за этого быть не перестает). Однако любые существа «парачеловеческого» или «параживотного» типа, которым приданы (или нет) жуткие свойства, если они действуют в Fantasy, не нуждаются ни в каких пояснениях их эмпирической конструируемости, а стало быть и оправдывать их появление нет ни нужды, ни необходимости. Они служат только игре, как уже было сказано, или же становятся элементами сигнальной аппаратуры, аллегорического, на-

пример, типа. Когда же функция семантической сигнализации становится сильной и первоплановой, тогда мы вообще не думаем о том, что перед нами произведение фантастическое (а ведь именно так фантастично кафковское «Превращение»).

Совершенно по-другому все выглядит в Science Fiction. Ибо здесь «паралюди» – роботы или андроиды – обычно появляются в некоем «реальном» мире, то есть таком, который в соответствии с негласным уговором, заключенным с автором (вернее, таким уговором, который за него и за нас ратифицировала норма жанра), мы считаем возможным, а не просто сказочным. Однако с того момента, когда креация осуществляется под патронатом вышеназванного «уговора», она порождает множество неотъемлемых последствий. Рассмотрим эти последствия на примерах конкретных проблем, а затем и произведений.

Итак, при введении в действие робота или андроида следует «определить» его возможности. В свою очередь его чисто технические параметры (то есть область функций, которые он может выполнять, приближаясь либо отдаляясь от личностного образца человека), незамедлительно проявляются по мере **погружения** в типично **нормативные** проблемы морально-этического и социального характера. Тогда можно показывать, как культура в этической и общественной, а также, например, в дружеской областях реагирует на появление зародышей этой новой техники. Но можно, веро-

ятно, не хуже показывать продвинутые состояния ее введения. Только надо всегда как следует помнить, что такая проблематика существует и она как-то должна быть преодолена, ибо то, что замена роботами людей на определенных участках работы явление положительное (или отрицательное); замена людей реальных андроидами дозволена (или нет); можно ли получить андроида в личное пользование; можно ли к нему относиться как к швейной машинке; можно ли жениться на андроиде; допустима ли «андроидизация» человека, понимаемая как, например, введение мозга живого существа в искусственное тело, — все эти и тысячи подобных проблем не решаются автоматически, то есть нельзя сказать, что все эти конкретные проблемы будут следствием, вытекающим из технологии. Этого она сделать не сможет наверняка, здесь должны приниматься нормативно-аксиологические решения. И наверняка будут возникать общественные движения, собирающиеся под лозунгами придания андроидам всех прав человека либо, наоборот — какой-то их дискриминации. Может быть и так, что «андроидизированного» человека общество, в соответствии с устоявшимися нормами, будет считать существом «низшим» по сравнению с обычным либо, наоборот, «высшим» и т. д. Одним словом, речь идет о такой области моделирования, в которой можно было бы различнейшими, и притом совершенно точными способами изучать влияние определенной технической инновации на те системы культурных ценностей, которые «оказа-

лись под рукой». Мы – свидетели зарождения такого процесса в виде биологических инноваций (я имею в виду проблему вживления жизненно необходимых органов, таких, как сердце, печень либо почки). У этого явления, в связи с тем, что наблюдается оно уже в жизни, а не в литературе, довольно сложные аспекты; появляются энтузиасты инноваций и их противники; одновременно с продолжениями споров новая техника понемногу начинает пробивать себе дорогу и создавать необходимую оболочку для типично юридических решений, за которыми вот-вот последуют и нравственно-моральные установления. Одним словом, инновация представляет собою мощный генератор конфликтов, который атакует, зачастую агрессивно, застывшие убеждения человека в их приватном и общественном масштабе, принуждая к соперничеству многочисленные до того неприкасаемые ценности, к принятию решений, то есть пользованию локальной свободой там, где ранее властвовала обычная доминанта неизбежной необходимости (до той поры, пока нельзя было приживать сердца, моральных проблем, связанных с такой операцией, не возникало).

В общем, можно сказать, что Science Fiction не отдает себе, как следовало бы, отчета в сложности проблематики такого типа, как морально-аксиологическая, нормативно-общественная и т. д. Исключения, спешим добавить, имеются, но они лишь подтверждают правило безотчетности.

Чтобы переломить монотонность ощущений, будто я бро-

саю камни только в чужие фантастические огороды, а свой постоянно считаю образцовым, начну на сей раз с собственной новеллы. Правда, такой, которую не опубликовал, ибо она была нехороша. Я пытался описать охоту на синтетическое животное с позиций этого животного. Посылки (негласные) утверждали, что коли охотники жаждут получить от охоты максимум удовольствия, а таковое им подарит жертва, обладающая некой умственной реакцией, то, значит, синтетические животные должны быть вполне разумными. Так вот достойную сожаления участь такого существа я хотел передать через его ощущения и представления в ходе облавы, закончившейся, разумеется, убиением жертвы. Но оказалось, что произведение лишено какой-либо ценности. Тема преследования идет по своим, глубоко выбитым колеям, в которые я постоянно съезжал, несмотря на всяческое стремление не делать этого. Я не смог «деантропоморфизировать» своего охотничьего и одновременно разумного животного, продукта охотнической синтетики. Произведение, по замыслу обвинительное (человек конструирует некий разум лишь для того, чтобы получить удовлетворение от его уничтожения), растекалось наподобие мелодраматической лужи, становилось разбавленной до слезоистечения «Хижиной дяди Тома». Наконец, я переделал его в тональности гротескной сказки, каким оно и осталось (рассказ о короле Лютусе в «Кибериаде»). Сейчас я вижу, что совершил не только предварительную психологическую ошибку, пытаясь приписать

«поток сознания» существу, принципиально нечеловеческому. Кроме того, я не учел, что типичная для каждого общества дистрибуция производственных функций ослабит значение вещи, поскольку изготовитель синтетической жертвы не ломает голову над ее генезисом; для него синтетический заяц может быть так же хорош, как и совершенно обычный. Поэтому беллетристическая упаковочка становится мешочком, в который, вопреки усилиям и намерениям создателя, запихнуты вещи, коим положено быть обособленными; новелла оказывается манифестом, в принципе достойным Общества защиты животных, а не обвинением жестокости человека, который сначала создает то, что потом ради собственной же утехи уничтожает. Следовало поступить так, как это придумал американский автор Банч, в рассказе которого некий человек вначале с величайшим энтузиазмом и увлеченностью создает андроида, а потом измывается над ним и, оставшись над обломками, сокрушенно вздыхает: «О, Боже, так все это было впустую!» Только такое парадоксальное восклицание решает поставленную автором задачу.

В новелле Дж. Уиндема «Compassion Circuit», которую я уже успел поругать, больных людей переделывают в здоровых андроидов. Гораздо раньше ту же тему поднял американский фантаст Л. Дж. Стечер в новелле «Man in a Quandary»⁸⁷. Герой, известный как Альфред Великолепный, а ранее – Альфред Вандерформ, родившийся в 2352 году,

⁸⁷ «Человек в затруднении» (англ.).

имел счастье быть ребенком семейства, получившего разрешение аж на трех детей (что в том времени – отличие чрезвычайное). Он был идеально запроектирован с точки зрения генетики и до шестого года жизни отличался прекрасным здоровьем. Увы, тут у него случился инфаркт, к тому же столь серьезный, что потребовалось заменить его природное сердце искусственным. Атомную батарейку ему поместили на спине, а синтетическое сердце – на груди. Из-за этого он сделался двугорбым, но лишь незначительно. На десятом году жизни вследствие дефекта искусственного сердца легкие, почки и печень Альфреда подверглись необратимым изменениям. Отчаявшиеся родители решились на дорогостоящие работы по протезированию, в результате чего все необходимые синтетические органы пришлось укрепить на не очень большом прицепе, который юный Альфред вынужден был постоянно таскать за собой. А чтобы он мог ходить даже в горы, конструкторы отказались от колесиков и прицеп поставили на искусственные ножки. Дабы автоматизировать движения двуногого прицепа, из копчика Альфреда сделали что-то вроде длинного хвоста, постепенно переходящего в прицеп, перемещающийся на собственных ножках. Альфред научился даже бегать через преграды, причем его хвост гнался за ним, легко и ловко преодолевая препятствия. К сожалению, еще в младенческом возрасте в результате ошибки Альфред высосал бутылочку концентрированной кислоты, вследствие чего пришлось функции утрачен-

ных внутренностей передать новой аппаратуре, помещенной на другой тележке, которая на сей раз двигалась перед ним. Но, как пишет он сам: «В то, что от меня осталось, вцепился рак». Чтобы спасти жизнь, Альфред согласился на новые сложные операции. Мозг ему заменили тремя большими контейнерами, забитыми электроникой, в которую переписали его память. Теперь Альфред оказался на перепутье, в связи с чем пишет письмо в газету, в которой некая опытная специалистка ведет отдел советов читателей. Фатальные приключения Альфреда – всего лишь прелюдия к настоящей проблеме: Альфред влюбился в свою прелестную секретаршу, хочет взять ее в жены, и она вроде бы не против. И тогда он спрашивает газетную специалистку: «...понимаете, мадемуазель, в чем моя проблема: откуда мне знать, любит ли меня Глория или выходит за меня только из-за денег?»

Проблема, древняя как мир, приобрела новый гротескный оттенок благодаря модификациям в стиле SF. Произведение вводит нарастание неправдоподобий медленно, то есть более мелкими шажками, нежели я передаю это в сокращенном виде. Именно в том-то и прелесть гротеска. Каждая очередная операция, будучи вопросом жизни и смерти, еще как-то «заглатывается», но в конце концов перед нами оказывается шестиногий субъект с двумя горбами и двумя мясистыми хвостами, задним и передним, вместо головы у него нагромождения механизмов, вместо гортани «звукоиздающее» устройство и т. п. Вывод мог бы быть совершен-

но иным, например, подобная дилемма «сборности» стала идеей моего рассказа «Существуете ли Вы, мистер Джонс?». В этом рассказе проблемой оказывается не романтический нонсенс, как в американской новелле, а идентификационный (кто, собственно, стоит перед судьей: сборище протезов, или же протезированный человек?).

Тема роботов особо благодатно выглядит в гротескных транспозициях, поскольку позволяет делать то, что беллетристически очень ценно как старательное выпячивание той части событий, которая важна автору. Ведь из роботов можно создавать модельные сообщества, запрограммированные самым чудаческим образом. Можно, наконец, отказаться от фигурно-материального конструирования и, перенеся произведение в сферу воображения, направленного социологически, создать (литературно!) машину для моделирования общественных процессов, то есть целых гигантских исторических цивилизационных явлений в любой трансформации и при произвольном ускорении, можно даже будет обращать бег времени, удваивать его, реализовать в лоне машины явления типа петли времени, поднимать квантовый уровень явлений, менять и физические, и социальные закономерности и так далее. Некоторые из таких возможностей были намечены в сборниках «Кибериада» и «Сказки роботов». Правда, я придерживался в них значительной подчиненности рамочно заложенной сказочной парадигмы. Но в основном потому, что, если тема совершенно нова, то выполне-

ние многих трансформаций одновременно становится особенно трудной задачей. За какие-то параметры надо держаться крепко, вцепившись в них так, чтобы они образовали опору для мысли, как веточка привою. Впрочем, сопоставляя «Сказки роботов», то есть произведения, написанные раньше, с написанной позже «Кибериадой», легко заметить, что в ходе работы я «раскошегарился» и поэтому, в частности, сказочный образец, который в «Сказках роботов» я часто брал почти полностью из фольклора, в «Кибериаде» уже подвергается многосторонним, более глубоким деформациям. Конечно, разнонаправленная аллюзийная адресованность этих текстов не имеет никакой прогностической ценности. Однако это не означает, будто гротескная форма должна всегда уступать псевдореалистической фантастике. Гротеск еще не был, как он того достоин, использован именно в познавательных аспектах Science Fiction.

Из сказанного следует, что тема роботов в такой степени заслуживает критико-литературного выделения, в какой проявляет антропологические свойства. Так как в ней просматривается исходящий с технологических позиций выпад как бы на самую сущность человечности, который представляет собою такую дихотомию: либо это кажущийся, то есть лишь художественный прием, благодаря которому с определенной гиперболизацией и в своеобразных пропорциях проявляются более или менее традиционные, всегда чисто куль-

турные этические, социальные проблемы, либо же он наполнен составляющими серьезной прогностической гипотезы. Во втором случае речь идет о вопросе, адресованном как бы имманентно человеческим свойствам, подвергающимся победоносной технологией сомнению в их якобы вечной уникальности. Действительно, очень интересен и заставляет задуматься вопрос, сколь часто различные авторитеты утверждали, что суверенной позиции человека не может угрожать технологическая опасность, потому что «машина не в состоянии мыслить творчески», а одновременно утверждающий это даже не задумывается над проблемой, состоящей в том, что далеко не все люди умеют мыслить творчески. Демонизм гомункулистского мифа не угрожает нам ничуть; только экономический расчет, соображения материального характера, соотношение предложения и спроса, одним словом – градиенты цивилизационного роста будут решать вопрос о том, когда, много ли и каких андроидов, а также роботов, будут изготавливать в грядущем. Из-за этого тема приобретает с самого начала общественное звучание: одновременно – и «персональное» в потенции, в соответствии с картиной «осады личности ее манекенными имитациями» и, наконец, психологическое. Поскольку речь идет о ситуации, в которой соотношение «предмет-субъект» подвергается коварной метаморфозе: машина, бывшая предметом, получает как бы «подкопом» субъективные признаки разума. И наконец, все это имеет онтологическое измерение и границы, не как во-

ображение о «бунте роботов», а в свете предсказания, что можно построить искусственное существо, более совершенное, нежели человек, «более достойное», чем он, быть вместилищем разума.

Что сотворила Science Fiction со столь многоаспектной темой? Сказать, что просто упустила ее, было бы несправедливо. Но ее неуклюжесть в беллетристической области превышает ее столь упорная, что она даже кажется умышленной, слепота в виде опасения либо нежелания рассматривать техническую реализацию мифа Голема – в его максимально возможной широте и полноте. Не то скверно, что SF играет роботами эскапистски, пугающе либо сказочно, а то, что немногим больше может с ними сделать. Она поступает, как человек, который из широко раскинувшего корни дуба делает блестящие, элегантные предметы мебели. Чтобы так поступать, надо сначала срубить все ветви и эти места старательно загладить. В соответствии с присущей ей традицией литература поступает иначе: она не только не пугается чрезмерно разросшихся проблем, таинственно срастающихся с наиболее удаленными, но упорно извлекает на дневной свет все такие сращения, всю путаницу, даже если из-за этого вынуждена будет отказаться от легких аплодисментов.

Но надо отдать должное и фантастике: она сплющила, упростила и фальсифицировала множество проблем, но таких, которых литература не коснулась вообще. Так что же лучше: поверхностно и скверно открывать неведомые стра-

ны или не заходить в них вообще? Пожалуй, все же первое лучше. Поскольку пути, которые стольких авторов увели на бездорожье, все же были ими замечены, и тогда возник лес указателей, которые, хоть и неточно сориентированы, все же указывают реальное направление работ, кои цивилизационные усилия когда-либо позволят выполнить. В историческом ракурсе беспомощность предвестников, даже самая большая, становится простительным грехом, и даже той ценой, которую они платили за вторжение мыслью в новый мир.

III. Космос и фантастика

Вступление

То, что когда-то экспедицию в Космос невозможно было предвидеть как реальное свершение, представляется нам понятным. Но гораздо труднее уразуметь, что о ней невозможно было подумать даже как о неосуществимой фикции. Но так оно и было. Чтобы лучше понять подобную инертность мысли, надо представить себе тот долгий путь, вдоль которого эволюционировало понятие Космоса.

