

Войцех КАЙТОХ

БРАТЬЯ СТРУГАЦКИЕ

Очерк творчества

Вступление

Жанр, предмет, основные положения работы —— Биография
Аркадия и Бориса Стругацких — Дебют Аркадия — Продолжение
биографии —*— Стругацкие как литературно-историческое и
социологическое явление современной России — Попытки оценки
творчества братьев в литературоведении СССР,
опубликованные на русском языке.*

Предлагаемая читателю работа — очерк-монография — является результатом исследования, которое я назвал бы научной «разведкой». Работа содержит описание, классификацию и интерпретацию того, что удалось собрать, до чего удалось добраться. Важную роль здесь играют гипотезы, домыслы, даже интуиция. Это серьезный грех по отношению к «научности». Но если наука должна овладеть новым исследовательским пространством, освоить новый предмет, — кто-то должен начать. Я уверен, что найдутся и другие исследователи, которые займутся этой темой, так как полагаю, что советская (как и любая другая) популяр-

Источник: Kajtoch W. Bracia Strugaccy. — Krakow: Universitas, 1993. — 230 s. Пер. с польск. В. Борисова (БВИ).

ная литература достойна внимания литературоведов, а творчество братьев Стругацких — значительное явление европейской культуры.

Предметом этой «несовершенной монографии» являются 46 литературных произведений и 61 публицистическое и литературно-критическое высказывание разного рода — подписанные фамилиями или псевдонимами одного или обоих братьев (в том числе и те, в которых соавторами выступают другие лица). Все это в дальнейшем я буду называть «творчеством Аркадия и Бориса Стругацких»¹. Другое определение исследовательского поля было бы неточным. Например, я не могу использовать выражение «произведения, написанные Аркадием и Борисом Стругацкими». Во-первых, мне совершенно неизвестно, каково «разделение труда» внутри авторского союза, во-вторых, в определенной степени можно предполагать, что рассматриваемые тексты свою окончательную форму приобрели при участии и других «соавторов» — цензоров и редакторов.

Кроме того, при написании работы я опирался на определенные предпосылки, своего рода постулаты. То есть в качестве истинной посылки принималось, что:

1. Все рассматриваемые произведения имеют одного автора. Эта категория сконструирована на основании информации о Стругацких, полученной непосредственно из их высказываний о себе или же логически следующей из их текстов.

2. Генезис творческой эволюции братьев связывается с воплощением ими в жизнь писательской программы, которая формировалась в зависимости от:

- текущей общественно-экономической ситуации в стране;
- традиций и соответствующих советских взглядов на литературу вообще, а на литературную фантастику — в особенности;
- откликов на их публикации со стороны критиков и читателей.

3. Конкретная форма и содержание произведений Стругацких являются как бы результатом столкновения вышеупомянутой программы (в соответствующей по времени версии) и объективной стихии, то есть тенденций развития выбранного братьями направления. При этом следует принимать во внимание эти тенденции и в советской, и в мировой литературе.

Таким образом, моя работа опирается на генетическо-прагматические домыслы. Не думаю, что следует этого стыдиться: какой-то принцип описания собранного материала должен существовать, а вышеприведенный — не хуже других.

Работа написана также языком, максимально приближенным к разговорному, чтобы ее мог взять в руки и неспециалист².

*

Отец писателей, сын провинциального адвоката, историк-искусствовед по образованию, российский еврей — Натан Стругацкий свою жизнь связал с революцией. В 1916 году он вступил в партию большевиков. Во время гражданской войны воевал в должности комиссара кавалерийской бригады в отряде знаменитого Фрунзе. В начале двадцатых годов, после демобилизации, оказался в качестве партийного работника на Украине и там женился на Александре Литвинчевой, дочери мелкооптового сельского торговца. Аркадий Стругацкий родился 28 августа 1925 года в Батуми. Отца вскоре направили на партийную работу в Ленинград. Там 15 апреля 1933 года появился на свет Борис.

Мальчики росли. Аркадий ходил в школу и — как это неоднократно подчеркивал, отмечая в детских и юношеских увлечениях важный источник своего последующего творчества — очень любил читать, а когда книг не было, слушать пересказываемые отцом произведения Жюль Верна, Артура Конана Дойла, «Приключения Гулливера», «Дон Кихот», «Приключения барона Мюнхгаузена» и другие классические фантастические истории, которые читают дети всего мира. Позже пришла очередь Герберта Уэллса и Карела Чапека. Любимым чтением была и советская фантастика, которая на переломе двадцатых и тридцатых годов достигла определенных высот. Молодой Аркадий, а позднее его брат зачитывались повестями и рассказами Александра Беляева и Алексея Толстого. Нельзя не вспомнить и об интересе к классической русской литературе, особенно к книгам Гоголя.

Война разделила семью. Сначала все оказались в осажденном Ленинграде. Отец ушел в народное ополчение, мать работала в городском исполкоме. В январе 1942 года умирающих с голоду Натана и Аркадия Стругацких эвакуировали из города по знаменитой «дороге жизни» по льду Ладожского озера. Грузовик угодил в пробитую авиабомбой прогубь. Отец погиб, а сын сначала попал в Вологду, а затем в Оренбургскую область, откуда годом позже был призван в армию³.

Борис с матерью остались в Ленинграде. В середине пятидесятых Борис закончил математико-механический факультет Ленинградского университета по специальности астроном и стал аспирантом, работая в Пулковской обсерватории (а в начале шестидесятых получил еще профессию инженера-программиста).

Аркадий Стругацкий стал специалистом в области японской филологии. Из армии его направили на японское отделение восточного факультета Военного института иностранных языков, после окончания

которого, в 1949–55, он служил на Дальнем Востоке переводчиком и экспертом военной разведки. За год до завершения военной карьеры начал литературную деятельность.

Сейчас мало кто помнит, что дебютом Аркадия в прозе была написанная в соавторстве с другим офицером, Львом Петровым, повесть «Пепел Бикини», опубликованная в журналах «Дальний Восток» и «Юность», а затем вышедшая отдельной книгой. Повесть рассказывает о событиях, связанных с осуществленным в марте 1954 года Соединенными Штатами Америки взрывом водородной бомбы на атолле Бикини. Стругацкий и Петров, в рамках служебных обязанностей ежедневно имевшие дело с американской и японской прессой, были хорошо информированы о скандале, который разгорелся, когда оказалось, что в зону радиоактивного заражения попала японская рыболовная шхуна «Счастливы Дракон № 10», экипаж которой был поражен лучевой болезнью.

Книжечка объемом в 8 печатных листов не отличалась высокими литературными достоинствами, была беллетризованным документом и одновременно типичным для того времени примером «антиимпериалистической прозы». Первая часть повести, «В Тихом океане», информировала читателя о том, как могли выглядеть приготовления к взрыву, и рассказывала, как при капитализме одновременно угнетается и деморализуется подкупом рабочий класс. Вторая часть, «Небо горит», знакомила с повседневной жизнью японских рыбаков, также не оставляя сомнений в том, что в судьбе несчастного экипажа повинен и отечественный предприниматель. В самой интересной части, «Пепел смерти», речь идет о болезни и лечении жертв. Американские власти, представленные в лице полковника-врача Нортон, человека с «черным характером», предлагают врачебную помощь, но на самом деле заинтересованы в проведении медицинских экспериментов и получении от экипажа шхуны признания в том, что «Счастливый Дракон» нарушил границу запретной зоны, а значит, Пентагон не несет ответственности за случившееся. Усилия американцев задевают национальную гордость японцев.

Это сплетение противоречий могло бы стать основой для завязки интересного действия, проведения психологического или социально-политологического анализа, однако авторы не использовали появляющиеся возможности. Факты скорее упоминаются, чем описываются, о психологии и речи нет, так как внутренний мир героев не является самостоятельной ценностью (то есть персонажи мыслят и разговарива-

ют преимущественно о том, что важно для тезисов авторов). Стругацкий и Петров быстро переходят к извлечению окончательных выводов из происходящего: последняя часть «Поющие голоса» показывает рождение усиливающегося японского движения борцов за мир и успокаивает читателей, что милитаристы дорого заплатят за преступление. Действие развивается по хорошо известной, взятой из «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского и десятков других произведений социалистического реализма схеме: положительный герой, честный, умный рыбак Кубосава умирает, но идея побеждает. Окончание содержит и мобилизующее предупреждение: «Враги продолжают вредить» — Нортон получает новое назначение.

«Пепел Бикини» в совместном творчестве братьев получил очень слабое непосредственное продолжение: один полуфантастический рассказ. Можно также вспомнить, что через двадцать лет, когда братья испытывали финансовые затруднения, Аркадий использует опыт работы по «ангажементу» и примет предложение написать сценарий⁴ на производственную тему о строительстве большой гидроэлектростанции. Однако возникновение «Пепла...» свидетельствует об очень раннем проявлении, по крайней мере у Аркадия, социологической жилки и общественных амбиций, столь характерных для того, что братья писали позже. Имеет значение и факт использования одним из Стругацких в его дебюте соцреалистических штампов и схем.

Но вернемся к биографии.

В 1955 году, уволившись из армии, Аркадий провел несколько месяцев в Ленинграде (может быть, именно тогда закладывались основы будущего писательского сотрудничества братьев), а затем стал работать в Москве. Сначала в Институте научной информации, затем редактором в Гослитиздате (позже — издательство «Художественная литература»).

В 1959 году в Детгизе вышла их первая книга, затем другие. В 1964 году братья были приняты в Союз писателей СССР и стали профессиональными творцами. Жили порознь: Аркадий — в Москве, Борис — в Ленинграде. Но книги писали вдвоем; в одном из интервью, в 1981 году, вспоминали:

За первые пять или шесть лет мы испробовали, по-видимому, все мыслимые методы работы вдвоем и вот уже пятнадцать лет, как остановились на самом, без сомнения, эффективном для нас.

Мы собираемся вместе — в Ленинграде, или в Москве, или в каком-нибудь Доме творчества. Один из нас садится за машинку, другой — ря-

дом. План всегда подготовлен заранее — весьма подробный план с уже продуманными эпизодами, героями и основными сюжетными поворотами. Кто-нибудь из нас предлагает первую фразу. Фраза обдумывается, корректируется, шлифуется, доводится до уровня готовности и, наконец, наносится на бумагу. Кто-нибудь предлагает вторую фразу... И так вот — фраза за фразой, абзац за абзацем, страница за страницей — возникает черновик. Черновик обычно отлеживается два-три месяца, а затем его тем же порядком (фраза за фразой, абзац за абзацем) мы превращаем в чистовик. Как правило, хватает одного черновика, но бывали и исключения.

Работаем мы обычно четыре-пять часов утром и час-два вечером. После окончания рабочего дня — обсуждение плана на завтра или обдумывание, наметка следующей повести.

При таком методе работы неизбежны споры, иногда свирепые. Собственно, вся работа превращается в непрерывный спор или, во всяком случае, в некое соревнование за лучший вариант фразы, эпизода, диалога. Взаимная нелюбовь критика всячески поощряется, но при одном неременном условии: раскритиковал чужой вариант — предложи свой. В крайних случаях абсолютного отсутствия компромисса приходится прибегать и к жребию [33, 154–155].

Кроме литературного творчества в строгом смысле этого выражения Аркадий работал и в области японистики и время от времени занимался этим интенсивно. В восьмидесятих годах Борис избирался в секретариат ленинградского отделения СП СССР, вел семинар молодых фантастов, был членом приемной комиссии. Аркадий умер 12 октября 1991 года в Москве.

*

Кем были Стругацкие в восьмидесятые годы в литературе и литературной жизни своей страны?

Прежде всего, наиболее выдающимися творцами в избранном ими направлении. Объективность этой оценки подтверждается не только постоянным интересом к их книгам со стороны критиков и журналистов (особенно поражает количество взятых у Стругацких интервью). Это могло быть результатом преходящей моды, политического расклада и т. п. Но как иначе объяснить то, что мотивы, заимствованные из книг братьев, встречаются во многих произведениях молодых фантастов; а в некоторых⁵ действие происходит вообще в реалиях «фантастических миров», когда-то выдуманных Стругацкими.

С другой же стороны то, что наши авторы написали, многочисленными пародистами и юмористами посчитали хорошо известным широкой публике, а значит, достойным объектом атаки⁶.

Книги Стругацких также постоянно переиздавались. Напр., в 1980–89 годах в центральных и республиканских издательствах вышло (по моим данным) 11 книг общим тиражом более миллиона экземпляров — было переиздано 3/4 от всего написанного. Годы «перестройки» принесли, кроме того, журнальные переиздания или даже первые публикации всех их вещей, ранее бывших «не для печати». Дольше всего медлили с переизданием «Улитки на склоне» — вторая часть этой повести была не слишком оптимистичной и в новых условиях. Если добавить новинки, то можно смело говорить об издательском «буме»⁷. Из выпущенных в свет томов стоит отметить сборник объемом в 30 печатных листов, выпущенный в 1985 году московским издательством «Детская литература» в популярной серии «Библиотека приключений и научной фантастики» тиражом 100 тысяч экземпляров, изданный в связи с 60-летием Аркадия, 50-летием Бориса и 25-летием их совместной творческой деятельности. Издание же сборника «За миллиард лет до конца света» в издательстве СП СССР «Советский писатель» (Москва, 1985) стало официальным признанием значимости творчества братьев и фантастики вообще. До этого НФ там не публиковалась⁸.

Стругацкие известны за границей. По данным 1986 года 22 их повести выдержали 150 изданий и переизданий в 22 странах⁹. Сотрудничали с кино. Экранизированный «Пикник на обочине» — снятый в 1979 году Андреем Тарковским «Сталкер»¹⁰ — получил одну из главных наград фестиваля в Каннах и мировое признание. На экран также перенесены: «Отель “У Погибшего Альпиниста”» (1979, реж. Г. Кроманов), «Понедельник начинается в субботу» («Чародеи», 1982, реж. К. Бромберг), «За миллиард лет до конца света» («Дни затмения», 1988, реж. А. Сокуров) и «Трудно быть богом» (1988, реж. П. Фляйшман). Были сообщения о работе над сериалом по «Обитаемому острову»¹¹.

Популярность братьев среди русских читателей трудно себе даже представить. Прежде всего следует учитывать недавний гигантский дефицит и фантастики, и любой другой развлекательной литературы на тамошнем рынке. Поэтому мерой спроса на книги Стругацких в последний период существования СССР могут быть их рекордные цены на черном рынке: 10, 15, 20 рублей за издания с номинальными ценами, не превышавшими 3 рубля; то, что ходило в самиздате, было еще дороже. О том, до какой степени абсурда дошло неудовлетворение спроса, свидетельствует факт появления самодельных фальсификаций. Как «неизвестное произведение» Стругацких продавали, например, искаженный перевод «Хризалид» Джона Уиндэма («The Chryzalids», 1955); были также дописаны «недостающие главы» «Обитаемого острова».

Зато наверняка не любили Стругацких некоторые чиновники. Доказательством этого могло служить хотя бы традиционное отсутствие авторов на международных конвентах создателей и любителей НФ. Не занимали они также ответственных постов ни в аппарате Союза писателей СССР, ни даже в органах, имеющих непосредственное отношение к советской НФ, а именно: в Совете по приключенческой и фантастической литературе при СП СССР или в аналогичном органе при СП РСФСР.

Популярность и значение творчества братьев в их стране имели, однако, минимальное влияние на количество публиковавшихся общедоступных серьезных научных или литературно-критических работ по исследованию написанного ими.

Три из таких работ, опубликованные в 1970–72 гг., сейчас весьма устарели. Однако они свидетельствуют, что если бы книги Стругацких не издали в конце 1972 года на Западе, монографических очерков, посвященных им, было бы значительно больше. За последующие 15 лет не вышло ни одного. Очередная попытка цельного взгляда на творчество братьев появилось в ленинградской «Неве» лишь в 1988 году — литературно-критическая статья среднего размера.

Наименьшую ценность представляет работа А. Шека «О своеобразии научной фантастики А. и Б. Стругацких», опубликованная в «Трудах Самаркандского Государственного Университета им. Навои» в 1972 г. Это работа чисто нормативного характера. Автор, оперируя узким определением НФ как «литературы, показывающей коммунистическое будущее», явно переиначивая и обедняя, рассматривал лишь те произведения братьев, которые удавалось притянуть под это определение. Располагая материалами до 1968 года, он ограничился лишь частью произведений, изданных до 1964 года. Позднейшие позиции, как идейно ошибочные, он лишь осудил. Развитие творчества Стругацких он видел так: в первых книгах их интересовали героические деяния людей коммунизма, в последующих — философские и общественные проблемы, связанные с построением коммунизма и развитием этой формации, а в «Далекой Радуге» они достигли высоко оцененного синтеза — изобразили наиболее полный образ общества новой эры. Рассуждения А. Шека характеризовались совершеннейшим антиисторизмом, игнорированием формальных проблем, примитивным взглядом на вопросы идеологического содержания литературных произведений. Это содержание рассматривалось им всегда однозначно, в соответствии со смыслом произвольно выбранных, понимаемых дословно и безотносительно к контексту, рассуждений персонажей и рассказчика.

Другая работа, двадцатистраничный обзор творчества Стругацких, вошедший в состав VII главы монографии А. Ф. Бритикова «Русский советский научно-фантастический роман», вышедшей в 1970 году, хотя также была нормативно-ценностной, написана несравнимо более серьезно. В обзоре было рассмотрено то, что издали авторы до 1967 года включительно, а кроме того, Бритиков использовал критерий «создания правдивого образа коммунистического будущего и его людей» лишь для оценки ранних, утопических книг братьев, что и имело под собой основание. Рассматривая же более поздние вещи, которые он классифицировал как: пародийный памфлет, «повести-предупреждения» (то есть дистопии) или вообще — «фантастика как прием» (то есть фантастика, использующая символическо-аллегорические образы или же попросту отдельные фантастические мотивы для рассмотрения серьезных современных проблем), критик использовал общий критерий «научности». Под этим критерием понималось соответствие идейных установок произведения принципам научного коммунизма. Обращаю внимание на слова «идейные установки произведения»: Бритиков — консервативный соцреалист, но уже шестидесятых годов — допускал мысль, что представленный мир литературного произведения можно понимать не только дословно, и считал (по тем временам в Советском Союзе это было не столь очевидно), что миры НФ не обязаны конструироваться с учебником марксизма на коленях.

Бритиков должным образом оценивал значение Стругацких. Был приверженцем не только их ранних повестей и рассказов (которые, впрочем, упрекал во многих несоответствиях доктрине), но также, например, «Попытки к бегству» и «Трудно быть богом» — которые рассматривал как рассуждения о возможности вмешательства человека в историческое развитие, равно как и «Второго нашествия марсиан» и даже «Хищных вещей века» — по его мнению, памфлетов о мещанах и мещанстве. Но в то же время он остро критиковал первую часть (Кандид) «Улитки на склоне» (вторая часть лишь упомянута) за то, что содержащиеся в ней тезисы о моральных сложностях понимаемого тоталитарно, направленного против человека прогресса показались ему слишком «абстрактными» и пропагандирующими «индивидуализм», а что хуже всего — метафорический мир «Улитки...» по Бритикову открывал «простор самым субъективным гаданиям» [112, 358] на тему того, что под ним понимать.

К сожалению, заинтересованный главным образом доктринальными вопросами Бритиков, так же как автор рассмотренного выше обзора, не обращал внимания ни на связи писателей со своим временем, ни

на художественные проблемы. Этого последнего недостатка лишено обширное эссе «От техники к человеку», вошедшее в книгу Адольфа Урбана «Фантастика и наш мир» — сборник довольно больших, снабженных научным аппаратом очерков о некоторых важнейших творцах и проблемах советской фантастики.

Урбан лично знал братьев, был горячим сторонником их книг. И, быть может, в результате склонности к теоретизированию, был лучше ориентирован в эволюции соцреалистической доктрины, нежели эрудит Бритиков. Он воспользовался в своих рассуждениях входящим в шестидесятых годах в употребление понятием «романтического метода». И считал, что Стругацкие используют этот метод.

В период дебюта братьев советская интеллигенция была охвачена волной «научно-технического романтизма». Это выражалось в очаровании достижениями науки и цивилизации. Интеллигенция черпала в них веру в близкое построение коммунизма, была готова к жертвам. Это и привело к мысли о «романтизме» Стругацких, который прежде всего должен был проявляться, с одной стороны, в стремлении к использованию произведений как средства пропаганды определенных идей, а с другой — в попытках эффективно воздействовать на эмоции читателей. Отсюда в книгах этих авторов должно появляться внутреннее противоречие между обязанностями пропагандировать и исследовать духовный мир. Ибо выполнение первых требует каким-то образом помещать в произведение общую проблематику, а выполнение вторых — создавать убедительные, психологически правдивые характеры. Создавать реалистических героев, а не резонеров и не символы.

Это противоречие по-разному проявлялось на очередных этапах творчества авторов. В ранних, технологических или социальных утопиях — в «расчленении» повествования на статичные главы-трактаты и главы, описывающие приключения, «толкающие действие вперед». Позднее, когда Стругацкие уже овладели искусством опосредованной характеристики персонажей — поступками, а миров, в которых живут эти персонажи, — фактами и событиями, все-таки оставалась еще некоторая напряженность. Герои или фантастические миры не до конца создавали впечатление реалистичных (то есть вызывающих у читателя чувство своей правдивости), постоянно обнаруживались следы априорной «укладки их» в соответствии с принятым «заранее» планом. Извержение разнообразных форм, которое наступило в творчестве Стругацких во второй половине шестидесятых годов, Урбан связывал именно с попытками «уйти» от вышеописанного противоречия и заканчивал анализ вопросительным знаком...

То, что окончательные выводы Урбана носили эстетический характер, конечно, не означало, что он не уделил достаточно много внимания пересказу и рассмотрению идеологического содержания произведений. Анализ шел по двум направлениям и чаще всего, к сожалению, без обозначения связей между одной и другой сферами. По мнению критика, братья начинали с заинтересованности технологической утопией и с размышлений над достоинствами и недостатками «романтических» и «позитивистских» жизненных позиций, оставаясь к тому же под обаянием морального прагматизма. Затем создали образ коммунистического общества, а после этого у них начался зрелый период «социально-философской фантастики», когда они занялись моральными аспектами «вмешательства» людей в естественное развитие общества, стали обличать потребительское отношение к жизни, бюрократию и т. д., пропагандировать идеи самостоятельного анализа действительности и т. п.

Работа Урбана до сих пор остается наиболее серьезной. Автор учитывал публицистику и литературно-критические работы Стругацких. Он проявил гражданскую смелость, положительно упоминая о столь «скандальных» произведениях как «Сказка о Тройке» и «Обитаемый остров». Его работа была актуальна, он рассматривал в ней и «Малыша». К сожалению, критик не избежал неточностей в деталях, особенно при рассмотрении ранних произведений братьев. Не удалось ему также — как и его предшественникам — увязать их творчество со временем. Он лишь мимоходом намекал: «Все мы помним те годы...», и таким образом отмечал отсутствующие в анализе звенья.

В этом нет ничего удивительного. Трудно говорить об исторической обусловленности явления, если из-за цензурных рогаток нельзя ничего говорить об истории. Возможность исторического анализа современной литературы появилась в России лишь в последнее время. Наверняка еще появятся статьи о творчестве Стругацких и будут они совсем не такими, как написанные много лет тому назад. Первой такой ласточкой является очерк М. Амосина «Далеко ли до будущего?».

У этого автора вообще нет сомнения в том, что на Стругацких следует смотреть прежде всего как на представителей своего поколения, творчество которых — восторженное в годы XXI съезда КПСС, борющееся в шестидесятые годы, пессимистичное и переходящее в размышления о нравственности в семидесятые годы — нужно рассматривать как отзыв на общественную ситуацию времен правления Хрущева и Брежнева или (косвенно) более ранних времен. Даже художественные особенности этой прозы: создание весьма убедительного фантастического хронотопа, наличие сенсационного мотива «тайны», многочислен-

ные элементы «литературной игры» с читателем, — в толковании Амусина вытекают из гражданских амбиций авторов, из их настроенности на то, чтобы притянуть, заинтересовать читателя, а затем развить в нем навыки самостоятельного критического анализа действительности.

Я не буду здесь детально разбирать эту статью, а сущность представленного в нем подхода хочу показать на примере анализа «Второго нашествия марсиан». А. Шек, соцреалистический традиционалист, осуждал это произведение, так как для него оно было извращенным образом светлого грядущего. Бритиков и Урбан, соцреалисты более или менее прогрессивные, хвалят повесть, рассматривают ее как памфлет, направленный против мещанства, считают добротной реализацией одной из фантастических разновидностей. Амусин же подчеркивает, что главной мишенью в этой книге является «архаичный, дорого обходящийся обществу стиль управления, некомпетентный и недемократичный по своей сути» [149, 155], а конкретно Стругацкие «обращаются к исследованию типа сознания, во многом порождаемого подобными деформациями общественных структур и механизмов», и высмеивают его с помощью героя, который попросту «убежден: в его судьбе все определяется не зависящими от него причинами, игрой внешних сил, которым приходится безропотно подчиняться» [там же].

Глава I

ПЕРВАЯ СОВМЕСТНАЯ КНИГА

О том, как им пришла в голову мысль написать книгу — — Контексты дебюта (а): соцреализм — Контексты дебюта (б): научная фантастика в дореволюционной России; научная фантастика в СССР двадцатых годов и мировая фантастика; последующие тридцать лет и господство «теории ближнего прицела» —* — Контексты дебюта (в): литературно-критическая полемика с «теорией ближнего прицела» в середине пятидесятых — «Страна багровых туч» как соцреалистическая повесть и реализация постулатов полемики — «Страна...»: поверхностная социальная критика и глубокий сталинизм мира, представленного в повести.*

О том, как возникла первая повесть Стругацких «Страна багровых туч», советский критик, специализирующийся в области научной фантастики, Вл. Гаков писал:

Когда в середине пятидесятих годов два молодых человека, братья — лингвист и математик, запоем читавшие научную фантастику, в споре с такими же энтузиастами пожаловались как-то на отсутствие хороших книг, они в ответ услышали «провокационное»: «Критиковать-то легко, а попробуйте, напишите сами!» Братья приняли вызов... [35]

Принимая во внимание тот факт, что повесть была написана в 1956 году, а ее подробный план был разработан годом раньше, — датой принятия вызова (конечно, если эта история подлинна)¹² можно считать именно 1955 год. Но даже если это легенда, многочисленные позднейшие выступления Стругацких не оставляют сомнения в том, что «Страна багровых туч» имела программный характер. Это была повесть, написанная «против...», выражение недовольства состоянием этого вида литературы.

А впрочем... каким было это состояние? Что Стругацким могло не нравиться в советской фантастике сороковых и первой половины пятидесятих годов (а именно она могла быть предметом критики братьев)?

*

Какое место занимала фантастика вообще, а научная в особенности, в советской литературе соцреалистической системы?

Виды фантастики, не опирающиеся на рациональную концепцию действительности, не признавались. Современная сказка (фэнтези) и фантастика ужасов не развивались в СССР, последняя даже была, наравне с порнографией, ходульным доводом упадка литературы Запада. Развлекательная НФ (напр., «спасе-орега») стала жертвой общей неприязни к развлекательной литературе. В то же время о фантастике, могущей иметь познавательную ценность, было два мнения.

Умерший в 1933 году Анатолий Луначарский, сторонник утопической литературы, считал, что развитие писательской деятельности такого рода «открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но несколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности, — реальной действительности в ее развитии, в ее будущем» [82, 498]. Соответствие должным образом насыщенной идеологически социологической фантастики, представляющей будущее, теории и практике ортодоксального социалистического реализма¹³ не подлежит сомнению. «Действительность не дается глазу. А ведь нам необходимо знать не только две действительности — прошлую и настоящую, ту, в творчестве которой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность — дейст-

вительность будущего» [58, 419], — заявлял в 1935 году Максим Горький.

Партийное руководство признало эту истину, однако, лишь после XX съезда КПСС в 1956 году, а точнее, после выхода первой большой коммунистической утопии, «Туманности Андромеды» Ивана Ефремова (1957). До этого о «научной фантастике» как правило думали иначе: вменяли ей в вину «первородный грех» — то, что она не была реалистичной, то есть не показывала того, что действительно существует. Воинственное мышление 1934–57 годов не видело в литературе третьей возможности, кроме реализма и антиреализма. Результатом было торможение развития вида.

Эволюция научной фантастики в России — как и во всем мире — проходила под знаком Жюль Верна и Герберта Уэллса и двух распропагандированных ими литературных течений: технологической утопии, основанной чаще всего на описании необычного изобретения, зачарованной возможностями науки и техники, и социологической утопии, обеспокоенной обычно будущим общества. Оба эти направления — особенно второе — прошли долгую эволюцию, но лишь во второй половине девятнадцатого и в начале двадцатого века в творчестве вышеназванных писателей приобрели художественную форму приключенческого (или иного) рассказа или повести. Среди русских писателей XIX века, интересовавшихся этой областью, обычно называют имена князя Владимира Одоевского, литературного критика и философа, автора повести «4338-й год. Петербургские письма» (1840), и Николая Чернышевского, который в свой программный роман «Что делать?» (1863) ввел утопическую главу. На переломе веков научно-фантастической литературой увлекались российские символисты, прежде всего Валерий Брюсов, который в довольно мрачных видениях «Республики Южного Креста» и «Земли» (1907) выражал свойственное интеллектуальной атмосфере тех лет беспокойство о судьбе европейской культуры, которой, с одной стороны, угрожал расцвет тоталитарных идеологий, а с другой — дегенерация. Но у истоков советской НФ стоит не он, а Константин Циолковский, который имел обыкновение излагать свои научные идеи о полетах в космос в форме слегка беллетризованных рассказов, в которых основные научные и технологические факты могли быть удобоваримее (устах героев, а не в виде математических формул) описаны, а прежде всего, показаны, и деятель революционного движения, сначала соратник, а позднее — идейный противник Ленина, критикующий марксизм с позиции философии Маха и Авенариуса, один из руководителей художественной группировки Пролеткульт, Александр Богданов. В 1908 го-

ду он издал выдержавшую несколько переизданий после 1917 года социальную утопию «Красная звезда», в которой создал образ социалистического общества на Марсе.

В двадцатые и тридцатые годы на карте фантастических видов в мировой литературе, прежде всего в США, произошли изменения, приведшие к возникновению научной фантастики в ее сегодняшней форме — science fiction. Течения психологической и социологической утопий окончательно «перемешались» и деградировали: разработанные в них мотивы стали попросту фоном для переживаний или только приключений героев; НФ — это уже совершенно развлекательный вид, «для чтения», без особых популяризаторско-научных амбиций¹⁴. Этот процесс нашел отражение и в советской литературе.

Соответственно, после окончания гражданской войны, в русской научной фантастике в период ее первого «бума», в самых дерзновенных произведениях, а были это не только книги Толстого и Беляева, пересекались (хотя и редко в таком равновесии, которое свидетельствовало бы о действительно высокой ценности произведения) три течения. Рассмотрим «Гиперболоид инженера Гарина» (1925): используемый авантюристом «гиперболоид», то есть что-то вроде лазера, и реализованный им план добычи золота из земной коры более-менее соответствовали тогдашнему уровню знаний (и одновременно были достаточно фантастическими, чтобы заинтересовать читателя; погони, войны и убийства обеспечивали читателю развлечения); окончательный захват Гариным власти над миром и ее утрата в результате пролетарского бунта составляли утопический компонент.

Впрочем, изображения будущего мира всеобщей справедливости (то есть утопическое направление) в советской литературе описываемого и последующего периода были немногочисленны¹⁵. Элемент утопии сводился чаще всего к образам близкой мировой революции или даже только революционных битв. Даже Александр Беляев, первый в русской и советской литературе писатель, занимавшийся исключительно фантастикой, был представителем направления Ж. Верна. В центре большинства из написанных им примерно 40 произведений был либо фантастический аппарат, либо необычное индустриальное предприятие, медицинский эксперимент и т. д., трактуемые автором очень серьезно, как популяризация возможных достижений науки. Изобретение было средоточием фабулы, вокруг него обычно разворачивалось занимательное, сенсационное действие. Утопическим фоном служил опять же образ революции. Или же социально-утопический компонент мог

проявляться в «социологическом освещении» происходящих событий. В конце жизни Беляев пробовал также показать мир коммунизма.

Наконец, третье направление, развлекательное, исключительно низко оцениваемое советскими знатоками предмета, представляли, напр., «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1924) и «Лори Лэн, металлист» (1925) Мариэтты Шагинян, «Трест Д. Е. История гибели Европы» (1923) Ильи Эренбурга, «Остров Эрендорф» (1924) и «Повелитель железа» (1925) Валентина Катаева (я перечисляю наиболее известных авторов), которые тогда называли повестями «красного Пинкертон» или «красного детектива», поскольку они были сознательной попыткой создания революционной, сенсационной советской повести, способной конкурировать с аналогичными произведениями на Западе и пародирующей их штампы. Эти повести изобиловали авантюрным действием, направленным против классового врага, в них было множество сатирических и гротескных эпизодов, они часто имели автотематический характер — пародировали и образцы, и самих себя, оперировали научно-фантастическими элементами, сознательно не претендующими на «научность» в такой же степени, в какой не претендуют на нее космические корабли в произведениях типа «space-opera». (Я обращаю внимание на сознательную ненаучность фантастических мотивов при их внутреннем научно-фантастическом характере, так как это позволяет отличить западную НФ и «красного Пинкертон» от неуклюжих реализаций технологических утопий, которые вызывают смех вопреки воле авторов.) «Красный Пинкертон» обладал еще одним интересным свойством: пародийные ситуации и насмешки над штампами должны были по замыслу авторов обучать широкого читателя марксизму. Вот пример из «Месс-Менда»: согласно марксизму труд играл решающую роль в очеловечивании наших животных предков. Перелицованная и преувеличенная мысль дала у Шагинян мотив превращающихся в обезьяноподобных бес-тий миллионеров — ведь они ничего не производят! Ничего удивительного, что это направление не вышло за пределы двадцатых годов, и лишь в некоторой степени его продолжением (но уже без автопародии) стали антибуржуазные сатиры Лазаря Лагина.

Следующие 30 лет прошли под знаком господства технологического направления. Развлекательное направление угасло: для соцреалиста литература — дело весьма серьезное. Трудность с конструированием занимательного действия фантасты преодолевали, «импортируя» из производственных повестей погони за шпионами. Лишь изредка представляемые ими производственные, технические или научные пробле-

мы были настолько интересными, что открывалась возможность замены обычных приключений «приключениями мысли» героев. (Как, напр., в «Генераторе чудес» Юрия Долгушина, 1939 г.) Попыток представить коммунистическое будущее было очень мало, правда, стоит упомянуть о появившихся в тридцатых годах военных утопиях, воспевающих победу СССР в ожидающей его войне. Как правило, социальный мир в издаваемых тогда книгах был показан более убого, чем даже в производственных романах. Почему? Может быть, потому, что писатели обязаны были тогда писать о современности? Может быть, потому, что создание утопии требовало представить иные, нежели существующие в те времена, социальные решения, что могло бы закончиться смертельно опасными подозрениями? А может быть, в конце концов, потому, что будущее общественной действительности предвидеть труднее, чем технику, а уровень реалистичности (или ценность произведения) определяли по точности предсказаний.

Автор первого из известных мне синтетического обзора советской научной фантастики, О. Хузе, в 1951 году серьезно упрекал ее в том, что «ни в одном из романов не предугадано всемирное движение народов за мир, являющееся существенной силой, сдерживающей развязывание новой мировой войны» [56, 354], из чего делал вывод, что «элементы социальной утопии в советской научной фантастике могут лишь проиллюстрировать недопустимую недооценку со стороны писателей научного предвидения на основе марксистско-ленинской науки о законах развития капиталистического и социалистического обществ» [56, 354–355], снабдив все это воинственным комментарием:

На примере несостоятельности фантастических прогнозов в области социальных коллизий отчетливо выступает граница правомочий научной фантастики. /.../ Советская художественная литература может изображать тенденции развития жизни общества только на прочной марксистско-ленинской, научной основе. Забвение действия объективных законов развития приводит к утопии, произвольному фантазированию, лишает советскую литературу ее силы как могучего источника образного познания действительности, выхолащивает правду жизни, которая является непременным условием литературы социалистического реализма [56, 355].

Так что нет ничего удивительного в том, что издательства старались не вступать в опасную зону.

Невероятно, но факт, — вспоминал А. Беляев, — в моем романе «Прыжок в ничто», в первоначальной редакции, характеристике героев и реалистическому элементу в фантастике было отведено довольно много места.

Но как только в романе появлялась живая сцена, выходящая как будто за пределы «служебной» роли героев — объяснять науку и технику, на полях рукописи уже красовалась надпись редактора: «К чему это? Лучше бы описать атомный двигатель» [54].

(Говоря о реалистическом элементе и характеристике героев, Беляев имел в виду лишь «типичных личностей на фоне типичных конфликтов».)

Эти принципы были обязательными и для произведений строго технической тематики. Если уж фантастика описывает несуществующие вещи, то они должны соответствовать текущему состоянию науки и наверняка осуществляться, если — как и все виды советской литературы — фантастика должна служить обществу, то пусть служит как можно проще, пропагандируя развитие производства и прикладных наук. О рассказах Вадима Охотникова из сборника «На грани возможного» (1947), название которого вошло в критическую обойму как одно из определений главного направления в фантастике тех лет, писали, что

в его рассказах особенно привлекает конкретность и реальность фантазии. Те «фантастические» приборы и механизмы, о которых пишет автор, в большинстве своем либо находятся уже на грани осуществления, либо представляются вполне осуществимыми с точки зрения ближайших перспектив развития нашей техники. Это и увлекает мысль читателя, толкает его на самостоятельные размышления, возбуждает желание самому работать над осуществлением таких же или подобных им замыслов [55, 5–6].

Издатели запрашивали консультации о произведениях у специалистов, снабжали их научными послесловиями, словариками фантастической и научной терминологии и т. д., критики с цифрами в руках проверяли возможность ввода в действие такого, а не другого проекта. В сороковых годах появилась увенчивающая этот способ мышления о задачах научной фантастики так называемая «теория предела». Она гласила, что темой книг должны быть изобретения и проекты, которые войдут в жизнь в течение ближайших 15 лет, никак не больше. В ином случае автор «отрывается от действительности» и не служит развитию отечественной экономики, а значит, является космополитом. Теорию признавали как критики, так и писатели, трактуя ее очень серьезно. Лидер фантастики пятидесятых годов, издаваемый гигантскими тиражами, Владимир Немцов предпослал своей повести «Осколок Солнца» (1955), действие которой основано на перипетиях, связанных с эксплуатацией экспериментальной солнечной электростанции, следующее лирическое вступление:

В это лето ни один межпланетный корабль не покидал Землю. По железным дорогам страны ходили обыкновенные поезда без атомных котлов. Арктика оставалась холодной. Человек еще не научился управлять погодой, добывать хлеб из воздуха и жить до трехсот лет. Марсиане не прилетали. Запись экскурсантов на Луну еще не объявлялась.

Ничего этого не было просто потому, что наш рассказ относится к событиям сегодняшнего дня, который нам дорог не меньше завтрашнего. И пусть читатели простят автору, что он не захотел оторваться от нашего времени и от нашей планеты. Правда, он рассказывает о технике пока еще не созданной, но разве дело в технике? [60, 3]

Кроме тематических ограничений на облик фантастики влияли: мнение о ней как о литературе, предназначенной исключительно для молодежи, и — как следствие равнодушия соцреалистической литературной критики тех лет к вопросу формы литературного произведения — полное отсутствие интереса к художественным достоинствам (О. Хузе даже не отличал научно-фантастический рассказ от научно-популярного, футурологического очерка). Влияла также советская экономическая мысль и практика эпохи, нацеленная в те времена среди прочего на решение энергетических проблем.

Заурядное научно-фантастическое произведение сороковых и пятидесятых годов, как правило, камерно описывало историю работы над каким-нибудь изобретением вроде лучевого «бура» для горных работ из «Шорохов под землей» Охотникова (1947); могло увеличивать масштабы изобретений, делая их революционными для определенной отрасли промышленности, как в случае подводного танка для бурения на морском дне («Золотое дно» Немцова, 1949), описывать историю исследований определенной научной проблемы, напр., получения продуктов из химического сырья («Судьба открытия» Н. Лукина, 1951). Или же представляло гигантские, могущие изменить облик всей планеты начинания, создавая их по образцу так называемых великих строек коммунизма. Излюбленным мотивом, напр., было отопление Арктики, о котором повествовали «Изгнание владыки» (1946) Г. Адамова и «Новый Гольфстрим» (1948) А. Подсосова. Этот последний выдвинул также проект орошения среднеазиатских пустынь с помощью поворота на юг сибирских рек, проект, который обсуждался еще на XXVII съезде КПСС. Как я уже вспоминал, авторы остерегались показывать социальные последствия внедрения в жизнь изобретений, ограничиваясь возможным использованием в наиболее удовлетворяющих требованиям критиков книгах мотивов, типичных для производственных романов (то есть борьба с врагами, которые пытаются помешать промышленным успехам

советского государства, конфликт новаторских и консервативных взглядов в управлении строительством, героизм в преодолении трудностей и последствий катастроф, личные осложнения у героев, напр., когда у влюбленных различные взгляды на труд и др.). Поэтому и рассказы о больших фантастических стройках получили название производственно-фантастических. Здесь стоит еще обратить внимание на боевой дух, свойственный участникам событий, как в зеркале отражающий отношение советских марксистов тех времен к природе. Исповедовали тогда тезис, что человек с природой *сражается*, и не волновались по поводу — как сказали бы мы сейчас — охраны окружающей среды.

*

В 1955 году фантастика, с которой братья могли бы брать пример, делая вывод из кратко рассмотренного состояния этого вида литературы, не могла вызывать восторга... даже у консервативных сторонников социалистического реализма. Производственно-фантастические романы были больны «схематизмом», произведения же, остающиеся «на грани возможного», — скучные, и таким было мнение Стругацких. Их ужасала незначительность тем: «Мне запомнился рассказ, в котором речь идет о... сапогах с нестирающейся подошвой» [41], — вспоминал Борис через двадцать лет¹⁶. Тем не менее в мышлении критики о научной фантастике и в отношении к ней тех, кто управлял искусством, уже начали — как я полагаю — медленно происходить изменения, явно связанные (хотя это и трудно доказуемо) с «оттепелью», с критикой «культ личности», которая вскоре прозвучит, с изменением экономической стратегии и с подготовкой руководством КПСС объявленной в 1961 г. с трибуны XXII съезда III Программы КПСС, так называемого «Плана строительства коммунизма».

Тогда появились еще редкие голоса, призывавшие сделать научную фантастику литературой «великой мечты», которая должна заниматься не пропагандой новейших изобретений, а описанием будущего. Родился проект поручить этому второстепенному и «подозрительному» виду литературы чуть ли не ключевые задания.

Но было ясно, что с литературной точки зрения фантастика до этого не доросла. Предлагалось ослабить ограничения в футурологическом направлении. Фантаст уже не был бы обязан давать безошибочные подробности, достаточно было точно определять тенденции развития. Не обязательно руководствоваться исключительно признанными, внедренными в практику знаниями о технике, наоборот! Он по возможнос-

ти должен использовать самые современные научные достижения и гипотезы. (Принцип «научности» еще надолго останется в силе, для некоторых остается в силе и сегодня.) Высказываются пожелания распространить на НФ все права и обязанности «большой литературы», то есть социалистического реализма, одновременно напоминается о его «будущностной» направленности.

Начинают писать, что научно-фантастическая литература должна наконец создать достойную этого имени коммунистическую утопию, а в книгах технологического направления надлежащее место должен получить показ социальных последствий данного достижения. Предложено как бы проведение повторного синтеза технологического, утопического и приключенческого элемента. Так могли бы возникнуть книги и интересные для читателя, и пропагандирующие науку, и высокохудожественные. Художественная ценность произведений в соцреализме должна достигаться правильным сочетанием времени действия и характеров, а полнокровных (то есть типичных) описаний людей нельзя добиться, если не создать соответствующий образ жизни вместе с его конфликтами, ибо это две стороны одной медали. Убедительная фигура героя была условием распространения на фантастику категории пафоса, тем самым этот вид литературы становился достойным той высокой миссии, которая ему предназначалась. Вызвать энтузиазм в строительстве коммунизма у читателя может героический и романтический образ персонажей, героев, которых хотелось бы представлять себе как далеких потомков.

В 1955 году пожелания, представленные мной здесь в несколько развернутом виде, высказывались еще очень тихо. Наверняка многие творцы и деятели думали по-старому, если НФ определяли как «литературу, которую интересуют пути технических решений любых проблем, научные гипотезы, открытия, изобретения сами по себе» [104, 272], еще в 1968 году¹⁷. И даже автор большой статьи «Пути и проблемы советской научной фантастики» (в сб. «Вопросы детской литературы». — М. — Л.: Детгиз, 1955. — С. 106–162) — моего основного источника изучения корней перелома, который произойдет несколькими годами позже, — С. Полтавский, не был в состоянии вообразить несхематичное исполнение собственных пожеланий: напр., образцом героев для него были персонажи романа «Далеко от Москвы» Василия Ажаева.

Таким образом, ищущие — как любой, кто начинает — какой-нибудь поддержки, Стругацкие располагали не бог весть каким конгломератом новых проектов в зачаточном состоянии и устаревших образцов. Посмотрим, что у них получилось.

Тема «Страны багровых туч» однозначно выходила за границы фантастики «на грани возможного» или «близкого прицела» экспедиция на Венеру... девяностые годы... Отсутствие героя юношеского возраста и сердечных осложнений персонажей позволяло классифицировать ее — по крайней мере в те времена — как книгу для «старшей молодежи». В частности, неясное упоминание о каком-то скандале на далекой космической станции, закончившемся смертью жены будущего руководителя экспедиции, Анатолия Ермакова, и запретом на участие женщин в далеких путешествиях, не вмещается в поэтику прозы для молодого читателя. Кроме того, ясно видно, что Стругацкие следовали новым предложениям. Повесть должна была быть и высокохудожественной (то есть иметь «несхематичных» героев), и «научной», то есть популяризирующей наисовременнейшие знания, и развлекательной, держащей читателей в напряжении. Она должна была также исполнить социалистическую мечту о наиболее полном видении будущего общества, полемизировать со схемами, характерными как для прозы недавнего прошлого вообще, так и фантастики в особенности. Впутались авторы также и в несмелую критику современности, чем дали только свидетельство полного ее непонимания, но об этом позже.

Довольно большая для дебюта, шестнадцатистраничная повесть разделена на три части. В первой молодой русский инженер, Алексей Быков, прибывает по вызову в Москву, где с удивлением узнает, что ему предлагается принять участие в космической экспедиции в качестве водителя танка-транспортёра, на котором — уже на Венере — планируется путешествие к окраине необычайно богатого рудного месторождения, к Урановой Голконде. Мы знакомимся с фотонным космическим кораблем «Хиус», который из-за большей, чем у «старых атомно-импульсных ракет», мощности должен совершить переворот в межпланетных путешествиях. Вторая часть посвящена перелету и космическим приключениям шестерых смельчаков. Третья — описание исследования планеты. После необычайно трудной посадки экспедиция разделилась. Быков с коллегами отправляется на транспортёре к Голконде, по дороге один из них таинственно погибает. Оставшиеся добираются до места, строят временный космодром для последующих экспедиций, проводят первичную геологическую разведку территории. На обратной дороге подземный ядерный взрыв уничтожает транспортёр, гибнет руководитель Ермаков. В последней главе изнуренная болезнями, отсутствием кислорода и голодом тройка доплетается до корабля, хотя пилот «Хиуса» Крутиков был вынужден изменить место стоянки. Произведение

заканчивается эпилогом, описывающим настоящую победу над Венерой, — письмом геолога Юрковского, написанным четыре года спустя после основных событий учащемуся в Высшей Школе Космогании Быкову.

Стругацкие решили прежде всего воспользоваться старой, белаяевской, и даже более ранней традицией — вышепересказанная фабулярная схема типична для приключенческой повести о путешествии. Дополнительно, чтобы еще сильнее «приковать» читателя к тексту, авторы ввели связывающий действие мотив сенсационной тайны — так называемое «красное кольцо». Оказывается, такие кольца создают на грунте небелковые бактерии, «питающиеся» радиоактивностью и — когда приближается подземный атомный взрыв — ожидающие вокруг. Именно в такое кольцо попал транспортер. Сенсационный элемент уже не был — заметим — традиционной погоней за шпионами и был призван исполнить роль ключевого камня, естественного для НФ (в отличие от используемых до этого, чуждых данному виду литературы), включенного в фантастическое действие и несущего научные знания.

Однако писатели не могли отказаться и от попытки выполнить в фантастике требования социалистического реализма, а потому решили утяжелить эту схему еще и общественной проблематикой. Для этого использовали производственно-фантастический образец. Фабула приключенческого произведения о путешествии, как правило, односюжетна (иногда она делится на два параллельных сюжета) и заключается в смене приключений — от эпизода к эпизоду. У Стругацких она должна была исполнить роль скелета содержания, характерного для соцреалистической производственной повести, где действие опирается на интриги, происходят конфликты и столкновения двух сил, что требует вообще-то многосюжетной фабулы, так как читатель должен побывать с рассказчиком во всех сражающихся лагерях. Задача была трудной. Стругацкие справились с ней, как бы перенесли второй, связанный с деятельностью «врага», сюжет в мысли героев, маскируя его.

Итак, если посмотреть на «Страну багровых туч» как на производственное произведение, то главному классовому конфликту здесь соответствует конфликт людей с дикой природой, обуздать которую — и есть главное задание человека. Решив справиться с обязательным показом этого конфликта, Стругацкие, с одной стороны, придумали много действительно грозных опасностей космоса и планеты, что улучшило повесть, но, с другой стороны, им пришлось использовать такое необычное средство, как непосредственное одушевление Венеры; герои без

перерыва подчеркивают, что ведут с ней войну, что это битва, а жертвы сравниваются с фронтовыми потерями. Они даже угрожают: «Мы еще вернемся... Придем сюда! За смерть нашу, за муки... отплатишь! /.../ Закуем в сталь, в бетон! Будешь работать!» [1, 307] Здесь результат был отрицательным, так как никоим образом нельзя превратить планету в такого противника, как империалистические агенты, и вышеуказанные декламации звучат искусственно. Решение конфликта опять было реализовано в соответствии с традицией «оптимистической трагедии», в эпилоге и в заканчивающей собственно повествование, полной пафоса сцене: уцелевшие космонавты слушают сигналы установленных ими радиомаяков и знают, что товарищи не напрасно погибли, что за ними придут другие.

Конфликт «Люди — природа», задуманный как главный в коммунистическом обществе, лишь частично мог защитить повесть от обвинений в «бесконфликтности» и, поскольку к тому же не был исчерпывающе убедительным в своей реализации, требовал дополнения. Поэтому братья ввели и другое: сторонники прогресса и консерваторы, а также индивидуализм — коллективизм.

Полет «Хиуса» был постулирован в соцреалистической поэтике как «переломный момент в жизни общества». Ракета огромной мощности должна позволить людям стать хозяевами в Солнечной системе (человечество к моменту начала действия летает в космос уже тридцать лет — это подчеркивание было полемическим по отношению к традициям советской фантастики, так как описываемые до тех пор экспедиции были, как правило, первыми) и добыть гигантские богатства, что изменит жизнь на их планете. Вокруг идеи нового двигателя была и продолжается борьба мнений. Теперь должно наступить окончательное решение: если «Хиус» не вернется, консерваторы возьмут верх и исследования Космоса затормозятся. Это косвенно вызывает конфликт и в экипаже. Косвенно — так как его цементирование как коллектива (опять типичный соцреалистический мотив) представлено схемой конфликта индивидуализма с коллективизмом. Эквивалент негативного героя (космонавт и коммунист совершенно отрицательным быть не может), отличающийся наиболее слабой среди персонажей психофизической выдержкой, Юрковский, считает, что «всегда и везде впереди шли энтузиасты-мечтатели, романтики-одиночки, они прокладывали дорогу администраторам и инженерам...» [1, 120]. Такое мнение неприемлемо для советского марксиста тех лет и встречает бурные возражения других героев, считающих себя «обычными работниками». Если бы мнение Юрковского по-

бедило, то экипаж не сумел бы, возможно, выбраться, погиб бы сам, погубил сделанное и — здесь гипотетические сюжеты соединяются — похоронил бы идею фотонной ракеты. Самым серьезным, хотя и только «в мыслях» (о настоящем конфликте в экипаже космического корабля все же и речи быть не может), противником Юрковского является главный герой и наиболее симпатичный персонаж — Быков. Они не любят друг друга, но Юрковский признает авторитет человека, которого до этого тихо презирал, что свидетельствует о положительном внутреннем переломе (еще один типовой мотив).