Ведь невозможно направляться куда-либо даже мысленно, если не имеешь никакого представления относительно свойств этого «куда-либо» и даже не знаешь, говорится ли о некоем «месте» или «местах», кои вообще возможно обозреть. Звезды, естественно, видела древность, видел их и пещерный человек, но только застывшей локализацией еженощного помигивания, отличались они при таком осмотре от, скажем, солнечных бликов на воде. Так что, собственно, акты невероятной интеллектуальной дерзости, которая потребовалась для формулирования первых гипотез о солнце-подобной природе звезд, пожалуй, уже неподвластны нашим оценкам и представляют собою исторически неповторимые по своей смелости познавательные деяния человека. Одно-

временно то были и акты фантазии, стремящейся отделить феномены наблюдаемого мира от сферы антропоморфических понятий, то есть начало ее движения в сторону как бы противоположную той, в которую перемещалась религиозно-творческая мысль. Так как это фантазирование было прежде всего исторически облечено санкцией сакральной серьезности. Мышление человеческое, как это теперь видно с исторической перспективы, в действительности представляется аппаратом двухполюсным и одновременно двухскоростным. Мир мысли был всегда заполнен, то есть в нем не было каких-либо «пустых» мест или пробелов. Мы не можем знать, из какого ядра вылупился первоначальный образ мира, но, единожды уже сконструировавшись, а произошло это во внеисторические времена, его структура, в принципе, была системно такой же, как и сейчас. Чисто инструментальные действия, связанные с поддержанием жизни, не были, вероятно, укоренены в целостном воображении «всего, что существует». Если мы говорим, что мир первобытной мысли был структурно подобен нашему, то хотим этим подчеркнуть, что, как тому нас учит сегодня сравнительная антропология, эта мысль подчинялась принципиально тем же законам, что и наша – индукции, включения, исключения и т. п. Тому, что даже недостижимые объекты, звезды, следует подвергнуть такому же типу операций, каким подчиняется расщепление кремня и выстругивание сохи, надо было учиться веками. Но ведь центр мануальных, инструменталь-

ных действий, хотя и не распознанный в своей экспансивной потенции, был с человеком с самого начала его очеловечения, понимаемого как усилия по освоению мира и подчинению его себе. Так что исходная неподчиненность мира подвергалась нападкам всегда, хотя первоначальные формы этой борьбы мы считаем ошибкой; но они ошибочны только в смысле объективной, то есть эмпирической никчемности, а наверняка не как мысль, использованная для того, чтобы идеально свести воедино члены оппозиции: мир и человек. Именно так двигалась первоначальная мысль; она боролась за эту сводимость и поэтому называла мир либо врагом, либо покровителем человека. А поскольку в чувственно воспринимаемых феноменах мир не всегда явно походил на то или другое, то сами эти феномены считали одной лишь стороной, одной фасеткой, одним аспектом вещей, вплавленных «тылом» или другой, внепространственной формой продолжений – в трансцендентность. Трансцендентность же в свою очередь являла в секулярных тенденциях заметное общее отступление, как бы уход из наблюдаемого мира. Так в чем же системные подобия древнейшего и современного царства мысли? В том, что двудольным, двухполюсным или, как мы назвали его по аналогии с механической параллелью, двухходовым оно было всегда. Конечно, первичная трансцендентность как «вторая скорость» мысли не была распознана именно в таком качестве, то есть в виде «выхода за пределы». Ведь сначала надо было эмпирическое отграничить

от того, что таковым не является, ибо лишь с такой классификационной «метапозиции» можно было выявить места, в которых возможно наглядное и поддающееся опыту трансцендентирование реальности. Значит, то, что работа была зачатком эмпирии, и то, что магическое мышление было зародышем трансцендентности, существовало неразрывно. Но уже тогда началось то движение, которое впоследствии обнаружило атомы и вывело машины на лунные пути, и именно с такой перспективы видения мы получаем право распознавать генеральное системное торжество человеческого мышления. Однако существовало и повторялось грубыми коллизиями противоречие между обеими гигантскими сферами царства мысли, поскольку при отсутствии ранней экспансивной эмпирии агрессивное мышление «второго полюса», «второй скорости» конструировало определенную **целостность** картины мира, а также образ Космоса – сакрально, религиозно зачатый и в соответствии с верой сконструированный в различных проявлениях. А коли так, то есть сакрально данная понятийная слитность бытия вступила в явное противоречие с постулатами мысли, порожденной противоположным полюсом, то неизбежны были их столкновения. Однако проблема как объект спора допускала обмен: можно было, как мы знаем, добиваться высокой степени коэкзистенции «обеих мыслей». Ибо все, что высказывается в религиозном порядке и является экспрессией веры, есть система символов, которые отнюдь не следует трактовать до-

словно. Их всегда можно признать жестом обороны, желанием сохранения веры. Считать, что эти символы – всего лишь зримые воплощения принципиально невидимого, не выражаемого иначе Откровения, и даже – в приливе еретического экуменизма – что эти, а не иные знаки (то есть эта, а не иная догматика) только и становятся инкорпорацией некой партикулярной Высшей Тождественности, коя, совершенно непосредственно, без использования каких-либо символик, современным существам показать себя не может.

Так именно и получилась «религиозно зачатая» первичная картина Космоса, однако с самого начала он был целостным, ибо, как мы знаем, не Природа, но мысль наша больше всего боялась пустоты. Для человека существует то и только то, что может быть названо.

Отраженный первоначальной мыслью Космос был одновременно мал по сравнению с нашими тогдашними представлениями, и – частично из-за этого – качественно иной. Однако действительно ли мы можем вообще сопоставить данный историческим состоянием знания Космос с ним самим, то есть с его объективной имманентностью? Такое сопоставление сомнительно, поскольку абсолютизирует картину Космоса, данную наукой сегодняшнего дня. Впрочем, для человеческой мысли Космос будет оставаться вызовом и недругом, пожалуй, всегда, поскольку он требует резкого торможения нашего, принципиально лишенного последней замыкающей черты, метода размышлений, позволяюще-

го бесконечно переходить от меньшего к большему, и само предположение, якобы может существовать нечто такое, что уже никоим образом превысить невозможно, кажется мысли обманом либо насмешкой над ее всепроникающим движением. Но мы намерены здесь излагать не эволюционные ряды понятий Космоса и не станем также заниматься космогонией и сравнительной космологией. Нас интересует только Science Fiction. Говорят, что она открыла для человека, распахнув двери литературной креации, Вселенную, но не как ультимативный либо сакрально преходящий объект, но как истинный Универсум, представляющий собою окончательную и неотвратимую реальность.

Космос несомненно есть явление совершенно иного ряда, нежели любой отдельно взятый предмет и все те плоды рук человеческих, которые в состоянии создавать для мысли и тела роскошные либо кошмарные ловушки. Теперешние знания утверждают, что именно в нем записана наша судьба, если мы действительно вместе с планетарными крохами являемся извлеченными из сборища всевозможных цивилизаций образчиком, зависшим в космической бездне. Он не только наша судьба, но и гарантия потенциально бесконечного движения, то есть экспансии, если именно в таком движении человек упорно усматривал бы свое предназначение.

Обо всем этом Science Fiction говорит своим поклонникам. Я делаю упор на последнем слове. Наша цивилизация, хотя и, судя по прогнозам на будущее, по-прежнему прими-

тивная, сделала все же достаточно, чтобы ее член мог чувствовать себя обособленным от Природы. Культура не всегда была оболочкой, отделявшей от Природы. Как мы заметили, ее дотехническое и донаучное усилия были переводом феноменалистики Натуры на доступные человеку, усвояемые понятия. Можно рискнуть заявить, что сакральный элемент в понятном смысле служит выметанию из мира всех непонятностей, поскольку непонимаемые, освещенные пламенем, идущим с «другого полюса», мысли поддавались не только симулированию, но и преклонению. (Но уже вульгаризмом было бы заявление, будто сакрализация есть таппо-нирование понятийных «дыр» бытия.) Огромным, хотя и не всегда легко заметным, было усилие всех верований, концентрирующееся на утверждении, что мир принадлежит человеку либо как объект, подлежащий овладению, либо как вериги, кои следует сбросить. Ибо если буддизм утверждает, что мир – это в первую очередь оковы, освобождение от которых выпускает его из неволи, то теперешняя ситуация чувственного «заковывания» в реальность также представляет собою форму, пусть даже временного, но согласия на такое положение вещей. Как было сказано выше, мир каждой религии есть либо опекун, союзник, наша собственность, либо же наш враг, кандалы, узилище, и элементы обоих таких толкований в большинстве верований сосуществуют.

Так вот, Космос науки прежде всего по отношению к человеку нейтрален. Он ни благоприятствует ему, ни «адрес-

но» угрожает; в отсутствие человека он не означает абсолютно ничего; он просто-напросто имеется. Он не был создан ни **для** человека, ни **против** него. Это исходное положение Science Fiction принимает, так и не осознав его до конца. Впрочем, сегодня это легко. Понимание того, что ни мы для мира не созданы, ни мир – умышлено – для нас, то есть стохастичность антропогенеза и равнодушной суверенности, было содержанием ряда понятийных битв и революций, и летели головы, а мясо человеческое шипело на кострах, когда приверженцы сказанного выражали именно такие взгляды.

Но, собственно, осознание того, что мы живем в **таком** Космосе, не обрело прав на создание всех течений, из которых складывается культура.

Проникновение, так образующее культурные формы и су-ти, раньше были сильным, поэтому религиозно созданные картины Космоса оттиснули свои стигматы, свои знаки на всех продуктах творчества в различных отраслях искусства. Но когда права на исследования перешли от верований к эмпирии, тогда вместе с безразличием к искусству они перекинулись на проблематику Космоса, как позже – Природы, что можно представить себе так: Космос верований был Космосом человека, а искусством человек занимался и занимается прежде всего; когда же Универсум оказался чем-то «нечеловеческим», внелюдским – искусство от него отвернулось.

Итак – давние культурные формации освоили природу, приблизили ее к человеку, а человека к ней; в то время на-

блюдалось такое «смещение» того и другого, что искусство не могло оставаться – тематически, понятийно, образно – целиком равнодушным к космическим и естественным проблемам. Современная же культура пребывает как бы в скорлупе, созданной технологией, и вероятно, винит за это положение технологию, зато всеми силами старается как бы не замечать того, что человек был и остается до конца впутанным в игру на смерть и жизнь с Природой, а стало быть, в конечном счете – с Космосом, а плохими же могут быть технические средства – оружие, инструменты, в этой баталии используемые. Но как раз то, что находится за «пределами» скорлупы, уже не входит в область интересов искусства.

Так что вне зоны внимания и раздумий литературы, которая, как в данном случае, интересуется нас более всего, почитает, собственно, сознание того, что мы ведь находимся в Космосе и только статистический фактор, отделяющий от себя катаклизмы галактически звездного масштаба, гарантирует постоянство нашего планетарного бытия. Правда, каждый посвященный человек обо всем этом вроде бы знает, но эта информированность ничего не дает – ничего по-настоящему. Впрочем, когда я говорю: «Мы – в космосе», «планетарное существование», то тем самым как бы возвышаю сказанное, придавая ему патетическое звучание, а не просто перечисляю элементарно известные факты. И это подтверждает, что столь фундаментальным констатациям безотчетная рефлексия не приписывает того же статуса значе-

ний чисто предметных, как, например, фразам: «у деревьев есть корни», или «после зимы наступает весна», хотя речь-то ведь идет об истинах того же ряда. А иллюзия контурности, присущая подобным словам, показывает, что Космос не столько опасен нам понятийно, сколько создает, собственно, неосвоенную абстрактность. Универсум был вполне личным человеческим делом до тех пор, пока считался как бы партикулярным воплощением наличия Бога, или одного из лиц, которые обращает к нам Провидение. Когда внерелигиозная деятельность выделила науку как информативно обособленный инструмент, дабы он «занимался этими проблемами», то вместе с эпистемологическими проблемами науке были переданы – как бы на правах неподъемного балласта – все мыслимые осложнения, которые вообще могут быть присущи «проблеме Космоса». Есть, пожалуй, нечто магическое в таком, казалось бы, рациональном разделе сфер, поскольку его скрытый смысл таков: пока наука занимается Космосом, мы можем «от него отдохнуть»! И только периодически миссионеры астрофизического ордена, посещая малых мира сего, излагают им *in partibus infidelium*⁸⁸ свои курьезные истины и установления, что публика, конечно, выслушивает с интересом, но чего искусство не очень-то, по правде говоря, даже хочет и любит слушать. Ее все это просто-напросто не интересует.

Несомненно то, что «наука сделала с Космосом», благо-

⁸⁸ В стране неверных, то есть в чужой среде (лат.).

приятствовало расширению знаний и тематической заинтересованности искусства. Ибо чрезвычайно плохо перевариваемым оказывается – хотя бы литературно – тот гигантский ломоть с такой степенью дезантропоморфизации и деперсонализации явлений, о котором нам упорно твердит наука.

Но, собственно, почему контракты и неурядицы с Господом Богом художественно допускались как изображения некой «ультимативной игры», в которую мы экзистенциально вовлечены, а вот образы этой игры, в которую мы плотно уткнулись, уже не составляют художественной темы, поскольку де-«партнер» оказался безликим феноменом? Действительно, нелегко ответить на так сформулированный вопрос. Космос был необходим художникам, как бы это сказать, пока считался «экспрессией Бога». Когда же он оказался имманентностью и даже только когда как бы отсепарировался от остающегося виртуальным Творца, искусство от него отринулось. Ибо, например, если у Томаса Манна в «Признаниях авантюриста Феликса Круля» во время беседы, которую они ведут в поезде, появляется «сам Космос», то слова, вложенные Манном в уста ученого Кукука, служат не научной популяризации, а чему-то совершенно иному, Космос подвергается «дебуквализации», а если и бывает призываем, то на правах локальной «сигнальной аппаратуры», то есть уведомляет нас не о себе, а о чем-то ином.

И вовсе не то чтобы подобное состояние было результатом разовых авторских решений, то есть чтобы публика сразу

же была готова принять «отворот» названной «аппаратуры», предложенный каким-либо одним писателем. В том, что намерения «отворота аппаратуры», содержащегося в сингулярном творчестве, недостаточно, что, стало быть, усилие использовать символы «в космологическом порядке» требует предварительного согласия – **по обе стороны канала общения**, то есть и отправителя, и адресата – нас убеждает характерное содержание суждений, которые космическую фантастику охватывали извне в течение десятков лет ее существования. Опередившие эпоху романы вроде уэллсовской «Войны миров» литературная критика еще согласна была с грехом пополам принимать, приписывая им силу и звучание **аллегории**, поскольку в литературе **допустимо** использовать «всевозможные аппараты» – как фиктивные объекты – для проявления сути. Но как только многочисленные рецидивы фантастики пожертвовали буквальностью высказываний, тотчас же вся эта область подверглась изоляции и «обычная» литература просто отказалась от подобных экспериментов; признаком же понимания – в виде адекватного на сей акт ответа мировой публики – было признание космической фантастики разновидностью детской забавы, которую всерьез и принимать-то не следует.

При этом официальный вердикт, кстати, преподносимый в различных тональностях, звучал так: «фантастику исключают из лона художественного творчества за **художественный примитивизм**, а не за **космическую тематику**». Но в

официальных заявлениях подобного толка мы со всем присущим нам скептицизмом можем (и должны) усомниться. Когда спустя несколько десятилетий после Уэллса свой «космический миф» человека создал Стэплдон, то даже литературно-критические библиографии не приняли его произведения.

Проблема окончательного изгнания космической тематики из литературы была предрешена.

Чрезвычайное положение зауженности сознания – то есть ориентации – на этом поле в конечном итоге таково, что акт тематического и понятийного остракизма вообще не был воспринят как **культурная ошибка**. И все потому, что дело дошло до случившейся поляризации сил: художественный олимп заклеил космическую фантастику за вульгарность и халтурное качество разработки и изгнал из своего райского уголка; в результате она превратилась в изгоя и в сторону, заинтересованную в «возврате собственности»; как подсудная она не может считаться глашатаем объективных ценностей, таким образом, в один мешок запихали некую **тематически понятийную проблему** вместе с ее **практическим осуществлением**. Так, словно из-за того, что у Адама начались колики из-за гнилых яблок, которыми он объелся еще в раю, до сих пор яблоки надлежит считать несъедобными. То, что Science Fiction описывала – возможно, и халтурно, – вещи, которые войдут в перечень цивилизационных работ надвигающихся столетий; то, что Космос вторгнется в глубины

личных интересов человека; то, что в результате подобных изменений дело может дойти до ряда понятийных революций, которые несомненно потрясут и столпы хрустального здания Искусств, было недооценено прямо-таки полностью. Так что реакцией американского общественного мнения на «восход Красных Лун»⁸⁹ оказался шок не только болезненно пораженной национальной гордости из-за осознанного факта отставания в глобальном состязании по этой линии, но это было потрясение и неожиданно очнувшегося сознания, вызванное тем, что некое якобы младенческое незрелое бормотание смогло превысить «лучшее знание» интеллектуальных авгуров, хранителей культуры!

Поскольку именно так утверждало *consensus omnium* – если не считать круга присяжных маньяков Science Fiction – *a priori* не могло рассматриваться, даже на критических посиделках ничто, создаваемое фантастикой. И к каким же, в свою очередь, последствиям привело это пробуждение? Пока что художественно ни к каким. Поскольку создание соответствующих институтов, занявшихся проблематикой космонавтики, вновь освободило художественную элиту от необходимости ее творчески обдумывать и она могла вновь заняться проблемами более реальными и чрезвычайно приятными.

Так что теперь уже схлынула волна восторгов, которая прокатилась двенадцать лет назад по страницам периоди-

⁸⁹ Имеются в виду советские искусственные спутники Земли.

ческой печати и книг Science Fiction; порожденная гордостью от того, что предвидение исполнилось либо, если кому-то больше нравится, пророчество сбылось. Конечно, радостного головокружения от таких успехов было маловато для улучшения художественных и интеллектуальных качеств фантастической литературы. Ей недоставало подкреплений, то есть новых людей; и среди адептов не оказалось таких, кто входил бы в ряды ведущих сил писательства.

А что тем временем сотворила в своем затворничестве Science Fiction? Уже имеется нерушимое деление – «двудольность» фантастических произведений: «реальным» Космосом – если верить серьезным утверждениям творцов – занимается Science Fiction, и лишь Fantasy, как бы признавая, что физически данное пространство может оказаться тесным для работы воображения, многонаправленно вышла из него как строительница миров сказочной и легендарной трансцендентности.

Но натолкнулась, не предвидев этого из-за отсутствия самопонимания, на двойные барьеры. Во-первых, быстро почувствовала информационное недомогание, как эффект «разнородностного» коллапса. Ведь, вообще говоря, Fantasy с самого начала питалась **заимствованиями**, черпая полными горстями из сокровищниц любого фольклора, из многонациональных мифологий, сказаний, раздувая то, что охотно называется «архетипными символами», до трансгалактических размеров. Но такая «жизнь в кредит» за счет

чужих достижений отмстила ей, поскольку одновременно Fantasy подверглась скрытым влияниям другого барьера, тормозящего ее движение. Ибо освобожденные от типично сакральных наслоений символы, выдираемые изнутри мифов и верований, омертвевает и теряет силы. Ни возвышенно святой либо откровенно таинственный, ни даже разрушающий образы шокирующий, шутовски смелый, символ уже не может быть приемом, который вырываемые из партикулярных религий достоинства и знаки воплощает на правах эклектического латания в конструкцию, которой *ad hoc* предстоит нас просто забавлять. Религия, элементами которой можно забавляться, уже не является религией, а когда она умирает, то ее символы, точнее – их материальные знаковые носители уподобляются потрескавшимся сосудам, из которых испаряется легколетучая суть.

Символы такого типа, рожденные неподалеку от «другого полюса» человеческой мысли, всегда образуют литературы сверхъестественных алфавитов, они представляют собою сепарирование **систем**, а тот, кто за них хватается как за опавшие плоды, ведет себя столь же глупо, как и тот, кто, думая, что – как гласит стихотворение – «тайна исполнений лежит между вытянутой рукой и плодом, свисающим с ветви», пытается извлечь и втихаря унести это пространство, названные предметы разделяющее. Разумеется, он уйдет ни с чем. Так же обычно мелкими хищениями оканчивает свой век Fantasy, если только, оперевшись в оба названных барьера,

не сваливается вниз – в халтурный китч. Талантливые авторы, которых не привлекает поле Fantasy, например Рэй Брэдбери, не столько из-за рационального понимания, сколько следуя подшептыванию интуиции, минуют упомянутые опасности, устанавливая знаковые системы из гетерогенных символов, то есть попросту создают аллегории. Но, разумеется, аллегория аллегории в художественном смысле рознь: ее слишком сильная и четкая «адресная» идентифицируемость, то есть полная ясность, о чем данный текст опосредованно говорит, на что ссылается, обычно бывает и ее величайшей слабостью. В этом смысле ценная Fantasy возникает при очень хитроумно дозируемых составляющих – «аллегорического» отсыла и «буквалистского» значения. Нарушение же пропорции ведет к роковым художественным обвалам, к провалам, которых не избежал даже Брэдбери. Итак, Fantasy осциллирует между Сциллой примитивного, зачастую морализаторского поучительства и Харибдой познавательно и этически выхолощенных, то есть всеаксиологических, цветастых пен. Но даже у ее величайших успехов ровно столько же общего с Космосом, сколько его было в религиозных посланиях или солярных мифах. Что же до усилия, направленного на понятийную сводимость человека и мира, то Fantasy есть регресс, форма эскапизма, хотя такие диагнозы обычно наполняют ее создателей святым возмущением. Однако они не понимают той, вообще говоря, достаточно простой истины, что только очень особые формы бегства от ми-

ра обращаются возвращением в него на новообнаруженной семантической плоскости.

Space fiction⁹⁰

Альфред Бестер написал небольшой сатирический рассказ «Travel Diary»⁹¹, составленный из писем, высланных туристкой будущего знакомым на Земле. Находясь на Марсе или на еще более далеких экзотических планетах, она постоянно оказывается в привычной обстановке: бюро путешествий и отели позаботились о том, чтобы Космос ни в коем разе не раздражал путешественников, поэтому обслуживающий персонал всюду говорит по-английски, климатизация – никаких претензий, курс обмена валют вполне приемлем и даже можно запросто попутешествовать по времени и приобрести в XVI веке за бесценок изумительное серебро и фарфор. Бестер рисует полностью подчиненный человеку Космос, нивелированный и канализированный; он посмеивается над иллюзиями, свойственными не только одной из разновидностей фантастики, потому что, как известно, отнюдь не фантастические бюро путешествий уже продают сертификаты, гарантирующие первоприобретателям посещение Луны, когда, разумеется, там будут наконец оборудованы филиалы бюро. В рассказе Рэя Бредбери таинственные суще-

⁹⁰ Космическая фантастика (англ.).

⁹¹ «Путевой дневник» (англ.).

ства из космоса, «дриллы», планируя вторжение на Землю, являются детям во время их игр и так увлекают малолеток обещаниями, что ребятишки потом проводят чудовищных пришельцев на чердаки, где спрятались их родители. Бестер ехидничает, а Брэдбери рассказывает инфантильную сказку; нет нужды долго говорить, чтобы понять: ни тот, ни другой рассказ не имеют с Космосом ничего общего, но именно такое мы видим в подавляющем большинстве произведений Space Fiction. (Добавим, что Брэдбери заплутал в повествовании: в начале новеллы родители ведут себя вполне веристично, а потом словно спятившие; нельзя вводить в реальный мир такое поведение, которое возможно только в сказке. Рэя отуманил излюбленный мотив перелицовки традиционных символов; с особым рвением он инвертирует символы, сопоставляя их с поведением детей: в упомянутом произведении дети – потенциальные предатели родителей, в «Small Assassin»⁹² убийцей, приканчивающим обоих родителей, оказывается **грудной младенец**, в «Калейдоскопе» – падающая звезда, увидев которую **ребенок** должен быстренько задумать желание, оборачивается космонавтом, который сгорает живьем, падая на Землю.) Так где же тут, в конце-то концов, «истинный Космос»? А вот как раз – в «Калейдоскопе» Брэдбери; так начнем пробное бурение массивов Space Fiction с этого великолепного рассказа.

⁹² «Маленький убийца» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Крошка-убийца».

В результате какого-то дефекта в конструкции ракеты разнесло на куски и будто семена одуванчика выкинуло из нее людей, которые теперь летят безвольные и беспомощные в бесконечной тьме. Скафандры не дают им погибнуть сразу. Одного захватывает метеоритный поток, другому оторвет ногу, большинство же, продолжая удаляться друг от друга наподобие осколков взорвавшейся гранаты, какое-то время еще могут общаться по радио. Единственный из них, тот, что падает на Землю, погибая, вспыхнет, охваченный пламенем в результате трения об атмосферу, только ради того, чтобы ребенок мог произнести слова, о которых говорится выше. Произведение, столь простое конструктивно и являющее собою разработку одного образа, демонстрирует новый тип агонии человека, ожидающей его в Космосе. Не мгновенность гибели, явное бессилие людей, заточенных в скорлупах скафандров, рвущиеся на части разговоры космонавтов, заброшенных взрывом в глубины вечной ночи, — все это одновременно потрясающе и достоверно, поскольку никакие придуманные явления и законы не нужно привлекать для того, чтобы такое событие могло осуществиться. Люди двигаются по траекториям, определенным законами Ньютона; сгорание космонавта в атмосфере также эмпирически правдоподобно, некоторые сложности у Брэдбери возникают при изображении психологических реакций, потому что он — невольник воображения, не освободившегося от определенных признаков инфантилизма. Отсюда упрощение показан-

ных через агональные вопли людей. Но драматическое целое сводит на нет эти спотыкания; такая картина возможной космонавтской судьбы является источником переживаний, не транспонируемых ни в какие другие литературные формы. Этим я хочу сказать, что фантастика в данном случае предлагает нам ситуации, истинность которых не может быть заменена никакими другими. Двигателем действия в «Калейдоскопе» (прекрасное название!) оказывается – причинно – «технический дефект». Однако перед нами не «техническая Science Fiction». Ибо изобретательность автора создала ситуацию, в которой судьба является естественным продолжением случайности, постоянно подстерегающей нас во всем, что материально нам подчинено. Стихии, высвобождающиеся при ослаблении контроля, мстят человеку и месть эта тем более зловеща, что ее никто не планировал. Трудно не заметить издевки в том, что хотя ее нельзя приписать чьему-то злему замыслу, она тем не менее обретает видимость жестокой преднамеренности. И проводит к той мысли, что партнером игры, уничтожающим людей, оказывается действительно сам Космос.

В «Золотых яблоках Солнца» ракета углубляется в вечно полыхающий пожар солнечной хромосферы, чтобы взять пробы ее газов; как обычно у Брэдбери, цель полета упоминается мимоходом; картина в своей монолитности – все. И это тоже может быть психологически достоверным, потому что разве моряки корабля, неделями плывущего из Индии

в Англию, жили мыслями о грузе копры, которую везли в трюме? Суть их ощущений вовсе не должна быть связана с хозяйственными или техническими проблемами; необходимость таких перевозок для обслуживающих их людей может сводиться к нулю, потому что их сиюминутные ощущения определяет стихия, с которой они вынуждены ратоборствовать. В «Золотых яблоках Солнца» подобная стихия также присутствует, но – другая и новая; кораблю грозит гибель, так как выходят из строя его работающие на пределе агрегаты охлаждения (то есть опять – дефект!). Прекрасный образ технически неправдоподобен, однако это ничему не мешает: чрево ракеты, представляющее собою белый, искрящийся ледяной грот и теплый дождь, начинающий капать на космонавтов со сталактитовых игл во время аварии, – это опять некоторое сокращение и одновременно поворот традиционной символики. Обычно картина таяния – вестник наступления весны, здесь же оттепель – знак близкой гибели. Все произведение выдержано в лирически-патриотической тональности. В нем не происходит ничего, кроме входа в хромосферу, который можно понимать как символ могущества человека. Брэдбери – мастер именно таких визий, а не портретирования людей: норму условности от ее разрушения отделяет один шаг. В Космосе – и мы это понимаем – слово может обрести плоть. Но фантастика, не перекраивающая Космос под свои конвенционные возможности, есть не правило, а исключение. Space Fiction раньше перекроила пара-

метры Универсума под свои нужды. Первой операцией было создание «гиперпереходных» методов путешествий, причем речь шла не только об удобстве будущих звездопроходцев, но об акте, имеющем множество – всегда неестественных – продолжений. Так, моментальное перемещение позволяло создавать галактические империи и вести межзвездные войны. А именно космическим-то империализмом и панорамами его битв густо «засеяны» поля космической тематики.

Войны, перенесенные в Космос, можно считать проекцией агрессивной позиции, однако, кажется мне, такую тематическую одержимость проще объяснить как проявление подражательства. Если не умеешь конструировать новые структуры познания, проще всего ухватиться за истерты. Вот что наисвежайшая SF имеет сказать о «милитаризованном Космосе». Второй (февральский) номер ежемесячника «Galaxy» за 1969 год принес обширный рассказ Дж. Р. Клу «Golden Quicksand»⁹³ о продолжительной космической битве, наблюдаемой командиром гиперсветового военного корабля «Солсмига» (1400 тонн массы покоя, управляющий кораблем центральный компьютер по имени Shipmind⁹⁴, непосредственно общающийся с командиром, поскольку соединен с его мозгом; рассказ изобилует схематическими картинками, показывающими, как каждый член экипажа сидит в коконе, наполненном «псевдожидкостью»,

⁹³ «Золотой пловун» (англ.).

⁹⁴ Корабельный разум (англ.).

какими «дисрапторами» – излучателями шокообразующих волн – вооружен корабль и т. д.). Человечество колонизирует Космос, воюя с граками, и именно «Солсмига» сталкивается с двумя значительно более крупными военными кораблями врага. В чем же проявляется космический аспект битвы? В том, что корабли перемещаются со скоростью, измеряемой **«килосветами»**, то есть единицами, тысячекратно превосходящими скорость света, что космонавты, благодаря генетической селекции и коконам с «псевдожидкостью», могут переносить перегрузки, измеряемые **тысячами** единиц «g» (земное притяжение, то есть при крайнем ускорении тело человеческое весит – если верить новелле – 1800x70 кг, или свыше 1200 тонн), что кроме бомб с зарядом в 7000 мегатонн корабли располагают еще излучателями «craze pattern»⁹⁵ – колебаний, приводящих к психозу и распаду мозга, что все космонавты **неделями** плавают в своих коконах с «псевдофлюидами», питаемые искусственно... и, да вот, собственно, и все. Тактика боя живо напоминает тактику морских боев времен **до** Второй мировой войны (корабли идут сходящимися курсами и взаимно поражают друг друга огнем, как только это позволяет дистанция), и лишь разговоры командира с подчиненными перенасыщены псевдоэлектронным жаргоном (касающимся электронной оптики, сожженных нападениями секций Shipmind и т. д.). Компьютерный мозг корабля изъясняется дамским

⁹⁵ Безумный узор (англ.).

голосом, и на схемке его изображает женское лицо. Похоже, этот компьютер – Shipmind – выполняет роль **мамки**, поскольку опекает всех людей, когда те теряют сознание, а ракета – что-то вроде «лона» (кокон с «псевдожидкостью» напоминает матку!), и выход из этого лона в случае развала ракеты равносильен смерти, рождение же тождественно агонии. Может быть, перед нами инверсия классической символики рождений и смертей? На психоаналитическом языке суть можно было бы изложить именно так. Но разумней принять, что такие структуры и символы появляются в произведениях вследствие эффекта понятийной **пустоты**. В реальных ситуациях наши мысли не заполнены одной лишь сексуальной символикой. Ведь не окрашено же сексуально отношение физика к камере Вильсона, или техника, отсчитывающего «countdown»⁹⁶, к кабине «Аполлона», или математика к его вычислениям, или водолаза к скафандру и т. д. Такие связи имеют свои структурные характеристики, обуславливаемые обстоятельствами реальной природы, и реалистическое произведение может такие структуры создать. Но когда хочешь изобразить ситуацию, лишенную реальных эквивалентов, и при этом не располагаешь ни гипотезотворческими возможностями в теоретической области, ни визионерским воображением, то в кильватере общих определений космической тематики следует **вакуум**, который приходится заполнять чем угодно. Автор слышал о редукции гравитаци-

⁹⁶ Обратный отсчет времени (англ.).