Введение в приключенческое произведение проблематики родом из производственной повести создало реальную угрозу для «индивидуального формата» героев, психологического правдоподобия их поступков и мыслей. Поскольку действие касалось чего-то другого, экспедиции, — всю проблематику, связанную с вышеописанными конфликтами, пришлось представлять и разрешать исключительно с помощью внутренних монологов и диалогов, иногда целых тирад. К этому же приводила и необходимость передачи научно-популярной информации теми же средствами. Несмотря на то, что россияне в гораздо большей степени, чем поляки, привыкли к ежедневным разговорам о «великих делах» и использованию «высоких слов», героям «Страны багровых туч» грозила бы безнадежная схематизация, искусственность, если бы не усилия писателей придать положительным персонажам немножко спорных черт (напр., этот почти идеальный Быков иногда испытывает сильный страх) — и наоборот. А кроме того, спасал Стругацких юмор, настоящая индивидуализация языка, стремление к представлению обычных, человеческих жизненных ситуаций. Герои шутят, у них есть личные заботы (от одного из них ушла жена), а иногда они реагируют совершенно нетипично: первый раз увидев человека в скафандре, растерявшийся Быков попросту его отколотил. В результате персонажи, «люди коммунистического будущего», несмотря на то, что в их описаниях проявились недостатки, следы их априорного конструирования по «производственным» образцам и теории марксизма (то есть в соответствии с марксистским идеалом всесторонне развитой личности), были настолько реалистичными, что критика вынуждена была признать: Стругацкие показывают «людей будущего, максимально напоминающих современников», и увидеть в этом отличительное свойство их писательства, что окончательно свидетельствовало об убедительности образов. К сожалению, касалось это лишь персонажей безусловно первого плана. Другие, особенно «стальной» Ермаков, продолжали недавние, теперь признаваемые уже бесславными, традиции.

Впрочем, я думаю, что Стругацкие тогда, сохраняя верность основным принципам поэтики соцреалистического реализма в ее тогдашней реализации, попросту не считали художественной ошибкой возможность оставить некоторым героям функции лишь носителей пафоса.

Писатели не выступили и против штампов, связанных с введением в НФ-произведение научно-популярной проблематики. Лекции из разных областей читали Быкову товарищи, он сам напоминал себе основные факты из энциклопедии и справочников с неоправданной психологической подробностью, что фатально отражалось на его индивидуальном образе, вторично его схематизировало. Иногда в роли лектора приходилось выступать и авторам.

Научно-популяризаторские задачи трактовались в «Стране...» серьезно, авторы старались показать читателю возможности развития наук, находящихся в зачаточном состоянии (химия полимеров) или чуть более развитых (ядерная физика и энергетика), вспоминали о недавно еще запрещенных в СССР: теории относительности, кибернетике, генетике и т. д. Мир будущего они насытили также новыми изобретениями, не «чуждыми», но вполне предсказуемыми в пятидесятые годы (видеофон, хлорвиниловый плащ), чем повесть несколько соотносилась с «ближним прицелом». К слову, Стругацкие старались, насколько могли стараться ученый-теоретик и гуманитарий: кроме действительно точных сведений из астрономии и убедительного описания космических феноменов, которое несравнимо с тем, что было в фантастике до них, и даже сегодня не производит впечатления анахронизма, — «перспективы развития науки и техники» подавались читателю словотворчеством, разными «атомокарами» и необычными идеями вроде ткани, у которой «ориентация молекул одного слоя перпендикулярна по отношению к ориентации молекул другого», что было, видимо, довольно простодушной аналогией фанеры. Замечательными были и биологические описания.

Ну и наконец, Стругацкие старались выполнить задание, предназначенное писателям теорией и практикой социалистического реализма, то есть задание участвовать в общественной жизни, причем делали это не только косвенно, показывая «материализованный» идеал (именно эту роль предстояло играть НФ-литературе), но и непосредственно: пробуя оценивать недавние времена. И проявили здесь весьма слабую наблюдательность. Их перспектива ограничилась регистрацией самых внешних проявлений общественного зла: «Думаю, что повелось так еще с давних времен, когда нужно было «накачивать» людей, воодушевлять их для выполнения обычной, элементарной работы» [1, 125], — так, на-

пример, протестовали герои, узнав о запланированном перед отлетом торжественном обеде. И в то же время в повести бескритично перенесены в относительно близкое, но все-таки уже коммунистическое будущее наиболее «глубинные» черты общества сталинских лет.

Вот каков этот будущий мир. Быков читает газету, которая так его трогает, что он хочет взять ее на корабль как напоминание и символ родной планеты:

«Смелее внедрять высокочастотную вспашку» — передовая. «Исландские школьники на каникулах в Крыму», «Дальневосточные подводные совхозы дадут государству сверх плана 30 миллионов тонн планктона», «Запуск новой ТЯЭС мощностью в полтора миллиона киловатт в Верхоянске», «Гонки микровертолетов. Победитель — 15-летний школьник Вася Птицын», «На беговой дорожке 100-летние конькобежцы».

Быков листал газету, шелестя бумагой.

«Фестиваль стереофильмов стран Латинской Америки», «Строительство Англо-Китайско-Советской астрофизической обсерватории на Луне», «С Марса сообщают...» [1, 128].

Если не считать увеличения масштабов экономических предприятий и не принимать во внимание конкретные исторические мелочи, эти названия отличаются от заголовков газет пятидесятых годов только одной существенной деталью: мир будущего живет в мире. Это впечатление Стругацкие успешно усиливали, хотя и простейшим из возможных способов, старательно называя самые разные национальности космических героев. Кого только здесь не встречаем, о ком не слышим! Не считая народов СССР, в повести упоминаются англичане, чехи, китайцы (только в изданиях до 1968 года), индийцы, бразильцы. Особенно богато представлен третий мир, что для читателя должно быть признаком преодоления диспропорций в мировой экономике. Все сотрудничают, космическими полетами управляет всемирный совет, то есть Международный конгресс космогаторов. Скорее всего, или уже свершилась мировая революция, или, по крайней мере, две политические системы не противостоят друг другу, поскольку произошло разоружение. Быков учился в *бывшей* школе автобронетанковых войск. Внимательному читателю еще сильнее бросится в глаза милитаристская муштра и резкая информационная регламентация в окружении Быкова, атмосфера военного лагеря во всей космонавтской организации.

Не удивляет драконовская дисциплина приготовления к полету, которая может быть обоснована требованиями, предъявляемыми к человеку межпланетным пространством. Военный шик и команды могли быть

остатками традиций. Но руководитель подготовки к полету Краюхин является абсолютным владыкой во всей организации. Ежеминутно он кого-то распекает за задержки выполнения работ, сам следит за каждой мелочью. Вместе с Ермаковым он устраивает страшный скандал из-за сбоев в снабжении... Писатели не подумали, что показывая балаган и дисциплинарные методы его преодоления, перенося в будущее централизованную экономику военного типа сталинских лет, они вообще ставят под сомнение возможность достижения успехов при такой системе управления в деле развития эксплуатации космоса в широких масштабах. И соответствует ли такая картина хотя бы теории коммунизма?

Безусловная централизация накладывает свой отпечаток и на личности. Сомнениям Быкова, который не знал, соглашаться или нет на предложение участвовать в экспедиции, положило конец заверение Краюхина в том, что он давно уже «держит его на примете», и убежден, что он справится. По мнению Алексея, вышестоящий начальник и государственный деятель «знает лучше» его возможности, чем он сам!

Может быть, самым нелогичным и при этом имеющим наибольшее значение для развития действия явлением оказывается царящий в краюхинской организации принцип сохранения тайны и регламентации информации, свойственный для иерархических общественных групп военного типа. Зачем нужны секреты, сеть охранников, проверки пропусков, если уже решены проблемы всеобщего разоружения? Герои не могут искренне поговорить даже друг с другом. Я уже упоминал о последствиях, которые имел бы для дальнейшего покорения космоса несчастливый финал экспедиции. Во время радиосеанса с кораблем Краюхин хотел бы как-то предостеречь Ермакова, напомнить ему, как много будет зависеть от того, будет ли он предельно осторожен, но не решается, так как при этом пришлось бы раскрыть подчиненному (приемному сыну!) факт существования различных мнений в руководстве Комитета.

Да... Из-за приключенческой начинки «Страна багровых туч» до сих пор читается в России и в Польше. Теоретические, программные стремления авторов сегодня уже незаметны, их можно определить, лишь «препарируя» тексты в процессе историко-литературного анализа. Технологическая, космографическая и иная информация устарела или широко известна. Но повесть осталась интересным документом ограниченности человеческой фантазии, особенно в том, что касается общества. Станислав Лем упрекал когда-то¹⁸ американскую НФ в некотором социальном консерватизме. Это касается также и советской фантастики до определенного момента ее истории.

Глава II

НА СЛУЖБЕ ПРОПАГАНДЫ

Изменение условий развития жанра; в милости у партийного руководства; новое поколение фантастов — Роль «Туманности Андромеды» Ефремова — «Война молодых и старых» в дискуссиях о фантастике на переломе десятилетий; литературно-критическое контрнаступление неосталинистов — О сущности соцреалистической футурологии —— Новые идеи в рассказах Стругацких конца пятидесятих годов: попытки преодоления производственного типажа, очарование модными отраслями науки и техники, уроки психологизации — Первая атака догматичной критики на писателей — Еще о контрнаступлении неосталинистов —*— Коммунистическая утопия братьев «Возвращение»: обзор технологических и футурологических идей, иллюстрация тезисов марксизма, подобие и отличия видений Стругацких и Ефремова — Первое предзнаменование отрезвления.*

На дворе, скорее всего, 1957 год. Молодые писатели несут свою первую книгу в издательство Детгиз, которое издаст ее после сравнительно небольших пертурбаций, уже награжденную на конкурсе министерства просвещения РСФСР. Может быть, обсуждают свои творческие замыслы? Они не могут предвидеть, что в течение пяти ближайших лет опубликуют одиннадцать рассказов и четыре крупных повести. Сомневаюсь, что они ясно предугадывали, чем станет их любимый вид литературы в конце текущего и в начале будущего десятилетия, но я уверен, что, как и тысячи молодых людей в СССР, они смотрят в будущее с оптимизмом.

Годы 1953–1964, период правления Никиты Хрущева, были в советской истории важным временем. Именно тогда СССР стал мировой державой и обрел промышленную мощь. Но это был и момент еще больших обещаний, оглашения грандиозных планов, пробуждения надежд.

Именно тогда же, на переломе шестидесятых, после долгих лет прозябания на обочинах литературной жизни, научная фантастика стала объектом непосредственного интереса гигантской машины Союза писателей СССР, прессы и партийных издательств, то есть «идеологического фронта». Результатов не нужно было долго ждать. За десять лет с 1957 по 1967 текущая издательская «продукция» русской советской НФ

возросла по сравнению с предыдущими 15 годами в три раза¹⁹. Она пользовалась несравнимо большей заинтересованностью критики, которая в советской литературной действительности чаще всего исполняла функции непосредственного представления взглядов партийного руководства, хотя бывали и исключительные случаи различия во мнениях.

Главной издающей НФ силой стала «Молодая гвардия», небольшая «фантастическая» редакция которой под руководством также пишущего Сергея Жемайтиса и Белы Ключевой дала свет практически всем вновь появляющимся в СССР подвидам НФ, предприняла издание многотомной серии новинок «Библиотека советской фантастики» и 15-томной «Библиотеки современной фантастики», знакомящей с мировыми достижениями. Издательство «Мир» занялось переводами (серия «Зарубежная фантастика»), «Детская литература» традиционно пропагандировала НФ для молодежи (серии «Библиотека приключений», «Библиотека приключений и научной фантастики» и др.), издательство «Знание» — НФ, популяризирующую науку (с 1963 г. «Знание» издает собственный альманах). Что касается периодики, то фантастику наиболее охотно помещали «Техника — молодежи» и «Знание — сила». Серьезные литературные или научно-литературные издания типа «Литературной газеты», «Вопросов литературы» и т. д., а также центральная пресса и литературные ежемесячники (так называемые «толстые журналы») публиковали, скорее, рецензии. Чтобы не слишком приукрасить картину, добавлю, однако, что наиболее серьезные высокохудожественные государственные издательства фантастику в шестидесятых годах не печатали, что свидетельствовало о наличии в писательской среде известных сомнений относительно эстетических возможностей этого вида литературы. Не удалось и попытки создать специальный журнал фантастики.

Кроме активно работающих представителей двух направлений фантастики «ближнего прицела», то есть Александра Казанцева, Георгия Гуревича, Александра Шалимова, которые сумели приспособиться к новым требованиям, и издавна специализирующегося в фантастическом политическом памфлете Лазаря Лагина, а также «отца» новой НФ — Ивана Ефремова, на переломе пятидесятых и шестидесятых годов дебютировала многочисленная плеяда литературной молодежи: Георгий Мартынов (ровесник Ефремова, но дебютировал в 1955), Генрих Альтов (1961), Илья Варшавский (1964), Евгений Войскунский и Исая Лукодянов (1961), Север Гансовский (1963), Геннадий Гор (деб. в фантастике в 1961), Ариадна Громова (1962), Анатолий Днепров (1962),

Михаил Емцев и Еремей Парнов (1964), Валентина Журавлева (1960), Ольга Ларионова (1965), Владимир Михайлов (1962), Игорь Россоховатский (1962), Владимир Савченко (1959). Дебютировавшие формально в 1958 году повестью «Извне» Стругацкие выросли в лидеров этого поколения. В эти же годы впервые в советской истории НФ появились профессиональные литературоведы и критики, для которых она стала объектом постоянного или довольно длительного интереса: Кирилл Андреев, Евгений Брандис, Владимир Дмитриевский, Анатолий Бритиков, Юлий Кагарлицкий, Борис Ляпунов, Всеволод Ревич, Юрий Рюриков.

Новое поколение, будучи под впечатлением фактов, революционизирующих науку и технику, оставалось под обаянием проблем космонавтики, физики, электроники и кибернетики, генетики и биологии. Оно проявляло реформаторские стремления в литературе — его интересовала не только технологическая фантастика, но и социальный памфлет, юмореска, попытки использовать опыт великой русской классики в анализе психологии персонажей. Некоторые из этих писателей даже начали разрабатывать конкурентный по отношению к ортодоксальным подходам специалистов взгляд на суть литературной фантастики, — но лозунг «фантастика — это литературный прием» не сразу обрел звучание. Поначалу была охотно принята «рука помощи» старших братьев — старые литературные образцы и предложения государственных покровителей. Для тех же, кто не хотел больше оставаться в кругу популяризации политехнических знаний и поэтики «малой мечты», примером и образцом была «Туманность Андромеды».

Ефремов, ученый-палеонтолог, автор фантастических рассказов и исторических повестей, написал роман с серьезными философскими претензиями, новаторской по тем временам формы и чрезвычайно «современной» тематики: о жизни коммунистической Земли, объединенной и являющейся членом галактического союза цивилизаций — «Великого Кольца». Во время работы писатель сначала разместил действие в районе 5000 года, затем приблизил время коммунизма на тысячелетие, а после запуска первого искусственного спутника Земли вообще заменил точные определения дат «на такие, в которые сам читатель вложит свое понимание и предчувствие времени» [125, 7]. К этой книге я еще вернусь, но уже теперь замечу, что она была написана буквально «с учебником марксизма» в руках — в ней представлены не только будущая техника и будущие «социальные конфликты», что уже входило в традиции НФ, но и быт, и психология людей такие, какие, по мнению создателя романа, могли бы возникнуть в условиях, более способствующих раз-

витию человеческой личности, существенно отличающихся от сегодняшних. Пример.

Один из героев, Мвен Мас, самовольно проведший эксперимент, закончившийся смертью товарищей, решает удалиться на Остров Забвения, где живут люди, которые психологически не способны выдержать высокие требования, предъявляемые в те времена. Уже на острове он встречает девушку, которую преследует агрессивный мужчина, «пережиток прошлого». Мвен Мас защищает девушку. Начинается стычка: «Мвен Мас пошатнулся. Ни разу в жизни он не встречался с рассчитанно безжалостными ударами, наносимыми с целью причинить жестокую боль, оглушить, оскорбить человека. /.../ Но Мвен Мас уже овладел собой. /.../ Он припомнил все, чему его учили для битвы рукопашную с опасными животными», — и через минуту: «— Прочь с дороги! — Мвен Мас не шелохнулся. Наклонив голову, он уверенно и грозно стоял перед Бетом Лоном, чувствуя прикосновение вздрагивающего плеча девушки. И эта дрожь наполняла его ожесточением гораздо сильнее, чем полученные удары»²⁰ (разрядка моя — В. К.) [125, 233–235].

Эпизод иллюстрирует тезис о возможных последствиях коллективного воспитания, дает меру эмпатии и общественного инстинкта коммунистического гражданина.

Чтобы выполнить свою задачу, Ефремов должен был или хотя бы частично отказаться от авторских разъяснений, или постоянными комментариями превратить роман в эрудированный трактат. Он выбрал первое решение, доверился аналитическим способностям читателей: большинство узловых проблем писатель старался или (как выше) показать «на примере», или объяснить устами людей будущего, не имеющими потребности (кроме конкретных случаев) давать самим себе исчерпывающие разъяснения. Таким образом, он создал подробный и пластичный образ фантастического мира, говорящий «сам за себя», лишь на фоне которого может протекать действие, решающее глубокие проблемы или служащее развлечением. Этот образ является признаком современной НФ, отличающим ее от уэллсовско-верновской утопии, где фантастический элемент является не второстепенным фоном, а первостепенным объектом повествовательного описания, недвусмысленно исполненного в познавательно-педагогических целях. Образ фантастического мира до сих пор не мог сформироваться в советской НФ. Подобная революция в истории вида, как «переход количества в качество», может произойти лишь при массовом распространении книг НФ — иначе

писатели, заимствующие друг у друга идеи, не отважатся на столь серьезный труд, и не возникнет соответственно широкая литературная публика, которой «можно доверять», которая поймет без комментариев суть фантастических образов.

Ефремов мог себе это позволить еще и потому, что в содержании написанного им отталкивался от всем известной в СССР идеологии, но все равно это удалось ему лишь частично, так как совсем отказаться от описаний он не смог, а «точки зрения» персонажей вопреки психологическому правдоподобию часто были подобны современным (иногда для упрощения лекций, там, где их не удалось избежать, а иногда потому, что поэтика романа подчинялась общим принципам соцреализма, и поведение героев — напр., склонность к ораторствованию — должно было соответствовать поведению в других современных романах). Несмотря на то что «Туманность Андромеды» была решающим шагом в сторону новых перспектив научной фантастики в СССР, она осталась еще утопией старого типа, по крайней мере, социальной утопией, так как технологические проблемы Ефремова не интересовали, и сфера техники «Туманности...» последовательно представлена как часть «фона» действия. Утопиями еще оставались произведения, непосредственно продолжающие мысль Ефремова (напр., «Каллисто», 1957, и «Каллистяне», 1960, — Мартынова, «Мы — из Солнечной системы», 1965, и «На прозрачной планете», 1963, — Гуревича, «Возвращение» Стругацких), но к концу шестидесятых годов работа была выполнена.

Советские фантасты 60-х годов, — пишет А. Бритиков, — пришли к определенному согласию относительно главных черт будущего. Они единодушны в том, что человечество в силах избежать ядерной катастрофы; что в разных странах социальная революция осуществится разными путями; что не может быть и речи о тотальной урбанизации, о всепланетном городе под стеклянным колпаком, наоборот: при коммунизме человек вернет утраченное единство с природой; что цветущая Земля откроет космическую, самую важную главу в истории человечества [112, 307].

(Отметим отчетливую связь с решениями XX съезда и противостоящий сталинистскому взгляд на окружающую среду.)

Но этот фантастический «мир» никогда бы не сформировался в советской НФ, никогда бы она не стала не то что популярной, но попросту читаемой в Польше и западных странах, если бы не ясно выраженное голосами критиков и совпадающее с кампаниями XXI (январь 1959) и XXII (октябрь 1961) съездов желание партийного руководства: пи-

шите о Коммунизме, представляйте Коммунистическое Будущее! Как это ни парадоксально, но никто — ни в правительственных кругах, ни среди читателей, ни даже среди писателей, по крайней мере, поначалу, не считал эту тему в точном значении этого слова фантастической. Наоборот: это должно было быть в полном соответствии с принципами соцреализма «отражение действительности в ее развитии». Объективное, сбывающееся в общем и буквально.

По мнению большой группы критиков-консерваторов «научность» фантастики, толкуемая как исполнение простодушно понимаемых познавательных заданий и непосредственная доступность вытекающих из этих заданий результатов, по-прежнему является обязательной на любом смысловом уровне произведения — от мельчайшей научно-фантастической идеи до последнего идеологического нюанса — и этим принципиально отличает советскую НФ от западной. «Смотрите, какая получается стройная концепция. Англо-американская фантастика становится все менее научной (менее научной — ненаучной — антинаучной, все та же логическая цепочка). /.../ В то же время советская делается все более научной. В такой концепции на первый взгляд есть даже определенный идеологический смысл» [104, 276], — иронизировал имеющий другое мнение и хорошо знакомый со словом «антиреализм» Всеволод Ревич. Писать о Коммунизме для консерваторов значило лишь сменить тему — художественная футурология вместо инженерии. И смириться с отказом от явно бессмысленных ограничений, касающихся времени и места действия. После старта спутника (1957) и полета Гагарина (1961) абсурдом было бы выступление против «космических фантазий», о которых цитированный выше О. Хузе с удовлетворением писал, что они, «к счастью», уже почти исчезли из издательств СССР. Хотя и здесь не обошлось без сопротивления. В 1958 г. на Всероссийском совещании по научно-фантастической и приключенческой литературе писатели старшего поколения запротестовали против того, чтобы «фантастику гнали кнутом за границы Солнечной системы» [65, 264]. С. Сартаков грубо напал на «Туманность Андромеды»:

Когда человеку приписываются способности, которых у него никогда не будет, или когда ему устанавливается продолжительность жизни, которой в свое время не достиг и сам Мафусаил и которой человек никогда не достигнет, — тогда исчезает доверие к книге и интерес к ней [67, 253].

В. Немцов, выражая беспокойство о педагогической, прагматической ценности литературы, был все же более осмотрителен:

Почему я совершенно сознательно делаю героями моих книг самых обыкновенных людей? Я хочу показать романтику героизма и работы на реальной «земной» почве: смотри, молодой друг, ты не хуже какого-нибудь двадцатилетнего техника Багрецова. И ты можешь сделать это /.../.

Я думаю, что /.../ только вредят молодому читателю те, кто доказывает, что советская фантастика должна находиться в совершенно неизвестных пространствах космоса, что наши фантасты отстают от жизни, потому что лишь теперь «осмелились» полететь на Марс. /.../ Что происходит с молодым читателем? Он перестает видеть в книге своего современника. Ему становятся скучны ежедневные, земные ситуации. Он весь в космосе, забыв о том, что дорога к звездам начинается на земле и проходит через целину, фабричные станки и школьные скамьи. А «Пионерская правда» печатает письмо ученика, который решил провести ближайшие каникулы на Марсе и сообщает, что мама согласна... [65, 264]

Однако сохранить столь отчетливо консервативные позиции было трудно, поскольку все чаще приходили сообщения о необычных достижениях науки и все сильнее возбуждался общественный энтузиазм от прекраснейших образов будущего. Емко — если речь идет о «космической теме» — выразил это Евгений Брандис:

В сочинениях об исследовании космоса иногда трудно увидеть, где кончается научная фантастика и начинается сказка, поскольку то, что еще вчера казалось странным вымыслом, сегодня воплощается в математических формулах и инженерных схемах. /.../ Жизнь вынуждает писателя-фантаста смело всматриваться в будущее, далеко опережающее возможности данного времени. Даже самая буйная фантазия имеет право на существование, если только не расходится с общим направлением научного и общественного прогресса [61, 32].

Также и речи не могло быть о каких-нибудь пятнадцатилетних (или несколько больших) «границах», об описании лишь технических изобретений, о суживании круга читателей до молодежи и требованиях абсолютной точности предсказаний в социальной сфере. Хотя и тут бывало по-разному. Например, сам Ефремов утверждал, что хотя точность предвидения ближайшего будущего и мизерна, однако, если иметь дело с тысячами лет и руководствоваться методологией марксизма, она существенно возрастает. Следует заметить также, что по мере усвоения консерватистами пожеланий партийного руководства, они создают все более подробные нормы толкования темы «Коммунизм», нарушить которые прогрессивный писатель не имеет права. И по мере того, как очередные выступления объясняли, какой будет грядущая эпоха, литературные критики начинают все лучше видеть, чего в ней не может быть.

Говоря коротко: реакция традиционно мыслящих литераторов на лозунг «писать о Коммунизме» имеет свою историю. На совещании 1958 года — как это видно из приведенных мнений Сартакова и Немцова (когда существовала только одна достойная внимания реализация — «Туманность Андромеды» — космической и коммунистической тем, связанных воедино) — была сдержанной. Годом позже для умеренного консерватора Брандиса сочинительство о грядущей эпохе имеет привкус освобождения от нормативных ограничений:

Ефремову удалось самое важное, он приоткрыл завесу будущего и показал нам совершенно новый мир. Мир привлекательный и прекрасный. Появление «Туманности Андромеды» /.../ позволяет сделать вывод, что новое слово в научной фантастике скажут те писатели, которые смогут связать воедино наиболее прогрессивные научные и философские идеи нашего времени, иначе говоря, создать полноценное «комплексное» произведение о коммунистическом обществе, которое мы строим [61, 61].

Но уже в 1960 году на совещании по научной фантастике, организованном Союзом писателей СССР, о том, что «для воспитания народа в коммунистическом духе /.../ для нас было бы очень важно получить сегодня множество произведений, в которых было бы показано, как будет достигнут коммунизм в ближайшие годы, как возникнет само коммунистическое общество и как потечет его дальнейшее развитие» [68], — говорил В. Сытин, не самый консервативный литератор, для которого «социальная фантастика» была столь же «научной», как и «технологическая» или «биологическая», и в этом он видел ее право на существование.

После XXII съезда КПСС в 1961 г. снова появилось и совершенно вульгарное понимание роли НФ. Проявилось оно, например, в редакционном вступлении, которое «Техника — молодежи» предпослало своей анкете «Говорят фантасты — разведчики будущего», где среди прочего утверждалось, что

Научная фантастика впервые получила, если можно так выразиться, точную программу своего движения вперед. Ею стала программа нашей Коммунистической Партии — реальная, жизненная перспектива нашего советского общества, стремящегося к коммунизму [73].

А сейчас я должен вернуться к цитате В. Ревича о «научности» фантастики. В связи с атакой на «теорию предела» возникла необходимость по-новому обозначить границу между буржуазной и социалистической фантастикой. Раньше все было просто: если произведение не толкует о

вещах, реально претворяемых в жизнь, значит — «витают в облаках», не имеет познавательной ценности, является антиреалистическим. «Реально» означало «идут исследования в лабораториях». И только вторым критерием была верность принципам марксизма-ленинизма. Третьим — соответствие наукам, признанным правоверными. Теперь же начал действовать «полет мечты», слишком много дисциплин вернулось в науку (физика, признающая теорию относительности, кибернетика, генетика), чтобы можно было рисковать, чтобы делать оценки, исходя из научных симпатий писателей. Актуальным критерием идеологической чистоты произведения должна была остаться лишь верность диалектическому материализму.

Марксистская философия понимает историю человечества как неустанный процесс развития производительных сил, соответственно воздействующее на изменение форм собственности и далее на все сферы права, быта, искусства, религии и в конечном счете — на личности отдельных людей, учитывая, однако, тот факт, что некоторые элементы изменяются настолько медленно, что могут показаться вечными. С этим считались далеко не все, но тем не менее было замечено, что западная фантастика, даже если серьезно занимается будущим, мало что может сказать об изменении форм собственности и других основных общественных институтов.

Таким образом, во взглядах на фантастику произошел поворот на 180 градусов. Несколько лет назад вредное подчинение капиталистическим идеологиям заключалось в том, что фантастические элементы мира в некоторых произведениях были мало похожи на элементы реальной действительности, — теперь же беда тому, у кого будущее слишком приближено к настоящему (конечно, следует учитывать и частичное изменение предмета фантазирования: от изобретений и технических приборов к общественным мотивам). Хорошо, если критик действительно более-менее придерживался принципов марксизма в оценке, как например Владимир Дмитриевский, который так писал в 1959 году о детской повести В. Мелентьева «33 марта», описывающей приключения пионера, случайно перенесенного в будущее:

Регистраторша, вызванная международной комиссией ученых, исследующих «размороженного» Голубева, представляет собой идеальный тип маленького канцелярского бюрократа, для которого важна не сущность дела, а форма его записи /.../. Зачем внушать своим маленьким читателям, что через много, много лет, когда они, эти читатели, уже станут взрослыми, закончат построение коммунистического общества, будут управлять

климатом, разрабатывать лунные шахты и т. д., бюрократизм — сильный и агрессивный, как размножившийся на обочине дороги лопух, останется как пятно на теле человечества [63, 119].

Неизмеримо хуже было, когда за дело брались горячие головы, расширяя новые принципы оценки на проблематику личности героя, забывая о том, что диалектика говорит об изменчивости всего в философском смысле, а не для практических нужд общественной инженерии. Вот мнение одного из участников дискуссии в «Неве», В. Е. Львова:

Есть тут еще одно недоразумение. Стремясь отойти от слащавой суровости, изображают людей будущего обремененными «пережитками в сознании», оставшимися от прежних формаций. Я понимаю так, что через двадцать лет, когда будут созданы основы коммунизма в нашей стране, какая-то доля «пережитков капитализма», может быть, и останется. Возникнут тогда, может быть, и новые пережитки. Но меня интересует сейчас та зрелая фаза коммунистического общества, когда со всеми и всякими пережитками будет навсегда покончено. Ведь не могут же пережитки оставаться вечно! И, больше того, я глубоко убежден, что еще до конца этого столетия на планете нашей общественный воздух очистится настолько, что любые дисгармонии — будь то в политике, экономике, идеологии или в частной жизни людей — будут выметены железной метлой истории [14, 168].

Львов считал «пережитком», к примеру, чувство ревности.

*

Мышление подобного типа распространилось настолько, что любое дерзкое и более совершенное в художественном отношении произведение НФ могло быть принято в штыки прессой, критикой. Человек — существо сложное, добро и зло перемешаны в нем пропорционально, литературный герой без изъянов и пороков, совершенно непохожий на нас, отодвигает книгу за границу добротной литературы. В случае с советской НФ перелома десятилетий оказалось, что все действия, который могут поднять ее литературный уровень, на основании обязательного в то время психологического реализма могут подлежать обжалованию. То же касалось и языка. Аргумент «так не будут себя вести, думать, говорить... люди при Коммунизме» мог пасть всегда, если герои «вели себя, думали, говорили», как мы.

Стругацких это задело; хотя поначалу и в ограниченной степени, так как в годах 1957–60 их творчеству сопутствовали стремления двух видов: психологические или социально-психологические (и это принесло некоторые трудности, как только стремления проявились отчетли-

вее) и популяризаторские, реализация которых была неблагоприятной с той точки зрения, что толкала писателей в сторону менее модной технологической фантастики, — разумеется, это не должно оцениваться с доктринальной точки зрения, хотя и так случалось.

Рукопись «Страны багровых туч» лежит в издательстве, когда в январе 1958 авторы публикуют в журнале рассказ «Извне», а позже — рассказы «Шесть спичек» и «Спонтанный рефлекс». Следующий год приносит «Испытание СКР», «Забытый эксперимент», «Частные предположения» и «Поражение». Все это, кроме «Спонтанного рефлекса», дополненное рассказом «Глубокий поиск», составило сборник «Шесть спичек» (М.: Детгиз, 1960) и является свидетельством научных и политехнических интересов. Предметом популяризации братья избрали прежде всего кибернетику. Как будет вести себя, «думать» робот, запрограммированный столь универсально, что способен к самостоятельным поступкам («Спонтанный рефлекс»)? Как мог бы выглядеть полностью автоматизированный космический корабль, предназначенный для исследования и сбора биологических образцов на многих планетах, высланный более развитой, чем наша, цивилизацией, и как могло бы проходить его посещение Земли («Извне»)? Какие устройства будут использоваться для первых разведок на планетах, о которых заранее нельзя сказать ничего определенного («Испытание СКР»)? Отвечая на такие вопросы, Стругацкие присоединились к международной плеяде знатоков роботехники, став одними из немногих предтеч темы в СССР²¹.

«Забытый эксперимент» и «Частные предположения» строили умозаключения о теории относительности. Первый рассказ выдвигал идею взгляда на время как на материальный процесс, который сопровождается накоплением и высвобождением энергии. Второй иллюстрировал перевертыш «парадокса близнецов». Этот парадокс гласит, что при скорости, близкой к скорости света, на борту космического корабля проходят годы, в то время как на Земле — десятилетия. Стругацкие предположили, что при полете с субсветовой скоростью и постоянным ускорением ситуация бы зеркально изменилась, и предложили соответствующую историю о космонавте и его возлюбленной.

«Поражение» рассказывало о фантастической «эмбриомеханике», испытании так называемого «Яйца», которое в зависимости от программы может развернуться в какое-то устройство или, например, здание. В «Эдеме» (1959) Лем назвал что-то подобное «механическим зародышем». «Глубокий поиск» описывал подводную охоту на большого кальмара, который напал на китовое стадо. Возможно, эту идею авторы позаимствовали у Артура Кларка²² — «Большая глубина» (The Deep

Range, 1957) могла попасть в руки Аркадия. «Шесть спичек» затрагивали проблемы парапсихологии. К этой группе следует прибавить и рассказ «Чрезвычайное происшествие» (в котором речь шла о небелковой жизни) из сборника «Путь на Амальтею». Изданный также в 1960 г., он содержал, кроме заглавной повести, продолжающей приключения героев «Страны багровых туч», и «Чрезвычайного происшествия», еще два «космических» рассказа («Ночь в пустыне», «Почти такие же») менее политехнического характера, написанные, — как и все остальное в сборнике — скорее всего, позже, чем рассказы из сборника «Шесть спичек».

Содержимое «Шести спичек» имеет типичные для технологической фантастики недостатки, связанные с трудностями ввода популяризируемого материала, хотя следует признать, что Стругацкие старались вносить разнообразие языковыми средствами и обосновывать ходом действия каждый случай использования объяснений, как можно реже пользуясь услугами рассказчика, но несмотря на все уловки, моменты разъяснения встречающихся участникам событий загадок так или иначе представляют собой разнообразные реализации одной схемы: разбирающийся в научной или инженерной проблематике специалист доступно растолковывает проблему заинтересованному профану, так как эта схема отражает единственно возможное в научно-популярной беллетристике отношение между читателем и автором.

Сюжеты чаще всего использовали обычно употребляемые образцы популярной литературы: ученые пробираются к двигателю времени в эпицентр зоны давнего ядерного взрыва, в которой встречаются мутантов и необычные физические явления; инспектор (но не полиции, а Управления охраны труда) проводит следствие по делу таинственного случая в Центральном институте мозга; космический корабль становится объектом «вторжения» небелковых существ, питающихся воздухом «мух», и космонавты уничтожают их... Но одновременно за рассказами тянулся шлейф структур производственной литературы; проводимый эксперимент или сделанное открытие таит в себе необычайные возможности, является переломом в истории науки или промышленной отрасли, что обозначалось картинками, подобными этой:

Представьте себе завод без машин и котлов. Гигантские инсектарии, в которых с неимоверной быстротой плодятся и развиваются миллиарды наших мух. Сырье — воздух. Сотни тонн первоклассной неорганической клетчатки в день. Бумага, ткани, покрытия... [1, 545—546]

В этих рассказах еще можно найти остатки милитаристской атмосферы «Страны...», но лишь изредка они играют в них важную роль. Чаще муштра, воинственное настроение проявлялись в мелких подробностях: командах, ответах «Так точно!» и т. п.

Популяризация или показ спекулятивного мышления не исчерпывали, однако, притязаний авторов. Каждое из произведений сборника «Шесть спичек» кроме технологической представляло проблему психологического или морального свойства, причем теперь трудно сказать, на какую из них читатель должен был обратить более пристальное внимание. Характерно, что при переиздании в 1986 г. некоторых из этих рассказов [41] писатели удалили большинство описаний техники, оставляя без изменений или расширяя фрагменты, касающиеся другой сферы интересов. Так как трудно подозревать имеющих мировую славу и дефицит времени творцов в переработке ранних текстов, появляется предположение: не отдали ли они в печать первоначальные версии, «исправленные» некогда редакторами.

Рассказы «Шесть спичек» и «Забытый эксперимент» продолжают представлять «конфликты при Коммунизме», обращаясь к «Стране багровых туч» и — более отчетливо — к «Туманности Андромеды». Мвен Мас, как я уже упоминал, проводил трагически закончившийся эксперимент без разрешения. Без дурных намерений... он не уведомил Совет, так как знал, что ему предложат, чтобы избежать риска, отложить опыт до тех пор, когда построят более мощную установку, а он не хотел ждать. Его поведение не объяснялось личными амбициями или попыткой кого-то опередить, он действовал для общего блага, и никто не стоял за Мвенем Масом. Подобный «конфликт хорошего с лучшим»²³, то есть столкновение оправданного энтузиазма и столь же оправданной осторожности людей, стремящихся к одной и той же цели и не представляющих (как это было в «Стране...», а также во всем жанре производственного романа) противоположные общественные силы, иллюстрировало следствие по делу в Институте Мозга. Проводящий исследования ученый, обнаруживший, что облучение мозга новым видом излучения вызывает у подопытных животных удивительные способности, поскольку не мог узнать от них, что они чувствуют, — сам подвергся облучению и в конце, экспериментируя дальше, «надорвался», пытаясь усилием воли поднять шесть спичек. Директор и сотрудники института считают его героем, у инспектора — другое мнение:

Славное время, хорошее время. Четвертое поколение коммунистов. Смелые, самоотверженные люди. Они по-прежнему не способны беречь

себя, напротив — они с каждым годом все смелее идут в огонь, и требуются огромные усилия, чтобы сдержать этот океан энтузиазма в рамках мудрой экономии. Не по трупам своих лучших представителей, а по следам могучих машин и точнейших приборов должно идти человечество к господству над природой. И не только потому, что живые могут сделать много больше, чем сделали мертвые, но и потому, что самое драгоценное в мире — это Человек [1, 457].

Вопреки обычаю соцреалистической литературы конфликт, несмотря на словесную победу инспектора, на самом деле остается неразрешенным. В конце рассказа авторы «подмигивают» читателю, вспоминая, что и инспектор в молодости дал увлечь себя нетерпеливости. Таким образом, столкновение взглядов подытоживает извиняющий знак вопроса, подчеркивающий неантагонизм конфликта.

А вот в рассказе «Испытание “СКИБР”» Стругацкие приблизились к очень существенной моральной проблеме.

На испытания роботов неожиданно прибывает сам Антон Быков (внук Алексея), капитан готовящегося к межзвездному путешествию корабля, и предлагает одному из программистов, Акимову, принять участие в экспедиции. Неписанный кодекс людей коммунистического общества не предполагает возможность отказа, и Акимов соглашается, хотя даже и не задумывался о таком повороте дела, тем более что надеялся после испытаний начать спокойную семейную жизнь с любимой женой, которую теперь он должен навсегда покинуть. Драма Быкова — это драма ответственности и власти. Он знает, что Акимов — единственный возможный кандидат, и что предложение ломает ему жизнь, но у него также нет другого выхода.

В последней опубликованной редакции рассказ заканчивается на этой трагической развязке. К сожалению, в версии 1960 года, где Быков легко соглашается зачислить в состав экипажа и жену, поставленной *de facto* проблемы не осталось, а тема тяжести и ответственности власти исчезла, так что «Испытание...» не вышло за рамки технологического рассказа. И если Стругацкие тогда вообще думали о каком-то бунте против правил жанра, об отказе от принципов хеппи-энда, то им этого не позволили. А может быть, не думали? ²⁴ Впрочем, теперь уже не так важно, исходило ли давление, которому они подверглись, от редакторов или таилось внутри них самих.

Тем, что составляло в произведениях из «Шести спичек», а особенно из «Пути на Амальтею», доказательство развития писательского мастерства братьев, была их сосредоточенность на вопросах душевно-

го состояния: реакции на опасность и психологии героического действия.

Уже журнальный дебют начинающих фантастов создавал впечатление, что больше всего интересовало их — если изъять описания техники, — то же, что и любого писателя-реалиста, в наиболее часто понимаемом у нас значении этого термина, писателя-психолога. «Извне», «повесть в трех рассказах», показывала историю «посещения», изложенную с трех точек зрения:

— группы офицеров, нашедших во время туристической вылазки лежащего на пустынном плато мужчину — космического «зайца», как это выяснится позже (рассказ, взятый отдельно, является при этом простым, без претензий, эпизодом из жизни провинциального гарнизона на Дальнем Востоке);

— археолога, который сильно испугался, увидев исследовательские автоматы пришельцев;

— другого археолога — того, который, оказавшись на месте посадки инопланетян, отважился на беспрецедентный поступок: проник в автоматический посадочный модуль, чтобы установить контакт с теми, кто его выслал.

Другое большое произведение — заглавная повесть сборника «Путь на Амальтею», героями которой стали повзрослевшие на десять лет Быков, Крутиков, Юрковский, Дауге и два молодых космонавта, представляло следующую ситуацию. Корабль, спешащий с продовольствием для станции на спутнике Юпитера, которой угрожает голод (очередной реликт производственной повести — действие завязано на мотиве промышленной аварии), уже находясь на орбите Юпитера, попадает в метеоритный рой и с поврежденным двигателем начинает тонуть в атмосфере гиганта. Всем грозит смерть, только ценой наивысших усилий экипаж и пассажиры избегают приговора судьбы. И опять Стругацких интересует реакция героев и их психологическое состояние. Чтобы отразить это наилучшим образом, писатели в обеих повестях используют различные способы:

— внутренний монолог:

Тогда Юрковский закрыл глаза. «Жить, — подумал он. — Жить долго. Жить вечно». Он вцепился обеими руками в волосы. Оглохнуть, ослепнуть, онеметь, только жить. Только чувствовать на коже солнце и ветер, а рядом — друга. Боль, бессилие, жалость. Как сейчас. Он с силой рванул себя за волосы. Пусть как сейчас, но всегда [1, 603];

— или метафорическое описание:

Я стал соображать, сопоставлять факты — если всю эту несуслаицу называть фактами — и в конце концов пришел к заключению, что нахожусь, скорее всего, в гигантском ангаре для межзвездных кораблей. /.../ Я словно забыл обо всех испытаниях, о своем фантастическом положении и вел себя совершенно так же, как запоздавший гость, который запутался среди чужих пальто в неосвещенной прихожей. Помнится, я даже брюзжал вполголоса, называя негостеприимных хозяев звездолета невежами [1, 376—377];

— по возможности, психологическое состояние при переживании столь драматичных, усложненных, что их нельзя назвать напрямую или даже охарактеризовать их переносным образом, писатели пытались выразить описанием внешности субъекта, коротким диалогом, вставками замечаний рассказчика, что приводило к некоторой похожести на развлекательную прозу воспитанных на бихевиористической психологии американцев:

В медицинском отсеке Моллар, дыша носом от боли, мазался жирной танниновой мазью. У него было красное лоснящееся лицо и красные лоснящиеся руки. Увидев Быкова, он приветливо улыбнулся и громко запел про ласточек: он почти успокоился. Если бы он не запел про ласточек, Быков мог бы считать, что он успокоился по-настоящему. Но Моллар пел громко и старательно, время от времени шипя от боли [1, 590 — реакция на сообщение о неизбежной гибели корабля].

Эти приемы имели свои последствия для философского звучания концепции личностей персонажей. Они указывали на ее неоднозначные, иррациональные элементы, существование которых не признавала теории социалистического реализма — в соответствии с ними человек гораздо проще. И если, в конце концов, не удивительно, что никто не имел претензий к «Извне» (во-первых, «Шесть спичек», опубликованные в издательстве для детей, критика обошла молчанием, а во-вторых, героический «заяц», современный человек, еще далекий от идеала, возможно, и мог быть немного странным), то трудно понять, почему не было попыток атаковать «Путь на Амальтею» с этой стороны. Тем более что не прошло безнаказанно для Стругацких «преступление» гораздо меньшего калибра.

Я не раз пытался представить себе Человека Будущего, — писал в газете «Литература и жизнь» представитель «голоса народа», читатель-рецензент, — в воображении возникали образы высококультурных людей — влюбленных в науку и одновременно любящих и знающих искусство. /.../ Я прочитал /.../ «Путь на Амальтею» и теперь доподлинно знаю, какой

он — герой грядущих веков. В кармане у человека XXI века технический справочник и словарь питекантропа. Вот как, например, разговаривает с персоналом звездолета его капитан Алексей Петрович Быков: «Знаете что, планетологи... Подите вы к черту!» /.../ И вообще слово «черт» — самое распространенное в будущем. Им пользуются почти все грамотные люди,

— продолжал недовольный читатель, таким образом указывая на несомненную идеологическую ошибку Стругацких, допускающих — по его мнению — мысль о сохранении в XXI веке «религиозных пережитков». Окончание заметки также было любопытным:

Хочется искренне поблагодарить редактора издательства «Молодая гвардия» Б. Ключеву, которая не коснулась своим требовательным пером этих и других самородных слов, позволив авторам донести до нас живое дыхание будущего... [72]

Другой защитник идеала, автор письма в другую редакцию, написал яснее:

Познакомясь с научно-фантастическими рассказами и повестью А. и Б. Стругацких «Путь на Амальтею» (изд-во «Молодая гвардия», 1960), приходишь к печальному выводу, что люди будущего — это далеко не передовые люди, недостатки которых ни время, ни образование не исправит. Послушайте, как говорят герои повести: «Не ори на нее, козел! — гаркнул атмосферный физик Потапов». «Лопать захочет — придет». /.../ «У него такая особая морда». Герои называют друг друга «извергами», «бездельниками»... [69]

Сразу же замечу, что все «крепкие» словечки автор вырвал из контекста, чаще всего шутиwego.

Видимо, даже столь незначительное «отклонение» (обращение к обычной лексике) от быстро формирующейся нормы в столь деликатной теме «человека коммунизма» встретиwось с острым осуждением не только полуанонимных «читателей», но и публикующих вышеупомянутые заметки редакций, а значит, и организаций, стоящих за ними. Можно вообразить себе раздражение братьев. Ведь их работе сопутствовала та же, что и у их коллег, главная цель. Как убеждают позднейшие высказывания Стругацких²⁵, сомневаться в искренности которых у меня нет ни малейших оснований, самым важным для них в то время было сконструировать правдивый образ коммунистического будущего и живущих в нем людей. Стремление к психологическому анализу своего настоящего не должно было противоречить хотя бы художественной футурологии, как это явствует из следующего рассуждения:

Существует превосходная книга «Туманность Андромеды». Там есть люди. Люди эти многим не нравятся, и не только потому, что они не похожи на тех, что мы видим вокруг нас, но и потому, что они не похожи на тех, кого мы хотели бы увидеть. Мы окружены реальными людьми. Есть плохие, есть хорошие. Есть люди, которых мы называем особенно хорошими, особенно милыми. Мы говорим о них, что они — талантливые и на редкость душевные люди. А в будущем такие люди будут считаться самыми обыкновенными людьми. Полос талантности, полюс гениальности переместится гораздо выше. И если взять отрезок порядка двухсот-трехсот лет, то масса людей будет состоять из тех, которые сегодня рисуются как исключение из правила.

Вот исходная мысль, которой мы руководствуемся в нашей работе. /.../ Мы стараемся изображать людей, которых мы видим. С некоторыми из них мне приходилось бывать в экспедициях и работать с ними, служить в армии. Наша мечта — перенести образы лучших людей из современности в будущее [14, 171–172].

Эти неслыханно оптимистичные заявления, выходящие из возможности внутреннего совершенствования человеческой единицы и общественного прогресса, прозвучали в уже цитированной здесь дискуссии, материалы которой публиковались в «Неве» в 1962 году, то есть тогда, когда Стругацкие уже закончили писать «Стажеров», повесть, которая начинается новый, особенный этап их творчества. Но если принять во внимание тот факт, что наши писатели — как и все остальные послевоенные и более ранние литераторы Советского Союза — были воспитаны на диалектике и прекрасно знали стирающую понятия настоящего и будущего теорию социалистического реализма, то вышеприведенные слова можно считать отчетливым высказыванием мысли, прозвучавшей годом раньше в ответе на анкету «Советской культуры». Вопрос анкеты звучал так: «После полета Гагарина что вы считаете фантастическим?»:

Фантаст сейчас, как и раньше, может писать о чем угодно, он даже обязан это делать. Идей всегда будет бесконечно много. Но все эти идеи неизбежно покажутся когда-нибудь привычными и обыденными. Потому что человеку свойственно стремление знать, потому что всегда были, есть и будут люди, превращающие фантастику в реальность. И если фантаст хочет создать что-нибудь действительно полезное, он должен в меру своих сил и способностей писать прежде всего об этих людях. О таких, как Юрий Гагарин и те, кто силой знания и упорным трудом дали человечеству возможность совершить прыжок в космос [13].

*

Так писали Стругацкие или сразу после начала работы над «Стажерами», или до этого. Потеряв интерес — видимо — к пропаганде науч-

но-технических идей. В этом нет ничего удивительного, так как они только что закончили книгу «Возвращение» (работа над ней заняла весь 1960 год), в которой поместили огромное количество таких идей, и у них мог возникнуть вопрос: «Что еще можно выдумывать, как долго и зачем?» Впрочем, главная цель этих писательских усилий была серьезной. Авторы дали увлечь себя всеобщему энтузиазму и решили выполнить заказ партии, поспорить с «Туманностью Андромеды», представить собственное видение коммунизма.

«Возвращение (Полдень, XXII век)», жанр которого авторами был определен как «повесть», формально представляло собой цикл из 19 рассказов, сгруппированных в три части. Связующим звеном были прежде всего персонажи; в повести излагались отдельные эпизоды из жизни Сергея Кондратьева и Евгения Славина, космонавтов 2017 года, известных нам по двум рассказам, вошедшим в сборник «Путь на Амальтею», которые — перескочив с большой скоростью какой-то пространственно-временной барьер — возвращаются на Землю в 2119 году, почти через век после расчетного срока. Они акклиматизируются в новой действительности и знакомятся с новым миром, а вместе с ними и читатель. Их судьбам посвящена большая часть новелл первой части — «Возвращения». Героями остальных являются, главным образом, люди, современные XXII веку. Четверо мальчишек из одной комнаты школы-интерната: Геннадий Комов — Капитан, Поль Гнедых, Александр Костылин и Михаил Сидоров по прозвищу Атос; эпизоды из их жизни позволяют хорошо познакомиться с обществом будущего, его моральными и другими проблемами — с «Благоустроенной планетой» (название второй части) Землей и познанным Космосом, на протяжении полувека, потому что мальчики взрослеют. Можно бы сказать, что стареют, если бы не 120-летняя, нормальная для того времени продолжительность жизни человека. В нескольких рассказах представлен также космонавт-десантник необычайной отваги и осторожности, благородный, честный, добродушный и смешной, обладающий необыкновенными интуицией, авторитетом и личными странностями Леонид Горбовский.

Новую повесть связывают с «Шестью спичками» отсылки к представленным там героям и фактам. Два рассказа, «Глубокий поиск» и «Поражение», вошли в «Возвращение» после незначительной косметики. Более того, в подавляющем большинстве эпизодов повести применен тот же, что и в рассказах из сборника, художественный прием: действие вращается вокруг технического устройства, изобретения или

научного открытия, в то время как вводимый при случае «человеческий» мотив вносит проблематику, добавляющую новую грань темы: человек будущего, его моральность и склад ума, и общество, в котором он живет. Трудно установить причины этого. Или Стругацкие еще не представляли себе с точки зрения правил композиции и писательской техники иное произведение, нежели производственно-фантастическое, то есть описание техники или производственные перипетии постоянно казались им единственно возможным материалом для фабулы и действия НФ-произведения безотносительно к тому, какие проблемы они хотели над ними надстроить? А может быть, их умение проводить психологический анализ не развилось еще настолько, чтобы мысли и существенные поступки героев занимали все «информационное пространство» произведения? Может быть, они думали, что элементы фантастического мира «Полдня» все еще требуют разъяснений, толкований, описаний? Во всяком случае, страницы заполнили — кроме событий — устройства, аппараты, открываемые явления и научно-фантастические факты, в нагромождении которых терялась важнейшая мысль.