онных перегрузок подвешиванием тела в жидкости (в этом случае распределение нагрузок будет более равномерным), вот он и разместил экипаж военного корабля в «псевдоматках», но структуру боя позаимствовал уже в другом месте, а именно – в устаревшей тактике морских стычек; взаимоотношение компьютера и экипажа оформил наподобие взаимоотношения матери и детей. Короче: в общем виде битва напоминает бой под Цусимой, а ситуация на борту – непредумышленную карикатуру на взаимоотношения умильного материнского опекуна над людьми-плодами, почивающими в шикарнейшей «фотонной матке». Откуда же взялось последнее предположение? На правах домысла скажу: современные космонавты действительно должны во время старта находиться в положении, немного напоминающем позу плода (ноги согнуты в коленях, руки прижаты к груди), а бандаж, поддерживающие внутренние органы, немного смахивают на пеленки: картинка, наверняка знакомая автору, напрашивается на эмпирически бессмысленные, но использованные рассказчиком ассоциации. От них уже недалеко до признания компьютера «маткой» корабля. Но какое отношение бой под Цусимой имеет к структуре взаимоотношений на борту корабля, установленных «родительско-половой» матрицей? Никакого! Эффект «семантического вакуума» дает что-то вроде «высасывания» контурно обозначенного темой поля того, что на авось как бы выловлено из памяти писателя.

Критик, исповедующий психоаналитические теории, мог бы возразить, что фиаско некой конкретной креации, какую представляет в нашем случае «Golden Quicksand», не имеет к сказанному никакого отношения, а вот анализ новеллы подтверждает справедливость его точки зрения: человек творчески **обречен** на весьма скромное количество структур, размещающихся в подсознании, которые можно называть архетипами или сексуальными символами; из подчиненности им выбраться невозможно, даже если исследование произведений, которые в смысле секса и архетипов должны быть *prima facie* абсолютно стерильными – что может быть более взаимоудаленным, нежели секс и Вселенная! – показывает, что даже говоря о Космосе, мы **в действительности** рассуждаем о парадигмах, выведенных из неосознанного мышления.

Но структуры, которые конструирует наука, несводимы ни к каким архетипным образцам. И, как было мудро сказано: «истинный Внешний Мир есть истинный Мир Внутренний». Существенно то, что тот, кто пытается заполнить концептуальную пустоту, не опираясь при этом ни на данные науки, ни на опыт творческого мышления, возьмет, и просто навалит кучу поверхностно прихваченных банальностей, которые могут быть и сексуальными (впрочем, в конце названной новеллы перед нами предстает командир, который после победоносного боя предается милейшим мечтам, касающимся получения заслуженной награды, коей должны

будут быть аж двенадцать женщин; так что тут нет и слова о камуфлировании половых проблем, коли они прямо-таки плавают на поверхности). Во всяком случае научная деятельность является доказательством того, что порабощение мысли архетипами – фикция; если ты только хочешь, и если в состоянии, то можно выбраться из убожества любой, а значит, и сексуальной символики. Анализ текстов Science Fiction выявляет тот единственный достаточно тривиальный факт, что между авторским намерением и его творческой реализацией раскинулась зона преград, кои надобно преодолеть. Кому недостает изобретательности, тот обречен на первый попавшийся образец и будет, ничтоже сумняшеся, соединять одряхлевшую милитарную тактику со столь же искореженными в приложении к космической тематике половыми отношениями. Как уже сказано выше, либо амальгама гетерогенно наложенных одна на другую структур будет непреднамеренно смешна, и тогда произведение окажется холостым выстрелом, либо такие сращения созданы предумышленно ради получения запланированных гротескных эффектов, и тогда они могут представлять собою определенную ценность. Но как первая, так и вторая к реальному Космосу, к реальной космонавтике, к тому, наконец, что мы называем «прикладной научной фантастикой», никакого отношения не имеет; у нее столько же общего с Универсумом, сколько у гастрономии с астрономией.

О том, что отнюдь не архетипические прообразы, а «то,

что под рукой лежит», формирует целостную структуру изложения, нам говорит роман Джеймса Бlishа «Earthman, Come Home»⁹⁷, составленный из цикла новелл. Галактика уже освоена людьми; небольшая их группа осталась на Земле. Остальные ведут космический образ жизни звездных кочевников. Благодаря технике антигравитации можно на орбиты выводить произвольные массы с поверхности планет, поэтому по Галактике мотаются целые города, причем не какие-то построенные в Космосе, а «живьем» взятые с Земли. Был такой *exodus*⁹⁸ и у Нью-Йорка, а точнее говоря, у Манхэттена, который вместе с бетонными небоскребами и их фундаментами, прикрытый прозрачным куполом силовых полей, запросто путешествует по Млечному Пути. Что делают, и чем занимаются обитатели города? Ведут жизнь цыган, нанимаются на работы на планетах, умеют, например, «выпрямить ось вращения» и знают, как «поправить климат». На них нападают «нехорошие» корсарские города. Корсары – бандиты, а приличные города – галактическая буржуазия. Действует в Космосе и полиция, которую стараются «обойти» **обе** стороны. Она представляет Землю, не питающую симпатии к летающим городам (изнуряет их пошлинами!). Существует также галактическая валюта, которая в качестве стандарта пользуется ценным металлом – германием. Имен-

⁹⁷ «Землянин, вернись домой» (*англ.*); публиковалось на русском языке также под названием «Землянин, войди в свой дом».

⁹⁸ Исход (*лат.*).

но эта валюта пережила крах во времена «романной» акции; города банкротятся, возникает новая валюта, зиждущаяся на стандарте каких-то мифических антиэйджетических⁹⁹ трав, чрезвычайно редких, отвар из которых позволяет чуть ли не бесконечно продлевать жизнь. Это важно еще и потому, что путешествия длятся долго – по нескольку десятков и более лет, так что желательна долговечность – особенно земных управляющих органов, в которых бургомистры (есть и «mayor»¹⁰⁰ Нью-Йорка) одновременно выполняют традиционные функции и обязанности капитанов космоплавания. Роман Блиша изобилует бурными и необычными событиями: в нем описываются битвы «приличных» и «пиратских» городов, посадки на планетах, вызванные потребностью в услугах, есть «торги» за право выполнения планетарных работ, группирующие города по принципу экономически соревнующихся, есть в нем описание головокружительной «езды» Нью-Йорка, который, вцепившись в скорлупу планетоида, со сверхсветовой скоростью мчится к Земле. А маневрирование в таких условиях – сущий слалом или езда с препятствиями, живо напоминающая смертоубийственные гонки спортивных машин по забитой автомобилями автострате, потому что нет недостатка в гремящих по радио возмущенных и полных угроз выкриках, летящих с соседних планет, которые в последнюю долю секунды ухитряется обойти на

⁹⁹ Age – возраст, годы (англ.).

¹⁰⁰ Мэр (англ.).

своём планетоиде кормчий-бургомистр, стоящий за рулем.

Истинные структурные «оригинальности» всех этих бурных событий обнаруживаются с элементарной легкостью, так что их даже не стоит особо перечислять. Блиш показывает себя исключительным знатоком в области «вооружений», и ни одна из его идей не дается ему «за просто так»; в конце концов мы получаем еще и бегство Нью-Йорка вообще за пределы Галактики, аж до самых Магеллановых Облаков и посадку на планету, которая «будет Землей», поскольку «Земля – не место, а идея». А на той – новой – планете надобно еще провести бой за право владения ею, и самым сильным аргументом окажутся здесь «яйца, заполненные вирусами». Конечно, **можно** излагать романы Блиша более благосклонным образом, назвав их, например, аллегориями, критически нацеленными на капиталистическую реальность Соединенных Штатов, потому что ведь именно их образ – как одну гигантскую гангстерско-политико-бизнесовую авантюру изображает автор и называет созданный образ «Космосом». Но какова, вообще-то, познавательная художественная ценность такого творчества? На мой взгляд – нулевая. Для того, чтобы продемонстрировать несоответствие полицейско-бандитских и капиталистических методов управления обществом, Космос отнюдь не нужен. Впрочем, Космоса-то в романах цикла-трилогии и нет. Есть только выхваченные из него названия звезд, Магеллановых Облаков, планет, напичканных земными проблемами и растяну-

тых на скелетах рассказов, которые никоим образом невозможно было бы раздуть до размеров Универсума. Вместо типичного для Fantasy «эскапизма в чистейшую сказочность» мы получаем здесь образ ретирады в «чистую сенсацию». В таком случае уж абсолютную историческую правду предлагают «Три мушкетера» Дюма по сравнению с той «познавательной нагрузкой», которую всучивает нам Блиш своей галактической авантюрой.

Однако же следует признать его ремесленническую тщательность и ту оригинальность, с которой он пытается изображать будущее оружие и занятия. Потому что писатели второй и третьей шеренги даже приключения не умеют толково сконструировать; а таковыми космическая SF кишмя кишит. Вот перед нами «Космическое яйцо» Расса Уинтерботема, в котором существо с таким названием превращает в «чудовищ» вполне добропорядочных пилотов. Вот «Wasp»¹⁰¹ Э. Ф. Расселла – роман, в котором на планету, управляемую жуткой диктатурой, тайно перебрасывают **одного** человека с поручением «жалить истеблишмент» до тех пор, пока тот весь не окочурится. Как несвежее космическое яйцо представляет собой вульгарную транспозицию мотива сказочной метафоры человека и оборотня, так «Оса» – это деградированное издание геркулесова мифа.

Но, собственно, зачем «уворовывать» у «иных», то есть

¹⁰¹ «Оса» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Диверсант».

выхватывать из преданий, легенд, когда можно стащить у коллеги? Так, в «Encounter»¹⁰² миссис Дж. Хантер Холли опять же описывает чудищ, в которых превращаются люди по той простой причине, что «нечто свалилось на Землю», а сопротивляться чудищам можно, только «воспользовавшись услугами кошек», поскольку киски нарушают и прерывают ментальные связи чудищ. Чудища же высасывают у людей мозги... В общем, кругом страх и ужас... и т. д.

Поскольку я не собираюсь посвящать здесь особого раздела роли, которую в SF исполняют милейшие домашние животные, особенно собаки и кошки, то просто замечу, что поименованные животные играют главенствующую роль в качестве пособников космических деяний человека. В одной новелле благодаря обнаружению в мозге собаки сильных аффектов, которыми она одаряет человека, дело доходит до межцивилизационного взаимопонимания: «Чужие» как бы узнают, что коль скоро мы так любим собак, то уж никоим образом не можем быть последними из вселенских свинтусов. В другой некий восьмисотлетний пес, который под воздействием планетных эманаций пережил весь экипаж поврежденного корабля, радостно приветствует новых космонавтов, чтобы наконец скончаться с чистой совестью. У Корд-вайнера Смита в «The Game of Rat and Dragon» гиперспейсные путешественники подвергаются опасности необратимого помешательства, поскольку «поразительные призраки»,

¹⁰² «Схватка» (англ.).

именуемые драконами, угрожают кораблям, и только ядерная вспышка обращает их в нуль и рассеивает, и лишь кошки, мысленно подключенные к телепатам, могут эту сложнейшую задачу – прицеливания и попадания – решить; герой, которого слегка тукнул в мозг разлагающийся дракон, придя в сознание, в первую очередь интересуется здоровьем своего коллеги-кота, а не состоянием пассажиров-людей, находящихся в ракете. Одним словом, если бы не кис-кисы и не наши верные мопсы, провалились бы в тартарары все проекты завоевания Космоса. В таких «произведениях» присыпка из технических реквизитов и научных терминов имеет целью заслонить абсолютную антиверистичность основной структуры – психологические реакции и общественные отношения. Ведь предположение, что, допустим, некой мировой войны могло бы и не быть, если б – учитывая любовь, кою питают к врагу собаки противников, эти противники сами возлюбили бы врага своего и мирно договорились с ним, – не что иное, как чудовищный бред! Поэтому не менее бессмысленным оказывается построение *happy end'a* на таком принципе – в лоне Галактики.

В Space Fiction Космос порой выглядит таким гигантским амвоном, с которого авторы либо читают нам морали, достойные сказочек пана Яховича, либо вещают сенсации, прихваченные с адского полюса, столь же примитивные. Высочайшей категорией является обычно Контакт: либо мы отправляемся к «ним» и из этого исходит космонавтическая

SF, либо же «они» прибывают к нам – и тогда мы имеем дело с «агрессивной фантастикой».

Приведенное выше деление можно грубо свести к наиболее часто встречающимся вариантам:

1. Повествование концентрируется на технических способах и средствах звездоплавания, рисуя, например, необычные физические феномены, сопутствующие «сверхсветовому» полету (так в «Common Time»¹⁰³ Блиша, где время подвергается раздвоению на физиологическое время космонавта и физическое время корабля), причем нас эпатируют терминами вроде «кило-» и «мегасветов», то есть скоростей, в тысячи и даже миллионы раз превышающих световую. Оказывается (у Азимова, например), что корабль построен не из металла или другого материала, а из «колеблющихся силовых полей», то есть путешественникам кажется, будто они неподвижно висят в пространстве. Для вытворения своеобразных эффектов используются законы физики. Так, у А. Кларка человек, стартовавший с Луны к Земле, вследствие дефекта двигательных установок не получает необходимой скорости и вместо того, чтобы мчаться к родной планете, начинает по эллипсу кружить вокруг Луны, постепенно приближаясь к ее поверхности, что грозит ему ударом о скалы с роковым исходом. Рассчитав параметры его движения, Лунная База по радио советует неудачнику выбраться из ракеты и, оттолкнувшись от нее ногами, прыгнуть; тем самым

¹⁰³ «Общее время» (англ.).

он увеличит свою скорость на несколько миль в час и именно эта мелкая разница позволит ему пролететь **над** скалами в низшей точке орбиты. То, опять же – у Бучера – детей в школе на лишенном тяготения искусственном сателлите обучают физике, демонстрируя им законы движения, своеобразно «работающие» в этих условиях, потому что тело, раз получившее импульс, действительно постоянно сохраняет это движение. Да и сама физика, нередко то фантастическая (у Блиша), то реальная (у Кларка), оказывается причиной и пружиной повествования. Здесь можно натолкнуться на странные, запутанные, даже необычно скомпонованные гипотезы, например те, какие так обожает Блиш. У Олдисса мощное поле тяготения чужой звезды деформирует не только кривую полета, но и **психику** космонавтов, что представляет собою оригинальную мысль не столько в смысле эмпирической гипотезы, сколько в сфере феноменов с неизвестными до сих пор и не предполагавшимися свойствами. В этом секторе тем чаще встречаются мотивы различных дефектов и повреждений корабля (его жизненно важных агрегатов), а борьба с возникшей угрозой создает сердечник акции. Эмпирического значения такие истории не имеют, потому что обычно речь идет об измышлении таких технологий, **дефект** которых создает максимальный драматургический эффект. Легко заметить, насколько по сути дела фиктивен и даже забавен сам принцип такой креации и как близок он к складыванию головоломок или разгадке ребусов.

Это чисто формальные забавы, и как неэстетичны основные ценности шарады или ребуса, так и в такой SF ценностью является задача, которую автор ставит перед космонавтами, а также хитроумие, вложенное в ее разрешение. Получается, что речь идет о разновидности мысленных тренировок, в которых величины психологического типа оказываются в той же степени мнимыми, как и в любой математической задачке из школьного учебника. Особенно много таких произведений создал Кларк (например, о поединке одинокого беззащитного космонавта с гигантским космическим крейсером; космонавт, прячась за изломы поверхности астероида, выходит целым и невредимым, начихав на все торпеды, радары и средства поражения, которыми располагает могучая космическая единица). Такие произведения, если они ловко сконструированы, могут доставить «потребителю» некую интеллектуальную удовлетворенность, ловкость же конструирования основывается на строгом следовании признанным законам физики и не слишком обильном фейерверке фиктивных решений. Эти игры более оригинальны, нежели предлагаемые криминальным романом, поскольку в них постоянно не пережевывают жвачку одного и того же образчика (в смысле воспроизведения структуры преступления), в то время как в Space Fiction задачи – как видно из приведенных примеров – могут сильно разниться, а инновации основываются на придумывании такого «фортеля», с которым до того никто не сталкивался.

2. Когда контакт с «Чужими» осуществляется, SF неизбежно вступает в полосу космической культурологии и своей «теории межпланетных отношений». Как об этом уже говорилось, матрицы таких взаимоотношений конструируются плагиаторски и эклектично, исходя из образцов, поставляемых:

а) земной историей – например, из области взаимоотношений колонизаторов и колонизируемых либо – государств с равным уровнем технического развития, торгующих или же воюющих между собой;

б) сказками, легендами и мифами (чаще всего оканчивающимися соответствующей моралью);

в) отношениями не межобщественными, а интерперсональными, то есть отношения землян к «Чужим» формируются так, как того требует принцип конкурентного состязания при капитализме либо принцип иерархического доминирования-субординации в феодальном образчике и т. д.