Чего там только не было! Путешествуя самодвижущимися дорогами, без спешки и неудобств можно было посетить любое место планеты (нонсенс с экономической точки зрения, но хорошо иллюстрирует лозунг «Все для блага человека»); на огромных фермах разводили созданных генетическим искусством чудовищ — «мясных коров»; разводили также китов. И дальше: гигантский компьютер «Коллектор Рассеянной Информации», способный по стершимся «информационным следам» реконструировать образы прошлых событий, типа сражений динозавров; первая попытка «обессмертить» человека с помощью записи информационного содержимого его мозга; проводимые с использованием парапсихологических способностей «ридеров» поиски параллельных миров; биологическая цивилизация на далекой Леониде; штурм планеты Владиславы в поисках руин «чужих» городов; первые, необычайно удачные контакты с жителями других миров; будущая школа; уже знакомая эмбриомеханика. Я назвал только те технические, социологические, космологические и иные идеи, вокруг которых — если не по существу, то хотя бы в формальном, композиционном отношении — «вращается» действие эпизодов. А что говорить о десятках технических и общественных изобретений, входящих в состав фантастического фона, описываемых мимоходом? Вместо того чтобы подсчитывать все это, попробую сосредоточиться на главных контурах будущего мира и чертах живущего в нем человека, ведь в конечном счете братья стреми-

лись создать целостное видение этого мира, скорее всего. И здесь не обойтись без обращений к книге Ефремова и пропагандируемой тогда теории коммунизма, составлявших существенный контекст выступления Стругацких.

Приведенные в определении коммунизма, провозглашенном на XXII съезде²⁶, условия и черты коммунизма можно поделить на следующие группы:

- экономические условия, которые могут обеспечить столь мощное развитие производительных сил (в частности, кибернетики и автоматике), чтобы залить человечество доступными для всех благами;
- общественные изменения (ликвидация классов и прослоек, замена государства самоуправлением, основанном на самодисциплине);
- последствия экономических и социальных перемен для жизни отдельных личностей (всестороннее развитие каждого, воспитание в людях естественной, крепкой потребности в труде).

Последнюю группу вопросов и определение коммунизма и, наверняка, другие официальные документы освещали довольно скупое, а создать на их основе конкретный образ будущей жизни мог далеко не каждый. Отсюда и внезапный интерес ответственных органов к НФ, на который с готовностью ответили Стругацкие и другие фантасты, поскольку исполнение иллюстрационных заданий нельзя назвать особенно трудными. Вот, например, как была решена задача изображения жизни при изобилии благ, описания поведения человека, лишенного чувства ответственности (нет смысла собирать вещи, которые общедоступны).

Ефремов в «Туманности...» проиллюстрировал психологически-бытовые последствия высокого благосостояния эпизодом переезда Дара Ветра. Он, зная, что где бы он ни оказался, получит в распоряжение все, что ему нужно, меняя место жительства, брал с собой лишь личные фотографии, реликвии. Стругацкие попросту позаимствовали этот мотив, дополнив его более оригинальной идеей, так называемой «Линией Доставки», поставляющей в квартиры продукты по тому же принципу, по какому действует бесплатный водопровод.

Весьма многочисленные детали в обоих произведениях напоминают о том, что изобилие позволит освободить людей от забот о хлебе насущном, добавит свободного времени, а технический и научный прогресс улучшит их здоровье и продлит жизнь (Ефремов возлагал надежды на развитие медицины, Стругацкие придумали «биоблокаду» — универсальную вакцину, безгранично усиливающую защитные силы организма),

всех освободит от неприятной, нудной, физической работы, оставляя лишь умственную и творческую (Стругацкие наполнили свой мир роботами, в более ранней «Туманности...» их меньше, зато больше автоматизированных фабрик). Однако коммунизм не ограничивался только богатством и развитием науки.

При коммунизме также не просто будут уничтожены общественные классы, так называемое разделение на собственников средств производства и эксплуатируемых. В соответствии с законами диалектики он должен быть «отрицанием отрицания», следующим за антитезисом и тезисом синтезом, то есть происходящим на бесконечно высоком цивилизационном и техническом уровне возвращением к первобытному существованию, когда люди — несмотря на то что вымирали от голода — были равны между собой, универсальны (каждый мог делать все то, на что было способно целое человечество) и — хотя и почти полностью зависели от природы — свободны от навязанных позднее самим себе ограничений. Отрекшись от древнего равенства и свободы, человек стал вести организованную войну с естественной средой, и война эта, как казалось советским идеологам перелома пятидесятых и шестидесятых годов, уже, уже приближается к окончательной победе. Еще только одно поколение!.. В основном она уже выиграна...

Целью, стало быть, является изжитие того, что уже сыграло свою роль, из необходимого инструмента превратилось в оковы: социальных неравенств, делений, производственных специализаций, общественных и экономических ролей, всей социальной, политической, бытовой и культурной надстройки, чтобы с бесконечно возросшей мощью вернуться в доисторический «золотой век», создать как бы общеземную племенную деревню или растянутые на весь мир, с автоматами вместо рабов, Афины времен Перикла. А значит, полное изменение условий жизни, структуры общества, обычаев и личностей людей. Что за поле для выступления фантаста! Например, система органов и способы осуществления «власти».

Ефремов, которому весьма важно было ясно представить эти вопросы, решил, усиливая этим утопический компонент романа, на непосредственное описание в лекции одной из героинь:

Веда попросила дать ей палку и нарисовала на песке круги основных управляющих учреждений.

— Вот в центре Совет Экономики. От него проведем прямые связи к его консультативным органам: АГР — Академии Горя и Радости, АПС — Академии Производительных Сил, АСПБ — Академии Стохастики и

Предсказания Будущего, АПТ — Академии Психофизиологии Труда. Боковая связь — с самостоятельно действующим органом — Советом Звездоплавания. /.../ Разве это не напоминает вам человеческий мозг? Исследовательские и учетные центры — это центры чувств. Советы — ассоциативные центры. Вы знаете, что вся жизнь состоит из притяжения и отталкивания, ритма взрывов и накоплений, возбуждения и торможения. Главный центр торможения — Совет Экономики, переводящий все на почву реальных возможностей общественного организма и его объективных законов. Это взаимодействие противоположных сил, сведенное в гармоническую работу, и есть наш мозг и наше общество [125, 201].

Стругацкие же, «Возвращение» которых в большей степени, нежели «Туманность...», является технологической, а не социологической утопией, и которые, как правило, попросту описывали технику, размещая общественные изобретения в виде фантастического фона, избегая авторских разъяснений, разбросали информацию об устройстве мира будущего, синтез которой складывается в следующую картину. Во главе стоит Мировой Совет, которому подчиняются или с которым сотрудничают Советы меньшего уровня: Экономические Советы континентов и Совет Космогации, а также другие, не упоминаемые в тексте. В их состав входят различные Комитеты (напр., Комитет по охране животного мира иных планет, Комитет по внеземным ресурсам) и Комиссии (напр., Комиссия по контактам с иными цивилизациями, Комиссия по изучению следов деятельности иного разума в Космосе); их окружают консультативные, типа Академии Здравоохранения, или чисто научные органы (Академия Космозоологии, Институт Физики Пространства).

В обоих произведениях бросается в глаза отсутствие каких-либо исполнительных органов, особенно связанных с использованием силы. Здесь вообще не присутствует понятие «Власти» (то есть основанного на правовом авторитете отдания приказов и исполнения их под угрозой использования принуждения). Есть лишь управление определенными производственными или научно-исследовательскими процессами, где право на отдачу распоряжений кем-либо дает только его личный авторитет исследователя и организатора, а необходимость выполнения приказов и соблюдение запретов — внутренняя солидарность, повиновение добрым традициям и чувство ответственности. Обе книги дают многочисленные примеры напряженной и дисциплинированной деятельности рабочих групп и отдельных личностей в соответствии с принципами, о которых говорил Ленин: с переходом от социализма к коммунизму

будет исчезать всякая надобность в насилии над людьми вообще, в подчинении одного человека другому, одной части населения другой его части,

ибо люди привыкнут к соблюдению элементарных условий общественности без насилия и без подчинения [59, 25, 428].

Остается еще проблема ошибок и наказаний за них. Люди будущего, совершившие предосудительный поступок, наказывают себя сами. Мвен Мас после неудачного эксперимента вынес себе такой строгий приговор, что пришлось защищать его от самого себя. А вот как выглядит в «Возвращении» реакция жутко измученного (9 дней без сна) мужчины, ошибка которого нарушила важный эксперимент:

...у одного из операторских кресел стоял высокий человек и кричал, схватившись за голову:

— Назад! Назад! А-а-а!

Откуда-то, стремительно шагая, возник Каспаро [академик, руководитель эксперимента — В. К.], кинулся к пульту. В зале стало тихо /.../.

— Простите! — сказал высокий человек. — Простите... Простите... — повторял он.

Каспаро выпрямился и крикнул:

— Слушать меня! Секторы восемнадцать тысяч семьсот девяносто шесть, семьсот девяносто семь, семьсот девяносто восемь, семьсот девяносто девять, восемьсот — переписать! Заново! [2, 217]

В случае серьезной провинности и упрямом непризнании в ошибке наказывает — вплоть до исключения из своих рядов — коллектив. Так поступили с Сидоровым, который воспользовался тем, что командир корабля потерял сознание, самовольно высадился на планете и этим чуть не погубил корабль и его экипаж.

Общество полной свободы и благосостояния может поддерживаться в порядке и целостности лишь при высокой сознательности его граждан. Единственной побудительной причиной к труду становится потребность в нем, поскольку каждый получает все, что пожелает, безотносительно к его производственным заслугам. Совесть — единственная гарантия порядочности. Самозабвение в работе и высокий моральный уровень — таким главными чертами наделили Стругацкие человека будущего. Впрочем, свои взгляды они выразили и непосредственно:

Человечество идет к коммунизму. Коммунизм — это могучее объединение человечества, человечества богатого и свободного. Богатого знанием и свободного от забот о хлебе насущном, не зависящего от природы и диктующего природе свои законы.

Есть люди, которые представляют себе этот коммунизм как-то странно. Человечество перестает трудиться. Изобилие создают машины. В баках для питьевой воды — лимонад. Или даже пиво. Есть всё и в любых количествах. Нет только невыполнимых желаний. Человечество только

нежится на полном иждивении машин. Нечего хотеть, не о чем мечтать, не к чему стремиться.

Это не коммунизм. Это мертвящая скука. Коммунизм — это братство закаленных бойцов, знающих, жизнерадостных, честных. Да, будет изобилие. Да, будут машины — множество хитроумных машин, выполняющих всю неприятную и однообразную работу. Но не для того, чтобы человек заплыл салом от лени. Изобилие и машины нужны для того, чтобы освободить человека для выполнения высшего его назначения — для творчества [12].

Уже сейчас можно достаточно точно определить характерные черты будущего человека. Первая характерная черта — это огромная любовь к труду. Я знаю таких людей. У меня есть друзья, которые готовы работать днем и ночью. Они получают в труде наслаждение. /.../ Вторая черта — это жизненная активность и огромный интерес ко всему, что происходит вокруг. Я уверен, что человек будущего не будет лгать. Ложь будет ему органически неприятна [14, 172].

Ясно, что существование таких людей может быть гарантировано лишь при совершенной системе воспитания и образования. Нельзя поручать это делать непрофессионалам, а потому и в «Туманности Андромеды», и в «Возвращении» детей воспитывает государство, хотя родители и могут в любой момент встречаться с детьми. Ефремов видел будущую школу подобной обычному сегодняшнему техникуму-интернату. До 17 лет молодежь должна получить в ней жизненный и практический опыт, а также теоретические знания. Этап обучения заканчивается сдачей в течение трех лет своеобразного экзамена, совершением 12 «подвигов Геракла». Например, сын председателя Совета Звездоплывателя за полтора года должен был поочередно выполнить следующее: рассчитать и сделать удобным для посещения нижний ярус пещеры Кон-и-Гут в Средней Азии, провести дорогу к озеру Ментал сквозь острый гребень хребта, возобновить рощу старых хлебных деревьев в Аргентине, выяснить причины появления больших осьминогов в области недавнего поднятия у Тринидада, собрать материалы по древним танцам острова Бали, подобрать исполнительниц и создать ансамбль. После этого ему назначат следующие шесть заданий. На основании результатов этих работ будут определены его способности, и он будет направлен на двухлетние высшие курсы по избранной специальности, по окончании которых 22-летний юноша станет полноправным членом общества. Далее он будет уже сам решать, где работать и какие дополнительные дисциплины изучать, чтобы стать универсальным специалистом. Универсализации будет также способствовать периодическая смена рода деятельности.

Стругацкие были более утонченными: их «школа» — это большой, окруженный парком «малый мир», где в отдельных помещениях проживают по четверо молодых людей, а их познанием мира управляет, используя самые современные технические методы и огромный, как правило, жизненный опыт, один (на четверых) учитель, который надолго, даже когда они станут взрослыми, останется их консультантом. Процесс обучения заключается в формировании в равной степени ума, тела и характера, при этом он должен учитывать юношеские интересы, игры, и ни в коем случае не ломать личности ученика. Постоянная смена занятий и управление ими педагогом, всегда имеющим для этого много времени, позволяет ученикам впитывать огромное количество знаний без вреда для других сторон развития и без ограничения молодой личности, без комплексов и стрессов. Ничего удивительного, что они вырастают искренними, отважными, свободными, у них прекрасное настроение, держат себя с достоинством.

Затем человек становится хозяином своей судьбы. Ищет, иногда неоднократно меняет занятия, но не как у Ефремова — в полуобязательном порядке, а до тех пор, пока не найдет дела, которое будет ему по душе. А пока не найдет, чувствует себя несчастным, чуть ли не больным, как Поль Гнедых, который очень долго искал свою профессию — охотника на животных далеких планет. Впитанная потребность в работе и любовь к ней так сильны, что в определенных, предельных ситуациях ее выполнение является лекарством от сильнейших тревожений — примером этого служило еще поведение героев «Пути на Амальтею».

Что же в таком случае будет с семьей? Детей она не воспитывает, а ее хозяйственные функции исчезли с окончательной победой общественного разделения труда... Классики марксизма не оставляли сомнения в том, что «индивидуальная семья перестанет быть хозяйственной единицей общества. Частное домашнее хозяйство превратится в общественную отрасль труда» (Ф. Энгельс. «Происхождение семьи, частной собственности и государства» [57, 21, 78]), а Ленин в «Великом почине» подчеркивал: «Настоящее освобождение женщины, настоящий коммунизм начнется только там и тогда, где и когда начнется массовая борьба /.../ против этого мелкого домашнего хозяйства, или, вернее, массовая перестройка его в крупное социалистическое хозяйство» [59, 29, 396]. Должен заметить, что вышеизложенные мнения вовсе не были направлены против моногамии. Наоборот: именно любовь должна была стать исключительной основой супружеских связей.

Ефремов с разгону ликвидировал понятие брака и даже передачу фамилии по наследству — его герои носят «имена» и «фамилии», выбранные произвольно (Дар Ветер, Низа Крит, Веда Конг и т. д.). Стругацкие, верные мысли Энгельса, брак и традиционные фамилии оставили, а что касается ликвидации «домашнего хозяйства», то иллюстрированию этого явления даже посвятили отдельный рассказ, о том, как Славин, женившись, хотел приготавливать пищу дома, хотя все другие столовались в ресторанах. Проблема заключалась в том, что он жил «в деревне», куда еще не подключили «Линию Доставки», поставляющую готовые кушанья. Несмотря на протесты жены, Славин заказывает домой кибернетическую кухню, предназначенную для автоматического приготовления пищи в походах, в малых столовых и т. д., а так как в доме нет кухонного помещения, тащит ее в ванную, при этом не только не может ее запустить, но даже не понимает, что по ошибке получил стиральную машину.

В своем коммунистическом мире братья повествуют также еще и об остаточном различии между городом и деревней, ибо сказано: «Правда, в лице крупных городов цивилизация оставила нам такое наследие, избавиться от которого будет стоить много времени и усилий. Но они должны быть устранены — и будут устранены...» (Ф. Энгельс. «Анти-Дюринг» [57, 20, 308]) Герои «Возвращения» не испытывают неудобств от «проживания в деревне» при почти уже всеобщей автоматизации, легкости коммуникации и перемещения, города же напоминают парки, что тем более заслуживает внимания, если учесть, что Ефремов, чей роман в гораздо большей степени несет отпечаток сталинской эпохи, явно недооценивал эту проблему, поскольку у него «строители /.../ поднимали свои творения на высоту более километра» [125, 157].

Вершиной пирамиды, фокусом, в котором собирались наиболее существенные линии образа идеального мира «Туманности Андромеды», был выдвигаемый в ней «тип» героя, идеал коммунистического человека. Даю слово Ю. Рюрикову:

Концепция будущего человека у Ефремова богата и интересна. Этот человек слил в себе лучшие свойства всех предшествовавших ему человеческих типов, освободился от их односторонности, их «частичности». Человек Ефремова универсален и гармоничен, он развивает все свои задатки и способности, все стороны своего интеллекта и своих эмоций. Вся жизнь его отдана творчеству, и он везде действует как творец: в тру-

де, отдыхе, любви, дружбе. Его мораль гуманна, чувства глубоки, отношения к другим людям человечны [71, 79].

Слово в кавычках напоминает рассуждения Маркса о «частичном рабочем», какой возникает при чрезмерном разделении труда, когда односторонняя специализация приводит к утрате наиболее ценных человеческих черт. Универсализм и гармония ефремовского человека — это результат уничтожения при коммунизме разделения труда. В то же время «человеческое отношение к другим людям», которое заключается в отношении к другим, как к самому себе, в уважении чужих чувств, развитой эмпатии и полном отсутствии эгоизма, возведенное в ранг общественного обычая, является ключевым понятием коммунистического общества.

Воспитанный в таких условиях человек не является с нашей точки зрения нормальным, обычным человеком:

Изменившиеся условия его жизни подняли его на высочайшие ступени духовного развития. Его логическое мышление развито, как у лучших теперешних ученых, образное восприятие — как у лучших писателей, его глаз натренирован, как глаз художника, ухо — как ухо музыканта. Его мимика и жесты выразительны, как у лучших актеров, его тело развито, как у лучших спортсменов [71, 80].

Принимая во внимание различия в научных интересах, отличия в изображении философских положений, имеющих одинаковый источник, наконец, разницу в писательских темпераментах — мы утверждаем, что Стругацкие (не в деталях, но в основном) довольно верно шли по следам Ефремова. Похожие цели и исходные тезисы предопределяли эту верность. То же самое было и с идеалом человека, по крайней мере, до определенного момента. Герои «Возвращения» так же гармоничны (мотив совершенного физического развития станет у Стругацких одним из любимых²⁷) и универсальны, хотя — как я уже уточнял — не меняют занятия слишком часто. Универсальны по-ефремовски они лишь после окончания школы.

Тем не менее полное несогласие с «Туманностью Андромеды» выразилось у Стругацких в том, что определяло эстетические ценности романа, то есть в области психологического и характерологического анализа героев. Ефремов с типично соцреалистическим безразличием к эстетике экспериментировал «до конца», действительно пытаясь представить отличающуюся от сегодняшней психику, не обращая внимания на то, что неправдоподобие мышления в восприятии читателя сдела-

ет персонажей плоскими, бумажными. Вот как, например, он пытался «образно» показать мышление будущих людей исключительно в категориях диалектики:

Эрг Ноор шел без обычной стремительности, переступая босыми ногами по мягкой траве. Впереди, на опушке, зеленая стена кедров переплеталась с облетевшими кленами, похожими на столбы редкого серого дыма. Здесь, в заповеднике, человек не вмешивался в природу. Своя прелесть была в беспорядочных зарослях высоких трав, в их смешанном и противоречивом, приятном и резком запахе [125, 271].

Характерно, что в польском переводе этот перл диалектического восприятия мира опущен.

Похожие фрагменты можно подобрать для иллюстрации всех отмеченных Рюриковым особенных свойств психики и чувств.

Стругацкие в вопросах психологии и писательского душеведческого ремесла хотели остаться «консерваторами» и даже вымыслили соответствующую футурологическую теорию не качественных, а количественных изменений, ведущих к будущему идеальному обществу (то есть не возникновение совершенно «нового» человека, а распространение «хороших» людей в соответствии с нашими сегодняшними нормами), которая могла защитить их от упреков в отходе от идеологии. Выигрывала от этого и читательская привлекательность их текстов. Они могли сделать часть персонажей носителями комизма, давать им различные характеры (оригинал, зануда, глупец), касалось это прежде всего эпизодических персонажей. Однако излишняя привязанность к вопросам психики была и опасной. Она поставила на их творческом пути ловушку, которую не смогли обойти многие социалистические писатели. Ведь если существенной гарантией создания коммунистического общества является воспитание людей настолько добрых, мудрых, сознательных, чтобы они захотели соблюдать его законы (а именно так часто считали советские марксисты), то трудно ответить на вопрос: «А что будет, если человек по своей натуре не является добрым, или добро и зло представлены в нем в равной мере?»²⁸

Окончание «Возвращения» было еще, в соответствии с правилами, оптимистичным, но уже содержало и сомнения²⁹.

После первой части, в которой изображена «завязка действия», второй — описывающей подробности мира развитого коммунизма, шла третья и последняя, подводящая итоги, под названием «Какими вы будете». Она состояла из трех эпизодов: «Свидание», «Поражение» и собственно «Какими вы будете»³⁰.

«Свидание» рассказывало о трагическом, случайном контакте с космонавтом другой цивилизации, которого застрелил охотник Поль, думая, что перед ним зверь; тем не менее это событие в любом случае открывает новую главу в истории человечества.

«Какими вы будете» завершало повесть. Трое приятелей: Кондратьев, Горбовский и Славин, беседуют о дальнейшей судьбе человечества, в результате чего на последней странице книги появились слова:

Мое воображение всегда поражала ленинская идея о развитии человечества по спирали. От первобытного коммунизма нищих через голод, кровь, войны, через сумасшедшие несправедливости — к коммунизму неисчислимых духовных и материальных богатств. /.../ ...с коммунизма человек начал и к коммунизму он вернулся, и этим возвращением начинается новая ветвь спирали, ветвь совершенно уже фантастическая... [2, 308]

В скором времени писатели захотят заглянуть в это посткоммунистическое будущее, вот только этот образ идеального общества и всемогущего (но очень, очень беспомощного) человека будет исполнять в их произведениях и качественно, и идеологически другие функции. А пока их целью станет выяснение некоторых неясностей, о которых в последней части также упоминается, но уже не в тираде персонажа, а в двух очень метафористических историях.

Первую из них рассказывает Горбовский. Это байка о том, как он встретил путешественника во времени потомка, для которого ничто уже не составляло трудностей, и задал ему вопрос:

«Постойте, один вопрос! Значит, вы теперь уже все можете?» Он с этакой снисходительной лаской поглядел на меня и говорит: «Что вы, говорит, Леонид Андреевич. Кое-что мы, конечно, можем, но вообще-то работы еще на миллионы веков хватит. Вот, говорит, давеча испортился у нас случайно один ребенок. Воспитывали мы его, воспитывали, да так и отступились. Развели руками и отправили его тушить галактики» [2, 307].

Другая история — в рассказе «Поражение».

Речь в нем идет о том, как исследовательская группа на одном из Курильских островов испытывала «механозародыш», из которого должен был «развиться» жилой купол. Механизм действия был следующим: соответствующее устройство перерабатывало естественный материал, на котором располагался «механозародыш», в пластмассу, из которой строился купол. Ученые разместили «Яйцо» — как выяснилось позднее — над японским подземным складом времен II мировой вой-

ны. Машина, не зная, с чем имеет дело, стала заливать артиллерийские снаряды горячим пластиком, и произошел мощный взрыв. Значит, «мертвые тоже могут бороться и даже наносить поражение»? [2, 288] Так звучал вопрос, заданный главным героем «Поражения».

Если перевести эти притчи на неметафорический язык, можно сказать, что Стругацкие наметили для себя цель поразмышлять о существовании ограничений человеческой природы и о силе современного общественного и политического зла.

Глава III ПЕРЕЛОМ

Не беллетризованная футурология, а условность — Стругацкие формулируют собственную теорию научной фантастики —— Доклад братьев на семинаре в Доме детской книги, изложение теории — Контекст (а): реформа теории соцреализма после XX съезда КПСС (типы, методы, стили) — Контекст (б): литературно-критические дискуссии 1957–1964 годов о фантастике — продолжение. Еще о семинаре в Доме детской книги —*— Между соцреалистической утопией и современной аллюзией, или «Стажеры» — «Попытка к бегству» как первая демонстрация историософического пессимизма и аллегория современности — «Попытка к бегству»: трудности с мотивацией — Борьба условности НФ и утопии, аллюзии с футурологией в «Далекой Радуге» —*— «Трудно быть богом» как жанровый перелом в советской фантастике — «Трудно быть богом»: размышление об обоснованности исторического детерминизма — «Трудно быть богом»: предупреждение рецидива сталинизма — Неудавшаяся антиутопия «Хищные вещи века» — Выводы на будущее.*

В конце ноября 1964 года в газете «Известия» под рубрикой «О чем думаем, о чем спорим» была опубликована весьма некомпетентная статья [80], подписанная «Л. Коган, доктор философских наук», в которой весьма типичным для перелома пятидесятых-шестидесятых годов способом критиковались последние достижения советской научной фантастики. Коган обвинял: техницизм, отсутствие убедительных людских характеров, вызванное тем, что нет широкой панорамы общества буду-

шего (исключение: «Туманность Андромеды»), а следовательно: сходство с социологически консервативной западной НФ, а также недостаточное использование материалов XXII съезда КПСС и неисполнение своего основного задания — показа молодежи коммунистического будущего.

На страницах «Литературной газеты», в первую очередь защищая «Молодую гвардию» — издательство, с которым все теснее сотрудничали братья, — напечатали свою реплику Стругацкие: утверждая, что книги о коммунизме есть, высказывая претензии по поводу фальсификации цитаты из Горького и еще несколько мелочей, они выдвинули весьма любопытный упрек:

Как можно /.../ пытаться затиснуть все тематическое многообразие фантастики в рамки однотемного определения, как бы пышно оно ни звучало. «Литература мечты», «литература о завтрашнем дне», «литература научного предвидения», — честное слово, нам казалось, что даже школьнику нашего времени должно быть ясно: подобные определения способны лишь ограничить и обеднить жанр [15].

Внимание здесь привлекает, во-первых, существенная терминологическая непоследовательность. Ибо определение фантастики как жанра связано здесь с протестом против установления ее тематической сферы влияния. А ведь советское литературоведческое сознание тех лет при разделе видов литературы на жанры обычно использовало тематические ключи. Считалось, что социалистический реализм является художественным исследованием действительности и жанры занимаются анализом ее отдельных областей. Научная фантастика — как считалось до сих пор — сначала должна была заниматься областью, которая называлась «научно-технический прогресс», а потом «будущим коммунистическим обществом», и тем отличалась от производственной, колхозной, военной, антикапиталистической и т. п. прозы³¹.

Во-вторых, если исключить какие-то неизвестные мне издательские или социологические причины, интригует сам факт полемики. Ведь Коган выдвигал постулат, требованиям которого Стругацкие еще недавно старались соответствовать, когда писали «Возвращение», а перед этим — некоторые рассказы. Понимание научной фантастики как литературы о коммунизме не было чуждо нашим авторам.

Вывод можно сделать один — что-то изменилось за это короткое время. А это был период очень интенсивной писательской деятельности. Стругацкие не имели привычки ставить под текстами дат их написания, поэтому я лишь гипотетически установил такую последователь-

ность: после окончания «Возвращения», в 1961 и начале следующего года была написана большая повесть «Стажеры». 1962–1963 годы принесли: «Попытку к бегству», «Далекую Радугу», «Трудно быть богом», 1964 год — «Понедельник начинается в субботу». «Хищные вещи века» наверняка возникли на переломе этих лет. «Понедельник...», как я считаю, знаменует следующий период развития творчества Стругацких, а потому это «что-то» поищем, анализируя оставшиеся позиции³².

А пока вернемся к взглядам братьев на сущность и цели фантастической литературы. Свидетельствующая о невозможности согласия новых постулатов писателей с ортодоксальной структурой соцреализма терминологическая непоследовательность, отмеченная выше, как бы приглашает повнимательнее присмотреться к программно-творческой активности наших авторов. Так уж получилось, что в конце 1964 года им наконец предоставилась возможность исчерпывающе изложить свои теоретические убеждения. Один из важнейших советских литературоведческо-критических ежемесячников, «Вопросы литературы», опубликовал в это время анкету «Литература и наука», а немного позже, в январе 1965 года, Дом детской книги в Ленинграде вместе с издательством «Детская литература» организовал критическую дискуссию, посвященную научной фантастике, материалы которой были напечатаны в очередном томе сборника «О литературе для детей». Стругацких пригласили участвовать в обоих мероприятиях.

*

Представленный в дискуссии реферат начинался с перечисления популярных в СССР, нормативных (братья употребили слово «жестких») определений фантастики:

1. ФАНТАСТИКА ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРА НАУЧНОЙ МЕЧТЫ. Главная ее задача — популяризировать достижения науки, приобщать широкие массы читателей к научно-техническому прогрессу, экстраполировать этот процесс в увлекательной и общедоступной форме. /.../

2. ФАНТАСТИКА ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРА О СВЕТЛОМ БУДУЩЕМ. Главная ее задача — создать зримые картины коммунистического мира, яркие образы людей будущего. /.../

3. ФАНТАСТИКА ЕСТЬ СПЕЦИФИЧЕСКИ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Главная ее задача — снабжать духовной пищей многомиллионную армию советских школьников, формировать коммунистическое сознание детей, готовить их к вступлению в большой мир науки [11, 276].

Против были выдвинуты различные аргументы. Прежде всего, ни одно из этих определений не охватывает даже признанные произведения советской фантастики (не вспоминая уж о мировой). Далее, они искусственно «ограничивают сферу действия фантастики, возможности изучения и отражения ею мира событий и идей» [11, 277]. Понимание задач жанра как популяризации приводит к тому, что «в тени остаются важнейшие проблемы общеполитического характера, социологические аспекты технического прогресса, чисто человеческие его аспекты, наконец» [11, 277]; утверждение, будто фантастику читают лишь дети, явно не соответствует действительности, а что касается понимания НФ как футурологии, то и с этим Стругацкие не могли согласиться:

Мы не можем считать достаточно исчерпанной проблематику **СОВРЕМЕННОСТИ**, чтобы полностью отдаваться изображению картин грядущего коммунистического мира. Слишком много вопросов ставит еще перед литературой современность, слишком пристально наше внимание к человеку сегодняшнего дня [11, 278].

Во-вторых, авторы указывали, что сам принцип постановки перед фантастикой целей, ограниченных рамками какой-то конкретной области, в силу обстоятельств порождает «однообразие сюжетов и приемов, узость мысли и скудость проблематики» [11, 279], как это было с книжками «на грани возможного». Нормативность мышления о фантастике особенно фатально отражается на художественной ценности произведений, так как авторы, сознательно занимаясь лишь «главными задачами», перестают заботиться о ремесле.

Именно так появляются зачастую произведения безукоризненно идейные, блистательно популярные и широко доступные и вместе с тем — бледные, пресные, водянистые, начисто лишенные чисто литературных достоинств, а потому не способные по-настоящему увлечь, заинтересовать, взволновать читателя; произведения, общественная ценность которых, несмотря на всю их доступность и идейную выдержанность (и вопреки им), равна нулю... [11, 279]

— страстно писали братья, не замечая, что противоречат основам соцреалистической эстетики, согласно которой не форма, но содержание создает прекрасное.

В-третьих, они констатировали — мы приближаемся к уже упоминавшейся непоследовательности — мизерную теоретико-литературную ценность двух первых определений, которые оперируют тематическим критерием, а «фантастика никогда не сужалась до одной темы или даже до ограниченной совокупности тем или задач» [11, 280].

Стругацкие решили вывести совершенно другую дефиницию, основанную на понятиях «литературного метода», «литературного течения» и т. д.:

Фантастика, как и вся литература, объективно полагала своей целью отражение действительности в художественных образах, причем под действительностью следует понимать не только мир вещей и событий, но и мир общественного сознания, мир прошлого и будущего человечества в преломлении творческого восприятия писателя. /.../ ФАНТАСТИКА ЕСТЬ ОТРАСЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОДЧИНЯЮЩАЯСЯ ВСЕМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ЗАКОНАМ И ТРЕБОВАНИЯМ, РАССМАТРИВАЮЩАЯ ОБЩИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ (типа: человек и мир, человек и общество и т. д.), НО ХАРАКТЕРИЗУЮЩАЯСЯ СПЕЦИФИЧЕСКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРИЕМОМ — ВВЕДЕНИЕМ ЭЛЕМЕНТА НЕОБЫЧАЙНОГО [11, 280–281].

Этот элемент может иметь в произведениях различные формы и функции. Это может быть «перенесение действия в небывалую обстановку», или «чисто сказочное допущение», «чистейший прием, применяемый для решения задач, не связанных прямо с сущностью необычайного» [11, 281]. Ну и наконец, авторы называли фантастический элемент важным сам по себе, являющимся собственно темой и предметом описания, например, в технологической и общественной утопии.

Такой взгляд на фантастику, пользующуюся другой стратегией, но имеющую наиболее реалистичную обусловленность и цели литературы, имел и недостатки. Общий характер дефиниции требовал введения категорий, которые могли бы классифицировать богатство фантастических произведений в синхронии и во времени. Стругацкие — здесь мы переходим к анкете «Вопросов литературы» — особенно были нерешительны в вопросе целесообразности выделения «научной» разновидности фантастики, не используя, однако, этого термина, отягощенного нормативной традицией. (Советские критики особенно охотно говорили о «научности» не только как об условном определении жанра, но дословно; они использовали термин «научная фантастика», чтобы «свою» фантастику отличить от западной, «антинаучной» — а также подчеркивали «научность» как черту современной фантастики, выделяя ее среди разновидностей литературной фантастики девятнадцатого века и более ранней. «Научность» и «антинаучность» также на практике часто были понятиями, заменяющими «реализм» и «антиреализм», тем более что о последнем говорили совсем уж неохотно.)

Для Стругацких «научность» ассоциировалась также с соответствием справочным данным, требование которого допекло всех в годы гос-

подства «теории предела», поэтому они демонстративно ее отбросили:

Почему нас называют научными фантастами? Мы ответим: не знаем. Не знаем, почему до сих пор держится устаревший термин «научная фантастика». В лучшем случае он пригоден для определения одного из направлений фантастики. И мы понятия не имеем, почему у писателя-фантаста должны быть какие-то особые взаимоотношения с наукой, отличные от отношений с наукой любого другого писателя [11, 273],

— спрашивали они, добавляя, что, конечно, каждый писатель в наше время должен быть глубоко образованным и способным к философскому творчеству интеллигентом (против чего³³ в свою очередь запротестовала редакция).

Однако, лишаясь тем самым возможности классифицирования бурного потока, авторы испытывали беспокойство, отчетливо наблюдаемое в ответе на анкету:

Отличие писателя-фантаста от «обычного» писателя состоит в том, что он пользуется методами, которые не применяли ни писатели-реалисты, ни Рабле, ни Гофман, ни Сент-Экзюпери в «Маленьком принце» [11, 272–273].

Эту непоследовательность сразу же подметил Е. Брандис в полемической части своего выступления в дискуссии. Однако его атака попала в пустоту, потому что Стругацкие уже окончательно примирились (ответ на анкету был написан раньше, чем реферат) с невозможностью выделения с помощью предложенного ими аппарата понятий жанра, который они развивали, среди других творческих течений литературной фантастики в истории. Смирились тем легче, что произведения, написанные ими во второй половине шестидесятых лет, были сатирическими, «современными сказками», или совсем обходящимися без стаффажа НФ, или использующими его явно необязательным образом, насмешливо («Понедельник начинается в субботу» был уже позицией такого рода).

Определенные следы колебаний можно наблюдать еще и в том, что писатели, громко протестуя против тематических критериев, тем не менее соглашались с существованием конкретного круга современных задач, которыми должна заниматься современная фантастика. Среди названных ими задач были трудности в достижении коммунизма, связанные с существованием мещанства, проблемы развития науки, общественные сложности технического прогресса, возможности контакта с инопланетными цивилизациями и т. д. [16]

Предложенное братьями новое понимание литературы указывает на глубокие перемены взглядов, начало нового этапа в творчестве бывших приверженцев технологической и футуролого-утопической фантастики. Теперь Стругацкие даже утверждали, что этот этап начался значительно раньше:

Считается, что мы пишем о будущем, строим модели грядущих существований. Это, однако, не совсем так. Во всяком случае, для наших последних произведений: «Стажеры», «Попытка к бегству», «Далекая Радуга» и «Трудно быть богом». Акинари Уэда сказал как-то: «Настоящее можно узреть в глубокой древности». /.../ А мы поступаем немного по-другому — протягиваем элементы настоящего в более или менее отдаленное будущее [11, 274].

Напомню: два года назад авторы уже признавались в том, что поместили в будущий мир отдельные «элементы современности» (то есть некоторые типы людей, встречающиеся в наше время), добавляя, однако, что они действительно будут иметь место в будущем. То есть объясняли это заботой о правдоподобности предсказаний, а не поиском возможностей сказать об этих «элементах» что-то больше, чем это можно сделать в современном произведении, не экспериментированием... В то же время «элементы современности» — это более емкое определение, нежели «исключительно милые, исключительно добрые, исключительно одухотворенные люди», о которых именно и вели писатели тогда речь. Если под «элементами» подразумевать, например, «негативные общественные явления, мешающие двигаться вперед», то в таком случае манифест Стругацких подталкивает искать в их произведениях «эзопов язык».

Однако еще рано проверять это предположение. Перед тем как перейти к анализу перечисленных в цитате книг, я хотел бы отметить, сколь отважными и исключительными были провозглашенные нашими писателями теоретические взгляды.

Теория социалистического реализма, развития литературы при социализме, в начале шестидесятих годов получила ряд новых понятий. Всестороннее закрепление их сферы продолжалось последующие пятнадцать лет (по крайней мере, до того момента, когда выраженное в резолюции ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» в 1974 году недовольство властей подтолкнуло теоретиков литературы к новым поискам).

Споры прежде всего касались сущности «метода» и «стиля» и возможной взаимосвязи меж ними, и были отнюдь не академическими, потому что напрямую касались пределов допустимой творческой свободы. Если, например, Игорь Лисаковский утверждал:

Творческий метод — это совокупность идейно-художественных принципов, опирающихся на познавательно-ценные позиции искусства; соответственно, стиль следует понимать как конкретный художественный способ выражения определенных идейно-эстетических принципов, в основе которого лежит конструкционно-знаковая сторона художественного творчества [129],

— то связь между стилем и методом для него была довольно эластичной. Можно представить ситуацию, в которой творец, применяющий «реалистический метод» (или настройку творческого субъекта произведения на показ правдивых и существенных отношений между человеком и обществом) или даже более конкретно — «метод социалистического реализма» (выявление и показ отношений человека и общества, существенных с точки зрения марксизма-ленинизма), использует различные стили, даже такие, которые генетически не связаны с «реалистическим типом творчества». Допустим: могут существовать произведения, написанные в соответствии с методом социалистического реализма, но в «романтическом» (Константин Паустовский) или «экспрессионистском» («Мистерия-буфф» Владимира Маяковского) стиле, и трактовать их следует как равноценные и написанные в «реалистическом» стиле *sensu stricto*. Лишь в крайних случаях форма произведения может отрицательно влиять на его идейное содержание.

Однако если принять точку зрения более консервативного Сергея Петрова, для которого реалистический метод означал «отражение сущности жизни в формах самой жизни» (соответственно: метод социалистического реализма видит эти «сущности» по-марксистски), — реалистическая форма, то есть «реалистический стиль» окажется наиболее подходящим для творца социалистического реализма, и все произведения гротескные, фантастические, романтические (например, выдвигающие на первый план экспрессию субъекта) и т. д. будут чем-то похуже, излишними (ведь то же самое о «сущности жизни», и даже яснее, можно сказать «реалистично»), хотя и не классово враждебными, а значит, могущими принадлежать советской литературе, на правах «младшего брата». Чаще всего, в случае принятия подобных установок, историю советской литературы делили на два этапа: «романтический» (до 1935 г.), когда пользовались романтическими методами и стилями (воз-

можно также, методом уже реалистическим, но стилем еще романтическим), и современный (после 1935 г.), когда метод и стиль социалистического реализма «победили», а использование других стилей (а тем более, романтического метода) стало эпигонством.

Возвращаясь к манифесту Стругацких и пробуя перевести его в систему понятий, описанных выше, получаем следующее. По Стругацким, фантастическая литература — это не что иное, как особое «стилистическое течение» в рамках «реалистического метода», или даже «метода социалистического реализма», — если, конечно, они намеревались изучать «отношения человек—мир, человек—общество» по-марксистски. Также их позицию в вопросе «научности» фантастики можно определить как всестороннее использование мысли об эластичности связей меж методом и стилем, или о полной формальной свободе в рамках данной идейной цели. И все же «научность», соответствие научных мотивов произведения чувству реалистичности и научным гипотезам — это не что иное, как размещение в этом произведении «форм самой жизни», а затем использование реалистического стиля, без которого (согласно взглядам прогрессивного крыла соцреалистов) вполне можно обойтись при реалистическом отражении сущности той же жизни. Таким образом, несмотря на использование Стругацкими особой терминологии, их рассуждения по-прежнему остаются в рамках соцреалистического мышления о литературе.

Беда заключалась лишь в том, что в 1965 году консервативное крыло соцреалистов имело существенное количественное преимущество. Что удивительно, в кругу сторонников НФ тоже. Такое же, как у Стругацких, не только тематическое, но и формальное понимание сущности жанра, признание научно-фантастической литературы в качестве особого инструмента художественного исследования действительности «в целом», а не ее довольно периферийной «части», обещало уравнивание в правах, высвобождение из технологически-утопического гетто, возможность заниматься жгучими, серьезными проблемами. Это могло окончательно развеять «запашок» идейной чуждости, который на переломе 6 и 7 десятилетий существовал и мог повредить — интерес властей все же мог иметь характер случайной акции и не заменял собой благоприятных перемен в теории доктрины. Напоминание о том, что научная фантастика — не только «научная», но прежде всего «фантастическая», взгляд на нее на фоне всей литературной фантастики облагораживал жанр, роднил его с великими традициями. Как и с теми ее частями, ко-

торые соцреалисты уважали: с народными сказками, с прозой эпох Просвещения и Возрождения.

Все это, однако, не предопределило более раннее, нежели в восьмидесятых годах, распространение литературной теории НФ, как не вдохновило серьезную группу теоретиков на действие до выступления Стругацких. Голоса, подготавливающие их взгляды, были чрезвычайно несмелыми. Когда-то фантастику (а значит, и научную фантастику) называл «представлением несуществующего как существующего» [66, 102] сам Александр Беляев. И сам кроме книг в духе Верна написал шуточные повести о необыкновенных изобретениях профессора Вагнера, который, например, пересадил мозг ассистента в тело слона («Хойти-Тойти» — 1930), и явно ненаучный, аллегорический роман о летающем юноше («Ариэль» — 1941).

На совещании 1958 года мысль, что фантастика должна быть своего рода «инструментом», служащим для решения различных задач, и соответствие с научными установками в этом случае не всегда обязательно, выдвинул Георгий Гуревич [62]. Он ссылаясь на традиции книг известного геолога и географа Владимира Обручева: «Плутония. Необычайное путешествие в недра Земли» (1924), в которой, отталкиваясь от известной книги Верна, с помощью неправдоподобной гипотезы о подземной пустоте популяризировались геологические и палеонтологические сведения, и «Земля Санникова, или Последние онкилоны» (1926), в которой шла речь об экспедиции, нашедшей среди льдов оазис жизни первобытных людей. Примером служения с помощью явно «ненаучной» фантазии так же, как и популяризации науки, требуемым целям были для Гуревича и сатирические романы Лазаря Лагина («Остров Разочарования» — 1951, «Атавия Проксима» — 1956, и т. д.), компрометирующие логику капитализма.

Наконец, стоит вспомнить, что в 1960 году скандально прозвучал неслыханный тогда тезис Валентины Журавлевой о том, что «задача фантастики — показывать человека в необычных условиях, а как эти условия возникают, не столь важно» [68].

На совещании в Доме детской книги в 1965 году Стругацкие оказались практически в одиночестве. Прозвучало еще девять рефератов, но только Геннадий Гор и Журавлева предложили программы, допускающие использование фантастики как литературного инструмента, способного решать общие проблемы, инструмента необязательно четко регламентированной формы. Первый говорил о психологических проблемах, связанных с восприятием времени, вторая о новых научных идеях — а

значит, они были далеки от трактовки фантастики в качестве универсального инструмента, способного поднять любую проблему. Семь оставшихся считали «научность» незыблемой аксиомой, из них Генрих Альтов по-прежнему призывал к популяризации науки и техники, Александр Шалимов считал жанр чисто молодежным; остальные принимали задачей НФ искусство описания будущего, хотя определение «литература крылатой мечты» некоторых не устраивало, так как не включало антиутопию (в ее дозволенной в СССР разновидности). Несколько докладчиков даже полемизировали с взглядами Стругацких (известными по анкете в «Вопросах литературы» и спору с Коганом). Общим для докладчиков было убеждение, аналогичное взглядам консервативного крыла соцреалистов: они считали допустимым для современной советской фантастики изложение своих истин с помощью фантастических образов, соответствующих если не научно очерченному правдоподобию, то хотя бы чувству рационализма. Разумеется, говорили они, когда-то научной фантастики не было (так же, как зачатки советской литературы были не реалистичными, а романтическими), но теперь научность, понимаемая как соответствие установкам естественных и технических наук, а также марксистской социологии, является необходимой. Правда, уровень литературной культуры у полемистов был различным.

Например, простодушный М. Лазарев в очерке с значительным названием «Ответственность фантаста» воинственно утверждал:

Поэтому не мешало бы начать отдавать отчет в том, что в нынешние времена в мировоззрении нет третьей грани и что фантастика ненаучная рискует очень скоро обернуться фантастикой антинаучной. /.../

И потому хотелось бы услышать ясный ответ: на какой основе возможна нынче фантастика, кроме научной? Какие воззрения читателя, кроме научных, позволят ему поверить в достоверность вымышленных событий? Возможно ли художественное воздействие современного произведения на современного читателя, заведомо уверенного, что никогда, ни при каких обстоятельствах, ни при какой мере условности описанных событий быть не может? [90, 202–203]

Примерно то же прозвучало и в речи несравнимо более деликатного Евгения Брандиса. До половины реферата он соглашался со Стругацкими, утверждая, что

на современном этапе писатели-фантасты, как правило, не ставят перед собой популяризаторских задач. На первый план выдвигаются социально-психологические, этические или философские проблемы. Фантастические положения позволяют создавать необычные коллизии и дово-

дить конфликты до самого высокого накала. Фантастика становится своего рода лупой времени, фокусирующей в преувеличенном виде и в особых ракурсах сложные комплексы представлений об окружающем мире [85, 114];

или же:

В лучших своих проявлениях научная фантастика всегда злободневна, связана с волнующими проблемами и гипотезами. Она наталкивает на раздумья, будит живую мысль, тренирует воображение, развивает ум. И, может быть, в этом ее главная ценность, а не в тех реальных познавательных сведениях, которые содержатся в тех или иных произведениях [85, 118];

но одновременно твердо резервировал термин «фантастика» для старинных произведений, а также для идейно чуждых или «эпигонских» проявлений западной SF (или «фэнтези»), доказывая, что современная советская фантастическая литература должна быть «научной» и тогда, когда фантастическое видение является в ней целью само по себе:

Наука в фантастическом произведении может быть предметом изображения или, как в этих случаях, служить обоснованием действия, превращаясь в своего рода «*deus ex machina*». Но так или иначе, без науки современному фантасту не обойтись!³⁴ [85, 119]

Следует отметить, что критик предъявлял к фантастическим произведениям требование сохранения однородной и рациональной мотивировки действия, что придавало вопросу «научности» композиционный, структуральный аспект (здесь Брандис приближался к общепринятым ныне взглядам Роже Келлуа и Лема³⁵):

Убедительное обоснование действия даже в тех случаях, когда фантастика используется в качестве художественного приема, — вещь обязательная. Пусть это будет только логическая мотивировка, лишенная научной достоверности. Там, где она отсутствует, читатель теряет доверие к автору [85, 126],

но этот аспект был для Брандиса не так важен, как верность правилам нелитературного мира.

Короче говоря, семинар 1965 года показал, что критика не намерена позволить Стругацким писать «чистую фантастику», считая, что фантастический мотив, независимо от того, чему он служит, должен быть сам по себе способным реализоваться, быть правдоподобным, соответствовать научному и марксистскому мировоззрению.

«Понедельник начинается в субботу», «Улитка на склоне», «Второе нашествие марсиан», «Сказка о Тройке», «Гадкие лебеди» вскоре показали, что Стругацкие не прониклись отсутствием такого позволения. Однако то, что они писали в 1960 – 65 годах, вопреки содержанию процитированных манифестов пока еще соответствовало традициям научной фантастики (в принятом в Польше и в мире значении этого термина) или слегка выходило за их границы. Все это является, говоря точнее, раскрытием этих традиций.

*

Представленный в «Возвращении» образ рая, который должен был быть теоретически обоснованной и правдоподобной моделью осуществленного и осуществляемого на практике будущего, требовал защиты. Нужно было убедить — может быть, читателя, может быть, самих себя, — что история покатится именно так, что сегодняшние преграды удастся преодолеть. То, что Стругацкие после написания утопического произведения обратились к рассмотрению проблем текущей реальности, было и вопросом порядочности, и вытекало из соцреалистической нравственности писателя-гражданина. А следующие обстоятельства: 1) писатели разделяли распространенное тогда представление, что коммунизм возможен лишь при условиях высокой этики, культуры и умственного уровня участников; 2) политическая атмосфера 1961 года, в конце которого XXII съезд КПСС поставил задачу воспитания следующего поколения в коммунистическом духе; 3) интерес братьев к психологии — эти обстоятельства, вместе взятые, предопределили, что эти проблемы будут касаться общественной нравственности и вообще сознания.

Новое направление творческих интересов было провозглашено всем и каждому в финале «Стажеров» — истории дальнейших приключений Быкова со товарищи. Жилин решает покинуть космонавтику, так как «главное всегда остается на Земле» [2, 538], и посвятить себя воспитанию молодежи.

Вот фабула двенадцатилистовой повести. Друзья, постаревшие и без Дауге, которому врачи запретили летать, отправляются в последний рейс. Это инспекционная поездка по научным станциям и другим учреждениям, разбросанным по Солнечной системе. Юрковский, известный и авторитетный планетолог, стал Генеральным Инспектором Международного управления космических сообщений и последовательно

посещает научную колонию на Марсе, станцию исследующих гравитацию «смерть-планетчиков», одно из последних капиталистических предприятий — копи на астероиде, где добывают драгоценные камни, небольшую астрономическую станцию около Сатурна и большой космический центр на орбите этой планеты. Конец повести трагичен — Юрковский и Крутиков гибнут во время попытки «захвата» в кольце Сатурна скального обломка со следами деятельности пришельцев.

На борту «Тахмасиба» находится также Юрий Бородин, восемнадцатилетний «вакуум-сварщик». Для него это путешествие станет шагом к взрослению, отучит от бескритичного любования героическими поступками любой ценой; он будет первым объектом педагогических забот Жилина.

События, связанные с пребыванием персонажей в каждом из инспектируемых мест, приобретают образ новеллы, дважды (Марс и копи Бамберги) прерываемой пространными, разрастающимися до границ длинного рассказа эпизодами из жизни обитателей мест, куда должен прибыть «Тахмасиб». «Стажеры» напоминают по строению (как и «Возвращение») цикл новелл, связанных фигурами персонажей и мотивом (здесь: «путешествием»). Хотя «Стажеры» на условной шкале композиционной связности располагаются ближе к повести, чем к циклу. Кроме того, в «Стажерах» последовательностью глав-рассказов управляет иной, нежели в «Возвращении», принцип. Здесь уже не идет речь о наиболее полном и точном представлении будущей действительности. Целью отдельных рассказов не является добавление к коллекции одного за другим описаний удивительного технического или общественного изобретений. Здесь вытекающие из новелл «нравоучения» должны сложиться в экспозицию и решение определенной проблемы.

Впервые фантастический мир произведения стал для Стругацких лишь инструментом, фоном для несущих собственное содержание событий, местом пребывания героев, переживания которых являются носителем смысла повести.

Таким образом творчество Стругацких перешло границу³⁶ между утопией и научной фантастикой, как я ее понимаю. Другое дело, что оно еще «стояло над ней, расставив ноги». Ибо то, что с помощью мира утопии авторы хотели решать интересующие их вопросы, что этот мир ушел с первого плана, еще не означало, что он перестал быть именно миром утопии, которому автор не отказывает в доверии, миром вполне правдоподобным и возможным для осуществления — мы помним, что в цитированных в предыдущей главе интервью 1961 / 1962 годов Стру-

гакие серьезно относятся к своим футурологическим идеям. Следовательно, «Стажеры» — это такое научно-фантастическое произведение, в котором фантастическим фоном еще является утопия, а не ее понимаемые в соответствии с общепринятыми правилами элементы, или элементы, противоречащие обычному чувству правдоподобия. И значит, эта повесть соответствует постулированному советской критикой критерию «научности» в значении верификации фантастических идей и литературно-теоретическому критерию «научности», то есть жанровое требование соответствует здравому рассудку внутритекстовой мотивации фантастического.

Мир «Стажеров», не описываемый, а «проявляющийся постепенно» [143, 320], на десять лет старше мира «Пути на Амальтею» (таким выбором «фона» авторы избавили себя от описания будущей техники, так как читатель уже с ней знаком). Коммунизм построен и победил в большей части мира. Капиталистические Америки, проиграв военное и экономическое соревнование, в соответствии с видением еще XX съезда КПСС мирно сосуществуют с коммунистическим миром (имеются международные города, космодромы, совместно исследуется космос). Взгляд на условия достижения коммунизма «с точки зрения» будущей победы позволил братьям выдвинуть на первый план проблему, реально существующую в XX веке, второстепенную по сравнению с иными экономическими и политическими преградами на пути прогресса, но существенную для Стругацких: «сохранение мещанского мировоззрения» в обществе.

Кем для Стругацких является «мещанин», если не учитывать чисто внешние признаки «западного загнивания», показанные, например, в эпизоде с копиями, типа пьянства, алчности и преступности (русские не пьют, их служащие вежливы, «русский мальчик» Бородин всю жизнь мог обходиться без документов — эти детали можно рассматривать и как легкую иронию по поводу современных порядков). Прежде всего он не ценит труд — ленив интеллектуально и уверен, что смысл жизни в удовольствиях и развлечениях, а работа является лишь средством к добыванию денег и славы. Мещанин — индивидуалист, эгоист, довольный собой и всегда уверенный в себе, недоступный для идей глупец. Воспитывать его трудно, но необходимо, потому что:

Мещанин — это все-таки тоже человек, и ему всегда хочется большего. Но поскольку он в то же время и скотина, это стремление к большему по необходимости принимает самые чудовищные формы. Например, жажда власти. Жажда поклонения. Жажда популярности. Когда

двое таких вот сталкиваются, они рвут друг друга, как собаки. А когда двое таких сговариваются, они рвут в клочья окружающих. И начинаются веселенькие штучки вроде фашизма, сегрегации, геноцида [2, 445].

Удивительно, что при такой концепции Стругацким казалось, что воспитания будет достаточно:

А человек ведь не скотина /.../. Внушите ему с пеленок, что самое важное в жизни — это дружба и знание, что, кроме его колыбельки, есть огромный мир, который ему и его друзьям предстоит освоить, — вот тогда вы получите настоящего человека [2, 444].

Таким образом авторы невольно снижали уровень поднятой ими проблемы. К такому же результату приводило и связывание понимаемого так (все-таки довольно универсально!) мещанства с капиталистическим миром. Правда, мещане встречаются на правах «исторических пережитков» и в коммунистическом мире, но это или несчастливцы, не понимающие мира вокруг (жена Дауге), или единичные вредители, как тот директор астрономической обсерватории, который сеял рознь среди подчиненной ему молодежи, чтобы пользоваться результатами их исследований. Но это ничто в сравнении с капиталистическими мещанами! На что они способны, показывал слабый в художественном отношении, заполненный «гангстерами с маленькими усиками» эпизод с копиями «Space Pearl Ltd.», где погнавшиеся за большим заработком и возможностью завести «свое дело» на Земле работники не обращали внимания на то, что, находясь в шахтах сверх нормы, обрекают себя на заболевания и смерть.

Однако обратим внимание на более существенную вещь: на то, что Стругацкие в принципе пытались предостеречь своего читателя — писали о том, что преграды на пути к светлому будущему есть и на его дворе.

Другой, показывающий позитивный полюс человечества, идейный мотив «Стажеров» рассматривал на разных примерах антиномию героических поступков и здравого рассудка, известную нам уже из предыдущих, спекулирующих на тему «конфликтов при коммунизме», произведений. Аспекты этой проблемы обогатились вопросами правдоподобия достижения успехов в разного типа ситуациях и вопросом рутины.

Читатель, следящий за новинками научной фантастики, мог на переломе 1962/63 гг. наблюдать удивительное явление: почти одновременно с оптимистичными, не видящими серьезных трудностей в дости-

жении общественной инженерией заявленных целей (или по крайней мере не выставляющими эти трудности напоказ³⁷), послушно придерживающимися духа партийных документов и жизненного правдоподобия, а значит, «научными» «Стажерами», появилась небольшая повесть, которая создавала перед общественной инженерией непреодолимые преграды, выходила за пределы только что присвоенной Стругацкими жанровой нормы и являла собой явный диссонанс пропагандистскому наступлению, сопутствующему внушительным планам правящей партии. Ибо как читатель «Попытки к бегству», только что познакомившийся с Программой КПСС, планировавшей построение коммунизма практически за период жизни одного поколения, мог понимать следующую гневную тираду:

Вы понимаете, что вы хотите сделать? Вы хотите нарушить законы общественного развития! Хотите изменить естественный ход истории! А знаете вы, что такое история? Это само человечество! И нельзя переломить хребет истории и не переломить хребет человечеству.

— Никто не собирается ломать хребты, — возразил Вадим. — Были времена, когда целые племена и государства по ходу истории перескакивали прямо из феодализма в социализм. И никакие хребты не ломались. /.../ Конечно, это случится не сразу. Придется поработать, лет пять потребуются...

— Пять! — сказал Саул, поднимая руки к потолку. — А пятьсот пятьдесят пять не хотите? Тоже мне просветители! Народники-передвижники! Это же планета, понимаете? Не племя, не народ, даже не страна — планета! Целая планета невежества, трясины! /.../ Это не шутки. Коммунизм — это прежде всего идея! И идея не простая. Ее выстрадали кровью! Ее не преподашь за пять лет на наглядных примерах. Вы обрушите изобилие на потомственного раба, на природного эгоиста. И знаете, что у вас получится? Либо ваша колония превратится в няньку при разжиревших бездельниках, у которых не будет ни малейшего стимула к деятельности, либо здесь найдется энергичный мерзавец, который с помощью ваших же глайдеров, скорчеров и всяких других средств вышибет вас вон с этой планеты, а все изобилие подгребет себе под сиденье, и история все-таки двинется своим естественным путем. /.../ Нет, голубчики. Коммунизм надо выстрадать. За коммунизм надо драться вот с ним, — он ткнул трубкой в сторону Хайры, — с обыкновенным простаком-парнем. Драться, когда он с копьем, драться, когда он с мушкетом, драться, когда он со «шмайссером» и в каске с рожками. И это еще не все. Вот когда он бросит «шмайссер», упадет брюхом в грязь и будет ползать перед вами — вот когда начнется настоящая борьба! Не за кусок хлеба, а за коммунизм! Вы его из этой грязи поднимете, отмоете его... [3, 96–97]

— а он (закончим ход мыслей резонера) вам соответственно оплатит.

Спор происходит в далеком будущем. Говорят о других терминах, о другой планете, о другой общественно-экономической формации, но любой мало-мальски образованный философски читатель должен был понять, что здесь с позиции здравого рассудка критикуется концепция «ускоренного развития» и «исторических скачков» вроде таких, о которых трубят газеты. Наступила череватая последствиями радикализация позиции писателей. Если «Стажеры» убеждали, что в деле сознательного творения истории можно рассчитывать на успехи, и лишь мягко напоминали, что для достижения коммунизма необходимо до того воспитать человечество (с чем, впрочем, соглашались все), то теперь выходило, что легких успехов наверняка не будет, так как быстро никого не воспитаешь (если вообще возможно всех воспитать).

Эта радикализация направила писателей на путь анализа общественного зла и являлась первым шагом к фаталистичному взгляду на историю. Это обозначило им другую общественную функцию — не того, кто одобряет, а того — кто предостерегает; и исполнение этой функции окажется занятием неблагодарным.

Действие «Попытки к бегству» происходит в далеком будущем, образ которого возвещало окончание «Возвращения», в будущем квазиживых машин, всецело — благодаря подпространственным перелетам — освоенного космоса, лишённого ежедневных хлопот бытия, где работа заключается прежде всего в мышлении, где существует возможность непосредственного, только мыслью, управления машинами. Смертельно опасная для человека Пандора из «Возвращения» стала теперь модной планетой-курортом, а в туристические космолеты, движимые тепловой энергией, накопленной из окружающей среды во время стоянок, входят так же беззаботно, как сейчас в трамваи.

Два друга, космонавт Антон и структуральный лингвист (Стругацкие опять блеснули научной новинкой) Вадим, собирались отправиться в отпуск, когда незадолго до старта неизвестный им, ведущий себя немного странно человек по имени Саул, представившийся историком, попросил их «подбросить» его на какую-нибудь неисследованную доселе планету. Просьбу выполняют, и вот два представителя всемогущего и беззаботного человечества встречаются лицом к лицу с миром «офантастиченного» средневековья. Они попадают в лагерь, полный средневеково-фантастических реалий. Под присмотром вооруженных пиками и мечами стражников изнуренные узники вынуждены «экспериментировать» там с автоматическими машинами какой-то высокоразвитой цивилизации, которые неустанно идут по шоссе «из одной дыры в дру-

гую». Для Антона с Вадимом это «обычный нуль-пространственный транспорт», а для аборигенов — вечно продолжающееся чудо.

Ситуация, если бы не существо дела, была бы комичной. Друзья пытаются объяснить встреченное в рамках привычных им категорий мышления. А ведь о насилии человека над человеком они читали лишь в книжках! Стражников они принимают за группу охранников, которая защищает безоружных от хищников, пытаются раздавать лекарства и продукты, с ужасом осматривают бараки, полные трупов, и вспыхивают полемизируют с историком, разъясняющим им то, что для читателя давно уже ясно.

Поняв в конце концов, что имеют дело «с некоторым установленным порядком», они решают «делать добро активно» [3, 76] и, чтобы получить информацию, похищают конвоирующего группу узников молодого стражника, Хайру. Оказалось однако, что даже это робкое вмешательство вызвало несчастье — в лагерь опять заключили бывших узников, которых Хайра конвоировал по пути к свободе. Пораженные космонавты едут к коменданту, требуя освобождения группы, которая пострадала из-за них. Реакция на это следующая: «Начальник с удивлением посмотрел на него. — Ты не можешь говорить так, — сказал он. — Я прощаю тебя потому, что ты низкий и не знаешь слов» [3, 104]. Появление пришельцев вместе со стражником воспринято как добровольная сдача на милость властелина и готовность принять заслуженную кару.

Так же, как пришельцы не могли сначала понять, что происходит, так и местные жители смотрят на них через призму своих стереотипов. Однако земляне учатся, а систему понятий аборигенов, хотя она и бесконечно неадекватна ситуации, никоим образом модифицировать нельзя, так как они не принимают ничего, что выходит за границы нормы. (Кстати, «желающие странного» [3, 91] или интеллигенты — это наиболее презируемая категория узников.) Таким образом, «Попытка...» оказывается кошмарной притчей о могуществе самодовольной глупости и беззащитности мудрости и добра. Ведь в ситуации, когда тупой и уверенный в себе противник не может оценить положение даже настолько, чтобы испугаться, а вторая сторона скована моральными принципами, без нарушения которых (убийства) невозможно продемонстрировать глупцу свое преимущество, — благороднейшему не остается ничего другого, как уйти. Вот только... останется ли он благородным, если уйдет?

Указание, как действовать в такой безвыходной ситуации, дает поступок историка, который реагирует на первый взгляд истерично, с яростью расстреливая из дезинтегратора шеренгу идущих по шоссе машин,

которые являются для аборигенов синонимом вечности. И хотя непоколебимо идущую колонну, метафору течения истории, не удастся остановить, Саул отмечает: «...начинать здесь нужно с чего-нибудь подобного. Вы сюда вернетесь, я знаю. Так помните, что начинать нужно всегда с того, что сеет сомнение» [3, 110]. Действительно: в борьбе с тупым самодовольством, фанатизмом, глупостью, примитивными стереотипами результат может дать лишь пробуждение критицизма и распространение неуверенности постановкой вопросов, на которые нелегко найти ответ.

Окончание произведения несколько напоминало «мораль», содержащуюся в финале «Стажеров». Историк неожиданно исчезает, оставив записку, из которой становится ясно, что он является советским офицером, узником концентрационного лагеря. Оказавшись после бегства из лагеря на краю смерти, он «дезертировал в коммунизм», а теперь возвращается, так как у него осталась еще полная обойма. Такой — вопреки законам жанра — ничем не подготовленный и ничем рациональным не объяснимый поворот действия требовал символического прочтения, становился универсальным моральным посланием. Означало бы оно (если, к примеру, использовать его для определения обязанностей писателя-фантаста), что вместо построения отвлеченных умозаключений на тему будущего великолепия следует воевать с сегодняшним злом, так как «каждый должен дострелять свою обойму» [112, 345].

Трудно ответить на напрашивающийся вопрос о причине ощутимой в содержании «Попытки к бегству» радикализации взглядов писателей. Может быть, повлиял личный опыт? Может быть, произошло что-то такое, благодаря чему они увидели некие, закрытые для них до той поры, аспекты действительности, которые исключали ее автоматическую и бесконфликтную эволюцию в сторону всеобщего счастья? Не знаю, что это было³⁸, но могу предположить, что воздействие было мучительным и внезапным³⁹ — окончание «Попытки...» свидетельствует о поспешности, стремлении выкрикнуть о новом понимании своих обязанностей. К тому же это окончание было очевидной художественной ошибкой.

Мало того, что столкновение в фабуле произведения аж четырех цивилизаций (современной нам, будущей коммунистической, космической средневековой и космической высокоразвитой) противоречило принятому в жанровой традиции НФ жизненному правдоподобию фантастического элемента, так еще окончание действия вносило в нее неожиданно чудесную, сказочную мотивацию, а как говаривал Лем:

Над миром литературы, словно небо над землей, витает закон, которого никто из творцов не смеет нарушить: в соответствии с ним до конца произведения обязательно должна быть та же условность, которая его открыла. /.../ Как не существует партия таких шахмат, которые во время игры превращаются в шашки, а потом — в «игру в Чапаева», так не существует и текстов, которые начинались бы как сказка, а заканчивались как реалистичная новелла. Произведение, имеющее такие градиенты переменчивости, может появиться лишь как пародия с генологическим адресом /.../. Однако невозможно реализовать такое творчество всерьез [120, т. 1, 117].

Введение сказочного элемента в окончании «Попытки к бегству» можно интерпретировать также и как эксперимент, первую, неудачную попытку освобождения от требуемой «научности»⁴⁰. Неудачную, потому что авторы выступили против чисто художественных, жанровых преград, оставляя в покое идеологические ограничения. С точки зрения теории коммунизма (или «соответствия с научными положениями социологии») «Попытка к бегству» безупречна. Антон и Вадим могли бы разрешить все вопросы несколькими выстрелами (хотя бы в воздух, но эффективно); с «нормальной», «человеческой» точки зрения удивительно, что они даже не пытаются это делать. Но в соответствии с обязательными взглядами на будущую коммунистическую мораль, по которой убийство людей абсолютно неприемлемо (это «научная аксиома»), Антон и Вадим поступают и мыслят так, как должны поступать и мыслить образцовые граждане утопии. Стругацкие здесь так же «научны», как признанный в качестве неоспоримого авторитета в делах «коммунистического будущего» Ефремов. В его «Часе Быка» (1969) люди коммунизма не способны применить силу даже для необходимой самообороны.

Следующим после проблемы вмешательства в историческое развитие вопросом, которым, используя свою видоизмененную программу, занялись Стругацкие, была особенная задача: «Старое и банальное противоречие — между машинной логикой и системой морали и воспитания» [3, 173]. Вопрос заключался в том, должен ли человек поступать в соответствии с логикой ситуации или же придерживаться принципов этики; проблема — одним словом — «цели, оправдывающей средства».

Эта проблема уже встречалась в их творчестве, при этом, как помним, например, из анализа рассказа «Шесть спичек», принимала образ придуманного, будущего «конфликта при коммунизме». Эта пробле-

ма была жгучей и в советской действительности, причем неоднократно во время революции и во времена правления Сталина разрешалась с ущербом для принципов. Теперь этот вопрос проявился в качестве философско-этической и социальной проблемы, универсальной для всех эпох и самодостаточной для того, чтобы к ней присмотреться повнимательнее.

«Далекая Радуга» опять имела характер притчи. Но «представленный фантастический мир» произведения носил на этот раз цельный жанровый характер (фантастическая действительность, то есть «фон», и несколько персонажей перешли сюда из «Возвращения»), жестко выдерживались цельность мотивации и соответствие событий и мышления героев обычному чувству правдоподобия, то есть характер притчи не выставлялся напоказ. Однако посылку Стругацких можно было правильно прочесть лишь при тщательном анализе: вопреки обыкновению, они не стали решать в энный раз старинную этическую проблему, а показали, кто как склонен ее разрешать, то есть это была иллюстрация тезиса, а не постановка проблемы.

Радуга — это степная планета с благоприятными природными условиями, которая была отдана физикам, чтобы они спокойно занимались проблемой «нуль-пространственного транспорта». Нахождение решения равносильно победе человечества над пространством, открытию возможности молниеносной пересылки материи на любое расстояние. Это известный мотив западной НФ. Эксперименты небезопасны. Мало того что они требуют колоссального количества снаряжения и энергии, что вынуждает людей коммунизма торчать в очередях за неопределенными «ульмотронами», воровать друг у друга энергию и т. д. (это создает массу забавных ситуаций, которые не дают читателю соскучиться и резко контрастируют с позднейшей трагедией). Вдобавок к этому каждая отправка «нуль-пространственным транспортом» даже небольшой массы вызывает «Волну», чудовищное извержение таинственной энергии, которое расходится как круги по воде по всей планете от полюсов к экватору. Нельзя их ни обойти, ни «перепрыгнуть», они сметают все живое на своем пути. Однако обычно они сами останавливаются и рассеиваются.

«Волна» поссорила ученых. Планетой правит (конечно, в пределах разумного) раскол на «волновиков» и «нулевиков». Первые слабее в материальном плане и на неизведанном пути «занимаются Волной диалектически» [3, 177]. Вторые же в стремлении к решению своей пробле-

мы «Волну» игнорируют. Это первый из примеров «поражения логики ситуации». «Ситуацией» в данном случае является основной принцип распределения необходимых для научной деятельности материальных благ, согласно которому лучше других снабжаются исследовательские коллективы, получающие конкретные результаты. Поэтому «нулевники» идут к цели, не оглядываясь по сторонам, хотя это и не славит их, как ученых.

Это была преамбула. Собственно действие начинается в тот момент, когда слишком бескомпромиссные стремления приводят к предсказуемым результатам: посылка рекордной массы вызывает «Волну», которую остановить невозможно, и население планеты оказывается вдруг между лезвиями быстро смыкающихся ножниц. А в распоряжении людей имеется лишь небольшой космолет, на котором прибыл на Радугу уже известный нам Горбовский с двумя коллегами. Обреченные на смерть ученые ведут себя, как подобает. Они пытаются предотвратить надвигающуюся гибель, а когда ситуация становится ясной, эвакуируют в космолете Горбовского всех детей и достойно ожидают смерти. На корабле было так мало места, что его не хватило даже для экипажа. Горбовский, не желая покидать товарищей и быть «избранным» среди других, передает управление руководителю детской колонии.

С очевидным с точки зрения этики решением, что необходимо спасти детей и только детей, не желает соглашаться страдающая гипертрофией материнского инстинкта женщина и до конца подчиняющийся «логике ситуации» руководитель «нулевиков» с «черными и спокойными глазами человека, знающего, что он всегда прав» [3, 189], который хотел бы спасти ученых и результаты их исследований. Он обосновывает свою правоту с логикой, которую невозможно опровергнуть:

То, что мы создали, принадлежит, по сути дела, уже не нам. Оно принадлежит науке и всем двадцати миллиардам землян, разбросанным по вселенной. /.../ существует объективный закон, движущий человеческое общество. /.../ И он гласит: человечество должно познавать. Это самое главное для нас — борьба знания против незнания. И если мы хотим, чтобы наши действия не казались нелепыми в свете этого закона, мы должны следовать ему, даже если нам приходится для этого отступать от некоторых врожденных или заданных нам воспитанием идей [3, 219].

Таким образом, во имя «великой идеи», «исторической цели» он готов совершить величайшую подлость. Авторы противопоставляют его мышление — мышлению положительного героя, Горбовского. Он руко-

водствуется не априорными идеями, а простым моральным «инстинктом», во имя которого самостоятельно принимает решение об эвакуации детей, не дожидаясь результатов собрания.

Моральная наука Стругацких о превосходстве чувств над разумом (то есть традиционной, простой этики десяти заповедей над придуманной и прагматичной), однако, оказалась дополнена значительным предостережением, что до такого поведения необходимо еще дорасти в социальном смысле. Третьим исключением, не только готовым отказаться от моральности, но практически ее отринувшим именно во имя «голоса сердца», является второй кроме Горбовского герой повести, Роберт Скляр — типичный симпатичный «маленький человек».

Его несчастье заключается в том, что он попросту глуповат и знает об этом. Скляр — необычайно сильный, красивый, «умеет и любит работать руками» [3, 127], способен на героические поступки, когда нужно реабилитироваться в глазах окружения, несправедливо обвинившего его в трусости. И в то же время самолюбивый, эгоистичный, слишком склонный думать о себе, — Стругацкие позаботились, чтобы из поведения Скляра в серьезных и мелких ситуациях можно было сделать эти выводы.

Скляр «мудростью мещанина» пытается осудить мир ученых, в котором живет, «весь их мир /.../ постоянных заумных разговоров, вечного недовольства и озабоченности, весь этот внечувствительный мир, где презирают ясное, где радуются только непонятному, где люди забыли, что они мужчины и женщины» [3, 121]. Он склонен обвинять их в аморальном равнодушии. Доказывает это (по мнению Скляра), например, то, что исследователи, занятые эвакуированием своего центра от приближающейся «Волны», оставили без должного внимания смерть товарища, уделив этому лишь краткую минуту тягостного раздумья. Они ценят свои исследования выше, чем человеческую жизнь и другие ценности.

Развитие ситуации опровергает эти утверждения. И именно Скляр, когда окажется перед аналогичным для всей планеты выбором — спасти детей или то, что он любит, — выберет неправильно. Во время бегства, располагая лишь двухместным «флаером», он наткнется на неисправный автобус с группой детей и воспитательницей — его любимой. Похитит — против ее воли — свою любимую, обосновывая свое поведение столь же логично, как сторонник эвакуации результатов исследований.

Придерживаться основных, простейших моральных принципов инстинктивным образом невозможно в случае личностей, подобных Склярору; эти принципы не имеют ничего общего ни с отсутствием разума, ни с мещанской сентиментальностью. Моральное послание Стругацких имеет определенный сократовский оттенок — Склярор со своей туповатостью несколько напоминает неоднократно прославленного в русской культуре и противопоставляемого интеллигентскому брюзжанию простачка, который (если его измерять сократовской этической мерой) не способен делать добро, поскольку по этой мере добро равняется любви и мудрости. Главное, однако, то, что это послание еще и марксистское, так как Склярор прежде всего остается классовым, мещанским пережитком в коммунизме — в этом убеждает подобие его рассуждений рассуждениям мещанских мыслителей в «Стажерах».

Постановка на одну плоскость мещанства и фанатизма (то есть доказательство того, что чувствительный мещанин, когда его припечет, верен «логике ситуации» как фанатик, а фанатик, веря, что цель оправдывает средства, скатывается до мещанина) в принципе исчерпывала проблематику повести; Стругацкие сказали, для кого они не видят места в будущем королевстве свободы.

«Далекая Радуга» была очень хорошо написана, в ней прекрасно нагнеталось напряжение, а в конце Стругацким удалось создать глубоко проникающий в сознание читателя образ надвигающейся неизбежной гибели. Однако как только читатель встряхивался, у него могли появляться сомнения, ведь «Радугу...» можно прочесть по-разному.

Можно в ней видеть пользующуюся фантастическими реалиями психологическую повесть о моральном убожестве, к которому может скатиться маленький человек. И такое прочтение, в свете знания о формировании творческой программы писателей, которые заинтересуются еще и вопросом подлости, я считаю адекватным. Тем более что ими использованы типичные для психологической повести, но совершенно несовместимые с соцреалистическими традициями, повествовательные приемы. Рассказчик в рамках мотивов Склярора и Горбовского сохраняет личную позицию и ничем не обособляется от воззрений, проводимых героями. Не будем говорить о положительном Горбовском, но Склярор — это «отрицательный тип», его взгляды глубоко чужды Стругацким (то есть «высшему сознанию произведения»⁴¹). Формально объективное повествование (от третьего лица), но с существенной «точкой зре-

ния» персонажа в случае этого сюжета является неправдоподобным, несущим взгляды, противоречащие всему смыслу произведения, такое повествование⁴² более подобало бы французской антиповести, нежели советской утопии начала шестидесятых годов.

Советские же критики прочитывали «Далекую Радугу» вообще как самую обычную утопию. Такова была жанровая норма, но и сама повесть способствовала этому. Проблема «цели и средств», скрытая под решением, принимаемым на собрании (и в истории Склярова), не могла представиться читателю горячей, аутентичной проблемой современной нам действительности, так как предлог «кого эвакуировать» был ошибочно выбран для необходимости представления этой проблемы. Ведь с нашей точки зрения никакое «отбрасывание науки на 200, 300 лет» [3, 220] не стоит смерти даже одного ребенка. Поэтому читатель, встретив различные мнения, в нашем мире довольно неправдоподобные, мог подозревать, что это не досконально известный ему из жизненной практики вопрос, а какое-то чужое для нас, но могущее возникнуть когда-нибудь «противоречие при коммунизме» скрывается под дилеммой, которая появилась перед обществом Радуги. Ведь неизвестно, какие у них тогда будут проблемы (а кроме того, решили они ее правильно). Затем — решение вопроса именно на собрании, которое в соответствии с хорошо обоснованными у советской читательской общественности нормами было основным, поворотным и особо значащим моментом в развитии действия соцреалистической повести, способствовало поиску основного смысла «Далекой Радуги» там и только там, в районе именно этого собрания, и это заставляло читателя не видеть сути, скрытой в других эпизодах.

Прочитанная таким образом «Далекая Радуга» не столько осуждала мещанское, сегодняшнее зло (на примере его «лебединой песни» в будущем), сколько славila правильный этический выбор оказавшихся в трудной ситуации людей коммунизма, вкладывала еще один кирпичик в портрет Утопии и ее обитателей.

В случае такого прочтения сложный комплекс проблем, который несли линия Склярова, не замечали, на самого этого персонажа внимания не обращали, или же, бесцеремонно фальшивя, «подгоняли» его до общей нормы. Например, Дмитриевский и Брандис в своем анализе повести представили бедолагу, маленького человечка Склярова как героического богатыря коммунизма [86, 35].

Обобщаю. То, что мир, в котором разыгрывалась драма Склярова, был миром Утопии, мешало читателям прочесть авторское этическое

послание во всей его усложненной, актуализированной версии, передаваемой этой драмой. Была она (эта версия) заслонена этим миром, словно закрашенная масляной краской фреска. Утопия не терпит зла, и даже если его в нее ввести, никто его там искать не будет.

*

Образ коммунистической утопии, выступающий в качестве фантастического «фона» для действия, несущего главное содержание произведения, этот образ способствовал тому, что данное произведение удовлетворяло критерию «научности» в главном из тогдашних советских толкований этого термина. После экспериментов «Далекой Радуги» эта «научность», однако, начала мешать Стругацким. Утопия (если ее трактовать серьезно) имеет свои этические и социальные проблемы, свои методы их представления и свои способы их решения. Это не мешало использовать ее как инструмент для показа и другой, маргинальной для утопии, но актуальной для эпохи морально-общественной проблематики, внесением которой братья хотели отяготить научную фантастику. Полбеда, если бы решения жителей утопии и наши — как это было в «Далекой Радуге» — были бы аналогичными (точнее: история Скларова и история решения об эвакуации похоже решали одну и ту же проблему). Тогда этическая задача, стоящая в центре произведения, имеет шанс быть идентично решена на уровне и основного носителя смысла (приключения и переживания героев, драма личности и т. д.), и фантастической формы (мир утопии, герой произведения как часть этого мира). Поэтому читатель, как тот, который понял произведение правильно, так и тот, который прочел его в соответствии с установленным жанровым штампом, в который эта книга уже не помещается, может в грубом приближении примерно одинаково понять посылку автора. Но могло быть иначе. Роспись маслом и укрытая под ней фреска могли призывать к противоположным решениям этического или иного вопроса, входящего в состав проблематики произведения. Классическим примером этого оказалась одна из самых известных повестей Стругацких, «Трудно быть богом».

Вышеупомянутое «противоречие между содержанием и формой» является ключевым вопросом для понимания смысла произведения в целом, и здесь проявилось в том, что писатели решали не ту проблему, которая требуется утопии.

Утопия — это образ, возникающий вследствие проецирования в будущее сегодняшнего состояния дел так, как это видится (независи-

мо от того, отдадут себе в этом отчет авторы или нет) в свете рекомендаций существующей философии истории. Если руководствоваться взглядом, согласно которым в мир обязательно должен прийти коммунизм, понимаемый как освобождение от общественного зла, то будет сконструирована такая утопия, в которой подобные негативные явления могут быть в крайнем случае пережитками. Но показывать даже самое жгучее современное зло как пережиток в будущем, означает не столько предупреждать об этом зле, сколько уменьшать в глазах читателя его значение. Кроме того, не любую современную неполадку в исторической машине можно показать как будущий «пережиток», поскольку есть явления столь грозные, что если они даже в ослабленном состоянии смогли продержаться до времен счастливого будущего, то счастливым оно уже быть не может.

Как избежать преград в деле выдачи предостережений, подсказывала «Попытка к бегству». «Трудно быть богом» оперирует приемом «прошлого в будущем». Глубоко продуманным фоном событий здесь является удаленный от Земли «на тысячи лет и на тысячи парсеков» мир инопланетного средневековья, окруженный менее видимым (но отнюдь не теряющим первостепенного значения) контуром коммунистической утопии.

В этом мире работают 250 земных исследователей из Института экспериментальной истории, за более чем 20 лет экспериментов у них выработался принцип действий, называемый «Теорией Бескровного Воздействия». Опирается она на следующие положения: развитие каждого из обществ в конце концов приводит к коммунизму (детерминизм), до создания коммунизма в материальной сфере обязательно должен быть достигнут высокий уровень сознания, путем к этому является воспитание, воспитание состоит в том, чтобы сеять сомнения и разбивать стереотипы. Можно сказать, что Стругацкие решили, по выражению Золя, «экспериментально» проверить эти положения в новой повести.

Земляне не могут оказать планете так называемую гуманитарную помощь (продукты, лекарства и т. д.), не изменив ее общественную структуру, структуру же не могут порушить, поскольку в результате грозит наступить хаос. Если стремительно поднять уровень потребления, не изменив предварительно мировоззрение жителей, то это уничтожит общество, задержит его медленное, но неустанное развитие. «Воспитав всех сразу», можно было бы на самом деле осуществить «прыжок планеты в коммунизм», только зачем это делать, если это общество достигнет этого и собственными силами.

Размышляя так, исследователи стараются, чтобы эти силы развивались. Они опекают культуру, охраняют ее представителей, «воспитывая их», пробуждая в их душах критицизм, но прежде всего наблюдают, наблюдают... и отчаянно пытаются сохранить свои моральные принципы. Они считают, что поскольку интервенцией могут лишь навредить, а история непоколебимо движется в правильном направлении и ничто не сможет ее слишком ускорить или изменить, то им остается вообще роль «замаскированных богов», помнящих, что люди вокруг «не ведают, что творят», что «почти никто из них не виноват», «богов терпеливых и терпимых» [3, 281]. Но в роли оставаться трудно, потому что жестокость вокруг вызывает гнев. Некоторые сходят с ума, другие — «спринтеры с коротким дыханием» [3, 277] — поднимают крестьянские восстания, пытаются вмешиваться в движение беспощадной машины, что также кончается трагически.

Такова судьба и главного героя «Трудно быть богом», дона Руматы Эсторского (то есть землянина Антона), который — по словам Аркадия Стругацкого — бьется над вопросом: «Быть ли богом с ежечасной пыткой свидетельства или оставить в себе человеческое, погубив эксперимент?» [32], и в конце концов «пересиливает человек — Румата начинает отчаянно рубить [в] капусту» [32]. Действие повести заканчивается в тот момент, когда Антон вынимает мечи, чтобы отомстить за смерть убитой возлюбленной. Из эпилога мы узнаем, что он проложил дорогу из трупов к дворцу того, кто отдал приказ.

Может ли этот поступок — если рассматривать его не как акт отчаяния, каким он, несомненно, является, но как попытку выбора иной, нежели предлагает Теория Бескровного Воздействия, модели поведения — быть оправдан? На сегодня существуют два анализа произведения на научном уровне — их авторы имеют по этому вопросу прямо противоположные мнения. Исследующий советскую фантастику под углом ее реалистичности, консервативный А. Ф. Бритиков считает, что Румата совершил этот поступок, «не справившись с личной ненавистью к дону Рэбе» [112, 354], и осуждает его. Автор интересной теоретико-литературной работы о связях научной фантастики со сказкой (а значит, рассматривающий НФ на литературном фоне) Е. М. Неёлов интерпретирует это иначе:

После смерти Киры Антон-Румата берет меч и идет сражаться со *своими* врагами /.../. Враги Арканара стали его врагами, судьба Арканара — его судьбой /.../. Это четкий ответ на вопросы, поставленные в

романе: если хочешь помочь людям, не смотри на них, как на чужих, сделай их беды и горести своими и тогда ясно будет, что делать. Чтобы иметь право помогать Арканару, перестраивать его историю, надо не просто «изучать» его, а жить в нем, разделить его судьбу, и тогда его история станет «своей». /.../ Антон, в сущности, нашел правильный путь не теоретической, а реальной помощи планете [145, 191—192].

Кто прав? Авторы (если абстрагироваться от процитированных слов Аркадия, доказывающих, что Неёлов⁴³) разбросали по тексту многочисленные указания. Важнейшим из них является символический комментарий к истории Антона, содержащийся в двух земных эпизодах, скрепляющих его арканарские приключения. Произведение начинается прогулкой подростков: Антона, Павла и Анки, которые, играя «в Арканар», наткнулись на старое шоссе с односторонним движением. Антон, поссорившись с друзьями, один пошел «против течения». Заканчивается книга другой встречей в той же местности — теперь Антон под опекой Павла лечится там после психического срыва. В отсутствие бродящего по лесу Антона Пашка рассказывает Анке всю эту историю. Выслушав ее, Анка отпрянула от Антона, приняв за кровь сок земляники на его руках. Павел оценивает случившееся следующим образом:

Помнишь анизотропное шоссе? /.../ Антон тогда пошел под «кирпич», а когда вернулся, то сказал, будто нашел там взорванный мост и скелет фашиста, прикованный к пулемету. /.../ Шоссе было анизотропное, как история. Назад идти нельзя. А он пошел. И наткнулся на прикованный скелет [3, 423].

Как интерпретировать этот комментарий? Является ли этот скелет символом темных инстинктов души, с которыми не смог справиться Антон и потому изменил как обязанностям исследователя, так и этике коммунистического человека, или это символ чего-то объективно существующего в Арканаре-прошлом, встреча с чем оправдывала действия Антона, его спуск с божественных и неправильных высот, откуда до того он «незванным пришел на эту планету и, полный бессильной жалости, наблюдал страшное кипение ее жизни» [3, 412]?

Я подчеркиваю, что речь идет не о психологическом оправдании последнего поступка Антона, так как с этой точки зрения у него было предостаточно причин для срыва. Стругацкие мастерски показывают моменты, в которых Антон-Румата становится только Руматой, слишком «серьезно» входит в роль благородного хама и забияки, которому все сходит с рук; также возникают ситуации, в целях исполнения экс-

перимента требующие от него выполнения неприятных, противных ему дел. Стресс углубляет ощущение бессмысленности происходящего (Антон сомневается в том, что Теория Бескровного Воздействия верна) и невозможность найти общий язык с коллегами-исследователями. О горах трупов, наблюдаемой им резне и смерти девушки не стоит и вспоминать — все это оправдывает его в глазах читателя.

Речь о другом. О том, имело ли безумие Руматы рациональное ядро, — а это возможно лишь в том случае, если принятая землянами стратегия Бескровного Воздействия не является верной. Потому что если она верна, то это означало бы, что образ медленной, детерминированной истории также верен, а жители Арканара являются младшими, несовершеннолетними братьями землян; не противниками, а детьми, и тогда применение оружия против любого из них является преступлением. Тогда правда на стороне Бритикова. Чтобы проверить правильность выводов Неёлова, необходимо внимательно присмотреться к арканарским событиям. Румата считает, что они выходят за пределы «базисной теории феодализма».

Уже несколько лет настоящим властелином номинально управляемой королем монархии является дон Рэба. Некогда мелкий чиновник с помощью доносов быстро стал главой правительства и проводит странные реформы: создал министерство охраны короны, то есть службу безопасности современного типа, отличающуюся от известной нам в двадцатом веке лишь использованием средневекового ассортимента пыток. Созданная им администрация имеет форму современной бюрократии — использует услуги наемных и специально обученных кадров независимо от происхождения. Он создал охранную гвардию «Серые роты», прямо ассоциирующуюся с штурмовиками СА. С их помощью он реализует ошибочную политику уничтожения культуры. Издано даже аналогичное нюрнбергским законам распоряжение, лишающее прав образованных людей (теоретически — только неблагонадежных, но на практике — всех) и их потомство до 12-го поколения.

Ничего удивительного, что Антон называет деятельность дона Рэбы фашистской, во что его начальники и товарищи не хотят верить, потому что теория исторических последовательностей не предполагает появления фашизма на феодальном уровне развития производительных сил.

Действие повести охватывает всего лишь несколько дней, во время которых Румата занят поисками похищенного доном Рэбой доктора Будаха — очередного в шеренге спасенных Антоном гуманистов. Это дни переворота: оказывается, что за доном Рэбой стоял Святой Орден —

религиозная, военно-бюрократическая организация, не терпящая на своей территории ни одного (кроме своих кадров) грамотного.

Хотя одетые в черное монахи, взяв власть, устроили резню «серых», смысл общественной деятельности обеих групп остается единым и заключается в борьбе с тем, что, по мнению Руматы, является условием *sine qua non* выполнения исторического прогресса: развитием общественного познания и реализаторами этого — интеллигенцией. Тоталитарная диктатура Святого Ордена сознательно и планомерно истребляет носителей культуры и мудрости.

Обратим внимание на историческую роль интеллигентов, как ее представляет себе Антон-Румата:

В этом мире страшных призраков прошлого они являются единственной реальностью будущего, они — фермент, витамин в организме общества. /.../ Без искусств и общей культуры государство теряет способность к самокритике, принимается поощрять ошибочные тенденции, начинает ежесекундно порождать лицемеров и подонков, развивает в гражданах потребительство и самонадеянность и в конце концов опять-таки становится жертвой более благоразумных соседей. Можно сколько угодно преследовать книжечеев, запрещать науки, уничтожать искусства, но рано или поздно приходится спохватываться и со скрежетом зубовым, но открывать дорогу всему, что так ненавистно властолюбивым тупицам и невеждам. И как бы ни презирали знание эти серые люди, стоящие у власти, они ничего не могут сделать против исторической объективности, они могут только притормозить, но не остановить. Презирая и боясь знания, они все-таки неизбежно приходят к поощрению его для того, чтобы удержаться. Рано или поздно им приходится разрешать университеты, научные общества, создавать исследовательские центры, обсерватории, лаборатории, создавать кадры людей мысли и знания, людей, им уже неподконтрольных, людей с совершенно иной психологией, с совершенно иными потребностями, а эти люди не могут существовать и тем более функционировать в прежней атмосфере низкого корыстолюбия, кухонных интересов, тупого самодовольства и сугубо плотских потребностей. /.../ серые люди, стоящие у власти, вынуждены идти и на эту уступку. Тот, кто упрямится, будет сметен более хитрыми соперниками в борьбе за власть, но тот, кто делает эту уступку, неизбежно и парадоксально, против своей воли роет тем самым себе могилу. Ибо смертелен для невежественных эгоистов и фанатиков рост культуры народа во всем диапазоне — от естественнонаучных исследований до способности восхищаться большой музыкой... А затем приходит эпоха гигантских социальных потрясений, сопровождающихся невиданным ранее развитием науки и связанным с этим широчайшим процессом интеллектуализации общества, эпоха, когда серость дает пос-

ледние бои, по жестокости возвращающие человечество к средневековью, в этих боях терпит поражение и уже в обществе, свободном от классового угнетения, исчезает как реальная сила навсегда [3, 359–360].

«Серость», арканарским воплощением которой является Святой Орден и дон Рэба, в вышеуказанном понимании Руматы оказывается силой, способной приостановить — по крайней мере, в определенном месте и времени — движение исторической машины, силой, в минимальной степени подлежащей эволюции и в истории едва ли не вечной. А значит, она ни в коей мере не заслуживает снисходительности, ее не стоит считать «исторически низшей» и автоматически исчезающей. Исходя из положений Принципа Бескровного Воздействия, ее не преодолеть. Убедительно указывают на это последние эпизоды повести, в которых оказывается, что дон Рэба, по крайней мере, не является низшим по сравнению с Руматой созданием в умственном отношении. Наоборот, он превосходит представителя «старшей на тысячелетия» Земли в способности политиканствовать, манипулирует им, а в конце внушает Антону, что боится его. Введенный в заблуждение Антон, вместо того чтобы немедленно эвакуировать Киру, тратит время на совещание, что также становится причиной несчастья. И еще одно. В поражении Принципа... признается и начальник Антона.

Похоже, Неёлов имел право интерпретировать поведение Руматы так, как он его интерпретировал. Повесть являет собой разыгрывающуюся на фантастическом, даже условном (то есть представляющим интерес не сам по себе, а как прозрачная аллюзия на недавнее сталинское настоящее) фоне трагедию подобной нам личности и рассказывает, как человек, поставленный между глубоко сидящими в нем нормами морали, голосом сердца и ошибочной директивой поведения или фактами, убеждающими в этой ошибочности, долго не может выбрать, пока в конце концов не «выбрала за него» ситуация. Он подчинился ей и, отбросив рассудочные принципы, пришел к открытой, единственно правильной в таком случае, борьбе.

Но правота была и на стороне Бритикова. Достаточно лишь серьезно отнестись к утопическим рамкам, увидеть в Румате прежде всего утопанина, и «Трудно быть богом» прочтем совершенно иначе. Прежде всего Утопия своим существованием в произведении расставит все по своим местам: поскольку существует она, существуют и ее предыдущие формы. Историческая машина катится в принципе, значит, катится, как положено, и в Арканаре, арканарцы являются «историческими

детьми», а размышления Руматы об отдающей антиисторическим подходом «диалектике борьбы интеллигенции и власти» являются его субъективной, самооправдывающей интерпретационной ошибкой. Совершив ее, он стал восприимчив к животной, «невоспитанной» части своей души. Серьезно трактуя моральный закон Утопии: «Ты являешься богом, а они — детьми, поэтому: не убий!», в оценке поведения Руматы мы будем использовать его как непреложную истину.

Наконец, при подобном прочтении повести исчезают все исторические аллюзии. Если то, что является элементами видения Утопии (в частности, Теорию Бескровного Воздействия, первоначальные взгляды начальника Руматы), будем трактовать серьезно, как наделенные логическими суждениями и футурологическими притязаниями мысли и факты, то не останется нам ничего другого, как аналогичная трактовка «фантастического средневековья». Стругацкие сконструировали его образ из трех групп элементов: а) почерпнутых из наших знаний о действительном средневековье (бытовые подробности, рыцарские законы, стилизация речи под архаику, некоторые черты склада ума персонажей, политическое устройство арканарского королевства); б) явных анахронизмов, почерпнутых из истории гитлеровской Германии (напр., «серые штурмовики»), которые затрудняли бы легкое понимание анахронизмов следующей группы, — по вполне понятным причинам; в) явных анахронизмов, отражающих современность. Бритиков, разумеется, заметил в своем анализе «Трудно быть богом» две первые группы, при этом весьма много места уделил доказательству того, что аллюзии на фашизм не разбивают исторической адекватности видения арканарского средневековья [112, 351–352].

Я думаю, братья Стругацкие были весьма заинтересованы в том, чтобы современные аллюзии были прочтены правильно. Появление в их творчестве фантастических масок, направленных на критику общественных явлений, представляющих смертельную опасность для будущего королевства свободы, явлений, ширящихся не где-то далеко в капиталистических странах, а на собственном дворе, — было логическим продолжением принятия позиции «общественной службы предостережения». Я думаю также, что культурный советский читатель не имел ни малейших трудностей с обнаружением в арканарских событиях аллегорий судьбы российской и советской интеллигенции, массово уничтожаемой во времена правления Сталина или же подвергающейся различным преследованиям. Читатель именно культурный, ибо иной мог и не знать ничего об этих делах. Если же знал и аллюзии прочел — в

процитированном монологе Руматы имел возможность обнаружить попытку анализа исторической роли сталинизма в его отношении к интеллигенции и прямое предостережение о том, чем мог бы кончиться для СССР рецидив, что конечно же имело значение в то время, если учесть личные недоразумения Хрущева с интеллигенцией⁴⁴. Такой читатель получал также духовное наслаждение при прочтении многочисленных колкостей. Приведу пример из теории литературы — с собственного двора.

Среди жертв репрессий оказался Гур Сочинитель, создатель первого в арканарской литературе светского романа о любви принца и прекрасной варварки. Этот Гур «после беседы в кабинете дона Рэбы понял, что арканарский принц не мог полюбить вражеское отродье, сам бросал на королевской площади свои книги в огонь...» [3, 337]. Аллюзия скрыта в упоминании о «вражеском отродье», которое могло читателю напомнить об «охоте на космополитов» 1948–1953 годов, и в дальнейших рассуждениях Гура о литературной правде: «Что такое правда?.. Принц Хаар действительно любил прекрасную меднокожую Яиневнивору... /.../ Ее действительно отравили... Но мне объяснили, что это ложь... Мне объяснили, что правда — это то, что сейчас во благо королю... Все остальное ложь и преступление» [3, 350–351]. Как видим, по мнению дона Рэбы «правдивое» в литературе не означает «в соответствии с опытом субъекта», а «правдивое с исторической точки зрения», «типичное» (я использую, в отличие от Гура, современный язык). Совершенно так же, как в вульгарном варианте теории социалистического реализма и недавней как советской, так и польской издательской практике, обрекающей на несуществование факты несомненные, но невыгодные.

А менее информированный читатель? Он также имел свою минуту тихого счастья, читая о всемогущих в Арканаре доносах и страхе, знакомясь с механизмами исполнения власти, провокациями и т. п. — все это напоминало ему недавний опыт. Но при одном условии! — если он не трактовал действительность Арканара «серьезно», как «научный» анализ настоящего средневековья.

Как видим, трактовка фантастического мира произведения как «научного» стала приобретать фатальные последствия для понимания содержания, вкладываемого Стругацкими в книги. В случае «Далекой Радуги» — обеднение, в случае «Трудно быть богом» — прочтение этого славящего бунт человеческого духа произведения совершенно наоборот (мораль истории Антона) или абсурдно (непонимание «средневе-

ковых» аллюзий). Логическим решением, заканчивающим флирт с «научностью», понимаемой как создание по-марксистски правдоподобного будущего, было творение мира, неправдоподобного с точки зрения официальной философии властей. Мира, тем самым не обещающего серьезной трактовки. Как «фон» он не помешал бы понимать смысл разыгрывающейся в его рамках человеческой драмы (впрочем, этой возможностью Стругацкие не воспользовались), как носитель актуальной аллюзии он убедительно показывал бы свою природу.

В основе фантастической модели будущего, созданного в «Хищных вещах века», лежало следующее рассуждение:

Мир «Туманности Андромеды» прекрасен, но дороги к нему преграждены многими рогатками, и, наверное, самой опасной из таких рогаток является влияние буржуазной идеологии. Совершенно ясно, что одним повышением уровня материального благосостояния невозможно достигнуть истинно светлого будущего. Мы знаем, что в целом ряде капиталистических стран достигнут более высокий, нежели у нас, уровень благосостояния. Но стали ли эти страны ближе к коммунизму, чем мы? Нет, ибо там свирепствует никем не пресекаемое и даже поощряемое мещанство [11, 284].

Мир Страны Дураков, сконструированный в «Хищных вещах...», был моделью «интеллектуального капитализма с социалистической экономической структурой» или «экономического социализма, сохраняющего капиталистическое невежество», моделью, заведомо невозможной, противоречащей марксистскому закону «обязательного соответствия базиса и надстройки». Но он был сконструирован с помощью экстраполяции реальных тенденций развития современного мира, экстраполяции, основанной на доведении их до абсурда, а значит, модель служила для их компрометирования.

Похоже, авторы одновременно стремились как показать социальное зло, рождающееся в западных зажиточных государствах (массовая культура, потребительское общество), так и продолжить предостережение о пренебрежительном отношении к интеллигенции, которое могли наблюдать «у себя». Текст был обоюдоострым. Свидетельствует об этом как содержание произведения, так и предисловие, которое нельзя понимать иначе, как в категориях попытки защититься от гнева оскорбленных властей. Страна Дураков — реальность, бывшая фоном действия, — хотя и называлась в тексте несколько раз капиталистической, не имела отличительных экономических черт капитализма, потому что и не могла их иметь. Во вступлении Стругацкие признались в «ошибке»,

заключающейся в том, что они не изобразили капиталистическую эксплуатацию, а занялись исключительно культурной стороной строя, уверяя, что именно капитализм и только капитализм они имели в виду. Это заверение весьма усложнило позицию читателя. Ибо подталкивало его к прочтению гротесковой и аллюзионной действительности повести как серьезного, отрицательного видения будущего — антиутопии.

Читатель находил питательную среду для такого прочтения также и в структуре повести, которая — композиционно — была антиутопией (использовала мотив путешествия или же приключений героя в определенном мире), а вдобавок, антиутопией специфически советской⁴⁵. Ибо в советском литературоведении негативные видения будущего подразделялись на «повесть-предостережение» («повесть-предупреждение») и антиутопии *sensu stricto* («повесть-отрицание»). Эти последние — как несогласующиеся с оптимистической поэтикой соцреализма, а также с оптимистической, утверждающей победу позитивных тенденций общественного развития, марксистской философией — были признаны неуместными. Допустимой версией была лишь «антиутопия в утопии», то есть описание какого-то избранного, выродившегося участка будущей действительности, существующего на правах исключения. «Хищные вещи века» стоят у истоков этого вида — Страна Дураков, которая здесь описана, формально является последним анклавом капитализма в коммунистическом мире середины XXI века, и нужно признать, что до времени «Часа Быка» (где — по крайней мере, буквально — в свою очередь идет речь о капиталистически-маоистской планете Торманс, которая осталась в мире «Великого Кольца») это произведение оставалось единственным. Зато свободно причислялись к жанру «повестей-предупреждений» книги иностранных писателей, которые отрицательно говорили о будущем капитализма и — если только в них ничего не говорилось о коммунизме — позволяли подтянуть себя под жанровую норму⁴⁶.

Хотя... даже пальма первенства в пересадке на советскую почву заслуженного в XX веке жанра все же не отменила того факта, что использованное в «Хищных вещах века» переодевание гротеска в футурологические одежды, представление абсурда как видения «всерьез» не было счастливым решением, потому что аллюзионный слой повести стал совершенно нечитаемым и свелся в принципе к разбросанным политическим колкостям, не складывающимся в глазах читателя в цельный образ, и вдобавок братьям пришлось в предисловии строить из себя дураков...

Страна, в которой оказался пятидесятилетний Жилин — главный герой — является довольно необычным государством в мире «Стажеров», постаревшем на четверть века, который — стоит отметить — довольно существенно изменил свой облик. Это уже не первый этап победоносного коммунизма, без проблем подавляющего остатки мещанских вражеских сил, а неустойчивое равновесие, в котором реакционные силы раз за разом пытаются повернуть вспять скрежещущую машину истории. Жилин, вернувшись «на Землю», был вынужден сражаться с десятками выступлений против объединения государств и разоружения, затем истреблял расплодившиеся преступные банды. Теперь в качестве тайного агента Совета Безопасности ООН ловит торговцев наркотиками, борется с хулиганством и другими явлениями, характерными для того момента, когда люди освободились от добывания хлеба насущного и не знают, что им теперь делать.