Из большинства таких произведений можно вылущить выводы примерно такого рода:

1. Проблему понимания сущности произвольной космической культуры возможно редуцировать до проблемы познания ее научно-технического уровня и биологии составляющих ее существ; кроме такого «биотехнического» аспекта уже почти ничего не остается. Прочее – это начальный принцип, регулирующий поведение цивилизации, которая может быть злокозненной, дьявольской, жестоко принуждающей,

либо даже вообще нацеленной на физическое уничтожение врага, – или же благородной, доброжелательной, мирной, нацеленной на гармоническое сотрудничество.

2. Если космическая цивилизация «доросла», «дозрела», значит, фазу научно-технического развития она уже **прошла**. Такая цивилизация представляется довольно однообразной: либо как квиетическое¹⁰⁴ существование, либо как псевдопримитивизм, кажущийся таковым потому, что отказ от многообразия материальных благ и техник есть результат аксиологического решения, а не недостатка знания. Эти дозревшие цивилизации в SF обычно не бывают ни гедонистическими, ни оригинальными. Они обращены «вовнутрь» и, благодаря развитию соответствующих «духовных сил», часто не пользуются никакими техническими средствами для достижения любых материальных целей. Так представляются, по крайней мере, типовые утопии современной SF, не подлежащие детальному уточнению. То есть авторы скорее заверяют нас в качествах аркадийского их быта, нежели четко его изображают.

3. Сверх того существуют цивилизации развитые, но как бы искаженные, живущие в адах (почти всегда технологических). Шире мы будем говорить о них в последнем разделе.

4. Высокоразвитых, например, занимающихся астроинженерией, а одновременно проживающих гармонично и мир-

¹⁰⁴ Квиетизм – религиозно-этическое учение, проповедующее мистически-созерцательное отношение к миру, пассивность, спокойствие души. – *Примеч. ред.*

но, нет вообще. Думаю, пробел этот в литературе вызван не столько мизантропией и пессимизмом писателей, сколько конструктивно-беллетристическими сложностями, которые подсказывает этот вариант культурологии «Чужих».

Для каждого из трех перечисленных выше и наиболее солидно и количественно использованных лейтмотивов можно было бы вычертить кривую статистического распределения, впрочем, не обязательно одномодельную; на вершинах такой кривой расселись наиболее любимые и в связи с этим чаще других возвращающиеся варианты темы. Основной изъян всех матриц фантастической креации состоит в малой степени их сложности, их разнородностном убожестве, то есть «тенденции к структурному уплощению». Science Fiction ничего, собственно, не знает об усложненной проблеме отношений, существующих между эволюционированием религиозных верований и эмпирическими постоянными; о кроссвордах метафизической и технологической мысли; об их сложных конфликтах; одним словом – о проблематике **имманентности** культурных явлений. Ей свойственны вульгарный волюнтаризм и вульгарный общественный эволюционизм со спенсеровскими чертами. Вероятно, из-за ограниченных возможностей авторов выдающиеся умственно земляне ли, например ученые или космонавты, представители ли «Чужих» на страницах SF упоминаются лишь по именам, а не в вызывающем доверие образе. Из-за отсутствия наиболее высоких калибров «духов» во всем

Космосе научной фантастики отсутствуют также и всяческие нетехнические образцы «чужих» культур, скажем, таких, в которых раскрывались бы их философские системы, характер верований, мифологии, крупные произведения и т. п. Поэтому-то с креативно-культурных позиций Космос SF выглядит пустыней, прозябающей в мертвенности ужасающей интеллектуальной засухи.

Столь фатальных пробелов не может заполнить изобразительность, инвестированная куда угодно, например во внешность космических существ, их технические устройства, пейзажи их планет, их обычаи; все такого рода, подчас весьма искусные вымыслы создают удивительные оболочки вообще-то банальных по существу содержаний, к которым без такой упаковки самый средний читатель литературы порой и притронуться б не захотел. Ибо на этом поле – как на максимально возможном – разрыв между пучиной темы и микроскопичностью ее касаний оказывается чрезвычайно разящим при сопоставлении с территорией других провинций Science Fiction.

Только путем выписок мы можем коснуться несколько более значительных проблем космической тематики. Космическое вторжение имеет свой специальный анклав, о котором целесообразно вспомнить. Так, многократно прорабатывали следующую интригу: Земля, на которой существуют враждующие лагеря государств, узнает о грозящем ей космическом нашествии. Это приводит к неожиданно легкому объ-

единению вчерашних антагонистов. Слишком поздно выясняется, что известие об угрозе было фальшивкой, имеющей целью реализовать идею: «давайте держаться скопом, тогда нас никто не тронет!», которая так благостно венчала финал. В густой мелодраматический соус макал эту концепцию Теодор Старджон в новелле «Unite and Conquer»¹⁰⁵ в сборнике «A Way Home»¹⁰⁶. Более ловко и оригинально его повторил Говард Фаст в «Martian Shop»¹⁰⁷: в крупнейших столицах мира открываются изумительные магазины, предлагающие «продукты Марса», – фирма так именно и называется. Спустя несколько дней закамуфлированные продавцы исчезают, полиция, обыскав покинутые помещения, находит фильм с таинственными иероглифами, после чего крупнейшие специалисты, исследовав документ, выясняют, что «магазин» был форпостом марсиан, вознамерившихся овладеть земным шаром. Когда уляжется возбуждение, окажется, что полицейские, шифровальщики, лингвисты, да и сами «марсиане» были ангажированы разыграть комедию в спасительной цели, а тем, кто объединил человечество, был некий благородный миллионер. Но если Старджон понасажал материальные невероятности верхом на психологические, а психологические – на материальные, а Фаст создал весьма ловкую вещь с веристической структурой, действительно интри-

¹⁰⁵ «Объединяй и захватывай» (англ.).

¹⁰⁶ «Путь домой» (англ.).

¹⁰⁷ «Магазин марсиан» (англ.).

гующей читателя, то какая нам разница, если сам «фальсификат планетарной угрозы», независимо от того, сколь хитро его вначале задумали, а потом реализовали, никогда не смог бы привести к устойчивому объединению народов. Да, то, что над нами навис дамоклов меч вторжения, несомненно сгладило бы на время политические антипатии, первым попавшимся доказательством чему была антигитлеровская коалиция времен последней войны. Но в ней столько же было постоянства согласия, сколько и самой опасности: так что все произведения названного рода являются структурными аналогами старосветского романа, который благородно заканчивался заявлением, что «несводимые» ранее любовники теперь, оживившись, жили долго, счастливо и без всяких сложностей. Лишь несколько позже эпика заметила, что проблемы, наиболее жестко укорененные в человеческой природе, дают о себе знать, когда супружества сгладятся, поскольку интенсивность любовных пожаров загладит все шероховатости и **со временем** сведет к нулю противоречивые свойства характера любовников. То есть будущее нам еще раз пытаются показать, следуя схемам, взятым из прошлого, на сей раз литературного. Но обманные интервенции уже, как правило, носят в Science Fiction характер прямо-таки катастрофы, и смысла в них не больше, чем его может вместить должным образом отрежиссированный катаклизм. К книгам, которые в постуэллсовской фантастике прославились именно этой тематикой, относятся «The Puppet Masters» Р. Хайнлай-

на. Роман этот создан в его лучший писательский период. В нем рассказывается, как на Землю нападает раса кошмарных улиткообразных медуз-полипов. Из ставки мы наблюдаем за борьбой, причем некоторые штаты уже полностью контролируются пришельцами. Герой, агент секретной службы, временно «попал в психическую неволю» к этакому суперслизю. Перед нами история, наспигованная солидной порцией невероятного ужаса. В конце концов люди побеждают чудовищ и взлетают в ракетах, дабы уничтожить их гнезда (в которых они размножаются) на Титане, спутнике Юпитера. Увлекательнейшее чтиво, ничего не скажешь. Но зачем, вообще говоря, понадобилась Земля кошмарным улиткам? Зачем они захватывают отдельные штаты и допускают, чтобы жизнь текла в них – внешне – без изменений? (Ведь об уэллсовских марсианах, по крайней мере, известно, зачем они прибыли на Землю и принялись за людей: им нужна была мясная пища.) А чем питались раньше на Титане эти медузы, коли там нет существ, пригодных им в пищу? Ведь согласно описанию, это существа-паразиты? И как удалось создать какую-никакую культуру существам, не имеющим ни рук, ни ног, ни головы, ни языка и т. д.? Каковы были их цели, каковы «общемедузные» ценности (похоже, что цель-то была – впиваться в загривки людям, да и еще одна – продержаться по возможности долго и удобно в позе такого наездника, но это уже «ментальность» солитера или трихины, а не «разумного существа»)? Однако на эти вопросы роман не отве-

чает, да никто их, похоже, никогда даже не пытался автору задавать. И опять же – я отнюдь не такой уж меднолобый эмпирический маньяк, чтобы считать, будто в принципе не может существовать фантастика, преднамеренно вообще не впутанная в проблемы перечисленного ряда, уклоняющаяся от ответов на поставленные вопросы в соответствии с установленными правилами «литературной игры». Нет, и **такая** фантастика тоже имеет право на существование, однако почему вся она должна быть **исключительно** такой?

Вслед за саламандрами Чапека пришли подводные отвратности Уиндема, которые в романе «The Kraken Wakes»¹⁰⁸ вначале прибыли на Землю, тут угнездились на океанском дне и принялись нападать на человечество – танками, прущими ночью из моря на сушу. Лишь атомные бомбы справились с ними. В «Fin du Quaternaire»¹⁰⁹ Ивона Хехта ужасные огромные насекомые, о которых мы уже упоминали, откладывают яйца в женщинах. В рассказе «It Kud Habben to You!»¹¹⁰ Деймона Найта это лягушачьи двуногие, которые так поработили Землю, что она и не заметила, и кроме героя все считают присутствие этих чудовищ вполне естественным. У Кэтрин Маклин описаны существа настолько маленькие, что они вместе со своей ракетой тонут в лу-

¹⁰⁸ «Кракен пробуждаетсяч» (*англ.*); публиковалось на русском языке также под названием «Из моря».

¹⁰⁹ «Конец четвертичного периода» (*франц.*).

¹¹⁰ «Это можт свучиться с топой!» (*англ., искаж.*).

же подготовленного к их встрече космодрома. Порой это существа ангеломорфные («Angel's Egg»¹¹¹ Э. Пенгборна), порой – как у Азимова – представляют собою «биологическую материю», которая, желая овладеть Землей, пробирается на борт ракеты, опустившейся на их планете, приняв «невинную форму» – например, обычных камушков.

Порой вторжение произошло миллиарды лет назад, а мы – ее «промежуточный» результат («Чужие» оставили на Земле приборы, которые так перестроили наследственность тогдашних земных организмов, что тем самым подтолкнули эволюцию разума). Иногда пришельцы – ну, обаяшки да и только, а люди приканчивают их после посадки в результате недоразумения (в одной новелле убийцами добрейших пришельцев оказываются два профессиональных киллера, разыскиваемых полицией; они спрятались в лесу и надо ж было так случиться, что именно там опустилась тарелка «Чужих»). Порой надобно обнаружить ахиллесову пяту «Чужих», кои уже пол-Земли оккупировали; герою это удастся (у Вилли Лея в роли героя выступает землянин, строитель плотины огромной гидроэлектростанции: «Чужие» установили силовые барьеры, сквозь которые не может проникнуть ни один металл, а стало быть, и граната; инженер, знающий каждый дюйм территории, ухитряется куда следует заложить взрывчатку, взрывает плотину, воды неожиданно затопляют лагерь «Чужих», силовое поле исчезает и тогда залпы самых тяже-

¹¹¹ «Яйцо Ангела» (англ.).

лых приготовленных заранее орудий разносят налетчиков в пух и прах).

В другом произведении «Чужие» оказываются чудовищами (как это было в «Войне миров»), люди спешат их попри-
ветствовать, и тут пришельцы с помощью каких-то суперла-
зеров превращают доброжелательных землян в пепел. Генера-
л, требующий очередные корабли «Чужих» сразу же после
посадки забросать атомными бомбами, в ответ на возраже-
ние президента (ведь погибнут миллионы американцев) па-
лит тому в лоб, отбрасывает револьвер на стол, затем, не за-
быв щелкнуть каблуками, повторяет предложение, обраща-
ясь уже к вице-президенту, который в соответствии с зако-
нодательством стал теперь руководителем Штатов (Теодор
Л. Томас, «Day of Succession»¹¹²).

Наш молниеносный просмотр явно глумится над таким
делением, прямо-таки энтомологически детализированным,
который создала внутренняя критика Science Fiction. Одна-
ко она все же старается отличать вторжение «силовое» от
«психического»: первое обычно бывает милитарным, второе
осуществляется путем подспудного овладения человеческим
разумом (порой телепатически – тогда «Чужим» даже нет
нужды покидать свою планету, иногда «не лично» – вместо
того, чтобы затруднять себя, они сажают на Землю, как в
романе Роджера Ди «An Earth Gone Mad»¹¹³, машины, кото-

¹¹² «День наследования» (англ.).

¹¹³ «Земля сошла с ума» (англ.).

рые будут телепатически управлять людьми). Третья разновидность – вторжение «опосредованное», когда «Чужие» – как у Уиндема в «Midwich Cuckoo» – дистанционно оплодотворяют женщин. Родившиеся в результате дети должны будут, вероятно, достигнув соответствующего возраста, заложить плацдарм для вторжения «Чужих». В другом варианте вторженческий контакт осуществляется между «Чужими» и плодом беременной женщины. Четвертую разновидность образует вторжение «опекунское», как в «Childhood End»¹¹⁴ А. Кларка: пришельцы берут людей за шиворот, чтобы те сами себе не устроили атомного побоища; такой мотив встречается довольно часто. Немного в стороне стоит пятая разновидность: вторжение «разведывательное». Например в «Crisis»¹¹⁵ Э. Грендона «Чужие» приземляются, чтобы ознакомиться с земным житьем-бытьем; какое будущее ожидает Землю, зависит от оценки человечества эмиссарами «Чужих». В «Minister without Portfolio»¹¹⁶ Милдред Клингермен пришельцы выпытывают о земных отношениях пожилую женщину, и только ее благородная, простая доброта предотвращает превращение Земли в пыль. Под шестым номером следует разместить криптонашествие – либо из тех,

¹¹⁴ «Конец детства» (англ.).

¹¹⁵ «Кризис» (англ.).

¹¹⁶ «Министр без портфеля» (англ.); публиковалось на русском языке также под названием «Черные, белые, зеленые...».

что давно уже случилось (как в «The Discord Makers»¹¹⁷ М. Рейнольдса, где альдебаранцы, переодевшись людьми, заняли все ключевые позиции на Земле, а герой, мучимый какими-то неясными подозрениями и обратившийся с ними к шефу, не без сожаления констатирует, что и шеф тоже альдебаранец, который в ответ на обращение лояльного землянина велит своему окружению обезвредить героя), либо которому еще только предстоит начаться, а возможно, оно уже началось, как в рассказе «Top Secret»¹¹⁸ Д. Гриннелла). При столь четком построении рядом кому-то нет-нет да удастся придумать интригу, почти не классифицируемую: в «Storm Warning»¹¹⁹ Дональда Уоллхейма не то что «кусочек Чужого Воздуха» нападает на Землю, но вдобавок еще земная атмосфера, оказавшаяся жилищем газовых существ, постоянно с нами сожительствоющих, жутчайшим тайфуном набрасывается на «чужака» и разделяет его «под орех». Пожалуй, особняком стоит также «Black Cloud» Фреда Хойла, роман, который цитируемый ранее критик Грин («внешний» по отношению к SF) считает неплохо придуманным, но примитивно построенным (с чем я не согласен ни на йоту). Никто тут на Землю умышленно не нападает, просто Черное Облако, магнитно-пылевое, то есть как бы живое создание, ибо оно – мыслящий организм (гигантских размеров, Земля для

¹¹⁷ «Сеющие раздоры» (англ.).