Совет Безопасности получил донесения о новом одурманивающем средстве. Жилина посылают с заданием найти виновников и изучить дело. Он посещает зланные места в поисках таинственного «слега» (по-английски «шлак»), контактирует с резидентом разведки Совета, ведущим себя довольно странно (что создает подобие криминального мотива), переживает различные приключения. Поняв, в чем дело, он еще должен убедить неверящее ему начальство, становясь тенью Антона-Руматы. Все вышеизложенное складывается в результате в отдельную акцию, которая является предлогом, позволяющим описать ситуацию в Стране Дураков.

Итак, типичный туристический город. Восемьдесят процентов населения работает в сфере услуг. Благодаря промышленному синтезу продовольствия все «купаются в благосостоянии». Месячная стоимость проживания составляет около 90 долларов на человека. Работают по четыре часа в день, существуют все возможные демократические и профсоюзные свободы (хотя нет никаких причин их использовать). Климат благоприятный. И кроме времени работы (очень дисциплинированной), людям, защищенным от всех невзгод богатством и опекой государства, совершенно нечем себя занять. Продолжается постоянный праздник. Все стараются, «чтобы было весело и ни о чем не надо было думать» [4, 13]: бесятся, танцуют, пьют, пируют и т. д. — это общество, где «первобытная, инстинктивная деятельность человека не искажена и не подавлена системой педагогики» [4, 126]. Для неудовлетворенных существуют дополнительные официальные развлечения типа Салонов Хорошего Настроения или массового гипноза с помощью «грезогенераторов» и

неофициальные (например, занимающееся уничтожением произведений искусства общество «меценатов»).

Царит глубочайшее пренебрежение к интеллектуальной деятельности — науке, литературе и т. д. Уважением пользуются лишь способности, непосредственно служащие отправлению чувственных удовольствий — искусство кулинарии или парикмахерское дело... Слова «интеллигент» («интель») и «образованный» являются бранными, а интеллигенция подвергается стихийным преследованиям масс.

Такое положение вещей поддерживается аппаратом власти и служащими ему полуинтеллигентами, «абсолютно довольными своим положением в обществе и потому абсолютно довольными положением общества» [4, 61]. Они пропагандируют философию «неооптимизма», идеалом которой является «человек беззаботный», которому не угрожает голод, у которого успокоен сексуальный инстинкт, спокойное завтра, подобный ребенку. Популяризует эти идеи аппарат пропаганды, ТВ и пресса.

Третьим (после предисловия и композиции) элементом, не позволяющим абсурдное видение социальной утопии воспринимать именно как абсурдное, то есть «несерьезное» и служащее исключительно критике современности, было наличие в «Хищных вещах века» вполне серьезной футурологии, включение в повесть предостережений по поводу некоторых перспектив развития науки и техники.

Речь идет о «слеге» — в этом мотиве Стругацкие собрали воедино две идеи, проходящие красной нитью в современной футурологии и известные нам из творчества Лема.

Во-первых, «слег» является случайно обнаруженным соединением стандартных продуктов, следовательно, здесь использована идея о случайном возникновении новых опасностей цивилизации (изложена у Лема в «Насморке», 1976).

Во-вторых, «слег» воздействует на человеческий мозг таким образом, что создает иллюзорное видение мира, который невозможно отличить от мира реального, имеющее однако перед реальностью то преимущество, что в нем исполняются наиболее скрытые, животные, подсознательные желания. Эта идея была позаимствована из цитируемой Стругацкими книги Кингсли Эмиса «Новые карты ада» (*New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, London, 1961), не переведенной на русский или польский языки, тем не менее, как оказывается, имеющей воздействие и на польскую, и на советскую НФ. Проблемой иллюзорности

реальности занимался в Польше Лем («Бессонница. Из воспоминаний Ийона Тихого», 1971; а также целая глава «Фантастики и футурологии» [120, t. 1, 162–174]), а в США, например, известный у нас Филип К. Дик («Убик», 1970 и др.).

«Хищные вещи века» не были выдающейся книгой. Упрощенное повествование, вновь появившаяся склонность к описательству, отсутствие психологических амбиций и ура-оптимистическое окончание напоминали «Стажеров», «Возвращение» и даже более раннюю технологическую фантастику. Конечно, авторов оправдывает то, что композиция утопии (и антиутопии) имеет свои требования, принуждает давать широкие квазинаучные описания и порождает нежизненность героев, но факта это не меняет. И повесть не заслуживала бы особого разговора, если бы не ее значение для дальнейшего писательского пути наших авторов.

Прежде всего, повесть свидетельствовала об укреплении историософического пессимизма Стругацких. Ибо в ней подвергается сомнению громко выраженное еще в «Стажерах» убеждение в том, что человек по натуре добр, тянется к знанию и добру. История Страны Дураков и «слега» внушает нечто противоположное — человек сам по себе не стремится к интеллигентности и самостоятельности мышления, а цивилизованная часть его натуры — всего лишь тонкая скорлупка, созданная силами педагогов или давлением требований борьбы за быт, которая исчезает вместе с ними.

Кроме того, не слишком удачная литературная сторона, так же, как и — об этом мы еще будем говорить — опыт, связанный с восприятием «Хищных вещей века», дали Стругацким понять, что после отказа от «научности» в значении соответствия фантастической идеи марксистской философии будет наиболее безопасно и наиболее успешно для достижения поставленных перед собой целей убеждения отказаться также и от «научности» в значении соответствия фантазии обыденному чувству правдоподобия, то есть заниматься «чистой» литературной фантастикой. Ибо критикам и в голову не могло прийти, что можно похожие на серьезные футурологические размышления основывать на несерьезной, порожденной в духе гротеска концепции. Думаю также, что сатирические аллюзии — вообще говоря — полезнее скрывать под чисто условной действительностью. Она менее стесняет писателя, а читателя подталкивает к тому, чтобы трактовать ее именно как аллерию или параболу, а не «серьезно».

Глава IV

ОТКРЫТАЯ БОРЬБА 1965–1968 гг.

Почему Стругацкие взбунтовались? — Ответ (а): восторженный прием «Трудно быть богом», рост авторитета писателей — Ответ (б): спор о новых произведениях писателей; атака неосталинистов, защита Ефремова — Что такое «роман-предупреждение»? — Общественно-политический и личный генезис «Улитки на склоне» и «Времени дождя» («Гадких лебедей») — Ответ (в): экспериментальный «Понедельник начинается в субботу» и выбор формы — «Понедельник...»: гротескная пародия на фантастику «ближнего прицела» — «Понедельник...»: сатира на сталинскую науку и критика потребительского общества —— «Улитка на склоне» как гротескная сатира на систему — Опять о детерминизме. Два героя «Улитки...» — воплощение двух отношений интеллигента к тоталитаризму — постулат моральной непримиримости — Тоталитаризм, интеллигенция, «простой человек» — исследование взаимозависимости во «Втором нашествии марсиан» — Между философским пессимизмом и политическим оптимизмом, «Время дождя» — «Время дождя»: мотив «сверхлюдей»; неудачный голос о диссидентском движении — «Обитаемый остров» как полное развитие условности НФ и как подведение итогов в размышлениях об общественной роли интеллигента, его обязанностях и шансах на успех в борьбе с тоталитарной властью — Изменения в тексте второго издания «Обитаемого острова» —*— Несколько слов о цензуре — Трудная история обсуждаемых книг — Скандал со «Сказкой о Тройке» — «Валяние дурака», или попытки защиты «Сказки» — Дискуссия о научной фантастике в «Литературной газете» 1969 и 1970 гг. Новый «спор о Стругацких», нападки и защита.*

В конце 1965 года Стругацкие решились начать продолжавшийся до последних месяцев 1968, более трех лет, писательский крестовый поход, результатом которого был ряд малоизвестных до недавних пор, почти открыто обвинительных произведений.

В октябре 1964 Никита Хрущев был отстранен от правления. Власть взяла неосталинская команда Леонида Брежнева. В это время произошел своеобразный (будем помнить об объективной шкале — речь идет

о небольшой группе интеллигентов Москвы и Ленинграда) взрыв диссидентского движения⁴⁷, который, наверное, удивил (а может быть, совсем не удивил?) новую команду. Можно смело выдвинуть гипотезу, что в первый период после смены власти, в 1965–1968 гг. наступили вынужденные для правящих кругов какие-то три года меньшей, чем при Хрущеве, неуверенной и относительной, но свободы, когда можно было и протестовать, и... быть членом официального истеблишмента. Но это продолжалось недолго. 1968 годом датируется начало новых «острых заморозков» в советской культурной политике.

У меня нет доказательств возможных связей Стругацких с диссидентским движением. Можно лишь предполагать, что свежее испеченные члены Союза писателей, проживающие в Ленинграде и Москве, творчество которых после 1962 г. было далеко от ортодоксии и явно указывало на то, что авторы в шумных спорах Хрущева и интеллигенции принимают сторону «среды»; что они, во-первых, были хорошо информированы, а во-вторых, наверняка не симпатизировали тем, кто выдвигал обвинения в политических процессах. Можно также полагать, что, осудив (в завуалированной, фантастической форме) сталинскую этику, они должны были почувствовать угрозу надвигающегося рецидива сталинизма и решили противостоять этому, считая (в большинстве случаев — ошибочно), что у них есть шанс опубликовать книги, как это бывало при Хрущеве. Но это все гипотезы. Зато с полной уверенностью можно утверждать, что одним из факторов, обуславливающих «поднятые забрала», была недавно завоеванная высокая позиция братьев в литературных кругах, что способствовало росту уверенности в себе.

Если не считать благожелательного приема «Страны багровых туч», первые шесть лет работы критика Стругацких не баловала. Правда, в среде любителей фантастики с интересом встретили «Возвращение» (во вступительной статье к «Фантастике, 1963» Кирилл Андреев назвал его «одной из интересных книг года» [78, 16], а ленинградская «Нева» позитивно, хотя и непрофессионально, отрецензировала [77]), но большинство голосов составляли злобные нотки, подобные процитированным «письмам» о «Пути на Амальтею». Высмеян рассказ о Великом КРИ, так как по мнению некоего Д. Рачкова он слишком непристойен для детей [76], идея биологической цивилизации («Благоустроенная планета») названа немарксистской и антинаучной [70], «Стажеров» — еще после публикации фрагментов в журналах — разнесли за несоответствие повзрослевших Быкова с друзьями нормам «героев коммунизма». Рецензент все, что можно, сводил к неприличностям⁴⁸ [75].

В том же тоне начинала критика поначалу и о произведениях Стругацких нового типа. Ю. Котляр, например, о «Далекой Радуге» сообщал, что в ней фальсифицируется светлое будущее: ученые ссорятся там из-за энергии и приборов, а ведь при коммунизме все будут дисциплинированные и вежливые [81].

Ситуация диаметрально изменилась в середине 1964 года, когда «Молодая гвардия» издала «Трудно быть богом» и «Далекую Радугу» в солидном томе, насчитывающем 336 страниц. С сентября до октября следующего года серьезные, положительные рецензии печатают семь московских и центральных журналов — редкий случай для тогдашнего восприятия научной фантастики в СССР, особенно когда речь идет о молодых авторах и произведениях, не подходящих для пропагандистского использования. Это был настоящий успех. В январе 1965 года, на уже упоминавшемся семинаре — где, кстати, не было ни одного доклада, в котором не упоминалось бы творчество братьев, — Валентина Журавлева сожалела: «Грустно, когда, например, в «поджанре», называемом «фантастика как метод», идет стрижка «под братьев Стругацких». Далее она утверждала, что как недавно «была канонизирована «Туманность Андромеды», так теперь «всеобщим эталоном стали произведения братьев Стругацких» [89, 205, 207]. Такие слова жаловали дворянство.

Как правило, рецензенты подчеркивали быстрое развитие писателей, большую популярность, многочисленные заграничные переводы (в то время это было необычным) и возмутительное отсутствие интереса критики к этому творчеству, после чего переходили к другим комплиментам. Для Громовой «в последних произведениях Стругацких многие характернейшие свойства современной фантастики воплощены наиболее отчетливо и полно» [79], Андреев утверждал: «...когда раскрываешь очередную книгу братьев /.../, словно распаиваешь дверь в чудесный, веселый и радостный мир, полный света и движения...» [84], а Ревич хвалил: «...произведения /.../ отличает любовь к деталям, к точно обрисованным подробностям. Большинство сцен изображено столь пластично, что хочешь не хочешь, а начинаешь верить, что все это произошло на самом деле» [83], Брандис определил «Далекую Радугу» как «одну из самых серьезных и глубоких фантастических повестей, появившихся за последние годы» [85, 126].

Когда же дело дошло до конкретного прочтения, мнения разделились. Произведения из тома «Молодой гвардии» (и, возможно, «Попытку к бегству») Е. Брандис, М. Лазарев и другие, даже позднейший последовательный противник оценки НФ под углом «научности» В. Ревич,

понимали как утопии, в частности, направленные на описание психики людей коммунизма — ссылаясь на неактуальный уже манифест Стругацких 1962 года: дискуссию в «Неве». «Далекая Радуга» также представлялась одним из возможных будущих «конфликтов». Ревич видел также возможность прочтения произведений как психологических исследований героического подвига. Подвига *sensu stricto* — в «Далекой Радуге» и «ежедневного» героизма в «Трудно быть богом».

Более адекватно считала Ариадна Громова, горячая сторонница «фантастики как приема». По ее мнению, у Стругацких «сквозь яркие картины фантастической действительности проступают очертания того мира, в котором мы живем, и мы с удивлением убеждаемся, что, увидев эти знакомые очертания в новом, необычном освещении, мы кое-что поняли иначе, вернее, глубже, чем понимали прежде» [79]. Но, точно прочитывая метафоричность и боевой характер нового творчества Стругацких, а также — в отличие от вышеупомянутых исследователей — замечая появившийся в работе братьев перелом (до «Возвращения» — создание утопии; после «Возвращения» — критика преград на пути к ее осуществлению), Громова однако довольно примитивно искала аллюзионные источники произведений. Вот, например, анализ «Трудно быть богом»:

Очевидно, правильной будет рассматривать события, происходящие в Арканаре, как обобщенную модель такого рода (то есть типа фашизма, варварства, темноты — В. К.) событий в истории человечества. И модель поведения тех, кто знает, что будет дальше, перед лицом событий сложных, грозных, опасных. На твоих глазах гибнут замечательные люди /.../. А ты, зная все, видя все, обречен на бездействие. В романе — потому, что ты сотрудник Института экспериментальной истории /.../. В жизни... что ж, и в жизни бывают случаи, когда нельзя вмешаться, хоть сердце у тебя пополам рвется. Нельзя потому, что твое вмешательство приведет к катастрофе [87].

Принятие Принципа Бескровного Воздействия за посылку авторов не позволило Громовой понять, что — несмотря на отсутствие авторской оценки, непосредственного указания — принцип этот следует считать неверным, а его защиту и толкование — ошибочными. А не поняв этого, нельзя обнаружить «второе дно» произведения, содержащийся там анализ исторического процесса и моральную директиву обязательности бунта против зла, даже если этот бунт кажется нелогичным⁴⁹.

Ближе всех к правильному пониманию был Кирилл Андреев. Он конкретно указал цель атаки Стругацких, написав, что в «Трудно быть богом» они создали

свое собственное средневековое, сотканное из всего жестокого и отвратительного, что породило прошлое. Ведь это /.../ яростный памфлет. И авторы в нем пристрастны, как должен быть пристрастен суд, который судит отвратительное родимое пятно, оставшееся нам в наследство от капитализма, — живучее мещанство [84].

Не следует забывать, что термин «мещанство» имел для писателей и не только для них очень широкий диапазон. Он означал как определенную социологически общественную группу и свойственный ей способ мышления, так и мировоззрение, которое — хотя и связано генетически с мещанами — может быть свойственно современным людям, независимо от места их рождения и проживания и места в общественной структуре; мировоззрение, характеризующееся необязательно и не только конформизмом и тупостью, но также и жестокостью, фанатизмом, склонностью к деспотизму, отсутствием уважения к знанию и его носителям и т. д. Андреев был также единственным, кто не дал ввести себя в заблуждение повествованию «Далекой Радуги» и правильно оценил Скларова.

Адекватно или ошибочно были прочитаны произведения Стругацких — не это было самым важным, в конце концов. В расчет следует принимать то, что прекратились мелкие придирки, и в течение года рецензенты непрерывно ставили наших авторов на пьедестал (что увенчалось позднее изданием «Трудно быть богом» и «Понедельник начинается в субботу» в престижной «Библиотеке современной фантастики» в 1967 г.). Не удивительно и то, что на переломе 1964 и 1965 годов столь отважно звучали нетипичные теоретические мнения. Как не удивительно также и молчание противников, которые — как оказалось — и не думали оставлять писателей в покое.

Но чтобы сталинисты, консервативные писатели и критики, которые не могли не заметить имеющиеся в «Трудно быть богом» язвительные, антитоталитарные аллюзии и оставить безнаказанными такие обидные мотивы, как Гур Сочинитель — «интеллигент со сломанным позвоночником», или профессор Выбегалло из «Понедельника...», чтобы они получили голос, должны были произойти перемены в общественно-политической атмосфере в стране и должен был найтись предлог. Им стало опубликование написанных в этот безоблачный период «Хищных вещей века». К этой книге наконец можно было «прицепиться», и в начале 1966 г. было уже достаточно «холодно».

Против Стругацких выступили: В. Немцов и (немного позднее) В. Сапарин, известные до 1956 года писатели, а также специалисты-полито-

логи: член Академии наук СССР и профессор ВУЗа, в то время наверняка уже делавший карьеру. Их следует трактовать как представителей широких масс. Конечно, спор, который завязался, был типичной склокой, «направляющей молнии известно куда». Ибо температура еще не упала настолько, чтобы напрямую выдвинуть пахнущее процессом обвинение (как правило, без доказательств) в «оскорблении СССР», после которого защитники не могут отбивать удары, не направленные открыто. Поэтому речь шла о высоких материях «сущности жанра», «научности», «идейной правильности», а творчество Стругацких затрагивалось якобы только в качестве примера.

29 января 1966 года Государственный комитет по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров СССР провел совещание, посвященное научной фантастике. Предварительно в прессе прошла дискуссия. Начать ее было поручено Немцову. Статья в «Известиях» «Для кого пишут фантасты?» возмутила Ефремова, которого — уже на совещании — поддержали Брандис и Дмитревский.

Если оставить на некоторое время наших героев, то этот спор свидетельствует о том, что в истории советского мышления о НФ середина шестидесятых годов ознаменовалась не только первым серьезным выступлением в пользу признания за жанром права метафорически говорить о реальной действительности, но также эволюцией в лагере «реалистов». Предложенное традиционно мыслящими (но не желающими быть Немцовыми) теоретиками ослабление корсета шло в двух направлениях: как допущения большей свободы видения коммунизма, большей разнородности, вариантности его элементов, так и узаконивания рассмотрения в НФ мотивов общественного зла — в «романах-предупреждениях», представляющих будущее не напрямую, а с помощью показа «негатива».

Поэтому когда Немцов, как бы «беря назад» слова 1959 г., когда он атаковал Ефремова за «удаление прицела», заявил: «Можно примириться с тем, что авторы рассказывают о событиях, отодвинутых на сотни и даже тысячи лет вперед. И пусть происходят они не на грешной нашей планете, а в другой Галактике», так как «своим воображением читатель может перенести полюбившихся ему героев в более близкое, а потому и особенно дорогое для него время и даже на свою Родину» [94], лишь бы эти герои участвовали только в таких конфликтах, которые действительно произойдут при коммунизме, говорили таким языком, которым действительно будут тогда говорить и т. д., то есть, по сути,

повторил типичные суждения очень консервативных соцреалистов, — Ефремов (а его также беспокоило «новое старое», и в «Часе Быка» он скажет горькую правду о диктаторских правлениях) руку, протянутую для согласия, отклонил и, не запутывая сущности ненужными подробностями, подчеркивая сам принцип рассуждений, ответил:

Мы, люди социалистической страны, так привыкли заглядывать вперед, планировать, ссылаться на будущее и заботиться о нем, что подчас забываем, что будущего еще не существует. Оно будет построено из настоящего, но настоящего не механически, а диалектически продолженного в будущее. Поэтому представления о какой-то строго определенной структуре будущего, которую обязательно должны видеть фантасты, являются чистой метафизикой... /.../ Писатель-фантаст, подбирая из настоящего, из реальной окружающей его жизни явления, кажущиеся ему провозвестниками грядущего, протягивает их в придуманный мир, развивая их по научным законам. Если произведение построено так, то фантастика научна⁵⁰ [93].

Другим принципиальным различием между Ефремовым и Немцовым, то есть между прогрессивным и консервативным соцреалистами, было выдвигание различных критериев благонамеренности произведения. Немцов по-старому усматривал ее в «массовости», то есть в философской и формальной доступности. Ефремов — по-новому. Вопросы формы к делу не примешивал, критерии искал в идеологическом (в нашем понимании этого термина) содержании, в сфере смысла.

Каков тот компас, которым руководствуется писатель в своем видении грядущего мира? Ведет ли он к новому миру коммунизма — миру высшего общественного сознания, морали, человеческих отношений или же к перестановке старых декораций, придающих фальшивый «облик грядущего» все тем же древним ужасам человечества — угнетению, эксплуатации, войне и злобной жадности [93].

Общий смысл произведения является качеством, частично независимым от использованного набора мотивов, поэтому Ефремов хоть и считал утопию «главной линией» развития жанра, также допускал показ возможного «столкновения коммунистического мира, его общественного сознания с отживающими, но злобными и вредоносными идеологиями индивидуализма, империализма, мещанским соперничеством в богатстве и обладании вещами» [93]. Для ортодоксов же показывающий в гипотетическом будущем негативные проявления жизни жанр «повести-предупреждения» был неприемлем. Они по-прежнему считали, что неснабженное однозначной пометой «минус» напоминание о

чем-то в искусстве (а в некоторых случаях вообще напоминание, даже с правильной пометой), а тем более создание художественного образа чего-то такого равняется рекламированию и поддержке — как же иначе, ведь искусство должно быть отражением типичного, то есть правдивого, желаемого и единственно существующего. Возможность иронии, показа явления в кривом зеркале не помещалась в их головах. По Немцову Стругацкие в «Хищных вещах века» поддерживали капитализм, пропагандировали его будущую роскошь, «вещи оказываются не столько хищными, сколько притягательными» [94]; сцена из «Трудно быть богом», в которой Румата безуспешно пытался преодолеть отвращение к неопрятной красавице, должна была быть рекламой секса.

Главными защитниками «романа-предупреждения» были Брандис и Дмитревский. В докладе на совещании [91] и в уже упомянутых работах они развивали следующий взгляд: «Повесть-предупреждение» — это видение, делающее акцент на возможных негативных элементах будущего, но видение оптимистическое, марксистское. Контрастный по отношению к указанному злу мир коммунизма в принципе должен быть в данном произведении, он должен быть описан рядом с этим злом, одновременно с ним. Допустимы, однако, произведения, где коммунизм не показан непосредственно, отсутствует в повествовательной реальности и лишь формирует видимую в книге авторскую, идеологическую оценку рассказанного. Другими словами, темой повести может быть что угодно, если наличествует правильное идеологическое звучание. Если же оно неправильное, то произведение причисляется к другому жанру, к «антиутопии». (Термины «антиутопия» и «повесть-предупреждение» тогда использовали в СССР обычно как синонимы.) Это название должно определять такие произведения, как «Новый прекрасный мир» Хаксли, «Мы» Замятина, «1984» Оруэлла, по мнению критиков, антимарксистские и антисоветские, которые, будучи пасквилями на предугаданное коммунистами будущее (а возможно только такое), в принципе отказывают людям в будущем, прославляя капиталистическое status quo.

Вернемся к Стругацким. Во время первого этапа атаки, то есть в «немцовско-ефремовской» дискуссии, им выпала роль «главного примера». Немцов посвятил их идеологическим ошибкам 3/4 текста. Он считал, что «Далекая Радуга» принижает образ людей коммунизма, что у них нечеловеческая, хуже сегодняшней, и даже сегодняшней капиталистической, нравственность, поскольку «только после горячей дискуссии места в звездолете занимают дети и женщины с грудными детьми»

[94]. Непонятно, почему Румата не хочет помочь арканарцам, не принимает мер к изменению тамошних отношений, имея для этого средства. «Насколько же мы, граждане сегодняшнего социалистического общества, человечнее, гуманнее героев, созданных Стругацкими? Мы вмешиваемся в ход истории, мы помогаем народам, которые борются за свою свободу и национальную независимость. И будем помогать, пока живет в нас революционный дух» [94], — возмущался автор историй о Бабкине и Багрецове. «Хищные вещи века», вопреки обещавшему обличающую сатиру на капитализм предисловию, воспевали прекрасные материальные условия жизни, которые тот создаст в будущем столетии. Стругацкие деморализовали детей порнографией и использовали ужасный, глумящийся над принципами вразумительности язык (тут Немцов безо всяких пояснений цитировал отрывок ведущегося на воровском жаргоне диалога дона Рэбы с Вагой Колесом). После этих, как он их определил, «дружеских предупреждений» Немцов еще «разоблачил» Стругацких и как редакторов, указав, что повесть Ариадны Громовой, вошедшая в составленный Аркадием том «Фантастика, 1964 год», пропагандирует «телепатическую мистику» и написана в «стилистической манере с явным влиянием Кафки»⁵¹ [94].

Ефремову и ленинградским критикам легко было отбивать обвинения Немцова, не только атакуя способ мышления, который приводил к их формулировке, но и обвиняя в субъективном подходе и идеологических ошибках. Они доказывали, например, что концепция помощи малоразвитым цивилизациям в «Трудно быть богом», основанная на осторожной заботе о развитии арканарского самосознания, на самом деле по-настоящему ленинская, а Немцов требовал троцкистского «экспорта революции».

На втором этапе атаки поддержать Немцова поспешили идеологи *sensu stricto*, специалисты, солидно документированным претензиям которых немного удалось противопоставить.

Анализируя общественное положение Арканара, Ю. Францев показал, что такое смешение фашистских и феодальных явлений имеет столько же общего с социологической научностью, сколько живая вода с принципами природоведения (что было обвинением лишь для сторонников научности НФ), и доказал, что идейный смысл такого видения приводит к историческому фатализму и идеализации реальных общественных явлений. Фатализму — так как показ капиталистических (а значит, прогрессивных для того времени) элементов феодализма как уже зараженных империалистическим, фашистским раком отрицает

«закон прогрессивного развития общества». Идеализму — так как перемещение фашизма в феодальное прошлое отрывает его от его экономического фундамента. Таким образом, «от фашизма остаются штурмовики, но исчезают породившие фашизм капиталистические монополии. Фашизм становится какой-то извечной, «космической» категорией. К чему это?» [96] — лукаво спрашивал ученый, зная, что более ориентированный читатель доскажет себе, что таким «оторванным» понятием фашизма как прежде всего диктатуры пользуются западные политологи, связывающие фашизм и советский строй в одну категорию тоталитаризма. Францев поддержал Немцова и в вопросе немарксистского подхода Руматы к проблемам «ускорения» прогресса в Арканаре:

Научная социология утверждает возможность человека, вернее, социальных классов, влиять на ход истории, если они действуют в том направлении, в каком объективно развивается данное общество [96].

С упреками, касающимися «Трудно быть богом», на худой конец еще можно было полемизировать, отмечать возможность неправильной интерпретации идейного смысла данного мотива, ошибки прочтения авторских оценок представленного и т. д. Повесть носила черты психологической прозы, анализировать которую непросто. К сожалению, свойственная «Хищным вещам века» структура утопии делала невозможными ссылки на законы *licentia poetica* и обвинения интерпретаторов в ошибках. Стереотип восприятия утопии предопределяет поиск смысла произведения, принадлежащего к этому жанру, в представленном там образе общества.

Общество Страны Дураков, поскольку в его презентации была упущена общественно-экономическая структура, приобрело, по мнению «заслуженного деятеля науки, доктора экономических наук, профессора» М. Федоровича черты бесклассовости (снова можно было себе добавлять, что бесклассовым является коммунизм, а капитализм таким быть не может), а подтачивающий это общество рак умов стал претендовать на роль внеисторической силы. Вдобавок к этому повествовательная концепция удовлетворяющего материальные потребности людей «неокапитализма» была подобна западной концепции «народного капитализма», поэтому Федорович утверждал: «Выходит, что Стругацкие невольно поверили в возможность создания “народного капитализма”» [95]. Рецензент, правда, предостерегал, что не обвиняет авторов в умышленной пропаганде вражеской идеологии, наоборот — «вероятно, они хотели сказать, что даже такой капитализм остается капитализ-

мом и приводит к моральной деградации», но «Хищные вещи века» остались для него нелояльной книгой о б ъ е к т и в н о.

На такое dictum осмысленно ответить было невозможно. С упреками окончательно согласились и защитники писателей⁵², издатели же — насколько мне ведомо — не переиздавали повесть 20 лет⁵³.

Таким образом, мы видим два фактора, обуславливающих совершенный на переломе 1965/1966 выбор писательских целей, писательской стратегии Стругацких. Атака Немцова и политологов, совершенная с интеллектуальных позиций сталинской ортодоксии в мышлении о литературе, и даже — в случае Немцова — произведенная с использованием полемических приемов, свойственных бесславному времени, наверняка подействовала на братьев как пресловутая «красная тряпка на быка». Одновременно с этим память о недавнем триумфе и тот факт, что общество пыталось их защитить от этого нападения, подсказывали Стругацким, что нужно дать достойный ответ, что у них есть такая возможность. В то время они работали над «Улиткой на склоне», задуманной изначально как ни к чему не обязывающий рассказ о приключениях Горбовского на планете Пандора, то есть продолжение «Возвращения». Можно выдвинуть гипотезу, что именно новая, созданная атакой ситуация склонила их сделать из повести оружие борьбы со всем тем, что олицетворял Немцов (не говоря уж о том, что Немцов в «Улитке...» был высмеян⁵⁴ лично). В пользу этой гипотезы говорят и те выступления писателей [21], в которых они отмечают, что как «Попытка к бегству», так и «Улитка на склоне» (и другие бунтарские произведения) в отличие от их старой фантастики возникали не по установленному плану, но часто вопреки нему, спонтанно, а значит — как можно домыслить — «под давлением» текущих событий. Я считаю эту гипотезу психологически правдоподобной, хотя, приняв ее, мы должны согласиться с тем, что Стругацкие плохо оценили в то время свои шансы и политические перспективы. Чувство, что «общество их защитит», оказалось ошибочным: в ближайшие пару лет «Хищные вещи века» были последней нормально отрецензированной (по крайней мере, поначалу) книгой [92]. Немцову и его союзникам удалось окончательно прилепить к Стругацким «политический ярлык». О властях же было уже известно, что они не желают допускать критику сталинских традиций, но еще было неясно, остановятся они на этом или пойдут дальше. Они пошли.

Но Стругацкие в 1965 году (когда писали «Улитку на склоне») и в 1966 году (когда создавали «Гадких лебедей») еще не знали всего это-

го; более того, им казалось, что они владеют литературным оружием, способным смять ряды цензуры и спутать карты вражеских критиков. Речь шла о гротесково-сатирической фантастике, в которой фантастический мотив, явно несерьезный и лишенный авторской аргументации, не должен был быть трактуем как иллюстрация серьезных футурологических или политологических теорий, образ желаемого будущего и т. п. Братья решили, что «сказке для младших научных сотрудников» («Понедельник начинается в субботу»), изданной в начале 1965 г., не хватило аргументов в последней атаке, хотя и там они позволили себе антисталинские рассуждения и коснулись, хотя и другими средствами, той же, что и в «Хищных вещах века», проблемы потребительского отношения к жизни. К тому же одна-единственная нападка на книгу, совершенная с ортодоксальных позиций, показала полную дезориентацию обвинителя [90].

Правдоподобнее всего, именно «Понедельник...» стал третьим, на этот раз влияющим не на писательскую стратегию, а на тактику, фактором, имеющим влияние на выбор Стругацкими пути сопротивления. И потому рассмотрим его сейчас, однако заметив предварительно, что обращение к юмористической форме не было у Стругацких чем-то неожиданным и вызванным лишь жизненной потребностью. Юмористические таланты были видны в их книгах все время. Весьма характерным был комический образ добродушного толстяка, штурмана Крутикова — «антигероя», если мерить его мерой фантастико-производственной литературы. Позднее они оживляли юмором строгий мир утопии⁵⁵. И в более зрелых произведениях, зачастую несущих в себе мощный эмоциональный заряд, Стругацкие привыкли смешивать исключительно трогательные или волнующие моменты с комическими, следуя старинной традиции пьес, заботящихся о том, чтобы снискать доверие зрителя.

«Понедельник...» был прежде всего насмешкой над «реалистичным» пониманием фантастики и пародией на произведения «ближнего прицела» («на грани возможного») в их разновидности, посвященной науке. Формально это набор трех рассказов, «историй», повествование ведется от имени молодого ученого Саши Привалова, автора и послесловия тоже. В нем он исправляет «научные неточности» якобы описывающих его воспоминания Стругацких, вменяет им в вину частые в критике пятидесятых годов упреки или столь же стереотипно их хвалит. Заканчивает произведение почти обязательный в давних изданиях НФ «словарик сложных терминов».

«Истории» повествуют о том, как Привалов начинал работу в Институте, как в новогоднее дежурство был свидетелем важного эксперимента, как вместе с коллегами совершил открытие. «Понедельник...» напоминал бы, например, рассказы Немцова из сборника «Тень под землей» (1954), основанные на точно таком же приеме рассказа ученого о приключениях, связанных с работой, и другую заурядную научно-фантастическую продукцию пятого и шестого десятилетия, если бы не то, что все происходит в Академии наук СССР, в Научно-исследовательском институте... Чародейства и Волшебства, где предметами анализа являются свойства живой воды, Змей Горыныч, джинны, Кошеч Бессмертный, роль вспомогательного персонала исполняют домовые, гномы, вампиры, Баба Яга и т. п., а светилом науки может быть «простой бывший Великий Инквизитор» Кристоаль Хозевич Хунта. Исследования проводятся серьезно. Привалов возглавляет вычислительный центр.

Столкновение этой «научности» и фабулярной схемы литературы «на грани возможного» со сказочной действительностью является основным источником комизма произведения. Кроме того, Стругацкие не пренебрегали ситуационным комизмом фарсового характера и легкой юмористикой. Благоприятным предметом осмеяния была бюрократия, — у Института был административный директор, тупица, формалист и деспот Модест Матвеевич Камноедов, — и вдобавок Институт был расположен в захолустном районном городке, а потому милиция спокойно проводила следствие по делу использования неразменного пятака, а гоголевского Вия за пьянство сажали в каталажку.

Рыхлая конструкция и свобода в мотивации событий (в НИИЧАВО все может произойти) позволяли Стругацким рассказывать о многих интересующих их вопросах. Они спокойно решали головоломку на тему: «Объясняет ли тайну тунгусского метеорита гипотеза о том, что это был космический корабль инопланетян, живущих во времени, противоположном нашему?», хотя минутой до этого усаживали Привалова на машину времени, путешествующую по «мирам описываемого будущего», чтобы высмеять утопии и антиутопии фантастики.

Но среди затрагиваемых проблем были и важнейшие. И тогда юмор вытеснялся язвительной сатирической деформацией. Примером может служить история с экспериментами профессора Выбегаллы — карикатуры на сталинского ученого-афериста.

Амвросий Амбруазович свою карьеру сделал на труде «Основы технологии производства самонадевающейся обуви», хотя позднее оказалось, «что самонадевающиеся ботинки стоят дороже мотоцикла и бо-

ятся пыли и сырости» [3, 552] — это явная отсылка к научным и хозяйственным аферам типа лысенковского «превращения озимой пшеницы в яровую». Выбегалло — дурак и невежда, но процветает благодаря неустанному напоминанию о своем правильном классовом происхождении (между прочим, он ходит «в валенках, подшитых кожей, в пахучем извозничком тулупе» [3, 499], ковыряет в зубах и т. д.), он безупречен бюрократически, формально и доктринально, искусно подчеркивает свое образование, постоянно вкрапляя в свою речь фразы (зачастую совершенно не по теме) на французском языке⁵⁶, который, словно сторонник пресловутого марризма, называет диалектом [3, 501]. Он регулярно пользуется идеологическим шантажом: свои идеи «он пробивал всячески, размахивая томами классиков, из которых с неописуемым простодушием выдирает с кровью цитаты, опускает и вымарывая все, что ему не подходило» [3, 500], а на критику отвечает обвинениями в «нездоровом скептицизме», в «недоверии к силам природы, к человеческим возможностям», в провокации, «от которой за версту разит мальтузианством, неомальтузианством, прагматизмом, экзистенцио... оа... нализымом» [3, 545].

Концепция Выбегаллы основана на прямо пропорциональной зависимости между удовлетворением материальных и появлением духовных потребностей человека — достаточно удовлетворить первые, чтобы люди сами по себе или после легкого «окультуривания» средствами пропаганды доросли до идеала. В «Хищных вещах века» показано общество, которое спроектировал бы Выбегалло. В «Понедельнике...» поэтика гротеска позволяет полемизировать с такой концепцией общества с помощью всего двух ярких образов, а именно: созданного Выбегаллой искусственного человека, «неудовлетворенного желудочно», который после обжорства, достойного Гаргантюа, — пожирания двух тонн селедочных голов, вместо того, чтобы стать «исполином духа» и бесконечно счастливым сверхчеловеком, попросту лопается, и экспериментом с «универсальным потребителем», то есть с «громадной отверстой пастью, в которую, брошенные магической силой, сыплются животные, люди, города, континенты, планеты и солнца» [3, 546–547].

Положительные герои повести, наоборот, придерживаются мнения, что счастье зависит не от уровня потребления, а от способности мыслить и чувствовать. Они уверены, что «счастье в непрерывном познании неизвестного и смысл жизни в том же» [3, 533], что лишь тогда человек становится настоящим, когда основной целью жизни его становится работа и когда он «начинает меньше думать о себе и больше о

других» [3, 533]. В «Понедельнике...» Стругацкие лаконичнее всего выразили этическую концепцию, ранее изложенную в «Пути на Амальтею», «Стажерах» и «Возвращении».

*

Работу над «Понедельником...» от работ над «Улиткой на склоне» и последующими произведениями такого рода отделяют, однако, несколько очень важных лет. Изменилась ситуация, подверглось изменениям и этическое послание авторов, в котором со времен «Трудно быть богом» речь стала идти не о бескорыстной работе, а о бескомпромиссной борьбе, в которую бросаются, не задумываясь о подсчете шансов на победу. Поэтому, когда они снова вернутся к поэтике гротеска, гиперболизации, абсурда, в соответствии с изменениями целей изменится и настроение прозы, — теперь сражающиеся произведения будут едкой сатирой с лишь кое-где проблескивающими моментами юмора⁵⁷. Полностью исчезнет также формальный контакт фантастического сказочно-гротескового мира с реальной действительностью. «НИИЧАВО» находился в Соловце. Это название взято из фольклора, но в повести это был русский городок 1960 года от Рождества Христова. Действие «Улитки...», «Второго нашествия марсиан», «Гадких лебедей» будет происходить в действительности, которую невозможно обозначить конкретно, в странах, лежащих «нигде и всюду». Теперь станет весьма трудно доказать аллюзии на советскую действительность — книги никогда не будут прямо указывать на нее.

Итак, примем во внимание элементы двух действительностей «Улитки на склоне», с которой начнем не только потому, что она появилась первой из вышеназванной тройки. Мне кажется, что судьбы ее героев иллюстрируют моральную дилемму согласия или несогласия с действительностью, которая не нравится, а шансы ее изменения лежат совершенно за пределами возможностей субъекта, выбирающего линию поведения. Дилемму, которую ныне придется разрешать Стругацким во время написания очередных книг.

Действие происходит на окраине и в дебрях некоего полусказочного леса, вместилища неприятных тайн и грозных загадок. Изучением и освоением леса занимается специальное Управление... /.../ Читателю не следует ломать голову над вопросом, где же именно происходит действие: в глухом неисследованном уголке Земли или на отдаленной фантастической планете. Для понимания повести это не играет роли, потому

что лес — это скорее символ непознанного и чуждого, чем само непознанное и чуждое... [17, 385]

— писали они в авторском вступлении к первым опубликованным фрагментам. Как и что символизирует лес?

Фабула повести включает два сюжета: переживания блуждающего по Лесу Кандида и приключения Переца, блуждающего по Управлению. Уже имена героев вызывают однозначные ассоциации⁵⁸, намекают на притчевость и аллегоричность. Действие продолжается неделю. Сюжеты параллельны, события излагаются попеременно то в лесной части, то в Управлении. Кроме того, что действие происходит в одно время, и тем фактом, что Кандид, также как и Перец, является сотрудником Управления (после аварии вертолета он живет среди лесных аборигенов), внешне сюжеты ничем не связаны.

Лес — это гигантское пространство буйной, управляющейся своими законами жизни, являющееся как бы единым организмом джунглей со смешанными границами растительного и животного, и даже человеческого и звериного мира. Существующая здесь цивилизация имеет биологический характер. Люди управляют вирусами, насекомыми, растениями, а лес поставляет блага — особенно примитивной деревне. Но в то же время ее жители, слегка отравленные испарениями болот, живут в сомнамбулическом полусне. Более развитая культура «городов» умеет также создавать, например, «биологических роботов».

Но в неземном Лесу, вероятно, по-земному творится история. Вероятно — так как все события мы видим глазами Кандида, лишь наряжающего неизвестные процессы в наши понятия. В Лесу происходят «Одержания», «Заболачивания», «Великие Разрыхления» [4, 448], о чем сообщают люди-приемники, слухачи. Делают это хозяева Леса, «городская» цивилизация женщин. При «Одержании» примитивные деревни подлежат уничтожению. Из отловленных роботами женщин формируются очередные «отряды подруг». Мужчин они не считают за людей. Именно в этом заключается местный «исторический прогресс»? Кандид не может окончательно ответить на этот вопрос:

Но я-то не знаю, что такое Одержание. Мне это страшно, мне это отвратительно, и все это просто потому, что мне это чуждо, и, может быть, надо говорить не «жестокое и бессмысленное натравливание леса на людей», а «планомерное, прекрасно организованное, четко продуманное наступление нового на старое»... /.../ Не извращение, а революция. Закономерность, на которую я смотрю извне пристрастными гла-

зами чужака, не понимающего ничего и потому — именно потому — воображающего, что он понимает все и имеет право судить [4, 488].

Пропорции «неземного» и «земного» в действительности Управления обратны. Это городок ученых и администрации. Но одновременно в нем есть заключенные и стреляющие без предупреждения охранники рабочего лагеря. Это также крайне отчужденная бюрократическая организация. Формализованная настолько, что с самой случайностью борется, издавая приказы. А принцип служебных секретов приводит, например, к тому, что сбежавшего робота ищет толпа людей с завязанными глазами. Есть приказ искать, но тем, кто увидит «строго секретную» машину, грозит ссылка. Одновременно энергию бегающих используют для организации спортивных занятий (выполняется культурно-просветительный план).

Любая попытка разместить эту действительность, явно изображающую в карикатурном виде наш мир, в конкретном историческом времени и месте кончается ничем. С этой точки зрения картина полна противоречий. Например, используются мыслящие машины и бронеавтомобили времен Вердена, распространяемые дирекцией перспективы развития Управления похожи на пропагандистские образы коммунизма, широко использовавшиеся при Хрущеве, а жесткая рабочая дисциплина, выдача мифическим Директором только телефонных указаний и владычество страха и доноительства должны были напоминать советским читателям времена Иосифа Виссарионовича.

Впечатление нереальности и кошмара укрепляет в читателе и использование в описании приключений Переца надреалистичной, наследующей поэтику сновидений, техники повествования. Например, «кадрирование»: эпизоды неожиданно переходят из одного в другой, как во сне, без подготовки и обоснования логикой действия. Появляются также свойственные сну мотивы: блуждание по зданию, заполненному ведущими в никуда коридорами и дверями, бегство, которое не может удасться и т. д. Стругацкие продолжали традиции Михаила Салтыкова-Щедрина и Кафки⁵⁹.

Главный смысл произведения следует искать в аналогиях, связывающих параллельные сюжеты (поскольку формально связывает их немногое, то открываемые по ходу чтения похожие элементы сюжетов были введены для того, чтобы привлечь к себе внимание). Первая аналогия заключается в том, что и в Лесу, и в Управлении скрыты выродившиеся общественные структуры. Вторая — в подобии и различии судьб героев.

Перец и Кандид — интеллигенты, пытающиеся познавать и понимать мир. Они не удовлетворяются, как другие, бездумным принятием действительного за очевидное. Оба, познавая, не уверены в результатах. Существование — в силу использования определенного языка, исповедования определенной идеологии и занятия определенной общественной позиции — перцепционных искривлений и ограничений является лейтмотивом повести. Они одиноки. Кандид напрасно уговаривает жителей деревни пойти в Город — Перец окажется жертвой сил, которым пытался оказывать сопротивление без союзников. И для обоих настанет момент выбора.

Кандид встретит «подруг», которые решат использовать его в деле уничтожения деревень. Тогда он скажет «нет», освободится и примет решение действовать на стороне деревенских жителей, хотя и понимает, что

историческая правда здесь, в лесу, не на их стороне, они — реликты, осужденные на гибель объективными законами, и помогать им — значит идти против прогресса... /.../ Закономерности не бывают плохими или хорошими, они вне морали. Но я-то не вне морали! /.../ ...я не могу, когда людей считают животными. Но может быть, дело в терминологии, и если бы я учился языку у женщин, все звучало бы для меня иначе: враги прогресса, зажавшиеся тупые бездельники... Идеалы... Великие цели... Естественные законы природы... И ради этого уничтожается половина населения? Нет, это не для меня. На любом языке это не для меня [4, 493–494].

Кандид отбрасывает искушение морального релятивизма, отыскивания себе высоких философских оправданий трусости. Наоборот, он считает, что человек, оказавшийся перед лицом чего-то могущественного и жестокого (даже если бы это был исторический прогресс — любитель революционеров), должен опираться на собственные этические инстинкты. Ему незачем ссылаться на вопросы тактики и рассудка — этот тезис Кандид реализует на практике, практически бессмысленно уничтожая орудия истребления — биороботов — случайно найденным скальпелем. Но он делает то, что может делать.

Перец же позволяет увлечь себя в ловушку, расставленную бюрократическими силами. Несмотря на то, что в отличие от отравленного испарениями, полусонного Кандида, у него ничем не замутнен разум и несмотря на весь свой идеализм. После очередной попытки уехать из Управления (в наших глазах все преграды этому являются результатом заговора) наступает минута, когда неожиданно он оказывается Ди-

ректором. Пораженный, буквально загнанный плачущим чиновником («серым кардиналом») в кабинет, он принимает условия игры. Он подчиняется искушению «использования плохих средств в добрых целях», притягательной силе морального релятивизма, — принимает должность, обманывая себя надеждой, что абсурдное и прогнившее учреждение удастся использовать на пользу Лесу. Но в действие вступает «административный вектор», согласно которому каждая директива должна вытекать из предыдущих; оказывается, что в бюрократическом аппарате нет ни свободы решений, ни возможности маневрировать. Попытка шутить с системой кончается трагически — Перец становится ее узником, и средством убежать для него остается лишь спрятанный в сейфе парабеллум с единственным патроном в стволе.

Мораль обоих сюжетов ясна — нельзя вступать в переговоры со злом.

Несмотря на различный выбор, Кандид и Перец принадлежали к одной группе — людей мыслящих. Чтобы укомплектовать полный каталог противостояния силе, следовало обратиться и к другой стороне баррикад: к мышлению человека, довольствующегося малым. Примирившегося со злом, даже и не помышляющего защищать ценности (а что это такое?) конформиста. Прежде (если не считать Склярова) Стругацкие не столько показывали, как он мыслит, сколько рисовали образ такого общества, которое бы он создал («Хищные вещи...»), провозглашали против него тирады (напр., «Стажеры») и т. д. Не затронули тему глубоко. Поэтому, закончив работу над «Улиткой...» (или одновременно с ней), они пишут самый ожесточенный из всех известных мне памфлетов об общественной пассивности: «Второе нашествие марсиан».

Короткая повесть обращалась не столько к повести Уэллса, сколько к ее «продолжению», рассказу «Майор Велл Эндью»⁶⁰ Лазаря Лагина. Лагин подумал: а что бы произошло, если бы один из стрелявших в марсианские «треножники» артиллеристов, схваченный марсианами, «перешел на их сторону»? И представил его «наблюдения, переживания, мысли, надежды и далеко идущие планы, записанные им в течение последних пятнадцати дней его жизни». Отставной офицер, оказавшись в одном из контейнеров, в которых марсиане хранили людей в качестве пищи, чтобы избежать обстрела собственными батареями, выдает их позиции марсианам. Он оказывает им и другие услуги: предостерегает от необычных способов сопротивления, пытается и «пасет» пленников, в конце погибает вместе с марсианами.

Произведение Лагина было типичной «антиимпериалистической прозой» в ее сатирической разновидности. «Well and you» переводится как «Ну а ты?». Майор строил надежды вхождения Великобритании в союз с Марсом. Вместе они наверняка победили бы «социалистических подстрекателей». Лагин весьма сгущал краски, даже для привычного к полемике с Западом советского читателя. Например, майор по образу новых приятелей пил человеческую кровь.

Этот фон подчеркивает универсальный характер варианта Стругацких, которые действие своего нашествия разместили «за семью горами...» в особой Аркадии с реалиями небольшого, имеющего в прошлом войну и фашизм, а теперь демократического, зажиточного государства, где граждане носят позаимствованные из греческой мифологии имена. И пришельцы другие, и идея: «Что бы произошло, если бы марсиане жаждали не крови, а... скажем, желудочного сока?» Если бы не воевали и никого не убивали, а сохраняли в делах, интересующих «маленького человека», status quo и ограничились в принципе лишь захватом высшей власти, используя жесткие меры — и то руками людей — исключительно в случаях, мешающих нормальному производству этого сока (ликвидация торговли наркотиками)? Вполне возможно, что ничего бы не произошло. «Маленький человек» согласился бы на роль скотины. Интеллигентов, желающих сражаться во имя столь неясных целей, как «честь человечества», «сохранение культуры», простой народ сам бы выдал марсианам. Те же, чтобы не растрачивать ценных «сокопроизводителей», отпустили бы их, для лучшего пищеварения предлагая создать легальную оппозицию. «Мысли и чаяния простого народа» [4, 572] не знают высших стремлений. Марсиане, если бы они обеспечили спокойствие, достаток и оставили телесные оболочки людей в покое, могли быть уверены в их лояльности.

Историю, содержащую столь горький и чуждый общественной российской мысли, всегда идеализирующей «народ», вывод, излагает в своих записках провинциальный учитель астрономии, бывший фронтовик. Этот антигерой беспокоится исключительно о том, выплатят ли ему пенсию, и о коллекции почтовых марок, а огорчает его лишь непутевое поведение дочери. К запискам не приложены никакие комментарии. Рассказчик компрометирует себя сам. В отличие от лагинской сатиры Стругацких, еще более язвительная, демаскирует явления, не ограниченные ни государственными, ни конституционными границами.

Проанализированные произведения, особенно «Улитка на склоне», оказались на этом этапе творческого пути братьев пиком интеллект-

альной и художественной отваги. Бескомпромиссный пессимизм, открытое признание слабости своей прослойки не повторяется. Стругацкие наконец дадут своим интеллигентным героям шанс на победу. Преодоление зла будет происходить при одновременном введении в повествовательную действительность сказочного элемента. Силой, нарушающей равновесие диктатуры, будет сверхчеловек, представленный скорее в условности сказки, нежели в условности НФ, но всегда ярко не соответствующий нашему жизненному опыту. Герой произведения может быть свидетелем его появления, может быть им самим.

Для этого Стругацким потребуется еще больше гражданской отваги. Они частично откажутся от художественных экспериментов, не будет элементов надреализма или поэтики абсурда (если не считать допisanного продолжения «Понедельника...»). Быть может, опасаясь утраты массового читателя и настроенного на удовлетворение массовых потребностей издателя, они прибегнут к сенсационной, приключенческой, молодежной традиции. В результате станут более прозрачными политические аллюзии и легко локализуемый сатирический адрес.

Действительность «Гадких лебедей» («Времени дождя») складывается из элементов, позволяющих разместить ее во времени и пространстве современного мира в соответствии с чувством здравого рассудка и ежедневности. Вот только конкретное название государства, во главе которого стоит «Господин Президент», является загадкой, которую можно попытаться разрешить, но найти конкретные доказательства правильности своих домыслов не удастся. Подобный эффект встречается в НФ, посвященной «параллельной истории». Элементы, явно намекающие на советскую современность, перемешаны с другими, указывающими другие адреса. С одной стороны, диктатура Президента имеет форму «культ личности» сталинского типа, но, с другой, опирается на «Легион Свободы», фашистских боевиков типа СА или «чернорубашечников» (но снова обмундирование в медные шлемы и золотые рубашки исключает тождественность с организацией, существующей исторически). Страна воевала (с гитлеровскими фашистами!), ход войны был следующий: катастрофическое поражение устаревшей, зато насыщенной политической жандармерией армии, частичная оккупация, освобождение и победа. Это история будто бы СССР — но затем эта война превратилась в гражданскую. Доказать, что это аналог советской действительности, не удастся. Но столь же трудно найти иной. Это могло бы быть южноамериканское государство, поскольку коммунистическая партия действует там нелегально, форма правления — президентская, поли-

цейские используют «харлеи», но как тогда объяснить тот факт, что власти здесь хотят непосредственно управлять литературой и искусством, литературная критика имеет соцреалистическую методологию, портреты рисуют с орденами (как в живописи пятидесятых годов) и запрещены труды Шпенглера. Перечисление только этих противоречий доказывает, что Стругацкие в описываемом мире так перемешали элементы реальной истории, чтобы на обвинение в антисоветских аллюзиях всегда нашелся контраргумент, но одновременно были видны и знакомые факты.

Действие происходит в небольшом городке, где случаются необычные события. Основной персонаж — вольнодумец и оппозиционер Виктор Банев. В молодости приверженец Легиона, отмеченный наградами фронтовик. После войны, отказавшись сотрудничать с политической полицией, вместо того чтобы занять ответственный пост, вынужден бороться за то, чтобы удержаться на плаву. В конце концов становится писателем. Модным, вызывающим, не в ладах с официальной критикой и поддерживаемой правительством поэтикой. Он «переживает» в провинции, так как не поладил с самим Президентом, который взялся поучать его, как надо писать. В политическом отношении Банев является вольнодумным представителем элиты (явление, с конца пятидесятых годов известное в реальной истории СССР), в частном порядке — скандалистом и бабником, эстетически — личностью типичной.

В городке происходит что-то странное. Вокруг пригородного лепрозория для «генетических больных» ведут свои игры служба безопасности, Легион и армия, и в эти игры Банев, естественно, вмешивается. «Больные» вроде бы управляют погодой (несколько лет в городе идет непрерывный дождь), имеют парапсихологические способности, под их влиянием местные дети становятся гениями. В конце концов оказывается, что это новый могущественный вид человека с гигантским интеллектом и невообразимыми возможностями. Это сверхлюди, которые до такой степени освободились от животной части своей натуры, что даже питаются чтением книг (здесь в научную фантастику вторгается сказка)... В финале, скомпонованном в полном соответствии с правилами сказки, поочередно происходит следующее: как в истории о Крысолове из города уходят дети (в лепрозорий), из города в панике уезжают взрослые, исчезают «больные». Город «тает», а на его месте возникает Новый Мир, населенный детьми, чудесным образом повзрослевшими за одну ночь. Этот Мир не показан, так как является всего лишь символическим противопоставлением старому и убогому миру, стране Господина Президента — метафоре правительственной сферы темноты, глупости и зла, страны морального разложения.

Если не считать заряда аллюзий и большой дозы сенсационности (даже излишней — наблюдается перегруженность «мужскими» сценами драк и пьяных оргий, агентами контрразведки, характерными для американских детективов остроумными и полными намеков диалогами, все это слишком явно придавало повествованию пародийный характер) повесть содержала двойное интеллектуальное острие. Давние размышления эволюционировали у Стругацких в реальную, публицистическую концепцию особой роли выдающейся личности в современном обществе и гиперболическую, сказочную историософическую теорию «нелинейного прогресса», трактующую роль сверхчеловека в истории.

Сверхчеловека Стругацких не следует здесь понимать как существо, обладающее преувеличенными, интенсифицированными известными уже биологическими и общественными свойствами. Вряд ли можно его назвать также новым биологическим видом, ибо он является не продуктом эволюции, а результатом «перехода количества в качество», возникновения качественно новых умственных и биологических явлений. Именно поэтому он практически не описан в повести. Стругацкие нигде его не характеризуют, разве что показывая с помощью такого приема: «Он усмехнулся, и вдруг что-то страшное произошло с его лицом. Правый глаз опустел и съехал к подбородку, рот стал треугольным, а левая щека вместе с ухом отделилась от черепа и повисла. Это длилось одно мгновение» [8, 453]. В принципе он является некой логической фигурой. Можно сказать, чем он не является. Например, это не сверхчеловек, «находящийся за пределами добра и зла», который мог бы быть уполномочен на введение новой диктатуры — специально, чтобы исключить родство своей концепции с фашизмом, Стругацкие ввели фигуру Павора Суммана, маленького, этически гадкого человечка, питающего такие надежды и подозревающего «больных» в аналогичных планах.

С помощью качественного скачка должен свершиться также и общественный прогресс, так как новый человек создал бы общество по своим идеальным меркам, как мы создаем по своим, ущербным. В одной из многих дискуссий в повести говорится о фатальной судьбе общественных революций, которые в окончательном счете от предыдущих общественных структур наследуют зло, с которым боролись. Ибо, преодолевая преграды на своем пути, они вынуждены пользоваться силой, давлением, безнравственными методами и средствами. Революция в виде «качественного скачка» могла бы избежать этой необходимости, «так как построила бы новый мир без разрушения старого».

Предложенную в «Гадких лебедях» концепцию впервые не следует — по моему мнению — считать серьезно пропагандируемой мыслью, футурологией, философией истории. Это скорее компенсация, фантастическая победа исторического пессимизма, которая из-за своей сказочности, фантастичности в принципе является углублением такого пессимизма; это демонстрируется указанием на явную фальшь опровержения. Как принцип, с помощью которого в произведении использован мотив «сверхчеловека»⁶¹, прежде всего наглядно показывает, иллюстрирует несовершенство человеческой природы и возможностей — так и теория «нелинейного прогресса» служит главным образом обвинением в том, что известный нам исторический прогресс не является аутентичным.

Будучи скептиками в философии, Стругацкие не смогли, однако, сделать столь же последовательные выводы в политике. История сверхлюдей доказывает, что прогресс невозможен, а история Банева, что напротив — возможен. Ведь из принципа: «Общество является таким, каково духовное состояние его членов», можно вывести не только историческое: «а значит, по-настоящему хорошо устроенное общество появится в тот момент, когда человек станет по-настоящему мыслить», но и более жизненно важное: «а потому каждая выдающаяся личность своим существованием выполняет позитивную общественную роль».

Баневу авторы позволяют многое, включая даже использование доноса. Все это не имеет значения по сравнению с тем фактом, что он является носителем уникальной, умноженной силой его таланта ценности: он умеет самостоятельно, без предвзятости воспринимать мир. Он нужен всем. Правительство хотело бы его «купить», фашисты — использовать для организации в прессе атаки на лепрозорий (шантажом его пытаются заставить опубликовать тенденциозную статью). Сверхлюди хотят его поддержать. Один из них, некогда известный социолог-оппозиционер, считает, что статья должна быть написана:

— Видите ли, — сказал Зурзматор, — статья, которую ждет господин бургомистр, у вас все равно не получится. Даже если вы будете очень стараться. Существуют люди, которые автоматически, независимо от своих желаний трансформируют по-своему любое задание, которое им дается [8, 451].

Банев возражает:

— Берется последняя речь господина президента и переписывается целиком, причем слова «враги свободы» заменяются словами /.../ «вур-

далаки из лепрозория»... так что мой психический аппарат участвовать в этом деле не будет.

— Это вам только кажется, — возразил Зурзмансор. — Вы прочтете эту речь и прежде всего обнаружите, что она безобразна. Стилистически безобразна, я имею в виду. Вы начнете исправлять стиль, приметесь искать более точные выражения, заработает фантазия, замутит от затхлых слов, захочется сделать слова живыми, заменить казенное вранье животрепещущими фактами, и вы сами не заметите, как начнете писать правду [8, 452].

Более того, бесконечно умный, абсолютный мудрец, сверхчеловек объясняет Баневу, что настоящее искусство — а он создает именно такое — в принципе никогда не может служить диктатуре:

— Моральные ценности не продаются, Банев. Их можно разрушить, купить их нельзя. /.../ Господин президент воображает, что купил живописца Р. Квадригу. Это ошибка. Он купил халтурщика Р. Квадригу, а живописец протек у него между пальцами и умер [8, 454].

Избежать искушения «коллорабационизма» нелегко, часто даже небезопасно, но уже воздержание от этого, умение «остаться самим собой», является важным деянием, полезным для позитивного общественного изменения (как мы уже разобрались, философски невозможного?).

Трудно без доказательств признать этот умственный виток «Гадких лебедей» за голос в делах диссидентского движения — тем не менее такая концепция общественной роли интеллигента с точки зрения психологических потребностей участника этого движения была бы весьма отрадной. И объясняет такую концепцию разве что лишь желание увериться в том, что заранее обреченное на поражение действие, в принципе даже не действие, а отстаивание позиции, может иметь смысл. С прагматической точки зрения концепция является абсурдом. С этической — то же самое, странно, что моралисты-Стругацкие не сорентировались, что эта концепция окончательно приводит к оправданию осуждаемого ими этического релятивизма, валленродизма. В конце концов, является она чем-то неслыханно архаичным. А потому, кажется, ее источник следует искать в романтической идее творца, «через которого течет поток красоты, который не является красотой», если припомнить слова Зыгмунта Красиньского. При этом впечатление архаизма вовсе необязательно должен был почувствовать советский читатель, для которого романтический культ великих поэтов-пророков и убеждение в исключительной общественной позиции писателя по-прежнему было актуальным способом мышления.

Произведением, которое подводило итоги размышлений об общественной роли и моральных обязательствах мыслящей личности, стал «Обитаемый остров», одна из любимых моих книг в молодости. Когда-то я понимал его как замечательный рассказ о приключениях межзвездного Робинзона в удивительном и грозном инопланетном мире, в государстве, находящемся примерно на нашем уровне цивилизации, разоренном атомной войной.

Приключения Максима Ростиславского были увлекательными. Максим утратил свой корабль и оборудование, попал в своеобразный психиатрический центр, потом, познакомившись с капралом Легиона (войска для выполнения специальных заданий, опоры местной диктатуры Неизвестных Отцов), вступает в его ряды и принимает участие в акциях против оппозиции «выродков». «Не до конца» расстрелянный за отказ исполнять экзекуцию, попадает в террористическое подполье и взрывает так называемую «башню ПБЗ». Арестован и приговорен к каторжным работам. Бежит из лагеря, путешествует по джунглям и пустыням, населенным мутантами, снова подвергается аресту, во время атомной войны сражается в штрафном батальоне. Наконец возвращается в столицу, начинает работу в правительственном институте, одновременно ведет полулегальную оппозиционную деятельность. В финале повести взрывает Центр — передающую станцию излучения, которое, действуя на человеческий мозг, позволяет Неизвестным Отцам быть абсолютными властелинами (о чем он с удивлением узнает на каторге). При этом «путает карты» Павла Григорьевича, работника земной Галактической безопасности, законспирированного на планете в качестве Странника, шефа контрразведки Отцов, который несколько лет работал по спасению планеты.

Теперь я склонен обращать внимание на другие вопросы.

Тема «Обитаемого острова» в принципе является версией темы «Трудно быть богом» — упрощенной, трактуемой чисто формально. Земля, с которой стартовал Ростиславский, является той же коммунистической Землей, а Максим — таким же жителем утопии, как и Румата. Но Максима и Странника не связывают никакие «моральные принципы коммунистического человека», они не занимают по отношению к аборигенам «божественной» позиции. Стругацкие уже не считали себя обязанными закладывать в психику героев каких-то а priori выведенных из теории научного коммунизма свойств — мир и человек утопии в «Обитаемом острове» являются традиционными и только традиционными, то есть транспортом, способным к переносу любой проблематики; или даже

фоном действия. Видимо, двух лет писания фантастики, удаленной от НФ, и экспериментов хватило Стругацким для того, чтобы уже последовательно принять жанровую условность, к которой писатели обратились, еще когда писали «Стажеров».

Затем: парализующее излучение, оставаясь типичной идеей НФ, является также «сгустком» реальных опасностей.

Суть этого воздействия сводилась к тому, что мозг облучаемого терял способность к критическому анализу действительности. Человек мыслящий превращался в человека верующего, причем верующего иступленно, фанатически, вопреки бьющей в глаза реальности. Человеку, находящемуся в поле излучения, можно было самыми элементарными средствами внушить все, что угодно, и он принимал внушаемое как светлую и единственную истину и готов был жить для нее, страдать за нее, умирать за нее. А поле было всегда. Незаметное, вездесущее, всепроникающее. /.../ Неизвестные Отцы направляли волю и энергию миллионных масс, куда им заблагорассудится [5, 508].

Небольшая группа людей, на которых излучение не действовало, единственно самостоятельно мыслящие, составляли элиту: или правящую группу, или оппозиционное подполье. Беспощадно уничтожаемое, но одновременно связанное с Отцами многими нитями, и самое важное, намеревающееся не уничтожить, а позаимствовать передающую станцию излучения, «для воспитания масс в духе добра и взаимной любви» [52, 187]. А потому в повести складывается классическая, «земная» система политических сил: знающая правду правительственная команда, домысливающая правду, но беспомощная или деморализованная интеллигенция, равнодушные, оболваненные и управляемые массы. Появляется также любимая Стругацкими этическая дилемма: «Можно ли использовать в добрых целях аморальные средства?» Максим делает правильный выбор, несмотря ни на какие «но», совершая внешне бессмысленный, но единственно верный в моральном плане поступок. Один против всех, потому что даже землянин и коммунист Странник ликвидировать излучение, во всяком случае, пока, намерения не имел.

Максим, как и Кандид, решился на бой в безнадежной ситуации. И выиграл. Но благодаря тому, что по меркам планеты Саракш (и Земли двадцатого века) был сверхчеловеком, на которого, например, не действовало излучение. Заканчивается «Обитаемый остров» точно таким же, как и в «Гадких лебедях», мнимым и удручающим «хеппи-эндом».

И третье замечание. Старательное сравнение текстов двух вариантов повести свидетельствует в наших глазах о произошедшей на пере-

ломе десятилетий капитуляции писателей, того, что они были вынуждены покориться⁶². Между вариантом, напечатанным во втором квартале 1969 года в ленинградской «Неве» и книжным изданием существуют значительные различия. Меня не интересуют в этом смысле те, которые возникли из-за очевидного сокращения текста повести в журнале, куда не вошли 15–17 главы книжного издания, описывающие приключения среди мутантов, контакт с белой субмариной и войну (не вошли и некоторые другие фрагменты, например, связанные с важным для последующих повестей авторов сюжетом о голованах). Зато первоочередное в этом контексте значение имеют те места, которые в журнальном издании были, а в книжном их нет, и то, что в нем изменено по сравнению с первой версией.

Прежде всего, русские Ростиславский и Павел Григорьевич (Странник) стали Каммерером и Рудольфом — немцами, которым можно «простить» больше. Таким образом были предупреждены предсказуемые упреки в несоответствии этих персонажей коммунистическому видению героев будущего. В варианте I Ростиславский прямо называл себя коммунистом — в варианте II этот фрагмент исчез. Во-вторых, и это уже серьезно обеднило смысл произведения — в варианте II исчезли все слишком ясные упоминания (вроде процитированных выше) о возможности использования излучения иными, нежели фашистские, силами. Критицизм повести потерял универсальность, упрощению подверглась и моральная проблематика, так как в ситуации, когда никто не имел намерения использовать в добрых целях подлые средства, последний поступок Максима действительно стал всего лишь мальчишеской партизанщиной, как его оценивал Странник⁶³.

*

Логическим дополнением к рассказу о «крестовом походе» Стругацких будет пара слов о том, как их книги попадали к читателям и как ими принимались. Но вначале следует вспомнить о некоторых особенностях издания и восприятия художественной литературы в СССР.

Первой, признаваемой полноправной, публикацией часто бывало издание всего произведения в так называемом «толстом журнале» (вроде «Современника», «Октября», «Невы»), органе Союза Писателей или издательства. Это ничем не мешало книжной публикации.

Также существенно отличалось, если сравнить с нашей издательской действительностью, разграничение пределов ответственности редактора и цензора. Советские издатели имели большую, чем наши, сво-

боду решения и больше могли потерять — а потому обычно сами исполняли цензорские функции. Но могли и рискнуть. Окруженный мелочной опекой цензора польский редактор такой возможности не имел. Следует также помнить, что окончательное решение об изданиях и у нас, и в СССР принимали органы партийной и государственной администрации. Однако их вмешательство наступало обычно уже после печати и даже после распространения произведения.

И может быть, самым удивительным для поляков отличием было существование в СССР не двух, а трех «круговоротов» литературы. Помимо официальных и запрещенных изданий (эмигрантские издательства, «самиздат» политического характера, ксерографические копии и подделки государственных изданий художественной литературы) в условиях огромного и неудовлетворенного рынка изданий существовало почти легальное или полулегальное обращение машинописных копий. Таким способом не только выписывали себе понравившиеся фрагменты прозы или стихи, но переписывали и переплетали целые книжки, обладание которыми не запрещалось, если только они не были объектом торговли (что нарушало финансовые и налоговые законы). Любительские издания такого типа были весьма популярны среди любителей НФ. Так расходились не только неизданные или редкие произведения, но и любительские переводы иностранной литературы.

Наиболее удачно сложилась судьба «Второго нашествия марсиан». В январе 1967, вскоре после окончания работы над ним, произведение вышло в двухмесячнике Союза Писателей Бурятии, в выходящем в Улан-Удэ «Байкале». Правда, сам факт того, что для известных уже авторов не нашлось места на страницах менее провинциальных изданий, говорит кое о чем, но причиной этого было не содержание самого произведения, а неприязненная по отношению к писателям атмосфера в Москве. После прекращения полемики, вызванной атакой Немцова, весь 1966 год редакции не удостаивали их вниманием. Следующий же год, может быть, благодаря переизданию «Возвращения», оказался более счастливым.

«Нашествие...» было снабжено предисловием, в котором редакция, объяснив и обосновав странную художественную форму использованием «традиционных элементов социально-фантастического жанра / ... / гротеска, гиперболы, сатиры», пыталась дополнить произведение содержанием, которое в нем, по сравнению с «Майором Веллом Эндью», отсутствовало:

Повесть Стругацких имеет жесткую ориентированность — ее острие направлено против буржуазных обывателей, готовых принять и приветствовать любую диктатуру, любую самую противоестественную государственность при условии сохранения внешней благопристойности и уважения к жирной ряске их добропорядочности. Сегодня они принимают напалм, ведь это где-то там, далеко, и эмалевая полировка их холодильников, слава богу, от этого не страдает, а завтра обыватели примут концлагери... /.../ Их [то есть Стругацких] марсиане — это вчерашние фашисты, сегодняшние берчисты и куклуксклановцы, это — голдуотеры, и им подобные [97].

Книжное издание вышло через полгода. «Молодая гвардия» выпустила тиражом 100 000 экз. великолепную, оригинальную книжечку, содержащую «Нашествие...» и «Стажеров». Во вступлении говорилось об идейном сходстве произведений, и его можно считать попыткой доказать благонадежность Стругацких. Непосредственной реакции рецензентов — если не считать полемических выпадов в «Огоньке» и «Журналисте» — не было.

Так же, без больших перипетий — если не считать изменений в тексте — получил читатель повесть о Каммерере-Ростиславском. Хотя к ней, подтверждая непроходящее свидетельство пословицы «Ударь в стол, ножницы отзовутся», некоторые критики имели претензии: «То вдруг пускаются в чрезвычайно путаные, странные рассуждения о крайней вредности для народа единого политического центра» [107].

Два других произведения будут иметь иную судьбу. Написанные с мыслью о нормальной публикации, в 1967 г. анонсированные авторами в прессе [18], «Гадкие лебеди» за четыре года так и не найдут своего издателя. После того же, как в начале 70-х разошедшаяся по стране машинописная копия повести будет вывезена (видимо, без ведома и согласия авторов) на Запад и опубликована в эмигрантском издательстве «Посев» во Франкфурте-на-Майне, об официальной публикации в СССР нечего было и мечтать. Лишь в 1987 году, под названием «Время дождя» рискнет напечатать эту повесть с продолжением в журнале «Даугава» тогдашний редактор этого журнала, известный писатель-фантаст Владимир Михайлов. До тех пор она будет обречена на самиздат и чаще всего будет трактоваться как политический памфлет с подтекстом. Рассуждали, что господин Президент — это карикатура на Хрущева, а прототипом Банева является Владимир Высоцкий. Для этого последнего допущения авторы дали непосредственный повод, вложив в уста Банева песню этого актера и барда. Естественно, в критике ничего этого

прочсть было невозможно, поскольку по поводу «Лебедей» она хранила глухое молчание.

Оригинально сложилась судьба «Улитки...». Эпизоды с Кандидом, как отдельная часть, были включены в сборник «Эллинский секрет», которым в 1966 году ленинградское издательство «Лениздат» открыло новую серию (просуществовавшую недолго) ежегодно (как «Фантастика») издаваемых антологий. Издатель эпизодов с Перцем нашелся лишь спустя два года. Публикация в 1 и 2 номерах «Байкала» за 1968 год закончилась скандалом. Произведение, правда, не было включено в список запрещенных, и его можно было найти в больших библиотеках, но переиздали «Улитку» впервые и в объединенном виде лишь в сборнике «Волны гасят ветер» в 1989 году.

«Улитка на склоне» была единственным из этих четырех произведений, широко обсуждаемым в критике. Но здесь есть одна тонкость. После публикации первой части рецензенты смущенно молчали о ней и наверняка молчали бы и дальше, если бы одновременно с окончанием публикации в «Байкале» Стругацкие не «подкинули» напечатанную в журнале «Ангара» «Сказку о Тройке». Эта сатирическая повесть как бы стала сигналом для атаки на «Улитку...» по тому же самому принципу, по какому только «Хищные вещи века» сделали возможной попытку дезавуировать «Далекую Радугу», «Попытку к бегству» и «Трудно быть богом».

Первая версия четвертой «истории» приключений Привалова была написана или в перерыве работы над «Гадкими лебедями» или же незадолго до ее окончания в период с марта по май 1967 года. И сразу же начала ходить по стране в рукописи. Лишь в конце этого или начале следующего года второй вариант повести был принят в печать. Это был немалый риск! Стругацкие осмелились высмеять профессиональных, номенклатурных политиков — неважно, что речь шла о скомпрометированных сталинских деятелях. К тому же «Сказка о Тройке» вместо того, чтобы использовать «серьезную» сатиру, сохраняющую уважение, и «обоснованную» критику, была полна чистого, фарсового комизма, карикатур и ехидства, что атакуемый переносит хуже всего и что имеет плачевные результаты, если атаке подвергается власть.

В «Сказке...» предложена несложная фабула: в здании НИИЧАВО исправили лифт. И теперь можно подняться на 76-й этаж, где находится древний сказочный город Тьмускорпионь, а в нем — Колония Необъясненных Явлений (напр., снежный человек, пришелец, пытающийся

отремонтировать свою «летающую тарелку», говорящий клоп и т. д.). К сожалению, власть там захватила некогда похищенная лифтом комиссия, которая должна была обследовать канализацию в институте. В качестве Тройки по Рационализации и Утилизации Необъясненных Явлений она занимается вытекающей из названия деятельностью, рассматривая в административном порядке отдельные «дела». В состав Тройки входят:

— Рудольф Архипович Хлебовводов. «По образованию — школьник седьмого класса. /.../ Профессии как таковой не имеет. В настоящее время — руководитель-общественник. За границей был: в Италии, во Франции, в обеих Германиях, в Венгрии, в Англии... и так далее... Всего в сорока двух странах. Везде хвастался и прикупал. Отличительная черта характера — высокая социальная живучесть и приспособляемость, основанная на принципиальной глупости, а также на неутолимом стремлении быть ортодоксальнее ортодоксов» [5, 301]. Тип бюрократа — «номенклатурного человека». «Лично — никогда» [5, 302] не крал и не убивал.

— Фарфуркис. «Образование высшее. /.../ Отличительная черта характера — осторожность и предупредительность, иногда сопряженные с риском навлечь на себя недовольство начальства, но всегда рассчитанные на благодарность от начальства впоследствии» [5, 302]. Аморальный прихлебатель и лгун. Тип продажного интеллигента-эксперта.

— Лавр Федотович Вунюков. Председатель. Авторы не дают его непосредственной характеристики. Используя в описании его внешности такие эпитеты, как «каменное лицо», «деревянный голос», «тяжелые веки», авторы делают его как бы обобщением пропагандистских образов партийных руководителей. А тем, что Лавр Федотович курит любимый табак Сталина — «Герцеговину Флор», Стругацкие подсказывают читателю особенно иконоборческое сравнение.

Состав уважаемого «органа» дополняют комендант Колонии Зубо и научный консультант, известный нам Выбегалло. Власть Тройки обеспечивает Большая Круглая Печать, магической силой немедленно воплощающая в жизнь принятые решения. Вот пример ее действия:

Искусанная комарами Тройка вершит месть над очередным «необъясненным явлением» —

обширным болотом, из недр которого время от времени доносятся ухающие и ахающие звуки. /.../ Есть предложение, — продолжал Лавр Федотович. — Ввиду представления собой дела номер тридцать восемь под названием «Коровье Вязло» исключительной опасности для народа, под-

вергнуть данное дело высшей мере рационализации, а именно: признать названное необъясненное явление иррациональным, трансцендентным, а следовательно, реально не существующим и как таковое исключить навсегда из памяти народа, то есть из географических и топографических карт [5, 295].

Через некоторое время исполняющий обязанности водителя Тройки Привалов пытается проверить дорогу на карте окрестностей и видит, что

болота «Коровье Вязло», которое распространялось ранее между озером Звериным и Лопухами, больше не было. Вместо него на карте имелось место анонимное белое пятно, какое можно видеть на старых картах на месте Антарктики [5, 296–297].

Неправда ли, очень напоминает бессмысленность знакомой нам информационно-пропагандистской политики? В «Сказке...» довольно много подобных аллюзий, насмешек над сопровождавшим нас много лет абсурдом. Только следует помнить, что написано и напечатано это было за много лет до того, как абсурд был признан абсурдом.

Привалова с товарищем отправляют в Тъмускорпионь в качестве разведчиков. Они посещают заседания Тройки, пытаются применить реморализатор, то есть устройство, которое должно разбудить в чинушах хотя бы искру этики и разума. Успех этого предприятия половинчатый, поскольку усыпленный интеллект хотя и удается иногда «включить», но с нравственностью дела обстоят неважно, потому что у пациентов ее заменяют «бюрократические инстинкты». Наши герои, отравляемые испарениями тупости, уже близки к тому, чтобы сломаться и всерьез включиться в работу Тройки, когда их спасают прибывающие вдруг из Института начальники, которые и прогоняют «канализаторов».

В этом произведении не так важно было действие и даже ход рассмотрения отдельных «дел». На самом деле роль играло лишь то, кто как себя вел и каким языком разговаривал. Информацию о том, на что следует обратить внимание, читатель получал уже при первой встрече героев с ожидающим остальных членов Тройки в зале заседаний Зубо:

Комендант, не спуская с нас напряженного взора, вылез из-за своего столика, сделал несколько крадущихся шагов и, остановившись перед Эдиком, протянул руку. Вежливый Эдик, слабо улыбнувшись, пожал эту руку и представился, после чего отступил на шаг и поклонился снова. Комендант, казалось, был потрясен. Несколько мгновений он стоял в прежней позе, а затем поднес свою ладонь к лицу и недоверчиво осмотрел ее. Что-то было не так. Комендант быстро замигал, а потом с

огромным беспокойством, как бы ища оброненное, принялся оглядывать пол под ногами. Тут до меня дошло.

— Документы! — прошипел я. — Документы ему дай!

Комендант, болезненно улыбаясь, продолжал озираясь. Эдик торопливо сунул ему свое удостоверение и заявку. Комендант ожил. Действия его вновь стали осмысленными. Он пожрал глазами сначала заявку, потом фотографию на документе, а на закуску — самого Эдика. Сходство фотографии с оригиналом привело его в очевидный восторг [5, 212].

Мы видим, как с помощью явного гротеска в короткой сценке скомпрометирован и высмеян повсеместный обычай и одновременно наиболее глубинные черты общества, в котором о человеке прежде всего свидетельствует удостоверение личности.

Излюбленным и самым мощным, как я полагаю, сатирическим эффектом обозначены места, в которых персонажам позволялось высказывать и использовать в совершенно неподходящем контексте излюбленные пропагандистские выражения и обороты. Представьте, как обижены были те, кто термины «благо народа», «буржуазный либерализм», «абстрактный гуманизм», «научно-административные методы», «волюнтаризм», «субъективизм», «борющаяся молодежь», «политическое преступление» использовал в семидесятых годах и ранее — ежедневно и серьезно (или же читил традиции так же именуемых «тройками» революционных трибуналов). Номера «Ангары» с «Тройкой...» не были официально доступны. Название произведения не упоминалось в библиографиях и каталогах, и вспоминали о нем до последнего времени разве что полупешепотом. «Сказка о Тройке» в 1972 году также была опубликована на Западе и, несмотря на существование официальной журнальной публикации, долго оставалась в самиздате. Лишь в 1987 г. ее перепечатала «Смена».

Авторы хватили через край. Власти Бурятской АССР решили изгнать непрошенных гостей. Важнейшая там партийная «Правда Бурятии» опубликовала статью, квалифицирующую последнюю работу Стругацких как антисоветскую, а редакции «Байкала» и «Ангары» были наказаны. Цель была достигнута, братья уже никогда ничего на этой территории не опубликовали (в семидесятых годах в качестве аварийного места печати им служил таджикский «Памир»). Но и «Правда Бурятии» стала посмешищем. Через несколько месяцев в Москве, в журнале Союза Писателей «Новый мир» была организована сокрушительная защита «Улит-

ки на склоне» («Сказке...» уже наверняка ничто не могло помочь). Большая рецензия А. Лебедева стоит того, чтобы ее здесь обильно процитировать и показать, сколь жестким был способ ведения полемики, а также представить особенности логической гимнастики, которую пришлось тогда использовать:

Два главных героя повести, они недоумевают, и ужасаются, и стараются как-то разобраться в закономерностях этого незакономерного мира, в котором все перепутано: то, что бывает, с тем, что не должно быть, а то, чего не может быть, с тем, что, того и гляди, будет. Этот мир соткан из самых разноречивых тенденций общественного бытия. Это невероятный мир. Это мир разного рода общественных потенций, порой весьма мрачных. Перед нами как бы эмбрионы тех или иных вероятностных феноменов будущего — того будущего, которое возможно, если дать этим эмбрионам развиваться. /.../ ...небезынтересно будет, наверное, вспомнить, что еще Чернышевский настаивал на важности разделения всех стремлений на стремления и потребности «действительные, серьезные, истинные» и стремления «мнимые и фантастические», которые не имеют оснований в «естественных потребностях» человеческой природы. /.../ Конечно, с устранением «фальшивой обстановки» подрывается база и у «фальшивых желаний», но сами собой они при этом не исчезают. С ними надо бороться, ибо и сами они борются за свое осуществление. И вот в этом-то случае художественная фантастика подчас может оказаться тем более реалистичной, чем «фантастичнее», как говорил Чернышевский, те элементы реально существующей фальши, о которых она рассказывает и вероятностную проекцию в будущее которых она нам представляет. Вот зачем этого рода литературе нужны ее «фантастические» одежды — форма соответствует содержанию, этих «одежд»... /.../

Кто со спокойной совестью ныне захочет отрицать, что нет на нашей планете «такого мнения», как пишут Стругацкие, согласно которому, «чтобы шагать вперед, доброта и честность не так уж обязательны. Для этого нужны ноги. И башмаки. Можно даже невымытые ноги и нечищенные башмаки... Прогресс может оказаться совершенно безразличным к понятиям доброты и честности... /.../ Все зависит от того, как понимать прогресс» [Цитата из «Улитки...» — 4, 334–335]. /.../

Да, «закономерности не бывают плохими или хорошими, они вне морали», история сама по себе не имеет цели. Но вот люди, которые «делают историю», — не вне морали, и они имеют цель. Важно, чтобы цель была правильная. Но ведь даже и в том случае, когда цель избрана правильно, бывает, случаются и разного рода отклонения от пути к этой правде, бывают искажения на этом пути. Бывают? Бывают. И тогда важно, чтобы эти отклонения и искажения не заслоняли бы собой и путь к

цели, и самую цель. Новая повесть Стругацких вызвана к жизни этой заботой. Не праздной. Ибо существуют, как видно, различные, порой противоположные, представления о том, что же следует считать нормой, нормальным ходом жизни, а что — отклонением от нормы. Для героев новой повести Стругацких, скажем, действительность, окружающая их, — фактически ненормальна. Но встречаются, оказывается, и такие еще представления о жизни, согласно которым ненормально как раз именно подобное [как у героев Стругацких — В. К.] отношение к изображаемой в повести фантастической действительности! Фантастика провозглашается реальностью, нормальная жизнь подменяется нормальной фантастикой. Обстоятельства, которые, согласно Стругацким, не имеют право на развитие, противостественны, — эти самые обстоятельства вдруг ни с того ни с сего прочно прописываются не где-нибудь, а в нашем социалистическом обществе, объявляются чуть ли не характеристическими для него!

«Это произведение, названное фантастической повестью, является не чем иным, как пасквилем на нашу действительность. Авторы не говорят, в какой стране происходит действие, не говорят, какую формацию имеет описываемое ими общество. Но по всему строю повествования, по тем событиям и рассуждениям, которые имеются в повести, отчетливо видно, кого они подразумевают», — пишет в газете «Правда Бурятии» (19 мая 1968) В. Александров.

На каком же основании делается это допущение, по каким характерным чертам совмещает В. Александров фантастическую реальность Стругацких с реальностью, им обозначенной? А вот по каким: «Фантастическое общество, показанное А. и Б. Стругацкими в повести «Улитка на склоне», — пишет В. Александров, — это конгломерат людей, живущих в хаосе, беспорядке, занятых бесцельным, никому не нужным трудом, исполняющих глупые законы и директивы. Здесь господствует страх, подозрительность, подхалимство, бюрократизм».

Вот те на! Поистине фантастическая аберрация! Что же, выходит, все эти явления и признаки и есть то «типическое», что сразу же дает право рассматривать любую фантастику, если она включает в себя подобные элементы, как некий «слепок» с нашей действительности? Хороши же у товарища В. Александрова представления об обществе, его окружающем, ничего не скажешь... /.../

У нас по справедливости много пишут — особенно в последнее время — о необходимости всемерного развития искусства, романтически окрыленного, проникнутого пафосом романтической мечты, романтической устремленностью в будущее. Эти энергичные призывы к всемерному развитию такого рода искусства совершенно закономерны сейчас у нас. И утверждение мечты о прекрасном будущем, романтического порыва вперед и вверх находит себе необходимое дополнение в развенчании тенденций, претендующих на историческую правомерность и

романтический ореол, но несовместимых с идеалом научного коммунизма [103].

Оставим в стороне отчетливо видимый в процитированном тексте прекрасный пример полемического приема, который можно назвать «валянием дурака», с помощью которого проигрывается львиная часть процессов о диффамации. Лебедев не написал ничего кроме того, что «Улитка на склоне» (а значит, и другие подобные произведения) является атакой не на социализм, а на его искаженную, догматичную, тоталитарную, сталинскую форму, и что книга важна в политическом смысле, поскольку направлена против современных, сегодняшних сталинистов, которые, в свою очередь, атаками на нее проявляют свое существование и доказывают собственную живучесть. Только писал он это так, чтобы непопулярный уже термин «сталинизм» не высвечивался явно. Заметим также: упоминаемые в последнем абзаце два типа фантастики вновь придают политическую окраску специализированному, литературно-теоретическому спору о назначении и сущности научно-фантастической литературы.

Это было сделано не случайно. В общественно-политической атмосфере, возникшей в СССР в 1968 году, провозглашение тезиса о том, что НФ должна создавать образ светлого коммунистического будущего, было в некотором роде манифестацией лояльности и полного удовлетворения современными порядками. Противоположный же тезис, о том, что НФ может создавать полезные для анализа действительности «модели», строить «увеличительные стекла», позволяющие рассматривать разнообразные явления, не мог не вызывать подозрений, что он является попыткой теоретического обоснования права писателей на использование «эзопова языка», а значит, права на критику status quo, которая вряд ли проскользнула бы через цензорское сито в чистом виде.

Кто в те времена мог быть недовольным? Уж наверняка не неосталинистские ортодоксы...

Книгам Стругацких вновь было суждено оказаться в центре многоуровневого и полного подтекстов литературно-критического спора. В полную силу он разгорелся годом позже, когда «Литературная газета» начала на своих страницах дискуссию о фантастике, которая продолжалась несколько месяцев. Если не считать единичных неспециалистов с устаревшими взглядами, по-прежнему видевших в фантастике лишь беллетризованную популяризацию науки и техники, а также оди-

ноких предшественников современных теорий, рассматривающих НФ как массовое развлекательное искусство (обращала на себя внимание статья критика из Перми [114]), столкнулись два направления: признанный и еще совсем недавно революционный взгляд, видящий в фантастике жанр, истребованный для презентации правдоподобных образов коммунизма, или же предостерегающую антиутопию, с одной стороны, и концепция фантастики как литературного приема безо всякой мимикрии, метода, который может служить различным целям. Эта теория с тех пор, когда ее пропагандировали почти исключительно Стругацкие, а особенно с 1967-го года, когда вышла очень хорошо написанная критическая книга Г. Гуревича «Карта страны фантазий», окрепла и обросла подробностями.

Первой значимой закономерностью дискуссии было то, что сторонники утопии неизменно демонстрировали свои политические взгляды и использовали их в качестве аргументов. Например, В. Свинников, автор статьи «Блеск и нищета философской фантастики», осуждающей целиком и полностью все книги наших героев, начиная с «Далекой Радуги», уже заглавием и во вступлении напоминал все основные принципы соцреализма в их части, касающейся служения писателей общественным классам. А другой тезис: о том, что косвенное или непосредственное указывание советским писателем на образ светлого будущего является патриотической обязанностью, так как в период всеобъемлющей идеологической войны двух систем враг использует любой пример отсутствия веры, — явно или менее явно обозначенный, можно было обнаружить в большинстве статей этой ориентации. Как доказательство сомнения рассматривался каждый присутствовавший в конкретном произведении мотив зла, если только рядом не было сказано, что это зло свойственно анклаву буржуазного будущего. (У консервативных критиков не укладывалось в голове, что фантастический мир произведения может быть чем-то иным, нежели утвердительным футурологическим видением, если только действительность представленного мира нельзя было явно разместить в настоящем или прошлом.) Такого мнения были: социолог И. Бестужев-Лада, А. Белоусов, А. Казанцев, Н. Высоков, К. Замошкин, не считая нескольких читательских писем и небольших статей.

Приглашенные к дискуссии Стругацкие от своих давних взглядов, естественно, не отказывались, но большее внимание уделили объяснению своего творчества, нежели постулатов. Поднимали флаг «философ-

ской», «социально-философской», «интеллектуальной» фантастики на этот раз писатели: Г. Гор, В. Шефнер, А. Громова, экономист З. Файнбург и критик Рафаил Нудельман.

Красной нитью их выступлений была мысль о принципиально ином, нежели в искусстве, «отражающем жизнь в формах самой жизни», отношении фантастической действительности произведения к реальному миру. То, что фантастический мотив не наследует действительность, не отражает ее, а лишь обозначает или даже дополняет, в те времена было новой мыслью для советского литературоведения. Фантастический мир, по мнению этих участников дискуссии, является миром овеществленных идей, символов, понятий, логических фигур, с помощью которых писатель участвует в решении важных вопросов современного мира, получая возможность таким способом сказать о них что-то иное или больше, чем писатель-реалист. Например, по мнению Г. Гора, он может сказать что-то новое о человеке:

Если оставить в стороне философскую прозу, бытовая и психологическая проза не ставит перед собой целью изображение универсума и универсального. Наоборот, она чуждается универсального, а изображает не космос, а квартиру, бытового и обыденного человека, а не человека-мыслителя, человека-философа, человека-творца, человека универсальных знаний и стремлений [108].

По мнению Гора и Шефнера, фантастика трактует реальную действительность подобно поэзии, и фантастический образ обозначает конкретные явления только так, как «обозначает» их символ: «...если величие пресловутого айсберга в том, что наблюдателю видна только восьмая его часть, то величие фантастики в том, что ей виден весь айсберг» [111]. В то же время Громова и Нудельман воспользовались понятиями нового советского литературоведения, определяя научную фантастику как литературу, пользующуюся «научно-романтическим» творческим методом. Первая часть сложного слова указывала на подобие способов подхода к жизненной эмпирии писателя НФ и ученого, вторая — на полный или частичный отказ от использования отражения «форм самой жизни». Научно-фантастическое творчество заключается в «мысленном эксперименте и моделировании явлений» [113], с помощью этих логических инструментов конструируются данные «возможные миры». Ни одна из реально существующих действительностей этим мирам не соответствует, но с их помощью можно осуществлять жизненно важный анализ. Например, таких политических течений, как фашизм (как та-

ковой, а не немецкий, итальянский и т. п.), который лишь в таком фантастическом мире может существовать в «чистом состоянии». Или же проблем современного мира, таких как перенаселение, кибернетика, последствия промышленной революции...

Конечно, вышеупомянутым способом можно также популяризовать технические и общественные изобретения, но Громова и Нудельман решительно ратовали за то, что следует решать наболевшие вопросы, обвиняя сторонников утопии (возможно, не без основания) в том, что они отвлекают внимание читателей от мира вокруг.

С таких позиций предпринимались попытки защитить Стругацких, доказывая, что, поскольку в фантастических образах, как в математических моделях и в научных идеализациях, принципиально не следует искать непосредственного отражения реальности, а братья занимаются некоторыми общими проблемами (фашизм, буржуазное сознание и т. д.), то ни в коем случае «произведения не касаются и не могут касаться какой-либо реально существующей страны» [113]. Однако эта защита могла увенчаться успехом лишь в том случае, если бы наши герои воздерживались от упоминания советских реалий. Когда «Ангара» рядом со «Сказкой...» поместила статью того же Нудельмана с подобными тезисами, Свиинникову было достаточно процитировать два коротких фрагмента, чтобы доказать, что язвительность Стругацких имеет конкретный адрес. Более того, как я уже упоминал, ортодоксы считали, что даже если текст оперирует реалиями, которые нельзя определенно оценить как искажение советских отношений, то в случае отсутствия ясно определенного адреса: «империализм», произведение является «подозрительным» — ведь читатель может попытаться «привязать» героев повести к той или иной «социальной географии» [107].

«Теоретико-литературная защита» в случае Стругацких не имела никаких шансов на успех и, как это обычно бывает с выводами, имеющими «защитный», «эзоповский» характер, страдала логическими ошибками. Но «поднять забрану» отважился только З. Файнбург. Он прямо признал, что братья атакуют реальные явления, существующие и в Советском Союзе, и что к их творчеству следует относиться благожелательно, поскольку эти явления объективно заслуживают критики. Он усматривал в творчестве авторов «Трудно быть богом» борьбу с «буржуазными пережитками сознания» (опять необычайно емкий термин), естественно, встречающимися в СССР, ссылаясь на известную статью Ленина «Детская болезнь "левизны"...».

Глава V

ПЕРЕГРУППИРОВКА

Капитуляция Стругацких в конце десятилетия — Серьезные трудности у братьев в первой половине семидесятых годов — Еще о капитуляции перелома 1968/1969: отказ от гротеска, возврат к научной фантастике и другие подробности новой, «заменяющей» писательской программы — Можно ли научиться критическому мышлению, если писать о пришельцах? Некоторые особенности популяризации достижений науки в СССР семидесятых годов — Советские критики о фантастике в восьмом десятилетии; так называемый «кризис фантастики», окончательное поражение утопии и распространение в России условности НФ — — «Человек и пришелец», или «человек перед Чудом» — все о новой, педагогической программе Стругацких — Попытки реализации: «Отель “У Погибшего Альпиниста”», «Парень из преисподней» — Следующая попытка: «Малыш» — Чтобы достичь успеха, «чудо» должно убеждать — эксперименты Станислава Лема и «Пикник на обочине» — Анализ «Пикника...», победа братьев —* — Как Стругацкие писали «в стол», или «Град обреченный».*

Нападки в прессе 1969 года были уже «пинанием лежащего». Сделанные писателями, скорее всего, в это время изменения в тексте «Обитаемого острова» и нежелание дальше скандалить, проявленное в написанной в начале этого года повести «Отель “У Погибшего Альпиниста”», показывают, что Стругацкие уловили изменение политической ситуации, сориентировались в том, что открытое (в советских условиях) следование реформаторским, оппозиционным и воспитательным стремлениям несовместимо в дальнейшем со статусом легальности. А терять этот статус они не хотели...

Поэтому им пришлось отказаться от занятий политикой, отречься от демонстративного вольнодумства, что — как обычно бывает — на художественный уровень их продукции с начала семидесятых годов повлияло как в худшую («Отель “У Погибшего Альпиниста”», «Малыш», «Парень из преисподней»), так и в лучшую сторону («Пикник на обочине», «Град обреченный»). Следует предположить также, что при этом они понесли существенные личные издержки. Но ставкой было спасение собственного творчества для читателя страны — вообще возмож-

ность остаться в стране! При этом эмиграция на Запад для людей, столь глубоко насыщенных российской культурой, скорее всего, не была привлекательной; поражение же в правах — возможность оказаться в психиатрической лечебнице, в тюрьме, в ссылке — не привлекает никого. А перед слишком упрямыми открывались именно вышеперечисленные и очень реальные перспективы.

Но и в этом случае, несмотря на смягчение позиций писателей, чуть не дошло до катастрофы. В номере 50/1972 «Литературной газеты», на девятой странице появилась напечатанная курсивом заметка в двадцать четыре строчки:

В редакцию «Литературной газеты»

Как нам стало известно, антисоветское издательство «Посев» опубликовало недавно нашу фантастическую повесть «Гадкие лебеди». Эта акция, проведенная без ведома и согласия авторов, явно преследует провокационные политические цели и являет собой образец самого откровенного литературного гангстеризма. Мы категорически протестуем против использования нашего творчества упомянутым издательством. Мы с полной определенностью заявляем, что не желаем иметь с названным издательством ничего общего. Мы самым решительным образом требуем, чтобы подобные акции политического шантажа, мешающие нашей нормальной работе, не повторялись впредь.

А. Стругацкий

Б. Стругацкий

члены СП СССР

8 декабря 1972 г. [22]

Подоплека этого издания довольно таинственна. Авторы настойчиво утверждали позже, что рукопись переслал за границу «какой-то мерзавец» [47]. Но это не исчерпывает сущности дела. Поскольку, если отречение от участия во франкфуртской публикации не удивляет, то как вручение рукописи «мерзавцу», так и совершеннейшая беспечность эмигрантского издательства (а наличие обоих этих фактов логически вытекает из версии Стругацких) уже гораздо менее правдоподобны. Оказание писателям такой «медвежьей» услуги было бы со стороны курьера действительно проявлением необычайной подлости, а кроме того, это был бы огромный риск для издательства, которое такими поступками могло бы утратить доброе имя и получить дурную славу опасного в отношении... советских диссидентов. Может быть, ближе к истине возможное параллельное и безусловно согласованное со Стругацкими приготовление эмиграционного издания вместе с публикацией в СССР. Если бы

эмиграционное издание вышло вскоре после публикации в Союзе (как это было в случае со «Сказкой о Тройке»), то переправка книги на запад была бы осуществлена без риска для ее авторов. К несчастью, публикация в советском издательстве затянулась настолько, что западное издание вышло не после, а перед (в результате так и не состоявшимся) советским. Конечно, возможны и другие сценарии этого события⁶⁴.

Однако, как бы это ни случилось, Стругацкие оказались в затруднительном положении. Публикация в эмигрантском издательстве обычно была решающим шагом на пути к выезду, исключению из Союза Писателей и даже к судебному процессу. Благодаря вышеприведенному письму дело ограничилось запретом (возможно, неофициальным) на печать книг в течение двух лет, когда Аркадию удалось опубликовать под псевдонимом космическую сказку «Экспедиция в преисподнюю», статью об Акутагаве Рюноске и — видимо, лишь с целью заработка — на страницах прессы целых два текста, пышущие ортодоксальным социализмом [24 — 27].

Лишь в ноябре 1974 года атмосфера вокруг писателей потеплела настолько, что доброжелательный по отношению к ним (в нем были опубликованы две повести еще до скандала) ленинградский ежемесячник «Аврора» начал публикацию «Парня из преисподней», а о настоящем переломе в напряженных отношениях с журналами можно говорить лишь с момента возобновления Стругацкими в 1976 году сотрудничества с ежемесячником «Знание — сила», который когда-то печатал их первые произведения.

А вот с издательствами братьям не везло до самого конца семидесятых. В этом десятилетии, если не считать счастливых изданий «Обитаемого острова» (1971) и «Малыша» (1975) в московском и ленинградском отделениях «Детской литературы», не вышла в СССР ни одна их новая книга, плохо было и с переизданиями. «Вина» интенсивно работавших писателей была тут минимальной. Характерной представляется судьба сборника «Неназначенные встречи» в «Молодой гвардии», который вышел в 1980 году, спустя восемь лет после того, как авторы сдали рукопись в издательство [48, 60].

Это издательское невезение Стругацких частично было результатом иных, нежели гнев оскорбленных властей предрежащих, причин. Попросту после 1968 года наступил момент, когда столь ценный ранее вид литературы был предоставлен самому себе. Партия Брежнева хоть и не отказалась в полный голос от обещаний достичь в восьмидесятих годах коммунизма, тем не менее не была заинтересована в продол-

жении хрущевских пропагандистских предприятий, особенно на таком маргинальном участке. Генеральный результат отсутствия централизованной поддержки выразился в двукратном по сравнению с шестидесятыми годами уменьшении количества издаваемых книг НФ в интересующем нас периоде⁶⁵. Стругацкие оказались в более тяжелой ситуации потому, что хотя по-прежнему относительно легко можно было издать фантастику для детей (в издательстве «Детская литература») и технологическую (издательство «Знание»), а в освоении переводных произведений даже был достигнут прогресс, в 1969 году после ликвидации тогдашней редакции научной фантастики в «Молодой гвардии» оказалось, что смелую НФ, в которой специализировались братья, печатать некому.

Не лишенный политической окраски уход Жемайтиса и Ключевой, замена их сначала Юрием Медведевым, а позднее Владимиром Щербаковым имела такие последствия: сначала количество издаваемых фантастических книг катастрофически упало — за всю вторую половину семидесятых издательство опубликовало немногим больше десятка позиций⁶⁶. Даже альманах «Фантастика» перестал выходить регулярно. В начале же девятого десятилетия, когда продукция редакции достигла количественного уровня лучших времен, оказалось, что прежний состав авторов заменен новым. Добавлю, что в то же время в кругу любителей фантастики распространилось мнение о шовинистическом, великорусском и антисемитском облике «Молодой гвардии». Если это правда — а из других источников известно, что антисемитизм, традиционно сильный на Украине и в России, после 1967 г. (разрыв дипломатических отношений с Израилем) еще больше вырос, — то на издательские несчастья Аркадия и Бориса Натановичей можно посмотреть еще с одной точки зрения.

Наконец, нужно вспомнить о факторе, который в интересующий нас период также оказывал влияние (хотя, может быть, не самое большое) на профессиональную ситуацию Стругацких: на столь резко уменьшенном и запруженном издательском рынке появилась конкуренция — писатели, которые дебютировали одновременно (или немного позднее) с братьями, однако только в семидесятые годы приобрели более сильные позиции. Я имею в виду Дмитрия Биленкина, Кира Булычева, Сергея Снегова, Владимира Михайлова и других.

Как уже говорилось, где-то на переломе 1968 и 1969 годов Стругацкие решили «пританцаться» и на примере классической для научной фан-

тастики темы «контакта» заняться чем-то, менее раздражающим власть. Соответственно, и в их теоретических высказываниях термин «научная фантастика» (столь горячо отрицаемый в момент вхождения в период «бури и натиска») становится опять употребляемым — таким образом кристаллизуются литературоведческие взгляды братьев, актуальные в главном срезе по крайней мере до 1980 года. Тем более стоит их реконструировать, что связь программ творчества с писательством у Стругацких довольно сильна. Например, еще в самый разгар борьбы, в начале 1967 г., они утверждали:

В наше время задача литературы, как нам кажется, состоит не только в исследовании типичного человека в типичной обстановке. Литература должна пытаться исследовать типичные общества, то есть практически — рассматривать все многообразие связей между людьми, коллективами и созданной ими второй природой. Современный мир настолько сложен, /.../ что эту свою задачу литература может решать только путем неких социологических обобщений, построением социологических моделей [11, 296].