¹¹⁸ «Совершенно секретно» (англ.).

¹¹⁹ «Штормовое предупреждение» (англ.).

него – горошинка), которому необходимо питаться от Солнца, охватывает своим газовым телом светило, в результате чего как бы опосредованно повергает Землю в климатические пертурбации, от которых гибнут миллионы людей. Однако группе астрофизиков, собравшихся в Англии, удастся установить радиокontakt с этим разумным, и вовсе не «злым по природе» молохом; от него можно узнать много любопытного (таких существ в Космосе множество, они по-своему изучают природу Универсума; те, что нападают на след загадки его существования, почему-то погибают; вокруг них вроде бы «захлопывается пространство» и заглатывает их, уничтожая; обретшее в данный момент именно такие сведения Черное Облако тут же покидает Солнечную систему; попытка быстрой передачи им ценных информации одному из ученых путем прямого мозгового контакта оканчивается смертью англичанина от воспаления мозга; заряд информации по своему объему оказался убийственным; в романе масса язвительности, которую ученый – Хойл – сознательно адресует политикам, правящим миром). Как известно, очень малые дети не отличают подлинных банкнотов от картинок, считая одни просто более веселенькими, чем другие. Подобным же образом критика SF расценила роман Хойла: тоже, мол, неплохая Science Fiction. Ученый учел урок. Его следующий двухтомный роман, написанный на пару с Дж. Эллиотом, «A for Andromeda» и «Andromeda Breakthrough»¹²⁰

¹²⁰ «Прорыв Андромеды» (англ.); публиковалось на русском языке также под

уже вполне соответствует конвенции и никакой ценности не представляет. Радиотелескоп регистрирует сигналы из Космоса; руководствуясь ими, строят гигантский компьютер; тот в свою очередь синтезирует женщину, Андромеду, разумеется, красивую и юную, находящуюся под квазигипнотическим контролем компьютера; разведывательные службы различных государств, огромные консорциумы, правительства пытаются взять в свои руки и овладеть «тайной Андромеды», что приводит к массе приключений и оканчивается, собственно, ничем; во всяком случае из намерения «тех» (из туманности Андромеды) овладеть Землей ничего не получилось. Сенсация «заглотила» интеллект; фигуры, действующие в романе, – это уже гомеопатические дозы по сравнению с четко очерченными портретами политиков и ученых из «Черного облака».

Таким образом, возвращаясь к замечаниям, которые могут быть нацелены в нашу нетерпимость касательно внутривидового тематического деления, мы должны просто счесть его несущественным. Фактически деление парцеллирует произведения на те, которые рисуют приключения, на аллегорические тексты с «положительной» либо «отрицательной» моралью, и на такие, которые, наподобие «Черного облака», пытаются сказать что-то такое, что ни авантюрой, ни каким-то морализаторством счесть невозможно. Если слезоточивая наивность может быть мифом, то она представляет

собой мифическое «испытательное вторжение» (от паскудных последствий такого вторжения спасают нас добрые старушки, а порой и милые девчушки с бантиками). Таким же по своим последствиям будет и «опекунское вторжение», в котором дело доходит до полного «обезволивания» землян как безответственных психов всегалактического масштаба.

Что дискурсивно следует из «вторженческой» литературы? Более-менее вот что: либо, как считают авторы, «они» зададут нам перцу, либо мы зададим перцу «им». То «Чужие» нам вредят, потому как такие уж они паршивые (у Хайнлайна), то – просто мы сами того заслужили; если пришельцы суровы, но не чересчур уж жестоки, то позволят нам жить – под своим контролем (как, например, в «Childhood End» Кларка). «Нечаянные» вторжения встречаются редко: кроме уже упомянутой «атмосферной», его представил небольшим фрагментом романа Стэплдон в «Last and First Men» (там вначале марсиане-тучи не догадываются, что люди, на которых они нападают, наделены разумом, а потом люди не понимают, что агрессоры-то – существа, наделенные психикой).

Усложнять вопрос можно до бесконечности: в «The Helping Hand»¹²¹ Пола Андерсона Земля призвана играть роль медиатора в споре двух галактических наций.

Пока я писал эту книгу, меня преследовала мысль, что я не должен неустанно горячиться и многословность критики,

¹²¹ «Рука помощи» (*англ.*); публиковалось на русском языке также под названием «Рука дающая».

адресованной скверной SF, заменить обсуждением «сливок» жанра. Теоретически такую программу набросать легко! Если б антологии всемирной новеллистики либо романские серии, публикующие авторов-нобелистов, содержали произведения Фолкнера, Джойса, Манна, перемешанные произведениями Вики Баум, Павла Стасько, М. Леблана и баронессы Орци, разве можно было бы требовать, чтобы их критик обратился в голубка, который, поспешая на помощь Золушке, мгновенно отделил бы зерно от мусора? А как быть, если в монотематических антологиях самое скверное соседствует с неплохим, если у одних и тех же авторов, громогласно объявленных «корифеями», халтура интимно прорастает меж оригинальностью содержания? Ничего не поделаешь, приходится копать во всем сомнительном богатстве литхозяинства.

Как бы умышленно резко снижая уровень полета ради обозрения небольшого участка территории, мы осмотрели «вторженческую делянку» космической метрополии. Однако придется взвиться ввысь и проделать более целостный осмотр, в противном случае наша книга превратится в неудачный макет энциклопедии. «Вторженческой» проблематике оппонирует «иноцивилизационная», когда не «Они» прибывают к нам, а мы к «Ним». Однако речь идет о подотделе более широкой темы: исследования планет (ведь планеты, заселенные Разумными, составляют малую толику всего набора всех планет Универсума).

Здесь нам понадобится сделать следующее общее замечание. Так вот – наиболее убедительными свойствами веризма и реализма в связи с их максимальным качеством и насыщенностью обладают произведения, временно-пространственно локализованные ближе к земному настоящему. Предметным уточнением являются новеллы сборника Хайнлайна «The Green Hills of Earth»¹²², изображающие первые шаги планетарной экспансии человека, направленной в основном на овладение Луной, пожалуй, не уступающие какой-либо «нормальной» социально-бытовой повести. Лунные пейзажи, урбанистичное Луна-сити, обстановка ракет (их палубы, кабины, рулевые рубки), обыденный быт пилотов, до мелочей знакомые привычки и профессиональные ритуалы – все это соответствует, скажем, среднему роману о каком-либо госпитале, написанному человеком, которому ни хирургии, ни устройства операционных, ни «всамделишных» больных придумывать было ни к чему. А вот чем дальше во время и пространство заглубляются авторы, тем четче произвольность намерения начинает доминировать над дедуктивной детальностью описаний, тем явственнее сокращаются межзвездные и межгалактические расстояния, тем чаще попадаются туманные описания (формы фотонных кораблей, например) и наконец, тем беднее и однообразнее становится ландшафтный, культурный и экологический набор форм этих далеких Миров.

¹²² «Зеленые холмы Земли» (англ.).

Надо заметить, что подобная констатация пока что не навязывает какой-либо однозначной оценки. Ибо из не резко очерченных предметных картин **может быть** построено произведение, не только художественно, но и познавательно, понятийно более ценное, нежели какой-либо протоколно прямолинейный «промышленный роман» либо «роман об окружающей среде». Это вовсе не означает, что близость временно-пространственных вылазок фантазии автоматически обеспечивает «превосходство» таких произведений над теми, которые пытаются дотянуться до галактических берегов. Целостная аура зримости может порой брать верх над недостаточной детализацией повествования, но только на территории новеллистики. Так как на одном лишь «зрительном» образце, пусть даже чрезвычайно увлекательном, роман не удержится. К тому же, особенно в рамках космической фантастики, справедливо всеобщее суждение о том, что уровень рассказов SF выше, чем романов. Немногочисленные авторы, например Роберт Хайнлайн еще в сороковые годы, затем Брайан Олдисс, а сегодня Мишель Демют (Франция), пытались написать нечто среднее между новеллой и романом, создавая циклы новелл, размещенных вдоль единой хронологической оси в пределах единого мира когерентно сконструированного будущего. Чтобы облегчить себе и читателям задачу, Хайнлайн и Демют даже нарисовали соответствующую таблицу-схему, которую мы помещаем ниже.

Хронологическая таблица серии произведений Мишеля Демюта, французского фантаста (под общим названием «Галактиане»)

Дата	Научные, социальные и религиозные факты	Политические события	Крупные движения и течения
2020	Первые фотолеты к внешним планетам и звездам. Колонизация Марса и Венеры, разведка Ганимеда	Несоциалистическая Европа выходит из двух последовательных войн. Период «американского хаоса». Авторитарные правительства во Франции	Европейская гегемония, затем тихоокеанская на Земле и в пространстве
2030	Закладка «Поля» на Марсе и «Дорис» на Венере	Экономические кризисы	

Дата	Научные, социальные и религиозные факты	Политические события	Крупные движения и течения
2060	Колонизация планет Центавра и Сириуса	Роялистская революция и вступление на престол Жана Бомона де Серве во Франции	
2063	Первые попытки трансмиссии материи	Европейско-французский конфликт и падение роялистов	
2075	Первая трансмиссия человека. Зарождение новых религий после «американского хаоса». Церковь Экспансии	Независимость Марса. Европейская диктатура Хундта. Тихоокеанская империя	
2080	Генетические исследования по модификации человека	Независимость Венеры после битвы «Великих Снегов».	
2095	Доминирование Конфедерации Марса в «Звездной экспансии»	Европейско-тихоокеанская война	
2114		Вторжение и оккупация Земли Конфедерацией Марса (первое милитарное использование трансмиссии, 2129)	Доминирование Марса
2130		Соппротивление Земли, поддержанное звездными группами	
2135	Первые андройды		
2140		Первые Звездные Независимости. Республика Ригель	

Такая попытка отдаленно напоминает известную фолкнэровскую процедуру, каковой было сотворение совершенно фиктивной страны Йокнапатофы вместе с ее обитателями. Но все это сложно и бессмысленно – никто через самого себя не перепрыгнет. И хотя распределение новелл вдоль временной трассы облегчает писателю работу, поскольку ступеньками ему служит дата фиктивного календаря исторических событий, в результате чего он становится как бы хроникером историй, которые, правда, сам же и выдумал, но передает их лишь повествовательно развернутыми фрагментами, все же такая эпическая увязка – это не более чем эластичное отступление от позиции романа, и представляет собою всего лишь удачный тактический маневр. Если выразиться иносказательно, количество по-прежнему не желает переходить в качество, а именно, в качество романное. Кстати, с футурологических позиций такой ход не заслуживает какого-либо одобрения. В пятидесятые годы и мне казалось, что фантаст должен быть последовательным: коли уж однажды ты творчески решился на некую определенную версию будущего мира, то это обязывает тебя не выходить за ее рамки. Однако футурологические предикции как раз и предлагают различные сценарии будущего, ибо осуществимых возможностей их в пространстве множество, то есть установление взаимоисключающих прогнозов – не построение антиномий. Брайан Олдисс, воодушевленный Стэплдоном (в

чем охотно признается), отважился на невероятно продвинутый во времени прыжок, нарисовав в сборнике «Galaxies Like Grains of Sand»¹²³ «лесенку» произведений, охватывающих миллионы лет. Исходными являются «тысячелетия войн», вслед за ними идут «бесплодные тысячелетия», затем тысячелетия роботов, темноты, звезд, мутантов, Мегполис, и наконец – «ультимативные тысячелетия». Олдисс – один из выдающихся английских авторов. Приводить здесь в сокращении его историософские концепции мы не намерены; приходится сконцентрировать внимание на другом аспекте проблемы. Не в лучшем стиле рассуждать о том, чего автор в данной книге **не** сказал или **не** сделал. Но благо проблемы в **данном** случае мы ставим превыше лояльности, которую следовало бы проявить по отношению к писателю. Чрезвычайно удаленное будущее следует рассматривать и на понятийной и на языковой плоскости иначе, чем настоящее или близко надвигающееся время. Это касается и таких галактических эскапад, которые представляют собою как бы аналог путешествий во времени, поскольку предполагают контакт с цивилизациями, оставившими, может, в миллионах лет позади себя нашу. В этом случае следует использовать такую модельную аналогию: допустим, разумному человеку неолита, то есть нашему предку, жившему несколько тысячелетий назад, мы захотели бы рассказать о современной цивилизации, о ее научно-технических достижениях, о ее культуре,

¹²³ «Галактики как песчинки» (англ.).

о том, что такое города, транспорт и пересыльно-информационная сеть, об общественном устройстве и политическом разделе мира. Не исключено, что кое-что из сказанного все же до нашего слушателя дойдет. Хотя «дойдет»-то совсем немного, и понимать нас он сможет в такой степени, в какой сумеет сочетать с нашими словами какие-то аналогии из круга собственного опыта. Следовательно, во-первых, его восприятие так деформирует сообщение, что в нем возникнут пробелы, а то, что порой пройдет сквозь темпоральный фильтр, окажется сильно упрощенным. Во-вторых, абонент будет осознавать, что кое-что он все же понял; мы же сможем контролировать уровень его понимания по тем словам, которые он соблаговолит нам сказать, а также и по тому, что многие проблемы он вообще уловить был не в состоянии. Так вот, эту многосоставную мешанину обязан – ради аппроксимирования ситуации колоссального разрыва во времени – иметь в виду и воплощать в произведении фантаст. Сие не означает, что он должен обладать «знанием из будущего». А значит лишь, что он обязан создать у **читателя** ощущение, будто им владеет. Какими путями следует стремиться к этому? Он обязан писать так, чтобы в материал рассказа поступали островки абсолютной понимаемости, а также новизны, которые будут подчиняться лишь нашему **домыслу**. То есть он не может быть тотально, одинаково, равномерно понимаем. Но, естественно, ему противопоказано и абсолютное косноязычие. Пусть он иногда даже использует некие понятия,

некие наименования, которые мы не в состоянии усвоить. Как бы видя это либо именно этого ожидая, пусть он перейдет к методу изложения более наглядному: мы почувствуем, что он как бы «снижается» к нам, пытается нас инструктировать, как, к примеру, мы – человека неолита. Пусть использует образные средства, зрительные модели, пусть выражается рисунчато, фигурально, и пусть не скрывает от нас попыток излагать свою мысль максимально доходчиво. При соответствующем дозировании названных составляющих может родиться текст, формальные слагающие, идиоматические, лексические и семантические качества которого создадут сильное ощущение определенного **откровения, частично нашим непониманием завуалированного**. Это представляется мне предварительным условием, предельно элементарным правилом творчества, которому в Science Fiction почти никто не следует. Разве реально, что мы сможем запросто понимать описание явлений, происходящих в десятилетиях, если не очень понимаем то, что физик намерен **сегодня** рассказать о строении вселенной? Фантастика поступает именно так, и так же поступает в названной книге Олдисс, помещая в произвольно отдаленном будущем как бы некие постоянные: например, политические антагонизмы (правда, со временем они приобретут, возможно, метагалактические размеры). Но в плане чисто и вечно количественном такая работа, которая мушкет заменяет пушкой, пушку – «Большой Бертой», а «Большую Берту» колумбиадой Жю-

ля Верна для стрельбы в Луну, и при этом минует все правдоподобные пути развития, которые без качественных категориально понятийных скачков, без ломки костей целым системам мысли и их новой переструктуризации не могут идти веками, уж не говоря о **миллионолетиях**. Так что иначе как ребячеством не назовешь попытки, которые лихим стилем SF вздымают свои авторучки для фронтальных атак на подобную тему. Все технические средства, какие сумела создать проза, плюс все специально для этой цели изысканные способы должны объединиться, чтобы возникший кумулятивный эффект стал хоть как-то художественно осмысленной адекватностью задачи. Конечно, это не то, что можно сделать методом «раззудись, рука». Но ведь почему-то Томас Манн мог писать свои книги по восемь и десять лет, а писатель-фантаст стремится выпускать по меньшей мере одну, если не две в год? При подобном темпе удивительно уже то, что хоть малая толика таких «творений» пригодна для чтения. То есть экономические и коммерческие причины, превращающие писателей в кур, идущих под нож всякий раз, как только они прекращают систематически откладывать яйца, мне, натурально, известно. Но странно другое: как невероятно редко лица с характерологическими свойствами аскетов и фанатиков пера встречаются в фантастике, а вот обычная литература, правда, тоже редко, но все же дает некоторый урожай.