А разве картины в «Сказке о Тройке» или «Гадких лебедях» нельзя рассматривать как гротескные модели выродившейся бюрократии или напряжения между интеллигенцией и диктатурой?

Так что, в общем, теперь писатели — как и в манифестах 1964 и 1965 годов — заявляли, что основным критерием фантастичности произведения является введение в представляемый им мир элемента «необычного, небывалого, невозможного» и что основным заданием фантастики является — как и для любой другой литературы — отражение человека и мира. Новостью было лишь дальнейшее деление фантастической литературы — на рассматривающую связи человека и социума «реалистическую фантастику» и исследующую отношения человека и природы «научную фантастику». «Реалистическая фантастика» по мнению писателей сопровождает «нормальную» литературу с самого ее начала. Обе линии выходят из мифа, то есть прадавнего способа мышления, объединяющего в себе совокупность знаний древнего человека о мире, и до момента выкристаллизования реалистических эстетик эти линии остаются нераздельными. После этого и до наших дней к «реалистической фантастике» обращаются в двух случаях: если произведение рассматривает классические «вечные» темы литературы, обычно решаемые средствами реализма, то его автор вводит фантастический элемент для достижения особой эмоциональности, лапидарности, воздействия на читателя — то есть фантастика здесь является *sensu stricto*

художественным средством; если же заданием произведения должен быть взгляд на стоящие перед обществом сегодняшние новейшие проблемы, которые «литература главного потока», «мейнстрима», еще не успела распознать, оказывается, что лишь фантастика является писательским орудием, позволяющим исследовать эти вопросы.

С помощью приема фантастики, — писали Стругацкие, — реалистическая литература в наше время взялась за проблемы, которые ранее никогда перед нею не стояли: за проблемы, связанные с философией природы, за проблемы познания, за рассмотрение тенденций развития Ее Величества Науки. Контакты человечества с иными цивилизациями, кибернетизацию общества, моральные аспекты вмешательства в святая святых человеческого организма и множество иных аспектов взаимоотношения человеческой личности с обществом и природой, ставших ныне актуальными, насущными, животрепещущими, литература, видимо, вообще не может пока рассматривать без применения приема фантастики [20, 4].

В этом втором случае «реалистическая фантастика» становится литературой огромного значения, учащей критицизму и ответственности, вырабатывающей иммунитет у общества против «шока будущего».

«Научная фантастика», наоборот, по сравнению с «реалистической» была лишь коротким эпизодом в истории литературы, одним из точно определенных состояний литературной фантастики. Генетически этот эпизод связывается с писательской деятельностью Жюль Верна и его последователей, а с точки зрения развития общества — с неслыханным прогрессом естественно-технических наук, начавшимся в середине XIX столетия и продолжающимся до сих пор. По мере пригасания темпа «научно-технической революции» нашего века подвид «научной фантастики» будет исчезать. Его задача заключается в популяризации открытий и достижений, он предназначен для молодежи. Однако со времен Верна смогли эволюционировать иные, используемые сегодня в произведениях этого подвида, методы популяризации. Вместо непосредственных описаний Артур Кларк или Хол Клемент предпочитают строить картины миров, контур которых в каждой детали соответствует начально принятым, например, астрономическим или иным предположкам, соответствующим принципам научного мышления и современному состоянию знаний [23].

С литературно-теоретической точки зрения представленный выше взгляд был огромным прогрессом по сравнению с нередким тогда еще в советской критике бесплодным перечислением черт «хорошей» и «плохой» фантастики. Этот взгляд выделял разнородность фантастики, ее

общемировой контекст, а прежде всего историческую переменчивость ее форм, которую соцреалисты при всем своем «марксизме» заметить были не способны. А с другой стороны, деление на «реалистическую» и «научную» фантастику сохраняло нормативный характер, и, кроме того, писатели пытались традиционно перенести его не только на историко-литературные и общественно-функциональные, но и на тематические отличительные признаки (при полном игнорировании формальных отличий конструкций литературных произведений, принадлежащих тому или иному виду). А ведь на самом деле тематическое деление «человек — общество» или «человек — природа» не играло никакой роли. Все зависело от способа использования темы. Если книга рассказывала, например, о «чужих», то ее следовало считать «научной», если речь в ней шла в основном об описании этого феномена, и «реалистической» второго типа, если она описывала преимущественно реакцию людей на это явление, если же «чужие» использовались как чистое обобщение или метафора человеческих отношений, то это была бы «реалистическая» фантастика первого типа: максимально приближенная к классике.

Кроме того, осталась недооцененной разница между этими двумя типами «реалистической фантастики». Также следует помнить, что теория носила предварительный характер, и на протяжении довольно длительного времени в ней менялись детали. Например, в конце 1967 г. писатели склонны были выводить из мифа — как первичной философии, прежде всего, природы — не «реалистическую», а «научную фантастику» (такая «реалистическая» была бы возможна лишь после ренессансных утопий). Изменялся также и представляемый в различных перечнях⁶⁷ каталог тем, которыми могли бы заниматься оба подвида. Например, в семидесятых годах братья отказываются от упоминания «трудностей в переходе от социализма к коммунизму», вызванных «капиталистическими пережитками в сознании», «мещанством», и начинают упоминать об экологии. Также некоторые темы были перенесены из одной категории в другую.

Именно так было с инопланетянами, о которых в зрелой (с 1980 г.) версии [33] программы говорится уже только в контексте «научной фантастики». А ведь на переломе шестидесятых и семидесятых лет было совершенно иначе! Вообще очень поразительной чертой мышления писателей для того времени был тот факт, что не слишком серьезный, классически упоминаемый среди излюбленных в научной фантастике тем контакт с «чужими» оказался в классификации Стругацких там, где оказался, в качестве полноценного, достойного «серьезной» литерату-

ры общечеловеческого вопроса. Возникает подозрение, что, повышая таким образом ценность своих ближайших планов, Стругацкие публично спасали свою писательскую и гражданскую честь, сластили горечь поражения⁶⁸.

Постулированный способ подхода к вопросу представлен в своего рода манифесте новых интересов — вступлении к опубликованной в 1968 г. в серии «Зарубежная фантастика» (с издательством «Мир» братья постоянно сотрудничали в качестве критиков и переводчиков) повести «Всё живое...» Клиффорда Д. Саймака. В частности, там высказано следующее рассуждение: уже сейчас мы могли бы выслать в космос известие о своем существовании, но стоит ли это делать?

С одной стороны, общение с чужой высокоразвитой цивилизацией в случае установления регулярных контактов означает, казалось бы, новый взлет земной научно-технической мысли. Этому должен способствовать обмен самой широкой информацией в различных областях науки и техники. Может быть, наши партнеры научат нас межзвездным перелетам, и земная цивилизация, перешагнув через целую эпоху, скачком превратится в цивилизацию космическую? /.../

Однако, с другой стороны, задача оказывается не столь уж простой. Вероятность встречи с цивилизацией именно ~~земного~~ типа, да еще находящейся на уровне развития, не слишком отличающемся от нашего, пренебрежимо мала. /.../ Так что если кто-нибудь действительно откликнется на наши сигналы, то это почти наверное будет либо невероятно далеко ушедшая от нас цивилизация земного типа, либо цивилизация негуманоидная, обладающая сходной с нами технологией, однако безмерно отличающаяся от нас психологически. В первом случае мы просто окажемся неспособны на обмен информацией. Мы не сможем даже получить ее, как не смог бы троглодит получить от нас принципы устройства атомного котла. Во втором случае положение еще безнадежнее, а может быть, и опаснее. В лучшем случае мы могли бы представлять друг для друга интерес в плоскости сравнительной зоологии [11, 302—303].

Далее Стругацкие писали еще о политических и психологических трудностях, заканчивая излюбленным сомнением в смысле получения готовых знаний в качестве подарка, а также готовности человечества к использованию этого дара. Затем они отмечали, что последовательное и с учетом всех сложностей представление столь далекой пока от жизни темы имеет большую педагогическую ценность, поскольку учит сегодняшнего читателя нестереотипному, более соответствующему современности способу мышления, противопоставит резко проявляющемуся

в наши времена запаздыванию общественного сознания, все менее приспособленного к взрывообразно развивающейся технологии.

То есть отважным, мысленным, нестереотипным рассмотрением оторванных от жизни далеких проблем Стругацкие хотели будить умы. Новая программа должна была быть другой реализацией тех же стремлений выполнять функции учителей критического мышления, которые они питали, когда писали открыто обвинительные произведения. Меняется лишь инструмент.

Было ли это лишь иллюзорной поправкой самочувствия? Прежде, чем ответить на этот вопрос, замечу, что даже если так, существовали явления, способствующие таким иллюзиям. Прежде всего, о чудо! — даже вопросам «межпланетных отношений» в СССР приписывали политический смысл, как об этом свидетельствует полемика [109], которую с вышецитированным текстом предпринял уже известный нам Юрий Котляр. Осенью 1969, во время острой травли братьев, он не замедлил огласить свои претензии на то, что рассуждения о трудностях в понимании между гуманоидными цивилизациями, стоящими на разных уровнях развития, являются завуалированной атакой на советскую дипломатию — ведь СССР успешно помогает, например, Монголии, а она и может принять эту помощь, и ничем ей это не вредит. В советской идеологии еще была жива традиция взгляда на естественные науки с точки зрения их соответствия системе псевдомарксистских догматов (кажусь: генетика), используемых в текущей политической борьбе партийного руководства. Тот же Котляр атаковал само понятие «негуманоидный разум», доказывая, что оно противоречит диалектическому материализму, поскольку установленные этой философией законы являются общими для всей Вселенной, а если жизнь на Земле в соответствии с этими законами возникла и эволюционировала с определенным результатом, то почему бы могло категорически, качественно иначе происходить это на других планетах.

Такая аргументация была обычным явлением в дискуссиях, которые велись в советской публицистике еще в начале шестидесятых годов (вдобавок к этому сторонником человекообразной формы космического разума был Ефремов, в определенный момент признанный образцовым и единственно марксистским фантастом). Перелом во взгляде на естественные науки произошел позже. Вот как вспоминал об уже известных нам дискуссиях о научной фантастике Гуревич:

До той поры литературный спор шел в плоскости «выйдет или не выйдет?». Сторонники дальнего прицела называли мечты, сторонники

ближнего уверяли, что эти мечты неосновательны. Сначала спор шел между литераторами, а потом с осторожными специалистами, уверявшими, что ничего-ничегошеньки из мечтаний не выйдет: жизнь дольше 150 лет не продлишь, и за пределы Солнечной системы летать ненаучно, и человек — вершина творения, разумных машин быть не может и т. д.

Но вот в конце 1962 года выступает академик Колмогоров, пишет, что разумное существо может быть каким угодно, даже похожим на плесень, даже машина способна стать умнее человека. /.../ О возможности практически неограниченного бессмертия пишут академики Купревич и Кнулянец, доктор наук Шкловский рассуждает о пределах космических странствий и цивилизаций, о том, что спутники Марса искусственные [100, 170].

За неполный год после «футурологического», XXII съезда КПСС на советского интеллигента свалилась почти лавина статей и книг⁶⁹, во главе с работой И. С. Шкловского «Космос, жизнь, разум» (Москва, 1962), долженствующая осветить текущие достижения науки и техники, — но на переломе десятилетий кое-что из старой, сталинской, догматической трактовки науки осталось, о чем лучше всего свидетельствует полемика Котляра. На этого консервативного публициста вся эта лавина вообще не произвела впечатления.

Исполнились ли связанные с новой тематикой надежды Стругацких, мы узнаем во время анализа произведений. Но прежде, чем приступить к нему, я хотел бы сообщить о характерных для семидесятых годов изменениях в мышлении о научной фантастике. Правда, лишь коротко, так как они не имели большого значения для формирования взглядов уже сложившихся писателей, а составление подробной карты взглядов фантастоведов, публиковавшихся тогда, взглядов, менее подверженных давлению пропагандистских действий, а потому более разнородных и самостоятельных, нежели это было ранее, требовало бы отдельного исследования.

Замечу лишь, что это десятилетие и начало следующего отмечено, главным образом, утратой столь живого интереса к подгонке научной фантастики к рамкам норм социалистического реализма. Критика, как правило, констатирует отход писателей от утопических тем и неисполнение недавних надежд на продолжение видений Ефремова. Вместо этого наступает триумф так называемой «повести-предупреждения». Вот только уже известный ранее термин утрачивает свое литературоведческое определение, становится «мешком», в который вкладывают всё. Например, А. Урбан считал, что «в отличие от антиутопии, берущей преимущественно социальные аспекты, роман-предупреждение

ставит задачи куда более разнообразные, строя новые биологические и социальные модели, анализируя неожиданные технологические отклонения, с которыми могут столкнуться люди, и их возможное влияние на общество», обобщал тему жанра в формуле «встреча с неведомым, неожиданным, странным» [116, 98–99], включая в нее, например, «Солярис» Лема. Т. Чернышева определяет «повесть-предупреждение» как «экспериментальное условное построение, возникающее на основе уже сложившейся системы фантастической образности и воспринимаемое на ее фоне» [143, 301] (то есть дает определение, близкое по смыслу к принятому мной определению НФ).

Это проникновение еще весьма нового и неточного понятия, равно как и повсеместно повторяющиеся примерно с 1975 г. сетования по поводу «кризиса фантастики», который якобы заключался в «исчерпании» резервуара научных тем и начале всеобщего копирования научно-фантастических идей, является одним из выразительных признаков окончания в русской и советской литературе процесса формирования традиции НФ, подобно тому, как тридцать-сорок лет ранее это происходило в англо-американской литературе. Как заметила Чернышева — серьезный исследователь, на европейском, мировом уровне —

создана новая мифологическая картина мира, а вместе с тем и новая система фантастических образов, их новый «арсенал», новая база для художественной условности. В этой трудной работе прошли мифотворческие «детство» и «юность» научной фантастики, завершился первый круг ее развития⁷⁰ [143, 298].

В нашей терминологии это выглядит так: произошло изменение жанровой структуры фантастической литературы, на место социологической и технологической утопии приходит НФ.

Этот момент создал для советских литературоведов и критиков еще одну, весьма серьезную заботу. Литература НФ, в силу существа жанра, пользующегося ограниченным набором мотивов и схем (некогда дерзновенно разработанных), является популярной, развлекательной литературой. А к явлениям такого рода в семидесятих годах в СССР вообще не умели подходить. Заметим, что все прежние теории фантастики принципиально расходились лишь в том, должна ли она выполнять свои познавательные функции непосредственно (соцреалистические ортодоксы) или опосредованно (среди других и Стругацкие) — выходя при этом на пространства других жанров. Но сам принцип привнесения жанром определенного кванта нового, оригинального знания оставался нерушимым. Более того, понятие популярной литературы, несравнимой с высо-

кохудожественным и психологическим творчеством, находящейся в ином социологическом обороте, литературы, которая не является «худшей» разновидностью, а чем-то иным, это понятие глубоко чуждо тэновско-марксистской⁷¹ традиции советского и российского мышления о литературе. Однако, когда поток произведений или чисто развлекательных, или имеющих незначительные познавательные ценности, стал шире⁷², критики круга НФ должны были как-то справиться с этой проблемой.

О том, что они пробовали это сделать, свидетельствует другой мотив тогдашних размышлений: в некоторой степени продолжающие давнюю традицию «борьбы со схематизмом» рассуждения о необходимости и условиях обретения персонажами фантастики полноценной личности, что должно было поднять жанр на высшую ступень художественности. Например, Ю. Смелков — выдавая, кстати, как единственный положительный пример в советской фантастике «Пикник на обочине» — считал, что условием эмансипации научной фантастики является не только подача героев произведений в совокупности их связей с обществом, но также и наличие в произведениях нравственной проблематики: «Герой-личность появляется в фантастике тогда, когда социальные проблемы, встающие перед ним, приобретают отчетливо выраженный этический характер» [122, 36]. Другой распространенной попыткой убеждения других и себя самих в том, что бедность «человеческим содержанием» демонстрирует не особый ее принцип, а несчастье тех произведений, к которым это относится» [116, 158], было (как это сделали и Стругацкие) выделение двух фантастик⁷³: технологической, облегченной — и той, которая была бы «нормальной» психологической и социальной литературой, высокохудожественной фантастикой, в русле которой, как высказывались надежды, и удержится советская НФ.

Лишь в середине восьмидесятых годов, с выходом работы «Волшебные сказочные корни научной фантастики» Е. М. Неёлова, который — развивая литературоведческую мысль Владимира Проппа — вышел на исследование четких формальных связей НФ со сказкой⁷⁴ и принципиальных отличий между этими двумя жанрами и психологической прозой, перед советской теорией литературы открылась возможность создания цельной теории популярной прозы, которая доказала бы тщету (и бессмысленность) мечтаний о психологизации НФ, детективов и т. д. и их приобщения к крутам высокой литературы.

Упомянутые и цитируемые в моей книге монографии Чернышевой и Неёлова, благодаря работам которых уровень знаний о литературной

фантастике и ее жанрах не отличается теперь в России от мирового, вышли недавно. Но семидесятые годы были необходимым приоткрытием к ним. Благоприятствовало позднейшим серьезным размышлениям и снижению температуры споров и то, что после идеологов и литературных критиков к работе наконец приступили профессиональные филологи. В 1970 г. вышла монография А. Ф. Бритикова «Русский советский научно-фантастический роман», изданная под покровительством Академии Наук СССР. Я часто пользовался и ею также, хотя она имеет принципиальный недостаток, заключающийся в том, что соцреалист Бритиков обычно, даже с полемическими целями, не излагал взгляды, противоречащие его собственным (чтобы их не пропагандировать) и воздерживался от анализа «неясных» позиций. Однако эта монография включала огромную библиографию и наглядно показывала достижения жанра в русской литературе за несколько десятков лет. В свою очередь традиции мировой фантастической литературы показала книга Ю. Кагарлицкого «Что такое фантастика?» [121]. Продолжался также процесс знакомства советской общественности с современной и классической западной фантастикой (даже — эпизодически — с произведениями «fantasy» и «weird fiction»). Возможно, именно это оказало решающее влияние на позднейший отход мышления о фантастической литературе от соцреалистических догматов. Трудно было бы ученым и критикам смотреть исключительно через соцреалистические очки на свободно доступные в книжных магазинах произведения, написанные в соответствии с совершенно другими рецептами.

*

Вернемся к предисловию к книге Клиффорда Саймака. После представления вышепротитированных сомнений, касающихся природы возможных пришельцев и смысла попыток установления контактов с ними, наступает довольно неожиданный поворот:

Так посылать все-таки или не посылать? Нет, мы не намеревались ответить на этот вопрос. /.../ Мы хотели только проиллюстрировать сложность космической проблемы, и для полноты иллюстрации зададим себе несколько дополнительных вопросов. Если бы пришельцы научили человечество космическим перелетам, что понесли бы на Сириус и на Альдебаран неонацисты и хунвэйбины? Если бы человечеству был подарен секрет практического бессмертия, в чьих бы руках он оказался? Если бы военные лаборатории агрессивных государств овладели принципами произвольной перестройки человеческого организма, как бы они эти принципы применяли?

Возможно, прочтя эти строки, необузданный читатель усмехнется. Проблема Контакта покажется ему смехотворно несоизмеримой с проблемой, скажем, разоружения или детской преступности. И если темой романа «Все живое...» действительно является Контакт, то роман этот просто развлекательный... /.../

Нам кажется, что проблема Контакта является одной из граней, частным случаем, иллюстрацией более общей, по-настоящему кардинальной проблемы: глубокого разрыва, существующего в настоящее время в мире между стремительным прогрессом технологии и отсталым буржуазным мировоззрением. Вот почему, на наш взгляд, трудности в вопросе о Контакте, вызванные распространенностью социально-атавистических представлений, следует в определенном и немаловажном отношении рассматривать в одном ряду с трудностями в вопросе о разоружении (следствие вековых социально-атавистических страхов и вожделений определенных классов) и с трудностями, связанными с детской преступностью (следствие векового социально-атавистического пренебрежения духовным миром подростка). Проблемы эти, как и многие другие, старые и новые, легче всего было бы решить в результате утверждения и полной победы во всей массе человечества новых, коммунистических представлений.

Мы совершенно убеждены в том, что пересмотр философских, социальных и моральных представлений надо готовить исподволь, с нарастающей активностью. Не позволять массовой психологии так далеко отставать от гигантских изменений, происходящих в мире. Сосредоточить все усилия общества на воспитании Завтрашнего Человека, Космического Человека, Человека Коммунистического. В огромном большинстве стран мира воспитание молодого поколения находится на уровне XIX столетия. Эта давняя система воспитания ставит своей целью прежде всего и по преимуществу подготавливать для общества квалифицированного участника производственного процесса. Все остальные потенции человеческого мозга эту систему практически не интересуют. Неиспользование этих потенций имеет результатом неспособность индивидуума к восприятию гигантски усложнившегося мира, неспособность связывать примитивно-психологически несовместимые понятия и явления, неспособность получать удовольствие от рассмотрения связей и закономерностей, если они не касаются непосредственного удовлетворения самых примитивных и архаичных социальных инстинктов. Однако неиспользованные потенции остаются скрытой реальностью человеческого мозга, и в них залог грядущего прогресса человечества. Привести эти потенции в движение /.../ — вот цель и содержание гигантской революции духа, которая следует за социальными революциями, приводящими способ производства в соответствие со способом распределения.

Эта революция, на наш взгляд, наряду с коренными социальными преобразованиями должна стать основной задачей человечества на ближай-

шую эпоху. Она огромна. /.../ Она является объектом деятельности целых правительств, крупнейших психологов, педагогов, самых талантливых администраторов. Однако уже сейчас ясно, что важная роль воспитания Человека в человеке принадлежит литературе. Конечно, глупо понимать этот тезис упрощенно, будто, прочитав хорошую книгу, злобный невежественный бёрчист, хунвэйбин или неонацист способен тут же превратиться в благородного борца-интеллектуала. Нет, речь идет о долговременном массивном воздействии хорошей литературы на общественную психологию, /.../ о способности литературы подтягивать устаревшее массовое мировоззрение до уровня новейшего, космического, коммунистического мировоззрения, соответствующего уровню технологического и социального прогресса [19, 9—11].

По мнению Стругацких, Саймак — рассказывая о неожиданной встрече американского городка с Чудом (существами из «иного пространства») и демонстрируя результаты полной неподготовленности как провинциалов, так и высших военных и административных кругов США к такому Чуду и полнейший анахронизм тамошнего мышления — невольно становится поборником постулируемой ими (то есть Стругацкими) революции.

Да... Стругацкие выдвинули весьма смелую программу и надеялись, что, несмотря на все это, немного изменится, что — как и раньше — они будут потрясать умы читателей. Может быть, лишь более опосредованным способом. Ба! Будущее творчество тем более могло казаться им простым продолжением предыдущего, что если посмотреть на все сделанное сквозь призму вышеупомянутых тезисов, можно без труда заметить, что тема выявляющей анахронизм мышления, парадоксальной встречи с Чудом издавна обжилась в их книгах: с Чудом в виде безмерного удешевления материальных благ не справились жители Страны Дураков (кстати: о неэффективности воспитательной системы девятнадцатого века задумывался еще Жилин), со злым Чудом встретились Кандид и Перец, на Чудо «Контакта» отреагировал так, как он отреагировал, учитель из «Второго нашествия марсиан». Заметим также, что явления, атакуемые до сих пор нашими авторами, а именно: пренебрежение к знаниям и их носителям, диктатура бюрократической тупости, выражающееся в отсутствии уважения к основным моральным ценностям, практикование лозунга «Цель оправдывает средства», фанатизм — все их можно интерпретировать как примеры «запаздывания сознания», как архаическое, инстинктивное поведение, свойственное атавизму «человека невоспитанного». То есть это были — по крайней мере, с теоретико-социологической точки зрения — явления того же класса, что и не-

желание разоружаться, детская преступность и (если не учитывать того, что он еще не произошел) неудавшийся по причине незрелости человечества контакт с пришельцами из космоса.

Я думаю, однако, что в вопросах эффективности воздействия литературы на читателя, ее эстетической и общественной ценности решает не теоретико-социологическая, а жизненная точка зрения. Напечатанный в 1970 году в «Юности» «Отель “У Погибшего Альпиниста”» (история о том, как прибывшие к нам инопланетяне вместо того, чтобы установить отношения с учеными и правительствами, попали в лапы гангстеров и в конце погибли, потому что упрямый инспектор полиции не представлял себе иного к ним подхода, нежели как к обычным преступникам) и последующие произведения тех лет, посвященные встречам «малых мира сего» с чем-то, их превосходящим, не могли быть произведениями столь же важными, что и предыдущие. Потому что в отличие от них были рассказами *лишь* о неготовности к Контакту, то есть о проблеме — конечно же — важной, но несколько нас не касающейся. О проблеме, с помощью которой можно отыскать в современном мире чрезвычайно важные и чувствительно задевающие нас параллели, — но не об этих параллелях.

Встреча с Чудом в «Хищных вещах века» одновременно была предостережением против антиинтеллигентской политики властей. Встреча Кандида с «лесными чародейками» наводила читателя на размышления о чрезвычайно важной для советской истории и современности этической проблеме. Приключение Переца и записки Аполлона предостерегали, чем кончаются компромиссы со злом такого рода, которое читатель «Улитки на склоне» и «Второго нашествия...» наблюдал вокруг себя, и оружием сатиры высмеивали тех, кто уже пошел на компромисс. Отпускная встреча инспектора Глебски с пришельцами была тем, чем была, и ничем более, не имела «двойного дна». Можно, конечно, прочесть ее как притчу, иллюстрирующую общий этический тезис: «Нужно мыслить критически, если хочешь иметь спокойную совесть», — но изложения, пусть даже полезных тезисов, также не являются в литературе ничем захватывающим и глубоко интересным. Надежды Стругацких были принципиально иллюзорными.

Все интересующие нас теперь произведения: «Отель “У Погибшего Альпиниста”» (написан около 1969), «Малыш» (написан около 1970?), «Парень из преисподней» (напечатан в 1974), «Пикник на обочине» (написан около 1971?)⁷⁵, представляли различные варианты встречи ана-

хроничного человека с чем-то, не уместающимся в его голове, все опирались на научно-фантастический мотив Контакта и каждое должно было решить идентичные проблемы: как заинтересовать читателя, как потрясти его интеллектуально и этим заставить мыслить в направлении, совпадающем с надеждами авторов. Ведь они не могли предложить ему ничего, что было бы существенным с точки зрения жизненной практики — непосредственных, всегда наиболее интересных аллюзий к современности в них или не было, или они были незаметны для непрофессионалов. А с интеллектуальными потрясениями в литературе вообще бывает нелегко⁷⁶.

Что касается усиления развлекательности, произведения существенно разнились между собой. «Отель "У Погибшего Альпиниста"» был попросту хорошо написанным детективом. Разве что действительность, в которой происходило действие, имела обобщенные черты правдоподобного ближайшего будущего капиталистических стран, а в конце вторгался (правда, небанально решенный) научно-фантастический элемент. И в этом было главное — особенно в связи с очевидным недоразвитием сенсационной литературы в СССР — читательское достоинство повести, равно как и причина, по которой мы не будем на ней останавливаться, так как закономерности структуры детектива универсальны для любого представителя жанра, несмотря на «подкрашивание его» фантастикой. Это не законы НФ, и я оставляю без внимания это не слишком выдающееся и нетипичное для Стругацких произведение. «Парень из преисподней» предлагал своеобразие психологического анализа, «Малыш» же и «Пикник на обочине» — необычность фантазии. Теоретически рассуждая, эти два обращения к универсальной проблематике способны вызвать притяжение читателя той же силы, что и рассмотрение актуальной политической, общественной, этической проблемы. Более того, они действительно могли бы склонить читателей к серьезным размышлениям, выбить способ мышления из привычной колеи и выполнить миссию, о которой думали Стругацкие. Удалось ли это?

«Парень из преисподней» был небольшой (5,5 печатных листов) притчей, основанной на идее, парадоксально переворачивающей ситуацию из «Обитаемого острова». Там в наиболее «психологизирующих» частях текста показано что-то вроде психологического шока, который мог бы испытать землянин, коммунист середины XXII века, столкнувшись с жестокостью современного нам мира. «Парень...» показывает обратные чувства и реакцию.

На планете Гиганда, находящейся на технологическом уровне прогресса, сравнимым с тридцатыми годами нашего столетия, идет война.

Аллюзии к рабству и расовой дискриминации, свирепости капиталистической эксплуатации, фанатической преданности единиц и ненависти масс по отношению к правящей элите делают это фантастическое общество обобщением общественного зла с чертами, взятого как есть из «антиимпериалистического памфлета». Война вот-вот должна закончиться, классически превращаясь в революцию, к чему — как читатель еще узнает — решающим образом привела земная агентура. Смертельно раненый двадцатилетний фанатик, капрал Гаг «похищен», вылечен и доставлен на Землю, где его опекает сотрудник высокого ранга Галактической Безопасности — Корней.

Повесть представляет собой рассказ о приключениях и размышлениях юноши во время насчитывающего несколько недель пребывания на территории центра, занимающегося делами Гиганды и других планет. Технически повествование представлено попеременно то в форме монолога Гага, ex post рассказывающего о своих приключениях подобным себе «ребятам» (усилено впечатление реальности самого акта рассказа, местами повествование приближается к «исповедальному монологу»), то с использованием нейтрального рассказчика в третьем лице, в редких случаях, однако, комментирующего рассказываемое. Следует признать, что Стругацкие нашли здесь несколько счастливых формальных решений; комментарии принципиально ограничились определенным суммированием знаний о чувствах парня — авторы избегали непосредственной подачи конкретной информации о мирах, в которых происходило действие, а также моральной оценки поведения героя; все, что мы узнаем, мы видим его глазами или с его точки зрения (иногда с нейтральной или окрашенной легкой иронией точки зрения), хотя и при посредстве рассказчика; напрямую не предлагаются никакие выводы, читатель должен их сформулировать самостоятельно. Также убеждает поведение и способ мышления капрала. Ситуацию, в которой он оказался, он интерпретирует в соответствии со своим знанием и опытом; мир, наполненный необычными устройствами и людьми, является для него сначала центром собственной разведки, позднее местом козней против его отечества, с целью будущего импорта невольников с Гиганды. Гаг организует противодействие, побеждает и требует немедленной отправки «домой».

Поучительны происходящие в нем духовные перемены. Имеющий полную свободу действий Гаг внимательно наблюдает и, несмотря на предубеждение, не может противиться чувству благодарности и симпатии к Корнею. Представленные ему факты смогли потрясти его пре-

данность руководству. Последние сцены показывают, как в душе Гага — профессионального убийцы — пробуждаются до тех пор совершенно чуждые ему элементы гуманизма.

Наконец, следует упомянуть весьма интересные и оригинальные методы опосредованной характеристики Гага, который даже развлекаться не мог иначе, как муштруя робота и сооружая с ним различные типы укреплений и окопов.

Итак, книга была, без сомнения, увлекательной, особенно для опытного читателя. Но ей было далеко до потрясения схем. Вся психомания Гага с Корнеем, все изменения в душе алайского капрала имели заранее предопределенный итог. Попробовал бы он не измениться в коммунистическом обществе! Стругацкие сразу же вошли бы в принципиальный конфликт с требованиями издателей. Правда, они попробовали показать, что Гаг и в качестве убийцы был не из худших (ценил определенные достоинства — например, боевую отвагу), и как бы не очень сильно изменился (рассказ свой ведет как бы в обществе подобных «ребят», то есть наверняка солдат каких-нибудь «контрреволюционных банд», о которых не без умысла упоминается в других местах). Но сомнения безусловно уничтожаются символикой заключительной сцены, в которой Гаг плечом к плечу с другими выталкивает застрявший в грязи грузовик, на котором везут сыворотку в охваченную чумой столицу Алайского герцогства.

Сцену эту, словно живьем взятую из пропагандистской литературы, убогая количественно критика «Парня...» выдвигала на передний план, одновременно утверждая, что эта повесть вместе с «Малышом» представляет самые бледные из миров Стругацких, что «сложенные из материала, оставшегося от других космических построений авторов, они не старались сказать о чем-то больше того, чем они были» [147], что является низкой, но меткой оценкой. Лично я, хоть и наблюдаю в «Парне...» некоторые позитивы, убежден, что стереотипность переменны капрала предрешает результат⁷⁷.

Не вызывала сомнений у меня повесть «Малыш», которую я считаю совершенно неудачной. В ее проблематике встречаются многочисленные повторения ранних решений и даже симптомы регресса — возвращение к начальному, популяризирующему достижению науки творчеству. Хотя и неудачная, повесть однако имела определенное значение для дальнейшего писательского пути Стругацких, поскольку связана с природой их фантастического мира.

Время действия «Малыша» можно определить точно: 2245 год. Мир этой повести на 120 лет старше действительности, которую застали на Земле Кондратьев и Славин в «Возвращении...». Среди прочих персонажей здесь мы найдем уже весьма зрелых и известных Комова, Сидорова, Горбовского. Но одновременно мимоходом упоминается и Максим Каммерер (Ростиславский). То есть наступило объединение «мира будущего коммунизма» из утопического «Возвращения...» (а также «Попытки к бегству», «Далекой Радуги» и — опосредованно — «Трудно быть богом») и действительности «Обитаемого острова». Стругацкие решили «обосноваться» надолго в одной из вымышленных фантастических стран, почетче очертить ее контуры и использовать в качестве постоянного фона для действия очередных книг («Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер»). При okazji были исполнены некоторые модификации. Например, смерть Горбовского, которая — как помним — в «Далекой Радуге» не столько показана, сколько внушена опусканием занавеса перед надвигающимся апогеем катастрофы, признана ненаступившей, хотя нуль-пространственный транспорт изменил жизнь людей. Подобных примеров «упорядочивающих действий» можно насчитать больше. В «Парне из преисподней» и «Малыше» Стругацкие стараются сыграть и укомплектовать подробностями до того довольно размытый образ. Ба! Они даже ввели в него своеобразные «детерминанты историчности», чтобы читатель мог реконструировать себе историю этой фантастической страны «будущего коммунизма» — примерно определить, что изменилось в этой стране с тех пор, как по ней путешествовали Кондратьев и Славин, до периода пребывания на Земле капрала Гага.

Фабула «Малыша» такова: в своих космических странствованиях люди набрали на человекоподобную, находящуюся на племенном уровне развития расу, планета которой в результате ожидаемого космического взрыва подвергнется уничтожению. Было решено найти для нее другую планету. Поиски увенчались (ошибочным — как потом окажется) успехом, и теперь несколько групп готовят на этой, специально отысканной, новой планете жилища для спасаемых.

События, о которых повествует повесть, излагаются «маленьким человеком» — радистом Поповым, который вместе с Геннадием Комовым, капитаном Вандерхузе и своей ровесницей Майкой Глумовой составляет одну из этих групп. Сначала Попову кажется, что у него галлюцинации, но его таинственные приключения с роботами, призраками и эхом разъясняются после встречи со странным местным человеком,

далее именуемым «Малышом». Мальчик оказывается жертвой крушения с уничтоженного земного корабля, которого в годовалом возрасте спасли глубоко укрытые, неизвестные до того хозяева исследуемой планеты — какая-то негуманойдная цивилизация, и воспитали по местным обычаям. С этого момента основу повествования представляет история контакта с этим созданием и борьба взглядов и интересов, которая завязывается вокруг «находки».

Прежде всего, обнаружение наличия цивилизации предопределяет фиаско всей операции (отсюда польское название повести — «Конец проекта «Ковчег») и является обидной неожиданностью для руководителя работ Сидорова-Атоса. Ведь поскольку найденная для спасаемых «переселенцев» планета оказалась «занятой», нужно искать новую. В то же время, для Комова контакт с мальчиком, который может оказаться «посредником» между гуманоидами и негуманоидами, является вообще неповторимым случаем налаживания связей с негуманоидами, а также — экспериментальной проверки идеи «вертикального прогресса», которую Комов проповедует. Идея предполагает, что в ходе дальнейшего развития человечество как вид ожидает качественный скачок, после которого оно станет чем-то диаметрально, биологически отличным. Однако Комов вынужден отказаться от своих планов, и не только потому, что хозяева являются замкнутой цивилизацией, не заинтересованной в контактах с пришельцами. Окончательным аргументом против его действий будет лишь забота о благе мальчика, которого дальнейшее форсирование контакта могло бы довести до невообразимо опасного стресса.

Контактам с Малышом также пытается противостоять Глумова. Для нее это маленький мальчик, которого хочет обидеть бездушный Космос. Но девушка воспользуется для достижения «блага мальчика» обманным приемом.

Несомая повестью проблематика является точным повторением моралистики «Далекой Радуги». Если какая-то даже большая и правильная идея вступает в противоречие с принципами этики и благом хотя бы одного человека, с виду черствые коммунисты (если действительно являются коммунистами) не принесут в жертву эту одну-единственную личность. А вот сентиментальный мещанин (Глумова — аналог Складорова), для которого цель оправдывает средства, не колеблясь, совершит «во имя чьего-то блага» свинство. Ба! Совершит, даже подвергая этого «охраняемого» серьезной, смертельной опасности, как это сделала Глумова с Малышом, потому что «чье-то благо» для мещанина является в принципе абстрактным понятием.

Я не думаю, что Стругацкие планировали неновую морализаторскую проблематику сделать главным читательским достоинством «Малыша». Произведение, скорее, должно было противоречить схемам и стать оригинальным благодаря тому, что братья испробовали в нем впервые, то есть благодаря попытке описания нечеловеческого, сверхчеловеческого существа, благодаря попытке детального представления читателям космического Чуда, из которой НФ редко выходит с победой. К сожалению, не удалась эта штука и Стругацким; они не вышли за пределы нетипичного соединения известных элементов, количественного изменения черт и иллюстрации научной концепции, которая — стоит лишь ее распознать как иллюстрацию — немедленно разрушает все ощущение фантастичности. Попытка не могла удалась в силу железного, логичного и — что удивительно! — до того времени весьма уловимого Стругацкими в их зрелом творчестве принципа: невозможно *описать* что-либо недоступное нашему воображению, что-либо нас действительно потрясающее, так как уже в момент окончания описания это «что-либо» становится обычным и простым. Его существование можно лишь *внушить*.

После долгих размышлений и споров⁷⁸ братья снабдили свое диво необычным внешним видом (черная блестящая кожа, нечеловечески неподвижное лицо, возможность непринужденного принятия нечеловеческих поз) и необычными способностями (идеальная слуховая память, способность создавать фантомы, необыкновенное физическое развитие), привязали его к одному месту на всей планете, которое якобы было энергетически зависимым от чего-то и т. д. Весьма оригинальным был особенный способ мышления. Малышу для размышлений требовался намного больший, нежели нам, двигательный эквивалент мыслительной деятельности (например, ему нужно было складывать сложные узоры из камней, листьев, веток). Движение и мысль были у него неразделимы, как у животных, не пользующихся языковой системой понятий. Это давало такие результаты:

Лицо его ожило, и не просто ожило — оно взорвалось движениями. Не знаю, сколько там на лице у человека мускулов, но у него они все разом пришли в движение /.../. Сквозь фейерверк движений проглядывал какой-то определенный ритм, какой-то осмысленный порядок, это не была болезненная конвульсивная дрожь, агония, паника. Это был танец мускулов, если можно так выразиться. И начался этот танец с лица, а затем заплесали плечи, грудь, запели руки, и сухие прутья затрепетали в сжатых кулаках, принялись скрещиваться, сплетаться, бороться — с шорохом, с барабанной дробью, со стрекотом, словно целое поле кузнечиков развернулось под кораблем [6, 271].

К сожалению, это описание могло интриговать лишь до того момента, пока его нельзя было ассоциировать со сведениями, которые можно вычитать в справочниках по психологии.

Ключом к достижению эффекта полной фантастичности образа может быть исключительно счастливый парадокс, идея настолько необычная, чтобы созданная согласно с ней картина не поддавалась логическому анализу, позволяющему извлечь из нее однозначные выводы. Классическим примером такой картины в научно-фантастической литературе является Океан Солярис Станислава Лема. Этот писатель считает, что при создании «чужих» следует придерживаться принципа «некогеренции черт», согласно которому

распознаваемые черты «Чужих» по сути должны представлять такой набор элементов, что можно лишь часть его вместить в рамки акта классификации, а при попытке разместить в них все, рамки не могут этого выдержать и лопаются; черты распадаются на изоляты и попытку понимания следует начинать заново [120, т. 2, 345].

В случае «Соляриса» Лема придерживание «принципа некогеренции черт» заключалось, вообще говоря, в соединении противоречий. Описывая «космического Маугли», Стругацкие этого принципа не соблюдали, поэтому «Малыш» оказался по-настоящему необычным лишь для молодых, малограмотных читателей. А вот фантастический элемент «Пикника на обочине» соответствует вышеприведенному принципу, хотя и совсем другим образом, нежели Океан Солярис.

Феномены, складывающиеся из «вида» и образа действия Океана, поодиночке, «отдельно» были объяснимы. Симметриады и асимметриады — это как бы реальные, материально формирующиеся конусы Лобачевского, то же самое — с зондированием подсознания Кельвина и других, а также синтез людей-фантомов. Точнее говоря, явления эти объяснимы были настолько, насколько активизировали наше чувство правдоподобия их существования, их природа позволяла в попытках их понимания прибегать к гипотезам, не противоречащим известным нам законам Вселенной, или призывать известные литературные соглашения. Лишь когда мы сложим все необычности Океана вместе, то получим непонятное, алогичное противоречие.

У Стругацких наоборот. Алогичными являются «кирпичики», на которые раскладывается феномен, а в целом он не столько внутренне противоречив, сколько не определен. Ну что мы знаем о пришельцах, посетивших Землю в «Пикнике на обочине»? Лишь то, что оставили после

этого шесть «Зон» (действие книги касается одной из них), мест, в которых встречаются удивительные, опасные предметы, мест, в которых происходят явления, претящие нашим знаниям и чувству здравого рассудка. Например, восстание из гробов «реконструированных по скелету» покойников. О необычности других «кирпичиков» — предметов, находящихся в Зонах, вроде «черных брызг» (миниатюрные «черные дыры»), «комариной плещи» (места повышенной гравитации), «пустышек», «этаков», «веселых призраков», «жгучего лука» вспоминать и не буду. О самих пришельцах мы можем сказать лишь, что они не похожи на нас и более могущественны, а этого для возникновения когеренции образа мало.

Очень ценная в эстетическом плане возможность создания по-настоящему фантастического, не приводимого к известным явлениям конструкта, то есть уникального инструмента, способного выбить читателя из привычной схемы мышления и вызвать у него столь желаемый интеллектуальный и эмоциональный шок, была только одной из многих возможностей, которые дал писателям в руки счастливый случай — то, что они набрали на очень хорошую идею.

Я помню, как мы придумали ситуацию нашей повести «Пикник на обочине», — вспоминал Борис Стругацкий. — Это было в Комарове под Ленинградом. Мы прогуливались по лесу и наткнулись на остатки автомобильного пикника: консервные банки, кострище, какие-то тряпки, использованный масляный фильтр, бутылки, батарейки от фонарика, сломанная вилка... И мы попытались представить себе, как все это должна воспринимать лесная живность? Что они думают об этом, если, конечно, способны думать? Так возникла ситуация «Пикника...» — человечество, пытающееся разобраться в том, что оставила после своей кратковременной стоянки на Земле могучая сверхцивилизация... Ситуация оказалась емкой, с многими возможностями, она позволила придумать мир, с которым было интересно работать [11, 381].

Образ копающегося в космическом мусоре человечества, весьма оригинальный (несмотря на обильное чтение фантастики, не припомню какого-либо литературного прототипа), кроме того послужил Стругацким для рассмотрения комплекса явлений, связанных с темой цивилизационной незрелости человека. То есть они осуществили в «Пикнике...» ряд психологических и этических экспериментов и весьма ярко нарисовали картину некоторых социологических законов, действующих в рамках капиталистического, потребительского общества — как они его себе представляли. Образ свалки оказался также выгодным фоном и предлогом для передачи читателям определенных пессимистических, акту-

альных и важных историософических выводов. Это сообщение, конечно, было старательно зашифровано; среди нарочито подбрасываемых (основанных на схемах, известных советскому читателю из пропагандистских изданий) мыслей на тему капиталистического общества и члена этого общества — архаичного социологического троглодита, проскальзывают печальные истины о человеческой сущности. Истины, наверняка не чуждые Стругацким и живо ощущаемые ими в районе 1970 года. Находящаяся у истока «Пикника на обочине» фантастическая идея могла быть также с успехом использована в других произведениях, о чем свидетельствует «Машина желаний» — опубликованный много лет позже книги один из вариантов сценария фильма Андрея Тарковского «Сталкер».

Тезис о многочисленных выгодах требует доказательств. Но сначала я, в соответствии с принятым в этой работе порядком анализа, кратко напомним форму и фабулу повести.

«Пикник...» задуман как своего рода панорама восьми лет из истории городка Хармонт и столько же из жизни Рэда Шухарта, преступника новой специальности: «сталкер» (англ. «следопыт»), одного из тех, кто тайно проникает на охраняемую войсками ООН территорию Зоны, чтобы с риском для жизни найти, вынести оттуда и тихонько продать всякую всячину. Для конструирования этой панорамы писатели воспользовались испытанным приемом последовательных «приближений», рассказами о состоянии интересующих нас дел в данном «здесь и сейчас», которые в сумме дают понятие об эволюции этих дел. Поочередно нам представлены:

— «Фрагменты интервью, которое специальный корреспондент Хармонтского радио взял у доктора Валентина Пильмана по случаю присуждения последнему Нобелевской премии по физике за 19.. год» [6, 345], имеющие характер информационного введения в эту историю;

— монолог двадцатитрехлетнего Шухарта, который теперь, через шесть лет после Вторжения, уже является опытным сталкером, но еще легально работает в Институте внеземных культур в качестве лаборанта в лаборатории советского физика, Кирилла Панова;

— эпизод из жизни Шухарта пятью годами позже;

— рассказ о нескольких часах работы Ричарда Г. Нунана, друга Рэда, работника Института, сотрудника тайной полиции, скупщика краденого у сталкеров и шефа публичного дома, которые имели место года через три после вышеуказанного эпизода;

— еще одно событие из жизни Шухарта, которому теперь 31 год.

Впечатление течения времени усиливают: педантично регистрирующие возраст персонажей названия глав, напоминающие фрагменты личных анкет и других документов (из-за чего повесть становится как бы беллетризованным «досье» на Рэда и Зону), и специально введенные в ткань повествования мотивы-указатели течения времени в повести. Например, если во второй главе упоминается о планируемой постройке вокруг Зоны стены, то в третьей главе именно в тени этой стены Рэд будет укрываться от патруля. Не буду говорить здесь об изменениях в жизни главного героя и не буду рассматривать в соотношении с историей Зоны основное содержание воспоминаний его и Нунана (у которого более высокий, чем у Рэда, общественный статус и более широкий кругозор, и который попросту вспоминает историю Зоны), так как это второстепенные детали. Важно, что этими способами (я воспользуюсь фрагментом эссе Станислава Лема, который глубоко прокомментировал «Пикник на обочине» в послесловии к польскому переводу) Стругацкие достигли эффекта показа в повести

с помощью моментальных схватываний процесса обрастания Зоны, как чуждого тела, вбитого в живой человеческий организм, тканью противоречивых интересов /.../. Это обрастание Зоны кольцом лихорадочной деятельности показано с большой социологической меткостью [30, 273].

Лем высоко оценил повесть. Особым ее успехом он считал меткую догадку на тему сущности «обрастания» Зоны деятельностью, характерной для потребительского общества, а также замысел показа Посещения (весьма значительного в истории человечества события) с точки зрения Шухарта, «человеческого муравья», так как показ великих исторических переломов с перспективы «обратной стороны медали», окружающего ее человеческого убожества, встречается нечасто. «Посещение в «Пикнике...» — это не удивительное ради удивительного, а установление исходных условий для мысленного эксперимента в области «экспериментальной историософии», и в этом заключается ценность этой книги» [30, 276], — делал вывод Лем.

Советские же критики ([118], частично также [126], [132]; кроме того, Ю. Смелков анализировал повесть на с. 25–30 работы «Фантастика — о чем она?» [122]) не обратили внимания на историю ассимиляции Зоны человечеством, которое сначала отреагировало истерически, затем попыталось подвергнуть ее изоляции, чтобы наконец осмыслить ситуацию и попытаться извлечь из нее материальную пользу. Нарисованная Стругацкими картина в ее социологическом содержании была для них статичной, и уж никакой большой метафоры человеческой судь-

бы они не заметили даже мимоходом. Ситуация были для них столь распространенной, что даже не стоило на ней долго задерживаться — мол, типичный пример антиимпериалистического гротеска, типизирующий в язвительном сокращении логику капитализма. «Если, например, «Патент АВ» Лагина показал, что капитализм способен использовать чудесный «эликсир роста» для такой подлой цели, как выращивание по-детски глупых солдат, то «Пикник на обочине» доказывает, что чудесный магазин космических знаний капиталисты использовали бы как место, вокруг которого есть смысл строить бордели», — конечно, никто из них ничего подобного не написал, но именно так вкратце выглядело бы прочтение повести Стругацких в соответствии с моделью восприятия «антиимпериалистических памфлетов», каковую модель критики скорее всего и использовали, поскольку молчали о темах, поднятых Лемом. Зато их привела в восторг (в свою очередь, Лемом обойденная молчанием) эволюция Шухарта, которая должна была быть доказательством настоящего аванса для всего научно-фантастического жанра. Наконец-то появился «социально ориентированный» и эволюционирующий персонаж, то есть по правилам социалистического реализма — полноправная литературная личность. Более того, его образ был построен в соответствии с приемом: «показ противоречий между благородным характером героя и его полным социальным невежеством», характерным только для серьезной литературы.

Рэд Шухарт действительно удовлетворял всем требованиям. Он происходил из бедной, изнуренной эксплуатацией рабочей семьи; очень четко подчеркнуто, что это типичный продукт капитализма — «индивидуалист». Ведь единственный человек, который пользовался уважением Рэда, то есть коммунист Панов, погиб потому, что Рэд «привык работать один». Почему Шухарт выбрал преступную долю — да потому, что не хочет «служить им», «быть рабом» — воистину, Стругацкие в демонстрации верности социалистическому реализму превзошли самих себя, и критикам было что отмечать (оказывая писателям в ситуации 1973/1974 годов — тогда уже можно было их рецензировать — жизненную услугу). Особые восторги вызывало моральное «скатывание» жертвы капиталистической системы; сначала Рэд выступает не только в качестве отважного авантюриста, но является добрым, задумывающимся над своими поступками человеком. Однако со временем он начинает совершать настоящие преступления. Границу между добром и злом он переступит, отдавая в руки клиентов «ведьмин студень» — субстанцию, которая может быть использована для военных целей.

Несколько лет спустя он оплатит чужой молодой жизнью возможность прохода к «золотому шару», якобы исполняющему желания, так как это будет последний шанс вернуть здоровье дочери.

В этом последнем эпизоде повести Стругацкие подняли Рэда до ранга символа «неподготовленности к чудесам будущего». Шухарт, стоящий на коленях перед Шаром и пытающийся сформулировать какое-нибудь благотворное желание для человечества, жалующийся, что «они» украли у него даже язык, — становится метафорой каждого, кто не дорастает до предоставленного ему шанса. Сказочность мотива «шара, исполняющего желания» подчеркивает символизм сцены, возможность ее широкой интерпретации, — таким образом, фигура Шухарта, будучи подачкой для властей, одновременно помогла Стругацким выполнить и свои программные устремления.

Кто прав? Я считаю прочтение Лема более правомочным. Правда, русские критики также не ошибались, отмечая, что «Пикник...», в сущности, использовал фабулярные структуры «антикапиталистического памфлета», проводя эксперимент на потребительском (а значит, капиталистическом) обществе. Однако — для склонного к размышлениям и недоверчивого по отношению к демонстративно предлагаемому ему содержанию читателя — была создана еще одна возможность прочтения текста: как (независимо от эксперимента и ад потребительским обществом) мысленного эксперимента над «человечеством в целом», из которого оно не вышло победителем. Стругацкие не только «создали исходные условия для эксперимента». Они провели его и ясно обозначили результаты. Содержит их оценка нобелевского лауреата Пильмана. Ревич и Смелков не остановились на ней, упоминая об этом персонаже мельком: как капиталистический ученый он не заслуживает доверия, так как в отношении общественного сознания он столь же отсталый, как и Рэд-преступник. Конечно, они заметили эти выводы, но не считали их важными для понимания смысла повести — мысли Пильмана были для них частью фона, «историческим колоритом» капитализма, на примере своей «условной и упрощенной модели» [118] скомпрометированного в «Пикнике...» вместе со взглядами своих мудрецов. Лем же, хоть и комментировал повесть лишь под углом содержащихся в ней размышлений о нашей цивилизации как таковой (она была для него идентична с потребительским обществом) и подчеркивал сам факт экспериментирования, о его результатах говорил немного. Они не соответствовали его тезису о том, что из двух — «большой» и «малой», «могущественной» и «отсталой» — сторон исторического перелома [30, 274],

Стругацкие — что нетипично — эту малую выбрали как место размещения объектива, через который повествовательная действительность представлена нашим очам; что таким способом они добились особенно необычного эффекта.