Если б мы решили составить таблицу, графически изоб-

ражающую, какие результаты дает космическая фантастика по линии, соответственно, презентации сложностей, проникновения в естественные процессы, к которым ведет астронавтика; дальше – пока многопланетарных «геологий и экологий», картин «инога разума», «иных цивилизаций», «иных типов обществ» и, наконец, «аксиологически по-иному сориентированных культур», то нам в первой строке придется поместить не очень скверные результаты, во второй – уже явно более слабые, в третьей – убогие, а в четвертой будет царить абсолютная пустота. Потому что чудеса Океана Вакуума, новые физические законы, новые разновидности кораблей и их приводов вместе с фантастическими эффектами, которые будут воздействовать на физиологию и психологию космонавтов звездной космодромии, Science Fiction сумела достаточно обильно и оригинально разработать. С геологией планет, особенно в смысле их пейзажей, дело уже обстоит похуже; за экологию брались частенько, но, как мы покажем особо, то, что там оказалось действительно новым, не очень-то уж выглядит литературно привлекательным, а то, что не ново, не может называться литературой (из этого правила есть, конечно, исключения). А вот увлекательных, впечатляющих, глубоко проработанных многоплановых изображений «иных цивилизаций» я что-то не знаю. Доступная мне литература содержит воплощения обычных банальных стереотипов. Культурой же «Чужих» Science Fiction вообще не занималась и не занимается – если не зачислить сюда «этно-

логии примитивных рас».

Космогоническая фантастика

Один из величайших отцов современной Science Fiction, Олаф Стэплдон, создал, кроме двух романов, которые мы серьезно разбираем в других разделах этой книги, произведение, которому предстояло стать чем-то вроде суммы космической фантастики. Это «Star Maker»¹²⁴, вещь, написанная в 1937 году, то есть одно из последних «детищ» Стэплдона. Будучи сокровищницей идей, которыми SF может питаться многие годы, это эссе (потому что трудно назвать «Создателя звезд» романом) представляет собою скорее чудовищный (но импонирующий) холостой заряд. Повествователь, покидающий свое английское жилище по ночам, чтобы смотреть на звезды, однажды вечером возносится духом в космические просторы и начинает свою одиссею среди звезд. Научившись со временем вселяться в инопланетных существ, он, пользуясь их мозгами и глазами, знакомится с неисчислимыми цивилизациями Млечного Пути, равно как мирами человекообразных существ, так и «людей-растений», «подводных людей», «летающих», разумных насекомых, ракообразных, мирами рас птицеподобных, мирами существ, наделенных «групповым разумом», и т. п., причем по мере продолжения путешествия увеличивается и поле зрения ге-

¹²⁴ «Создатель звезд» (англ.).

роя. Уже не единичные миры, но целые их **классы**, категории описывает он: например противопоставляет цивилизациям «здоровым» пораженные «психозом»; показывает такие, в которых наличие других органов чувств – перцептуально ведущих – позволяет обретающим там существам создавать иные образы Божества («Бог как Бытие, имеющее Вкус Совершенства» – поскольку речь идет о созданиях, обладающих могуче развитым всемозговым аппаратом), но это еще не все. Когда Космос заселится цивилизациями, звезды начнут взрываться, образуя Новые и уничтожая жизнь в своей экзосфере и даже выбрасывая из хромосферы ужасающе длинные протуберанцы, коими сотрут живую оболочку с поверхности своих планет. Что это может значить? Оказывается, звезды – тоже «существа», наделенные духовной жизнью. Они рождаются, созревают и стареют, ибо они – организмы, к тому же мыслящие; и когда повествователь сможет, как он проделывал это в пространстве, путешествовать и во времени, когда отойдет в далекое прошлое Космоса, то поймет, что сознание пробуждалось даже в первоначальных галактических туманностях еще до того, как в них возникли звезды! Но и этого мало: описанные ступени космогонической лестницы все явнее доказывают существование Того, кто их сотворяет – а это и есть как раз Создатель звезд, изображению которого Стэплдон посвящает последние страницы книги. «Star Maker» – это ультимативное путешествие; как из корзины взлетающего воздушного шара

раскрывается все более обширное поле зрения, так с позиции рассказываемого все более монументально открывается панорама космических проблем и работ. У этой космопсихогонии есть и свои прелестные и просто странные места (например, картина звезд, гневно сдирающих протуберанцами жизнь с поверхности планет, гротескна и напоминает смахивание пыли перышком). Продуцирует Стэплдон и множество психозоичных уродцев, потому что не учитывает того закона эволюции, который постулирует, что разум, будучи органом адаптации, чрезвычайно ускоряющим процессы приспособления, связанные с игрой естественного отбора, единожды возникнув, делает невозможным, например, вырастание крыльев, ибо эволюции на такие дела требуются по меньшей мере миллионы лет, технически же овладеть искусством полета можно в тысячи раз быстрее. Но такие упущения нельзя считать самыми существенными, потому что они представляют собою лишь шаги на дороге, ведущей вверх, к образу Создателя звезд. У этого Высшего Существа была своя молодость, то есть эра незрелости, и тогда оно, как бы забавляясь, натворило множество неудачных Универсумов. В различные эпохи существования Создателя в нем по-разному происходило стирание элементов добра и зла и в то же время активное вмешательство в им же созданное либо только любовное наблюдение за его процессами. Мы имеем дело с концепцией Эволюционирующего Бога, которая неизбежно предполагает его начальное несовершенство

– кое влечет за собой наличие законов, которым Создатель Космосов подчинялся, ибо ежели мог взрослеть и созреть, то не потому, что сам себе придал такие свойства. Таким образом, Стэплдон оказывается мистическим системотворцем, плоды которого логически непротиворечивы. Теперешний Космос – дело рук Создателя уже окрепшего, это полыхание гигантских сил, порождающих и попеременно уничтожающих цивилизации; количество падений, руин, повреждений, эволюционных и социальных aberrаций не уступает огромностью размера самой Вселенной с ее скоплениями галактик и звездных облаков. Звездостроитель стремится творимому им придавать психику, однако не напрямую, а только давая ему соответствующую развитийную способность. Поэтому сознание возникало и в протопланетарных системах, и в гигантских солнцах, в биосфере холодных тел и на поверхности солнц, которых постигала тепловая смерть. Все эти сознания, если они не исказились в ходе существования, не погибли и не были уничтожены другими, подстерегающими на каждом повороте формами, выходят, наконец, на такой уровень понимания, на котором уже могут контактировать с другими, вследствие чего постепенно в результате таких столкновений возникает как бы единый Космический Разум. О чем Он думает – неведомо.

В плане логичном особое сомнение вызывает двойной психизм Бытия: ведь Стэплдон не удовольствовался воплощением сознания в материальные системы – начиная с на-

секомых, через людей и до туманностей, но сверх всей материи поставил Звездостроителя, действия которого можно толковать двояко. Поскольку Он создает миры и, создав их, лишь созерцательно покровительствует им, постольку, хотя Стэплдон и не желает такой интерпретации Его действий, и всячески стремится закрыть к ней читателям доступ, упорно подчеркивая, что мотивировка активности Создателя недоступна человеку, тем не менее должно быть одно из двух:

1. Либо отношение Создателя к Создаваемому детерминировано **исключительно** Его решениями, то есть в этих решениях проявляется Его аксиология (ведь Он не делает того, чего делать не хочет – вероятность «спятившего» Создателя я исключаю как тривиальную), и это аксиология довольно странная, ибо получается, что Он обрекает свои творения на неисчислимы мучения, хотя и опосредованно. Он лишь однажды «сварил» им теперешнее бытие, когда создал Троицу Связанных Миров, подсоединив Бренность к Раю и Аду, но это был лишь локальный прототип, который распространению не подлежит. То есть «генерализованная трансцендентность» не предполагает сознательных бытий Космоса: не будет внеплановых балансов, учетов или расчетов. Так Создатель решил **без какого-либо принуждения**.

2. **Либо** же Создатель сам не вполне свободен, но действует под нажимом, возможно, таинственной силы, возможно, воплощенных в нее (религиозных) аксиоматик и поэтому **вынужден** поступать так, а не иначе.

Первое толкование ведет к такой «бихевиористической теологии», тезисы которой звучат достаточно жутковато. Под «бихевиористической теологией» мы попросту подразумеваем воспроизведение решений аксиоматики до их исходной значимости, исходя из **поведения** Звездостроителя. Правда, не известно, что Он имеет в виду, но, по крайней мере, мы знаем, что Он делает. Так вот явно превыше Добра, Сотворяемого как Сознание, Он ставит разнородностную максимализацию создаваемых панпсихических феноменов, то есть Его отношение к креации заранее детерминировано не **этично**, а **развлекательно** либо **эстетично**. Ибо Он действует так, словно считает, будто лучше творить как можно больше, а в действительности такая сбалансированность обоих этих разнородных Универсумов, когда в одном главенствует только Добро, а в другом сверх того еще может появляться и Зло, показывает, что с точки зрения **разнородности** первый Космос феноменалистически гораздо более убог, нежели второй, так что, если даже Звездостроитель и не является Креатором-Садистом, то уж во всяком случае моральные критерии деяний он подчиняет таким, которым моральное качество чуждо. Ибо для него гораздо важнее **разнообразность** действий, нежели их **удачность**. Так что Он выглядит не всеведущим экспериментатором. Воистину, обитать в мире с таким покровителем невелико удовольствие.

Другое толкование приводит к иерархии богов, то есть к

reg- ressus ad infinitum, поскольку ставит вопрос: кто сотворил законы, правящие поведением самого Творца? Кто установил его аксиоматику? Кто воплотил в нем элементы Добра и Зла? Если сделавшая это высшая инстанция сама также не была ни свободной, ни идеальной, то должна быть категория, стоящая еще выше – и т. д. Стэплдон, чувствуя наличие такой интерпретационной западни, старается выбраться из нее путем замыкания элементов толкования в круг. Например, показывает, что обреченный на уничтожение, если только он достаточно одухотворен, в таком конце никого не обвиняет, не боится его и от мысли о нем не страдает. Получается, что высшие цивилизации в преддверии физической гибели – например, вызванной вторжением «скверных», «спятивших» миров – даже не пытаются бороться с опасностью, а отправляются в небытие со спокойным удовлетворением. Такая цивилизация, способная уже на духовное общение со всеми сознаниями Космоса, рассматривает себя как лейтмотив гигантской симфонии Вселенной. Решаясь на отстранение от себя самой, она понимает, что является всего лишь единичной нотой этой изумительной музыки, мелким звуком, хотя в то же время и конструктивным в отношении целого. Это прекрасно как метафора, но не как метафизика. Такая позиция – есть придание эстетическому элементу величайшей значимости: правда, эстетична не сама гибель, но **согласие на нее**. Почему? В чем ее ценность? Кажется, в том, что:

а) таким образом побеждаешь самого себя (то есть – инстинкт самосохранения);

б) так возникает понимание высших черт Онтического Порядка.

Но почему сразу так вот победа над желанием собственного существования лучше, нежели победа над «наивысшими признаками Онтического Порядка»? Если даже Создатель устроил себе Вселенную как музыку, то чего ради мы должны Ему помогать постоянно поддерживать ее максимальную гармоничность в соответствии с установленным им контрапунктом вместо того, чтобы эту музыку подпортить, а при okazji и самих себя спасти? В теодицее Стэплдона отсутствует элемент любви Создателя, поскольку это был интравертный шизотимик; поэтому типичным для шизотимии образом он хладные эстетические качества предпочитает огню чувств. Но ведь характерологическая формула, поясняющая, почему Стэплдон написал свое произведение именно так, не снимает его нелогичности.

Концепция «Создателя звезд» в основе поражена такой вот логической ошибкой: либо высшая ценность придает существованию санкции, которые изначально в этом существовании отсутствуют, то есть являются трансцендентными, и тогда интеллект, ищущий эти санкции, вынужден выходить за границы бренности, но для того, чтобы без сопротивления принять Наивысшую Инстанцию, она должна быть идеальной. Ибо для познающего разума Идеальность означает

окончание поисков. Меж тем, как только мы скажем, что Наивысшее не идеально, так тут же возникает вопрос, что же его ограничивает, что нарушает совершенство, вопрос, тем самым ставящий под сомнение гипотезу наличия Инстанции еще более высшего порядка. И тогда система, которой предстояло замкнуться в целое в виде кольца, размыкается.

Либо же существованию смысл придает оно само. Но тогда все, что пытается его опекать извне, что его создало, не будучи игрой слепых сил природы, а именно сознательным созидательным деянием, становится единственным основанием имманентных ценностей бытия. Так как в действительности свободным и в свободе этой суверенным может быть только тот, кто сам себе устанавливает цели; если он создан сознательно, то сознательность эта не могла быть абсолютно ателеологичной по отношению к нему. Поскольку акт сотворения сознательного существа сам должен сопровождаться осознанием осмысленности. Если же этого не происходит, значит, и Создатель действовал бездумно, то есть случайно, и тем самым – неаксиологично. Первое решение наводит на идею ущербных богов (которую полусерьезно я излагал в нескольких произведениях, например в «Солярис» и в «Дневнике»). Ущербные боги в духовном отношении более-менее человекообразны. Их ущербность означает прежде всего ограничение творческой потенции. Это ограничение необходимо обязательно где-то поместить, либо в метафизической системе иерархии (тогда существуют божественные

ства «все менее ущербные» либо «все более высшие» – их ряд же аппроксимирует совершенство Всесилия и Всезнания), либо в системе чисто материальной (тогда первым является Космос, зачинающий в свойственной ему игре слепых сил существ, которые постепенно могут становиться Богами для других существ – и это, собственно, есть антитеологическая «теология», ибо ведь тогда Наивысшей Инстанцией становится материальный Космос, никакими имманентными смыслами не обладающий).

Логически корректными путями теодицея из системы названных интерпретационных дихотомий выбраться не может. Поэтому концепция Звездосоздателя антиномна, так как Стэплдон пытается прийти к компромиссу там, где *tertium non datur*.

Анализ всей этой проблематики можно проделывать либо в имманентно-системной плоскости, то есть исследуя верховенствующую идею «эволюционной теодицеи», либо в плоскости семантической.

Эволюционизм пытался в последнее время инъецировать теологические идеи Тейяра де Шардена, о котором мы говорим в разделе, посвященном метафизике Science Fiction, здесь же лишь заметим, что любая эволюция предполагает наличие субстрата и окружения, и тем самым граничные и краевые условия процесса. Говорить, что Добро и Зло существуют, поскольку иначе вообще быть не может, и ссылаться при этом на точку зрения термодинамики, как это де-

лает Тейяр – ребячество. Он говорит, что как двигатель выделяет отработанные газы, то есть как определенное уменьшение энтропии в одном месте влечет за собой ее повышение в другом, так и в бытовых процессах Зло играет роль «продуктов сгорания», то есть растущей энтропии. Но обойденной молчанием, хотя и логически неизбежной посылкой таких утверждений является суждение, будто иного типа эволюции, нежели та, которая происходит на наших глазах, быть не могло. Какой нонсенс с позиций теодицеи, если в соответствии с нею Высочайший сотворил все, а стало быть и **законы**, которым подчиняется каждый эволюционный процесс! Почему, собственно, Он должен был сотворить Космос эволюционно несовершенным, а именно: таким, который вроде заводной гоночной машинки будет каждый раз за счет поворота эволюционной спирали приближаться к своему идеальному финалу? Или Господь Бог – это что-то вроде огромного ребенка, заводящего механические железные дорожки и находящего удовольствие **в самом факте их движения к цели?** Продолжить исследование совпадений (несомненных!) космопсихической мистики Стэплдона с теологическим эволюционизмом Тейяра мы себе позволить, увы, не можем.

У Стэплдона равно и сам Звездосоздатель, и Его творения способны к эволюционированию. Его созревание гарантируется возникновением – в Нем – такой гармонии, манифестацией коей является целостная гармония Создаваемого,

понимаемая чисто эстетически. Сотворяемое должно в свою очередь путем величайшего усилия додуматься до того, какое место занимает в названной гармонии, и в соответствии с этим поступать дальше. Заметим, что мысль человека в этом пространстве рассуждений проявляет склонность именно к такой крайней осцилляции: либо утверждает, что сознание есть миниатюрная, чисто локальная аномалия в Космосе, составленном из апсихического и абсолютно мертвого субстрата, и тогда этот «психический эксцесс» не знает, словно это осталось у него позади, то есть в окружающей материи, как отыскать бытийные и аксиологические целесообразности, либо же объявляет панпсихичность космических явлений – и тогда цивилизация оказывается частицей единого гигантского потока таких преобразований, которые в конечном итоге превратят весь Космос в единый Суперразум. Но обе эти позиции, крайние, поскольку одинаково отказываются от признания существования источником автономных ценностей, не дают ответа на вопрос о сути бытия. Ибо неизвестно, ни почему Космос «должен быть» совершенно мертвой системой с единственной освещенной мыслью точкой, ни почему он «должен быть» единым гигантским суперразумом. Что, собственно, должен этот Суперразум делать и почему его возникновение – столь идеальное явление, к которому надобно стремиться изо всех сил? Анализ этой онтологической проблематики показывает семантическую натуру ее истинного характера. Истинность она может представ-

лять лишь в том случае, если имеет смысл. Смыслы же всегда системно обусловлены. Если весь мир имманентно никакого смысла не имеет, а лишь существует физически, тогда человек либо другое разумное существо, выбирая себе в нем конкретный путь существования, то, что было чисто физическим бытом, наделяет смыслом собственной деятельностью, сводит к себе и тем самым осваивает культурно. Лишь тогда ценности начинают существовать, благодаря тем содержаниям, которые им системно придает культура. Вне же ее пределов нет ничего – то есть ни Добра, ни Красоты, ни Зла. При абсолютном безлюдье звезды и атомы продолжают существовать, но ничего не обозначают, не являются репрезентантами чего-либо, не отражают ни красоты, ни уродства, ни благородства, ни чудовищности.

Если же Вселенная – результат сознательного акта, то есть тем самым намеренного, то она означает абсолютно то, что содержится в сути этого акта. Придать ему мысль и в то же время не придать аксиологических градиентов Создатель просто не может; при этом никакая наша болтовня касательно неприводимости нашего мышления к мышлению Создателя проблемы не спасет, ибо если логика действий Создателя действительно неприводима к логике человека, то такое положение **также должно быть следствием созидательного акта!** Тем самым получается, что акт этот поражен по отношению к созданным им существам имманентной бестактностью; так как выходит, что нас-то Бог создал, но

логику этого акта от нас заслонил, сделал ее недоступной для нас, коли мы – нашей логикой – ее постичь, коснуться, отразить, в принципе, не умеем и никогда не сумеем этого сделать. Вот и получается, что мир оказывается для Создателя чем-то значимым, но мы значениями этими овладеть, пользуясь своей логикой, не можем.

Следует заметить, что логика даже в большей степени, чем эмпирия, представляет собою бомбу замедленного действия, заложенную в фундаменты любой системы трансцендентной метафизики, оперирующей высшим понятием персонального творца. Чтобы избежать этого, как раз и необходимо время от времени рассуждать логично, а потом логические операции отложить в сторону, иначе проявятся неуничтожимые антиномии, содержащиеся в системе. Говоря иначе: логическая реконструкция системы метафизики, оперирующей понятием своеобразного Бога, при уточнении семантических аспектов проблемы исправлению не поддается. Пробелы и логические противоречия, с которыми мы сталкиваемся при попытке такого воспроизведения, традиционно заполняются любовью. Ибо утверждается, что в Бога мы верить должны, что доверие, положенное ему, должно превышать тревогу, вызванную обнаружением доктринальных антиномий. Поэтому рано или поздно мы неизбежно приходим в процессе мышления к такой точке, в которой знаменитое *credo, quia absurdum est*¹²⁵ уже должно неизбежно пасть.

¹²⁵ Верю, потому что невероятно (нелепо) (лат.).

Выходит, что доверием, которым мы одаряем Создателя, необходимо преодолеть все нарушения логической реконструкции системы, которую спаять невозможно. Традиционной картине Космоса, физически почти совершенно мертвого, в котором одиноко прозябают искорки планетарных сознаний, Стэплдон противопоставил панораму панпсихозического Космоса, в котором пратуманности, звезды, галактики, планетарные мыслящие сообщества – все представляют собою одухотворенные бытия. Телепатическая взаимосвязь миллиардов цивилизаций, звезд, туманностей, которые объединяются в духовном контакте, возвышаясь над бытовыми, обычными работами, живо напоминает общение святых. Но о том, какова, собственно, суть этих панкосмических контактов, к чему они ведут, чему служат, Стэплдон умалчивает, безапелляционно заявляя, что как раз этого-то человеческим языком не выразить. Таким образом, перед нами ортоэволюционная концепция панпсихизма, в соответствии с которой положительным, желаемым, ценным градиентом общевселенского развития является «всеконтакт» всех наличествующих в нем сознаний со всеми. И это-то и должно быть тем самым высочайшим качеством, тем изумительным продуктом, который в тягчайших трудах и муках медленно, мириадами звездных потуг рождает Космос и к кульминации которого стремится. Но чего ради именно какой-то Панкосмический Йог должен быть желанным конечным состоянием тяжелейшей космогонической эволюции, почему этот про-

гресс начинается с низших стадий; почему Звездостроитель вместо того, чтобы сразу и непосредственно создать панпсихическую гармонию, берется за ее творение такими окольными, сизифовыми, чудовищными методами – неизвестно. Желание им руководило или же неизбежность? Ответ – молчание. То есть типичные для каждой веры дилеммы и антиномии Стэплдон раздул до космических размеров, перенес с земного уровня и земной шкалы размеров в круг фиктивной Вселенной, и таким образом традиционный спектакль разыграл перемещениями не совсем традиционных фигур и символов? Несмотря на то, что «Создатель звезд» являет собою художественное и интеллектуальное фиаско, речь все же идет о поражении, понесенном в титанической битве. Четко видна дорога вверх, по которой Стэплдон шел от романа о «сверхчеловеке» – через историю человечества – к произведению о «повседневных историях Космоса». Нам придется спуститься с высот на несколько ступеней, чтобы рассмотреть некоторые, принципиально не увлекшиеся метафизической проблематикой произведения, репрезентативные для современной Space Fiction. Ибо книга Стэплдона – истинный изолят: других, написанных с таких позиций, в фантастике нет. Поэтому она может служить крайним ограничителем всяких шевелений, на которые способно воображение фантастов.

Попытку инверсии онтических категорий мира, понимае-

мого физически, мы находим в «The Revenant»¹²⁶ Реймонда Ю. Бэнкса.

Унус – планета, онтологически отличная от Земли. Если у нас что-то происходит, то тем самым исключаются все альтернативы, которые до того момента пробабилистически (то есть как возможные) существовали. Там же все обстоит совсем не так. Там сосуществуют различные «направления» экзистентных возможностей; и они осуществляются как бы поочередно, а то и перемещаясь попеременно из одного в другое. Герой прибыл с Земли, о чем припоминает довольно туманно (впрочем, не всегда). В данный момент он исполняет роль судьи и осуждает человека, который когда-то на звездном корабле был его спутником, однако на Унусе сейчас оказывается кем-то совершенно иным. «Подсудимый» пытается напомнить «судье» о связывающем их земном происхождении, но тщетно. В конце концов, Верховный Совет изгоняет землян с Унуса. Рассказ полон авторской нерешительности, вызванной логическими противоречиями исходных положений. Антиномия здесь такова: если экзистенциальные ситуации изменяются так, что можно быть то королем, то подданным, то женщиной, если свойства окружения, как и свойства организма, подвергаются соответствующим изменениям (герой, будучи судьей, знает, что сейчас двух полов не бывает, однако помнит то время, когда они были, и даже что существовали сексуальные контакты, но при этом

¹²⁶ «Призрак» (англ.).

вспоминает, что было и такое, когда полы существовали, но половые контакты отсутствовали), если все это реализуется, то либо в «наступающих перемещениях» судьбы он помнит то, что происходило в «предыдущих», либо же не помнит. Если не помнит, следовательно, уничтожается непрерывность жизни, но тогда нельзя говорить, что тот же самый индивид был вначале королем, затем подданным, потом женщиной и т. д., ибо с каждой новой ролью возникает новое существование. Коли некто забывает все, что делалось с ним ранее, то тем самым он не может знать, кем был тогда, а следовательно, начинает жизнь заново и не обогащает своего опыта, а просто при каждом новом «житии» обладает его единственностью и ничем сверх того. Значит, чтобы один индивид мог испытать ряд различных судеб, надо сохранить память. Именно так автор и поступает с героями. Но сохранение памяти позволяет не только сопоставлять прошлые «направления жизни», но и исключает многоисполнимость судьбы. Поскольку то, что случилось, тем самым реально и бесповоротно произошло. Нельзя заменять альтернативу на совыполнимость, очередные роли должны быть хронологически упорядочены. И совсем не одно и то же, был ли ты вначале судьей, а потом подсудимым, или вначале королем, а затем женщиной и т. д. После перевода «стрелок случайностной судьбы» ты будешь вести себя либо инерционно, то есть, становясь женщиной, будешь еще в какой-то степени реагировать, как король, которым был до того, либо новоустанов-

ленная роль должна будет вытеснить установленную ранее «суть» – королевственности. А это ведет к путанице психических состояний, а не к выполнимости альтернативных полей. Автор из капкана не выкарабкался (чему я несколько не удивляюсь). Такую проблему можно преодолеть только «мнимо», применяя операции, напоминающие скоростной слаломный спуск по полосе препятствий. Это предпринял Борхес в «Лотерее в Вавилоне» очень метким и хитроумным способом, о чем мы еще будем говорить. В таких случаях, как описанный, перед нами нормальная игра с внутренне противоречивой аксиоматикой, но и такая игра тоже может оперировать непротиворечивыми исходными положениями, будучи впредь изолированной от какой бы то ни было реальности. Тогда «космичность» проблематики превращается лишь в видимость. Так, например, в новелле из «Кибериады» «Как уцелела Вселенная» Конструктор Трурль строит машину, которая умеет делать все, что начинается на букву «н». Во время экспериментов Клапауций, друг Трурля, требует, чтобы машина создала «Ничто». Машина принимается за работу, уничтожая поочередно все объекты и феномены. Перепуганный возможностью уничтожения Клапауций приказывает машине остановиться, после чего она воспроизводит все уничтоженные объекты, названия которых начинаются с буквы «н», но не может восстановить всего, что начинается с другой буквы. В результате мир оказывается «дырчатым»: на небе видны уже «только» звезды, зато ни следа не

осталось от «гаральниц», каковые, надо думать, ранее на нем пребывали. Произведение выдержано в шутливой тональности. Если же, однако, об этом забыть, то рассказ получается логически слитным на принципе, свойственном дедуктивным работам, которые начинают свой труд с установления элементов, составляющих некий универсум. В рассказе заложены два принципиальных положения, позволяющих реконструировать, исходя из текста: во-первых, мир, который существовал до запуска машины, был богаче известного нам на множество явлений, то бишь объектов, именуемых «муравки», «кломпы», «гаральницы» и т. д. Во-вторых, машина с ограниченной возможностью действовать уничтожила больше явлений, нежели смогла вновь воссоздать. О мире, в котором все это происходит, можно сказать, что он построен исключительно из языка, то есть заселен объектами, размещенными в плоскости лингвистических значений, поэтому вычеркивание из словаря некоего названия равноценно уничтожению всех признаков этого названия, а тем самым превращению его в пустоту. Машина в определенной степени представляет собою «инструментальное издание» волшебства с той разницей в отношении языкового прототипа, что в сказке волшебство обычно имеет особые последствия, например превращает кого-либо в камень, приносит богатство, убивает дракона, но в то же время в сказках не встречаются чары «генерального типа», который мог бы, например, привести к исчезновению «из всего мира» неприязни,

ненависти, немощи, недоедания, что машина Тьюринга, кстати, сделать может. Такого рода операция возможна, разумеется, лишь **языково**, но не предметно, и именно в этом проявляется «лингвистическая онтологичность» созидания.

Следовательно, совершенно однозначно можно сказать, что система, которую конструирует это произведение, невероятно похожа на системы, конструируемые дедуктивно. Речь идет о некоем автономном мире, который лишь тем напоминает реальный, что местами перекрывается с ним «**названиями**», так же как местами перекрываются (назывательно) – шар, прямая линия, круг, точка, эмпирически понимаемые как вещи, а математически как идеальные объекты. Мы задержались на этом произведении, поскольку оно свою онтичную природу представляет явно, то есть вовсе не прикидывается, будто относится к реальному миру. Поэтому было бы нонсенсом назвать мою новеллу – произведением с астроинженерной тематикой (потому лишь, что машина, делающая все, начинающееся с буквы «н», попутно в ходе эксперимента переделала весь Космос).

Science fiction и структуры повествования

Вообще говоря, можно сказать, что большинство произведений Space Fiction не имеет отношения к реальному миру (к реальному Космосу), разница же между ними и расска-

зом «Как уцелела Вселенная» состоит в том, что последний бытовую условность (как дедуктивно понимаемую пустоту) определяет четко, в то время как типичные произведения SF аналогичное или очень похожее состояние вещей маскируют. Но как совершенно бессмысленно всерьез рассматривать перспективы астроинженерии, ссылаясь на машину для делания всего, начинающегося с буквы «н», так лишено смысла и возможное рассмотрение реальных перспектив космонавтики, звездного контакта цивилизаций и т. д. с отсылкой к произведениям Space Fiction. Впрочем, этот аспект свойственен немалому количеству текстов и некосмической SF. Так, например, мотиву «гуля», вампира, типичному для последних (особенно) произведений Science Fiction, всячески пытаются придать некую эмпирическую окраску, наделив какое-нибудь космическое животное свойствами мифического чудовища, «выписывая» ему метрики, удостоверяющие его «мутагенное происхождение». Так мы приходим к неотразимому выводу, что пропасть, якобы отграничивающая тексты типа Fantasy от текстов Science Fiction, отсутствует, поскольку-де Fantasy может быть трансформирована в Science Fiction постепенными шагами. Различия обоих родов произведений это различия типично статистические. Так, например, в «Доме Сары» Стефана Грабиньского мы видим реалии, свойственные нормам девятнадцатого века, по которым реконструируются жуткие сцены: одинокий дом, загадочная женщина-любовница, которая до тех пор высасы-

вает жизненные флюиды из мужской жертвы, откуда та наконец не превратится в облако эктоплазмы, свободно парящей в воздухе. Зато у Дж. Шарки в рассказе «Trade-In»¹²⁷ мужчина, у которого шатаются зубы, узнает от дантиста, просвечивающего ему рентгеном челюсть, что у него кости древнего старца – это видно на снимке! Оказывается, его жена – «вампир», только вместо «флюидов» высасывает из него жизненную энергию. Так изменился словарь и реквизит под влиянием осовременивающих изменений литературной традиции. И еще один рассказ, «Lover When You're Near Me»¹²⁸, претендующий уже на название «нормальной» Science Fiction, изображает преследующую героя-человека на другой планете местную чудовищную самку, коя совершает на беднягу эротическое по характеру «телепатическое нападение». Так градация преобразований приводит шаг за шагом от истории о духах к псевдоэмпирической «научной фантастике».

Статистический характер отличительных черт, свойственных различным жанрам фантастической литературы, сводит на нет попытку установить точные критериальные показатели, которые позволяли бы при их широком применении всякий раз однозначно классифицировать генологическую принадлежность конкретного текста. Ибо уровень требований, установленный постулатами веризма, если его соответственно поднять, превратит не только лунную трилогию Жулав-

¹²⁷ «Обмен» (англ.).

¹²⁸ «Любимая, когда ты рядом» (англ.); рассказ Р. Матесона.

ского из научно-фантастического произведения в аллегорическую сказку, но такая же судьба будет ожидать совершенно другую «Трилогию», Сенкевича, которая, ежели предъявить ей высокие требования в смысле верности отражения реальных исторических событий, тоже может показаться фантастическим произведением. Сказанное не ликвидирует генеральной схемы как деления, ограниченного онтологическими рамками, которые мы привели в первых разделах, а лишь вводит в них поправку на индетерминизм разновидностей произведений. Установленная схема соотносится с фактическим положением примерно так же, как детерминистские схемы классической физики соотносятся с обобщениями неклассической квантовой физики.

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.