Так вот, если признать Пильмана за *porte-parole* писателей, то придется прийти к мнению, что Стругацкие не столько проигнорировали в своем подходе большую сторону, сколько посчитали перспективной иную возможность, так как результаты эксперимента звучат так: показанные факты для другой, не малой и не темной стороны, объективно не существуют, так называемым «переломным событием в истории человечества» не являются, а потому (ведь это столь желанный Контакт!) возникает обоснованное подозрение, имеют ли вообще смысл понятия «переломное историческое событие» и являющееся цепочкой таких событий — «исторический прогресс человечества». Подозрение как раз такого рода, какие во времена Брежнева могли возникать у всех, кто потерял надежду на ожидание реформ...

Вот в разговоре Нунана с Пильманом (а мы помним, что по крайней мере со времен «Попытки к бегству» Стругацкие в диалоги персонажей стали вкладывать свои самые существенные придумки) последний выдвигает следующие тезисы:

— /.../ Мы теперь знаем, что для человечества в целом Посещение прошло, в общем, бесследно. Конечно, не исключено, что, таская наугад каштаны из этого огня, мы в конце концов вытащим что-нибудь такое, из-за чего жизнь на планете станет просто невозможной. Это будет невезенье. Однако согласитесь, что такое всегда грозило человечеству. — Он разогнал дым сигареты ладонью и усмехнулся: — Я, видите ли, давно уже отвык рассуждать о человечестве в целом. Человечество в целом — слишком стационарная система, ее ничем не проймешь [6, 451—452].

— Ну а как насчет того, что человек, в отличие от животных, существо, испытывающее непреодолимую потребность в знаниях? /.../

— Но вся беда в том, что человек, во всяком случае, массовый человек, с легкостью преодолевает эту свою потребность в знаниях. Помогает, у него такой потребности и вовсе нет. Есть потребность понять, а для этого знаний не надо. /.../ Дайте человеку крайне упрощенную систему мира и толкуйте всякое событие на базе этой упрощенной модели. Такой подход не требует никаких знаний [6, 454].

Вы спросите меня: чем велик человек? Тем, что создал вторую природу? Что привел в движение силы почти космические? Что в ничтожные сроки завладел планетой и прорубил окно во Вселенную? Нет! Тем, что, несмотря на все это, уцелел и намерен уцелеть и далее [6, 455—456].

Видимо, следует пояснить, насколько правомочно приписывать вышеприведенным мнениям существенную важность для проблематики повести. Особенно в связи с тем, что существуют и важные причины, по которым советский читатель мог бы считать утверждения Пильмана неправдоподобными. Ведь это капиталистический ученый, нобелевский лауреат — а в 1972 г. это была еще довольно «подозрительная» премия. Его тезисы также контрастируют с утверждениями физика Панова, для которого Зона является «окном в будущее», а люди «созданы для того, чтобы думать». Однако меня не покидает ощущение, что доверие к мыслям Пильмана Стругацкие стараются подорвать с помощью столь затертых мотивов, что их может не заметить читатель, для которого и написана повесть (что однако не помешало бы сослаться на эти мотивы, если бы были высказаны обвинения в распространении пессимизма и вражеской идеологии), а повышает доверие к этим мыслям все то, что в «Пикнике на обочине» свежо и оригинально. Прежде всего, сама суть фантастического замысла, снижающего человечество до роли муравьев, вся «мусорная» метафорика произведения. Ведь если понимать «историософический эксперимент» Стругацких как сюжетное тестирование с помощью шепотки фантастики всего человечества (а не только капиталистического общества) на способность к обучению, критическому мышлению и анализу действительно новых явлений, то нужно честно признать, что этот экзамен человечество постыдно завалило.

*

«Пикник на обочине» был победой писателей, достигнутой в уже неблагоприятных (хотя еще и не катастрофических — скандал с «Гадкими лебедями» был еще впереди) условиях. Они доказали, что фантастика может поднять значительную философскую проблематику и высказать даже в условиях «приглядывания за ней» плохо видимые истины.

Однако это не меняло существенно отрицательного факта: эта повесть смогла более-менее выполнить свое назначение как одна из четырех, написанных согласно разобранной выше, «заменяющей» программе. И то, скорее всего, благодаря тому, что им удалось напасть на чрезвычайно счастливый помысел... «Пикник на обочине» следовало бы считать скорее случайным достижением, нежели результатом действия правила.

А потому, даже если у авторов действительно были иллюзии, когда они выдвигали и представляли взгляд об общественной ценности озна-

комления читателя с парадоксами Контакта, — они должны были быстро от них избавиться. Доказательством этого является обстоятельный «фантастический роман» — «Град обреченный», написанный в годах 1970–1972 и 1975, без расчета на быструю публикацию, если учесть общественно-политическую ситуацию того периода и неприемлемое до недавних пор для цензуры содержание произведения, фактически скрываемого Стругацкими.

Братья, пишущие «Град...» «в стол», а скорее, с надеждой на публикацию через годы (неспроста работа прерывалась в момент наитягчайших испытаний и была возобновлена, когда горизонт слегка прояснился), не задумываясь о возможном издательстве и не описывая всего открыто лишь в той мере, в какой требовали этого от них нормы фантастического жанра, спокойнейшим образом вернулись к литературному построению «упрощенных социологических моделей».

Идея, на которой построена фабула, была следующей. Таинственные Наставники предлагают людям XX века — как некогда их предкам — участие в некотором Эксперименте. Добровольцев самых разных наций и происхождений селят в Городе, расположенном в пределах неопределенной «параллельной реальности» или искусственной среды странной геометрии, если он вообще не является частью загробного мира — такое допущение также вполне правдоподобно. Общество этого «обреченного города» живет по навязанным экспериментаторами правилам, таким, например, как обязательность ежегодного, случайного изменения профессии, и подвергается воздействию различных раздражителей.

Таким образом Стругацкие построили в своем романе модель общества и демонстрировали на нем результаты действия универсальных социологических законов. Произведение состоит из двух «книг». Первая из них содержит три части: «Мусорщик», «Следователь», «Редактор» (названные в соответствии с должностями, которые исполняет во время действия данного эпизода главный герой романа — Андрей Воронин). Части: четвертая — «Господин советник», пятая — «Разрыв непрерывности» и заключительная — «Исход» составляют вторую книгу. Большинство этих «частей» посвящено рассмотрению поведения общественных групп.

Первая, например, содержит исследование реакции демократического и самоуправляющегося (хотя уже и болеющего бюрократизацией) общества на опасность. На Город наступают огромные стада павиа-

нов. Сначала возникает паника, затем люди организуют самооборону. Но эта опасность особенная: скорее смешная, чем грозная — военизированные отряды сражаются с пустотой (дословно), потому что обезьяны забираются на крыши, а достать их там невозможно, потому что Наставники предусмотрительно отобрали у всех огнестрельное оружие. И тогда начинается самое интересное: в силу инерции, так как «армия должна иметь врагов», отряды начинают обращать внимание на кого угодно, лишь бы был предлог. Своеобразно реагирует и администрация. Сначала она склонна не замечать беспорядки, а с момента, когда она уже вынуждена их замечать, пытается распоряжениями включить затруднительное явление в ряд хорошо известных. Павианов не удается выгнать — кому-то приходит в голову снабдить их ошейниками и «приписать» жителям в качестве домашних животных.

В третьей части мы видим механику государственного переворота, показанную с особым учетом роли, каковую играет в нем либеральная интеллигенция. Над Городом «выключено» солнце. Скоррumpированное, недееспособное правительство не в состоянии организовать людей во время бедствия и предупредить беспорядки. Этим пользуется так называемая партия Радикального возрождения: провозглашая лозунги народовластия, солидарности, морального обновления, организует волнения, свержает легальную власть и приступает к наведению «порядка», используя для этой цели виселицы и огнеметы. Либералы же, когда-то в соответствии с законом атаковавшие старые порядки и помогавшие «обновителям» (без ясного понимания, кем они являются на самом деле), после переворота оказываются окружены такой безусловной опекой бывших союзников, что по сравнению с нею предыдущее давление кажется приютом свободы.

Четвертая — это в свою очередь картина «общества достатка». Фашисты решили экономические проблемы, выдвинули якобы объединяющие население программы. Новый Президент Фриц Гейгер (когда-то унтер-офицер вермахта) организует «великую стройку», демагогически объявляет, что Эксперимент закончился и теперь народ должен свершить «эксперимент над экспериментаторами». Но в эти неправдивые и пустые (зато весьма напоминающие нам некоторые реальные лозунги и мероприятия) слоганы никто не верит. Общественные потребности обеспечены, но при этом у людей отобран смысл жизни: в любой момент могут начаться «сытые бунты», самоубийства, безумства смертельно тоскующего люда, и в Городе неминуемо формируется status quo, уже известное читателям Стругацких из «Хищных вещей века».

В предпоследней части братья анализируют поведение маленькой, подчиняющейся жесткой дисциплине и давлению тяжелых условий группы, то есть экспедиции, которую проводит советник Воронин, по распоряжению Президента отправившийся в неисследованные территории условного «севера».

К сожалению, социологические «эксперименты» Стругацких, по крайней мере, по моему мнению, сейчас уже не слишком актуальны и интересны. Ба! Их результаты представляются нам банальными. Тем не менее, в те годы, когда была написана книга, и для тех, для кого она была написана, она могла быть откровением. Вдобавок, констатация знаний о человеке писателями не только продумана, но прямо провозглашена, устами Иосифа Кацмана, интеллигента, а может быть, и диссидента, еврея, который покинул СССР в 1968 году, подружился с Ворониным и выполняет «обязанности» резонера. Я уж не вспоминаю о том, что «модель», в сущности, была весьма упрощенной — достаточно сказать, что Город проходит все эти перемены в течение неполных 6 лет.

По счастью, идейное содержание «Града обреченного» не ограничивается научной популяризацией. Я имею в виду не только то, что необычные, неопределенные контуры представленного мира, особенно в последних частях текста, вполне достойны пера авторов «Улитки на склоне». Прежде всего Стругацкие, воспользовавшись полученной дорогой ценой (и, может быть, не таким способом, которым бы хотели ее получить) творческой свободой, написали книгу также и об опыте своего поколения, а также о вытекающих из этого опыта экзистенциальных результатах.

Андрей, ленинградец 1928 года рождения, звездный астроном по образованию, покинул свою реальность в 1951 году и в первый период своего пребывания в Городе был типичным молодым сталинистом. Он мыслит в категориях борьбы, «пребывания на своем посту», послушания власти, полной отдачи Эксперименту, отождествляемому с «построением коммунизма», дисциплины, беспощадности к врагу и — несмотря на то, что сам является интеллигентом — презрения к этой прослойке. Он смешон, когда грустно констатирует отсутствие в своем товарищеском кругу (а там есть и Кацман, и Гейгер, и японский литератор, и русский крестьянин, и американский профессор, китаец и проститутка) милого сердцу «единства». Он страшен, когда выдает друга палачам во имя профессиональной обязанности полицейского, а также следующего суждения:

Что такое личность? Общественная единица! Ноль без палочки. Не о единицах речь, а об общественном благе. Во имя общественного блага мы должны принять на свою ветхозаветную совесть любые тяжести, нарушить любые писанные и неписанные законы⁷⁹ [7, 292].

По ходу действия наш комсомолец переживает два мировоззренческих кризиса.

Прежде всего побеждает в себе тоталитарные устремления. Процесс пробуждения в нем сомнений в правильности юношеской веры показан очень пластично и метафорично в эпизоде его полицейской карьеры. Воронин внутри таинственного Красного Здания наяву переживает «бред взбудораженной совести» [7, 281], видение игры в шахматы с укрытым под определением Великого Стратега Сталиным, во время которой думает, например, что

Великий стратег стал великим именно потому, что понял (а может быть, знал от рождения): выигрывает вовсе не тот, кто умеет играть по всем правилам; выигрывает тот, кто умеет отказаться в нужный момент от всех правил, навязать игре свои правила, неизвестные противнику, а когда понадобится — отказаться и от них. Кто сказал, что свои фигуры менее опасны, чем фигуры противника? Вздор, свои фигуры гораздо более опасны, чем фигуры противника [7, 248].

Фигурами Стратега являются люди, которые во время игры «стреляли себе в виски, выбрасывались из окон, умирали от чудовищных пыток» [7, 249] (Стругацкие в этом эпизоде делают прозрачные аллюзии на судьбы среди прочих Буденного, Троцкого, Тухачевского). Андрей защищается призраками своих родных, близких и друзей, пока не чувствует, что «он больше не может. Великая игра, благороднейшая из игр, игра во имя величайших целей, которые когда-либо ставило перед собой человечество, но играть в нее дальше Андрей не мог» [7, 250], тем самым делая выбор, подобный тому, который делали другие положительные герои авторов (например, Кандид).

Идейные перемены изображены при помощи традиционного психологического анализа, весьма убедительного: особенно удачны душевные метания Воронина, который — поставленный между верностью другу и собственными привычками фанатика и требованиями полицейской службы — напыщенными фразами победил и здравый рассудок, и только что разбуженный моральный гуманистический инстинкт, поступил так, как поступил... чтобы только «по факту» почувствовать столь чудовищный стыд, способный перевесить чашу весов.

Таким образом, первой точкой мировоззренческой эволюции Воронина окончательно становится демократизм, сторонником которого он

будет, став главным редактором — после смены профессии — одной из газет Города. К сожалению, скоро окажется, что новые идеалы будут совершенно беззащитны против насилия — второй точкой постижения станет утрата всех иллюзий.

И такой разочарованный, служащий новому режиму в качестве высшего чиновника, делающий карьеру Воронин, единственной страстью которого является коллекционирование старого оружия (чем он напоминает Аполлона — филателиста), будет героем «второй книги». Но теперь его портрет более схематичен. И ничего удивительного, ведь конструируя новое воплощение героя, Стругацкие уже не могли прибегнуть к личному опыту. Этот Воронин не был, как в «первой книге», обобщенным символом их поколения, которое в своем развитии прошло путь от сталинизма к демократическим стремлениям. Он стал пессимистом и вряд ли способен к дальнейшей эволюции.

Но вместе с Кацманом он представлял необходимый фундамент для извлечения окончательных выводов в конце романа.

Итак, экспедиция из пятой части потерпела фиаско: бунт, стрельба, бегство уцелевших. Отсутствовавшие в это время в лагере Андрей и Кацман (он тоже выбился в люди — стал экспертом, которого Гейгер держит при себе, чтобы он говорил ему правду) остаются на бездорожье без шансов на возвращение. И решаются на нетривиальный поступок: дойти до «конца света» (и что-то такое существует в подчиненном странной физике мире Наставников). На последних страницах возвышенные до ранга символа друзья бредут по каменистой пустыне, время от времени оставляя под насыпанными из камней пирамидками описание сделанных открытий. А в момент перед смертью Андрей вспоминает «рецепт жизни», который предложил ему друг: если невозможно верить ни в тоталитарные идеалы, ни в идею, которая проиграла конфронтацию с ними, а жизнь без какой-либо веры пуста и невыносима, следует посвятить себя участию в подъеме и использовании вечных ценностей культуры, служить науке и искусству, совершенствоваться внутренне... стать элитой, которая никого и ничто не хочет притеснять — аристократией духа.

Андрей гибнет, и кажется, что эта мысль будет последней открывшейся ему жизненной истиной. Кажется, так как в последнем абзаце оказывается, что смерть была для Воронина лишь окончанием первого круга бытия. Он снова стал двадцатилетним юношей в Ленинграде, и ему еще придется пережить немало⁸⁰.

Мораль «Града обреченного», по крайней мере для памятной разгромом диссидентов первой половины семидесятых годов, была необычайно выразительной. Возникающие же при чтении практические и общие жизненные выводы адресованы так точно, как никогда не случилось в книгах, написанных Стругацкими с надеждой на нормальную публикацию. Поэтому не удивительно, что роман увидел свет лишь на переломе 1988 и 1989 годов.

«Град обреченный», произведение эстетически неровное, думаю, перерабатываемое и «дописываемое», представляет в творческих экспериментах Стругацких если не переломный, то переходный момент. На его страницах столкнулись все, кроме характерных для типичной НФ, до тех пор используемые писателями литературные техники и видовые схемы. Почти все: начиная от связанных с популяризацией науки, через свойственные утопиям описания общественных структур, до создания видений, управляемых законами галлюцинации и сна; также и сам фантастический замысел обладал достоинством большой метафоры. Может быть, не такой большой, чтобы охватывала своим радиусом действия — как в «Пикнике...» — все человечество, но наверняка касающейся всех тех, на ком реально проводятся «исторические эксперименты». Вернулись также Стругацкие к концепции введения в фантастическую действительность (или такую, где кроме фантастических существуют и элементы жизненной эмпирики) реалистично взятых, не скрывающихся за масками жителей фантастических стран, представителей своего поколения. Прием этот, до того спорадически встречающийся у братьев, в этом произведении получил новый оттенок. Андрея подвергают фантастическим тестам не приключенческого (как в «Извне») и не пародийного (как в «Понедельнике...») характера, но испытаниям, которые могут служить прозрачной аллюзией на события советской истории и переживания, которые стали уделом поколения Аркадия и Бориса. На подобных идеях будут основаны последующие произведения. Одно из них — «За миллиард лет до конца света» даже как бы составит с первой книгой «Града...» дилогию.

К «Граду обреченному» восходит также особая игра Стругацких с читателями: авторы будут далее снабжать некоторых героев элементами собственной биографии. Работа над романом оказала также существенное влияние на «сформулированную поэтику», содержащуюся в программных декларациях Стругацких семидесятых и восьмидесятых годов.

Глава VI

СОВРЕМЕННЫЕ СТРУГАЦКИЕ

В качестве вступления —— Общие черты произведений 1975 — 1985 годов — Анализ программных выступлений этого и позднейших периодов —*— Два направления в творчестве братьев в последние пятнадцать лет — Повести развитой условности НФ: «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер» — Успех «Жука...» у критиков и читателей — Направление «фантастического эксперимента» над современным человеком. «За миллиард лет до конца света» — Правила игры с цензурой — «За миллиард лет...»: эпитафия диссидентскому движению и реабилитация — «Хромая судьба» как оптимистическая метафора судьбы писателя —*— Подведение итогов: обзор условности литературной фантастики в творчестве Стругацких; новый перелом?*

От «Пикника на обочине» и «Града обреченного» в принципе наступил период «современных» Стругацких, которые, как только утих гнев властей предрежащих, без большого перерыва (если, конечно, не считать тринадцатилетнего запоздания публикации второго из названных произведений), в меру гладко и из года в год все в больших «порциях» стали доходить до весьма благосклонного читателя.

В сентябре 1976 года «Знание — сила» начинает публикацию повести «За миллиард лет до конца света», и последующее десятилетие выглядит так: в 1976–1978 гг. возникает «Машина желаний» и детская «Повесть о дружбе и недружбе»; даты «октябрь 1978 — апрель 1979 года» венчают текст «Жука в муравейнике»; в 1982 году будет закончена «Хромая судьба», а двумя годами позже — «Волны гасят ветер» (между тем будет написан рассказ «Подробности жизни Никиты Воронцова»); наконец, один из мотивов «Хромой судьбы» разрастется до размеров сценария: «Пять ложек эликсира».

*

Все вышеперечисленные позиции имеют следующую общую черту: действительность, представленная в них, тестируется неожиданно введенной в нее каплей необычности символического или условного характера и неопределенной формы. Существует несколько воз-

возможностей конкретного применения этого принципа. Необычный элемент может быть построен в соответствии с рациональными предположениями или же без таковых; другими словами, своим существованием он нарушает или нет законы тестируемого мира. Он может обладать собственным содержанием, а может быть, в большей или меньшей степени, также условной фигурой. Он может быть более или менее «обширен» (формально может даже быть «фантастической реальностью», в которую вводится подвергаемый эксперименту «предмет», как это частично реализовано в повести «Град обреченный»). Но он всегда будет скрывать в себе необъяснимую тайну и разнообразные перспективы для поисков свойственных ему и обозначаемых им смыслов.

В свою очередь, тестируемая действительность также может быть различного рода. Это может быть реалистично «отраженный» в произведении мир современности (в качестве определенного элемента этого мира может быть, например, типичный герой). Тестируемая действительность может также складываться из более или менее условных мотивов. Чем больше условность, тем в большей степени представленный мир произведения будет схематическим, обобщенным символом «человечества вообще», «человека вообще». Наконец, можно тестировать типичную действительность НФ: или же используя аллюзии по отношению к реальному миру, или же реализуя футурологические амбиции; или же и то, и другое вместе.

Рассматриваемый с точки зрения этих различий «Пикник на обочине», например, был повестью, где «тестирующий элемент» имел полностью рациональный характер (пришельцы), одновременно, в связи со своей неопределенностью, становился символом, создавал «мусорную», унижающую человечество метафору, а на высшем уровне обобщения был знаком переломного исторического события «вообще», а точнее, события, предназначенного таким стать. В то же время «тестируемая действительность» этой книги имела высоко смоделированный и схематичный характер. Изначально будучи научно-фантастическим видением ближайшего будущего капиталистического Запада, в результате того, что фабула «Пикника...» опиралась на схемы «антиимпериалистических памфлетов» и содержала типичные для этого жанра мотивы, эта действительность утратила футурологические качества, чтобы стать условной, литературной, и наконец подняться на уровень символа недостойной истории вечно неуклюжего человечества.

Следующие позиции самыми различными способами соединяли и комбинировали вышеперечисленные варианты. Например, «Машина

желаний» использовала выходящий из «Пикника...», только теперь уже полностью условно трактуемый мотив исполняющего желания «Золотого Шара», чтобы спровоцировать между не имеющими имен и фамилий Писателем, Профессором и Проводником-бандитом споры, представляющие различные моральные трудности принятия (или не-) тезиса о невозможности перелаamyвания человеком фатального, выходящего из его «натуры», определения. А «Пять ложек эликсира» с помощью столь же условного «мафусаллина» и пьющих его бессмертных вносят смятение в жизнь и мысли «сфотографированного с натуры», заурядного советского работника пера. Цитирую автоинтерпретацию Аркадия:

Что мы хотели сказать в «Пяти ложках эликсира»? Вы помните рассказ Герберта Уэллса «Чудотворец»? /.../ Это коротенький рассказик, но как прекрасно реализовал в нем Уэллс свое главное намерение — показал всю духовную убогость английского обывателя, получившего чрезвычайный дар и перепуганного этим даром. Вот и мы, в «Пяти ложках...», берем самого обычного современного советского человека и смотрим, как он ведет себя в фантастической ситуации. Этот простой советский человек имеет возможность получить бессмертие. Наш герой, который вовсе не герой в буквальном значении этого слова, а, наоборот, абсолютно обычный, простой человек: и слабого характера, и не очень ему везет в личной жизни, и писатель из него довольно скверный, — поступает так, как следует. Прежде всего он понимает, каким страшным может быть дар, который он может получить. Благодарение богу, что эти бессмертные — «динозавры». А если дар попадет в руки тому, кто мог бы навлечь на людей страшные несчастья? Нет, теперь наш герой, зная это, будет их оберегать, будет заботиться о том, чтобы этим даром не воспользовался какой-нибудь новый Гитлер или другое чудовище...

Наш обычный современный человек в фантастической ситуации — это замысел. А нашей целью было найти и показать слабую точку сегодняшнего времени [46, 39–40].

Трудно определить, какую из «слабых точек» старший из Стругацких имел здесь в виду, я бы предпочел трактовать «Пять ложек...» как возникшую на полях более важной работы литературную забаву. Может быть, за этим неясным символом, которым была бы история, если принять ее за символ, скрыто очередное брошенное братьями осуждение этического прагматизма? Во всяком случае, те из перечисленных произведений, о которых через минуту пойдет более серьезный разговор, несомненно содержат в себе глубокое значение.

Тут следует сделать предупреждение: ситуации «фантастического эксперимента» можно было обнаружить и в предыдущих работах на-

ших авторов. Практически во всех — а впервые кристально ясно такая ситуация проявилась в опубликованном еще в 1962 году рассказе «Человек из Пасифиды», повествующем о том, как в оккупированной Японии два мошенника выдавали себя за жаждущего торговать алмазами жителя глубин и его переводчика, и как на эту «удочку» попались американские военные и японские бизнесмены. Кроме того, «эксперимент» является одним из основных приемов памфлета и принадлежит к элементарному репертуару литературных инструментов, используемому и в других жанрах. Но далеко не одинаковы сознательное... и бессознательное его использование. До этого писатели прибегали к нему как бы автоматически и наравне с другими приемами. Теперь же он стал главным моментом в провозглашенной творческой программе, «сформулированной поэтике», вырос до роли главного приема, от которого зависят остальные элементы содержания и формы произведения. И с его помощью Стругацкие достигли в своих книгах эффектов, ранее менее заметных.

И второе предупреждение: слово «теперь» следует понимать почти дословно, ибо братья решились раскрыть скрывающий их мастерскую заслон примерно в 1983 году. До этого они вообще мало печатались в журналах и не имели возможности выступить с оглашением своего «кредо». Чтобы такая возможность появилась, поток публикаций и интервью должен был стать более широким, ибо развитая авторефлексия возможна лишь в том случае, когда автор может выступать в качестве мастера и учителя, когда может диктовать условия редакциям, когда не должен поспешно выкрикивать только самое наболевшее (чтобы защитить последнее изданное произведение, чтобы обратить внимание на сущность жанра, чтобы высказать свое мнение о текущем моменте...). И еще: должна была измениться политическая ситуация, так как до смерти Брежнева писатели, хотя и как бы вернувшиеся в конце предыдущего десятилетия на равных правах в «истеблишмент» (сигналом «получения прощения» была положительная рецензия в «Правде» от 8 мая 1976 г.), все-таки не слишком-то могли себе позволить говорить открыто.

Результатом вышесказанного стало то, что хотя проза Стругацких до и после этой цезуры отличается несущественно, взгляды писателей, комментирующих свои книги в журналах, разнятся. Исходя из этих предпосылок, я все же не принимаю близко к сердцу эти различия и не считаю ошибкой возможность иллюстрировать гипотетические посылки, сопутствующие братьям при написании книг в семидесятые годы, даже их выступлениями десятилетней давности.

Некоторые из этих посылок остались вообще неизменными. Особенно те, которые относятся к генезису литературной фантастики, ее равноправия с «большой литературой», делению на «научную» и «реалистичную». По-прежнему братья считают, что фантастика должна выполнять важные познавательные («уловить, как будущее вторгается в настоящее» [47]), общественные функции⁸¹; вращаться в определенном круге проблем⁸²; наконец, быть сражающимся искусством — «полем столкновения коммунистического воспитания с пережитками палеолита в сознании людей» [28, 101]. Новым, характерным особенно до 1983 г. акцентом, была попытка определения «собственными словами» различий, существующих между западной и советской фантастикой, о чем до того Стругацкие практически не говорили. Отличие — указывали они теперь [28; 36; 37] — заключается в индивидуализме буржуазных героев и коллективизме отечественных, а также в пессимизме или оптимизме взгляда на человеческую натуру, а значит, и на возможности человечества в будущем. Позднее, насколько я знаю, такое демонстрирование «идеологической бдительности» исчезает.

Наконец, и новой, и более развитой является та часть «сформулированной поэтики» писателей, в которой речь идет не о жанре как таковом, но о способе, которым с а м и Стругацкие используют фантастику, как именно они пытаются соответствовать выдвинутым (не важно, что перед собой) общим постулатам.

Благоприятным для рассмотрения исходной точки является определение:

Фантастика /.../ есть такой метод отражения действительности в художественных образах, когда необходимым элементом является введение чего-то необычного, не совместимого с современными понятиями [29].

Попробуем спросить писателей: какую «часть» действительности они хотят «отражать», что означает «что-то необычное», какую функцию оно имеет в произведении и почему его введение является необходимым? Поинтересуемся также, кто является потребителем таких текстов по мнению авторов.

На первый из вопросов творцы отвечали, что прежде всего они интересуются миром проблем и идей, а значит, их литературная деятельность имеет чисто спекулятивный характер, «ставит мысленный эксперимент» [32]. Косвенным образом, но сильно свидетельствуют о том, что они осознавали этот факт, признания, касающиеся специфики творческого процесса, например:

Идей и замыслов у нас всегда было сколько угодно. /.../ Но вот, зачастую почти незаметно для нас самих, что-то одно начинает вытеснять все остальное, заслоняет весь видимый мир, все ярче высвечивая в нем некий участок. И наступает момент, когда мы, набрав в легкие побольше воздуха, ныряем в недра этого участка. Дальше со скрипом, с треском, с разрывами, с рывками и отступлениями идет самая сложная работа. Более или менее четкое формулирование проблемы. Выработка фабулы, оптимальной для постановки этой проблемы. Отбор действующих лиц, наиболее подходящих для этой фабулы. Создание сюжета, дающего максимальные возможности для действующих лиц [11, 389].

Когда-то, как мы помним, Стругацкие также признавались в одновременной приверженности к психологическому реализму, в том, что «делают портреты с натуры» известных им людей, подчеркивали, что стараются заботиться о сохранении правдоподобия переживаний и характеров. Однако герой и его переживания имеют для них второстепенное значение, как и вообще притязания на психологизм. В конечном счете, похоже, что в соответствии с соцреалистической традицией интересуется Стругацких лишь одна часть всего космоса объективных проблем: некоторые современные общественные проблемы. Свидетельствуют о том многочисленные подтверждения. Например:

С течением лет /.../ мы чувствовали все большую потребность в обдумывании своих переживаний, в показе того, как мы представляем себе окружающий нас мир [46, 39].

Мы всегда старались и стараемся писать о человеке и обществе, о влиянии общества на человека, об изменении общества под влиянием человека [41].

О том, какие проблемы конкретно их занимают, Стругацкие говорили вполголоса. Как много раз и до того, отмечали: анахронизм общественного поведения, мещанство, потребительское отношение к жизни, опасность бесконтрольного развития науки и цивилизации. На то, что в их интересах, однако, произошло какое-то изменение, указывало, например, следующее: «Главный вопрос, который мы поднимаем в своих книгах, — это ответственность каждого человека перед историей, перед семьей, перед человечеством в целом» [34].

Чтобы выполнить стратегические писательские намерения, необходимы инструменты. Один из них также имел онтологический статус «частицы действительности» и — для более важных надобностей, нежели получение литературного «портрета» — должен был стать «отраженным». Этим инструментом была фигура обычного современного

человека. О роли этого мотива писатели вспоминали, протестуя против повышения футурологической ценности их прозы, против комплиментов, которыми их награждали, называя самыми способными обозначить тему «человек коммунизма»:

Мы не пророки. Мы — рупор идей. Мы описываем вчерашнего человека, который сегодня создает завтрашний день, готовый на него обрушиться. Это серьезная проблема: человек с устаревшей моралью, устаревшими привычками и взглядами на жизнь, стоящий перед будущим [39].

Было желательно, чтобы в ходе действия этот герой был подвергнут пробе морального выбора.

Другим необходимым в произведении мотивом для Стругацких был — ясное дело — фантастический элемент. Он имел решающее значение для жанровой принадлежности сочинения, которое относится к фантастике тогда, когда в нем «существенную роль играет элемент необычайного (пока еще невозможного или невозможного вообще)» [33, 152]. Полагаю, что уточнения в скобках следует понимать как деление на мотивы, типичные для НФ (то есть противоречащие нашему опыту, но не чувству рационализма), или на мотивы чисто условные (возможно, такие, которые — даже если и не имели поддержки в литературной и культурной традиции — противоречат нашему знанию о законах мира так же, как условные аллегории, если эти аллегории понимать буквально). Эту другую разновидность Стругацкие, видимо, ценили больше, поскольку Аркадий, когда спросили его мнение о научно-фантастической живописи, ответил:

Фантастика не в том, чтобы изображать небо с тремя солнцами. Меня это не поразит. А поразит другое: если, скажем, наше солнце в течение дня три раза взойдет на небосводе [39].

О первых мотивах братья говорили очень мало, как о чем-то мало-важном, специально подчеркивая свою бесцеремонность по отношению к научно-фантастическим идеям — чужим и своим. Характерным является, например, следующий фрагмент ответа на письма читателей, которые были присланы (в количестве 95 штук) в редакцию журнала «Уральский следопыт»:

Мы принадлежим к тем фантастам, для которых фантастика давно уже не является темой. То есть мы с интересом и удовольствием читаем талантливых авторов, у которых фантастический элемент сам по себе есть точка приложения творческих усилий, так, например, обстоит дело

с утопическими и антиутопическими произведениями, но для нас-то это не так. Странники и все прочее для нас — не более чем антураж, не имеющий никакого самодовлеющего значения, этикетки, на которых мы вывешиваем на всеобщее обозрение беспокоящие нас проблемы [11, 390].

Выражение «самодовлеющее значение» следует понимать скорее как «наиважнейшее значение для общего смысла произведения». Используя знание о книгах, рассказ о которых еще впереди, уточним, что речь здесь идет о том, чтобы не сводить главный смысл произведения к футурологическим, «научным», и даже аллегорическим значениям фантастического вымысла. Этот вымысел, конечно, должен иметь какое-то имманентное значение (коль скоро фантастическое, чем больше оно определено, тем более является лишь комбинацией реальных явлений), но следует признать, что Стругацкие далеко продвинулись в придании фантастическим элементам неопределенных, призрачных, символических образов, и временами действительно трудно отыскать содержание, свойственное вымышленному «чему-либо» в соответствии с его объективной формой и природой, а не значения этого «чего-то» для героев (эти старания отличают новое творчество братьев от старого, когда они не уклонялись от ясно адресованных аллегорий, как в «Улитке на склоне», «Сказке о Тройке», «Обитаемом острове», уж не говоря о более ранних позициях, до «Возвращения», когда речь шла о футурологическом правдоподобии вымысла). Но все-таки нельзя «не определять» идеально.

Определяя значение фантастического элемента в рамках смысловой структуры произведения, наши авторы назвали его «катализатором сюжетных и тематических ситуаций» [42]. Кроме того, фантастический элемент (элементы) в смеси с взятыми из реальной действительности участвовал в создании видения «фантастического мира» сочинения.

Точка соприкосновения фантастического с реальным, место одновременного использования двух основных инструментов имеет первостепенное значение для образа всего произведения и его эстетической ценности:

Но чаще все-таки мы идем от ситуации, от способа проникновения фантастического в реальность, от некоей модели мира. Удачно придуманная ситуация — это зачастую половина дела: сцена готова, декорации расставлены, пусть теперь герои входят и начинают здесь жить... [11, 381].

Фантастическая ситуация, встреча героя с чем-то необычным была для ссылающихся на Уэллса («Человек, который творил чудеса»), Го-

голя («Нос»), Пушкина («Пиковая дама»), Булгакова («Мастер и Маргарита») Стругацких главным двигателем проблем, которые они хотели привести в движение. Предположим, что герой, трактуемый как реалистическая фигура, возможно, но не обязательно могущая также быть воплощением идеи или представителем человечества как такового (или — что реже — трактуемый исключительно как это воплощение, лишенный выразительной индивидуальности), встречает пришельца. Тогда главный смысл произведения не следует искать в особенностях характера героя или в особенностях пришельца, а в том, что из этой встречи вытекает:

Ситуация контакта — это только пробный камень, который литература использует для испытания человека и человечества. Фантастика знает несколько таких пробных камней. Гибель цивилизации. Изобретение, преображающее мир. Путешествие в прошлое или в будущее. Но не может быть целью произведения, например, описание столкновения Земли с гигантским астероидом. Это не более чем средство, один из художественных приемов, способ рассказать о человеческих судьбах и судьбах нашего мира [11, 382].

Фантастическая ситуация является не только носителем проблемы произведения и не только это ее обуславливает. Будучи ее составной частью, фантастический элемент сам или вместе с другими участвует в создании образа фантастического мира произведения, о котором так говорил Борис Стругацкий:

Terra incognita, мир, который никто никогда не видел, мир, лежащий за пределами человеческого опыта. /.../ Никто не знает, что это такое: мир, в который вторгся человек-невидимка; или мир далекого будущего; или мир, в котором приняли и расшифровали послание сверхцивилизации [11, 381].

Из уэллсовского примера видно, что понятие «фантастический мир» братья прежде всего понимали как картину, отражающую современный авторам мир, лишь «офантастиченный» необычным явлением (как это было, например, в старых утопиях). Из остальных — что подобную же функцию выполняла типичная обстановка НФ, и не исключено, что и сказки.

Исходя из соображений здравого рассудка, что поверить и проникнуться можно лишь драмой, разыгрываемой в достоверных декорациях (тем более если это необычная драма), к «фантастическому миру» своих книг писатели предъявляли серьезное требование: чтобы знакомя-

щийся с ним читатель все время имел ощущение правдоподобия. Эту цель они надеялись достичь следующими методами:

— старательным подбором деталей — писатель должен постоянно властвовать над ними, не позволять себе ни малейшей непоследовательности, придерживаться раз установленных реалий времени, пространства, культуры, характера и т. д.;

— трактовкой на равных правах реалистических и фантастических деталей, заботой о том, чтобы фантастическое никоим образом — как выражался Казимеж Выка — «не высовывалось» [123] из реального и наоборот⁸³;

— использованием для представления фантастического элемента и мира натуралистичной техники описания, которая используется обычно в случае введения реалий, «взятых из жизни» (что — добавлю — является единственной возможностью достижения эффекта правдоподобия при введении в произведение иррационального или чисто условного мотива)⁸⁴.

Достоверность и правдоподобие изображаемого мира, по мнению Стругацких, предопределяет наличие соответствующих условий для правильного восприятия произведения, потому что лишь тогда, когда «фантастическое делается узнаваемым, удобопонятным, становится элементом реального, хорошо знакомого мира, /.../ оно может вызвать сопереживания, теперь его можно любить, ненавидеть, бояться, презирать, восхищаться им или осуждать его» [11, 382–383], — говоря о «сопереживании», Борис имел в виду, как я полагаю, ожидаемое отождествление читателя с персонажем. Чтобы достичь этого «сопереживания», братья сознательно использовали персональную повествовательную перспективу:

Обычно у нас читатель знает то же и только то, что знает главный герой. И ищет выхода из разнообразных тупиков и ловушек вместе с главным героем. И должен сделать свой выбор вместе с ним... [11, 381–382]

Если принять во внимание, что создание убедительного, правдоподобного и затрагивающего читательские эмоции характера является вторым после «правдоподобия декораций» условием *sine qua non* успеха вышеуказанной стратегии, то выбор этой, существенно увеличивающей личностный формат героя, информационной политики по отношению к читателю был весьма удачным.

В обильной программно-творческой деятельности восьмидесятых годов Стругацкие касались и других вопросов.

Прежде всего, несмотря на то что проблемы, интересующие наших авторов, можно было бы принципиально решать и инструментами «обычной», реалистичной литературы, они должны были доказать превосходство фантастики, разумность выступления именно в этом жанре. Писатели указывали на тематические выгоды (т. е. на то, что далеко не всего можно достичь, используя реализм):

Фантастика вводит в повествование элемент необычного, даже невозможного, которое помогает полнее очерчивать качественно новые социальные (а не технические!) проблемы, возникающие в нашей жизни, — причем иногда проблемы не очевидные, а те, что еще скрыты, неразличимы [47].

Аргумент не был убедительным, так как тезис «нельзя “отразить” то, что не видно» правдив лишь при довольно примитивном понимании реализма.

Я полагаю, что более действенными были напоминания об эстетических выгодах, о получении писателем-фантастом в свои руки «особых в сравнении с нефантастической литературой средств», которые не только «позволяют исследовать человека сегодняшнего дня в тенденциях его развития» [41], но также дают «возможность моделировать ситуации, в которых можно освободиться от случайного и несущественного, создавать идеальную обстановку, позволяющую выявлять «зерно» опыта текущей жизни» [34]. Кроме того — повторимся — введение в повествование фантастического элемента приводит к заострению каждой созданной писателем ситуации, служит своего рода «преломляющей призмой, дающей возможность по-новому увидеть привычные картины» [33, 153] — отсюда особая эмоциональность жанра, решающим образом помогающая в контакте с читателем.

А в сумме — как мы уже цитировали — по Стругацким:

Резкость и новизна постановки самых важных и злободневных проблем современности и способность до любых необходимых пределов катализировать таинственный процесс воздействия книги на читательское восприятие — вот два важнейших качества фантастики, делающие ее столь привлекательной и с писательской, и с читательской точек зрения [33, 153].

Далее братья время от времени высказывались на тему общеэстетических требований, которым должно удовлетворять научно-фантастическое произведение. Прежде всего, они идентичны тем, которые предъявляются к произведениям, признаваемым высокохудожественными:

Всё, что хорошо для реалистической литературы (полнокровие и достоверность образов, искренность, глубина мысли, эмоциональность, ясность и яркость языка), хорошо и для фантастики. Всё, что показано реалистической литературе (штампы, скудомыслие, пошлость, искажение правды человеческих отношений), противопоставлено и фантастике. И даже основной принцип писателя-реалиста: «Пиши только о том, что знаешь хорошо», формулируется для писателя-фантаста в точности так же, но с маленьким добавлением: «...либо о том, чего никто не знает» [11, 341].

Мы помним, что дело эстетического равноправия фантастики имело — из-за своеобразного, советского взгляда на литературу — долгую историю. Стругацкие выражали здесь постулат своего поколения, отмеченного желанием к освобождению, взамен за него готового отречься от предложенного им еще в шестидесятых годах «льготного тарифа» — права на духовно-познавательный и иной примитивизм, который якобы полагался фантастам в связи с особенной тематикой их книг.

Намного реже встречалась, даже в описываемом десятилетии, такая вот открытая поддержка (принципиально отброшенных соцреализмом) сенсационности и развлекательности в литературе:

Мне претит пуританство некоторых наших критиков: развлекательность — смертный грех. Я считаю, что читателю должно быть интересно читать, — и это может вовсе не противоречить идейному содержанию произведения. Более того, острый сюжет способствует лучшему усвоению идеи — ведь психология, мышление многих, особенно молодых людей, таковы, что даже самые глубокие мысли они воспринимают через сюжетную динамику [47]⁸⁵.

Наконец, о желаемом для них читателе. Читатель книг Стругацких должен быть, по их словам, «человеком, которому нравится думать, для которого существует нечто большее, чем жажда накопления и потребления» [34]. Когда они пишут, то представляют его не «объектом втолковывания», а «равным писателю собеседником» [38, 104]. Хотят, чтобы он искал в их книгах интеллектуального удовлетворения, возможности для сознательного участия в литературной игре, для проявления умственной самостоятельности:

Свою задачу мы видим в том, чтобы поставить определенную проблему и передать читателю свои мысли и чувства по поводу нее. А дальше надеемся на восприятие читателя. Конечно же, мы хотим вызвать у него сопереживание, а оно невозможно без работы воображения. И чем активнее работает воображение читателя, тем, я считаю, мы успешнее выполняем свою задачу [47].

*

Приведенные выше взгляды, взятые из выступлений авторского союза в периодике и сложенные мной в форме программного манифеста, как реальный, в каком-то едином тексте сформулированный писательский план, — не существовали. Это лишь моя реконструкция, использующая доступные в печати высказывания: как те, которые братья действительно высказывали во время работы над интересующими меня здесь позициями, так и те, которые были сформулированы на основании опыта, полученного при написании этих книг, и высказаны *ex post*. Если же фиктивно предположить, что этот план существовал, что «Град обреченный» — это первая, вступительная реализация этого плана, а все, созданное Стругацкими примерно с середины семидесятых годов, — это продолжение реализации, то следует согласиться с тем, что более всего соответствовала бы этому плану фантастическая проза с современной фабулой, переходящей в реалистичную, известную авторам и читателям по личному опыту из советской действительности.

Действительно: самое раннее из всех опубликованное произведение: «За миллиард лет до конца света», а затем и некоторые далее (сам «Град...», «Хромая судьба», «Подробности жизни Никиты Воронцова», «Повесть о дружбе и недружбе», «Пять ложек эликсира», современный мотив «Отягощенных злом...», «Жида города Питера...»), основанные на приеме столкновения фантастичности с почти реальным миром или почти реального героя с фантастическим миром, слагаются в особенно богатое направление последнего десятилетия творчества авторов «Трудно быть богом». Но Стругацкие прежде, чем осесть здесь по-настоящему, прежде окончательно упорядочат и до конца разработают созданный ранее фантастический мир XXIII века, таким образом рассчитываясь со старыми мечтами и прощаясь с жанром НФ, к которому не только объективно, но частично и по мнению их создателей, принадлежали более ранние повести, использующие утопический, футурологический колорит.

Так возникают «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер», повествующие о новых приключениях героя «Обитаемого острова», Максима Каммерера.

«Жук в муравейнике» соединяет две истории: о встрече представителей земной цивилизации XXIII века с людьми находящейся примерно на нашем цивилизационном уровне планеты с печальным названием Надежда, где одновременно проводят операцию таинственные Стран-

ники, а также о реакции землян на непосредственно касающиеся их действия суперцивилизации Странников.

Истории отличаются размерами. Первая — это всего лишь две главы — фрагменты отчета ксенопсихолога Льва Абалкина. Вместе с разумным киноидом Щекном⁸⁶ он проводил разведку на вышеупомянутой планете. Цивилизация Надежды вымирает. Ее жители вызвали экологическую катастрофу. Прибывшие затем на планету Странники через «межпространственные тоннели» увели куда-то почти все население. На планете остались лишь одичавшие группки. С их властями вступают в контакт Абалкин и Щекн. Аборигены объясняют прошлые и настоящие действия сверхцивилизации как умышленное их (аборигенов) истребление. Земные разведчики были приняты за Странников, что привело к перестрелке (с благополучным исходом для Абалкина и Щекна).

Другая, трагическая стрельба произошла и на Земле. О том, что к этому привело, и рассказывает вторая история — фрагмент подробных мемуаров или дневника известного уже нам Каммерера. За сорок лет до описываемых в воспоминаниях событий космическая экспедиция нашла созданный Странниками «саркофаг» с тринадцатью оплодотворенными яйцеклетками кроманьонского человека. Они начали развиваться. После некоторых колебаний было решено детей воспитать, но историю их происхождения держать в тайне даже от них самих, и так устроить их жизнь, чтобы эти «космические подкидыши» жили скорее в космосе, нежели на Земле. И ни в коем случае не следует допускать, чтобы кто-нибудь из них добрался до своего «детонатора» — одного из таинственных предметов, рисунком соответствующих форме родимых пятен, обнаруженных на руках «тринадцати». Между «подкидышами» и «детонаторами» существует несомненная, но непонятная связь. Что будет, когда они встретятся? Нельзя исключать, что эти люди-нелюди, ничего об этом не зная, являются автоматами Странников, «бомбами с замедленным запалом», в которых тогда может сработать скрытая и губительная для землян программа, или же программа, наоборот — тайная, но благоприятная для человечества. Обе возможности равно правдоподобны. Поэтому когда один из «подкидышей», а именно Лев Абалкин (уже старше — отчет о событиях на Надежде он писал несколько лет назад), вдруг начал вести себя странно и в результате оказался в шаге от «детонаторов», его застрелил Рудольф Сикорски, известный нам по «Обитаемому острову», только теперь это называемый Экселенцем, более чем столетний президент созданной для обеспечения безопасности Земли Комиссии по Контролю (КОМКОН-2), непосредственный начальник инспектора Максима Каммерера.

То есть цивилизационно продвинутые земляне, когда дело дошло до того, что они сами встретились с чем-то бесконечно высшим, повели себя точно так же, как жалкие остатки безрассудной цивилизации Надежды. Там стреляли в землян, подозревая их в наихудших намерениях — в аналогичной ситуации и земляне не поднялись над инстинктивной реакцией — освобожденный от повествовательных одежд фабульный скелет «Жука...» основан на нелестном для нас, любимом парадоксе Стругацких: археолог Лозовский, словно подопытный зверек, метался на борту автоматического зонда пришельцев; Горбовскому в одном из эпизодов «Возвращения» приключилось стать «окольцованным» какой-то сверхцивилизацией, как мы окольцовываем птиц; фашист Павор Сумман подозревал «сверхлюдей» из лепрозория в фашистских происках; жители Города находились в ситуации рыбок, разводимых в аквариуме, а Рэд Шухарт копался в космическом ведре с мусором, как крыса.

Но этот парадокс не исчерпывает главного содержания произведения. Основным носителем его является содержащаяся во второй истории, несравнимо более широко развернутая в повествовании, фантастическая ситуация: столкновение с чем-то необычайным представителей будущей земной цивилизации. (Или же совершенно современных нам с точки зрения психологии и выполняемой общественной роли сотрудников — неважно, что коммунистической и галактической — контрразведки.) Наиважнейшими для общего смысла произведения являются те из сосредоточенных Стругацкими вокруг фантастической ситуации значений, в генезисе которых лежат определенные читательские ассоциации. Ведь читатель, следя за поступками Каммерера, Абалкина, Сикорски, должен помнить предыдущие повести братьев о временах XXII, XXIII века и понимать, что описываемые события происходят якобы в коммунистической эпохе человеческой истории.

Воспоминания Каммерера, которому поручено разыскать Абалкина, складываются из приключений самого рассказчика и описания событий, свидетелем которых он был в течение трех дней: с момента получения приказа до последнего выстрела. Абалкин, прогрессор, резидент на Саракше, является на тамошнюю базу землян и сообщает, что врача, который периодически должен его обследовать, убили контрразведчики, а он сам разоблачен. Он в шоке, срочно улетает на Землю... и исчезает. Каммерер выполняет приказ, не зная о тайне происхождения разыскиваемого, так как Экселенц скрыл от него некоторые данные. Загадка, проявляющаяся перед заинтригованным читателем в ходе чтения, раскроется лишь в конце произведения, когда Максим узнает о

деле «тринадцати». Но в тексте так и не появится объяснение того, почему Абалкин вел себя так, как вел, и чем или кем он в принципе был, — то есть основная моральная дилемма, представленная в повести, так и не будет разрешена. «В «Жуке...» мы говорим об ответственности перед обществом (бремя ответственности ложится на Сикорски)» [47], — комментировал Аркадий Стругацкий.

На вопрос, было ли убийство Абалкина предотвращением грозящей человечеству опасности, не могло быть ответа по принципиальным соображениям: тогда моральной проблемы такого или иного поведения, по крайней мере для нас, не существовало бы, а Стругацкие не хотели в очередной раз конструировать искусственную «дилемму коммунистической морали», которая в нашей жизненной практике разрешалась бы однозначно, а вдобавок вызвала бы восприятие книги как «серьезной» утопии. Поэтому они старательно избегали любых, даже опосредованных указаний читателю для возможности выдвижения им каких-либо гипотез о сущности Абалкина, которые могли бы быть чем-либо обоснованы. Обратимся к эпиграфу, предваряющему журнальную публикацию и первое книжное издание «Жука...»:

Стояли звери
Около двери,
В них стреляли,
Они умирали... [8, 6]

Если считать его комментарием к произведению и связать с необычными зоопсихологическими способностями Абалкина, то можно прийти к выводу: предположение о том, что «подкидыш» — это способный к непосредственному объяснению с миром природы сверхчеловек, более правомерно, нежели боязнь его как «автомата Странников», а значит, выстрел Сикорски был напрасной осторожностью и потерей дарованной человечеству возможности. В другом книжном издании эпиграф был опущен. Не только он — например, информация о том, что «сверхпес» Щекн «обладает способностью покорять и убивать силой своего духа»⁸⁷ [8, 44], ибо она также вызывала бы нежелательные ассоциации, касающиеся натуры Абалкина⁸⁸.

Точно так же до конца неизвестно, оказался ли Абалкин поблизости от детонаторов, ведомый таинственной, заложенной в него программой, или же он появляется там в результате совершенно обычных, человеческих причин: ведомый обычным гневом по отношению к Сикорски, любопытством или вообще случайно (ответ «да» или «нет» однозначно

подтверждал бы или противоречил теории, что Абалкин является «бомбой»). Поэтому оба предположения остаются равно вероятными.

Первое опирается на факты, известные Сикорски, и вытекающие из них вполне логичные выводы. Его версия событий такова: на Саракше Абалкин убил товарища, перед этим пытками заставив его выдать тайную информацию (и доводы в пользу такого предположения имеются!), затем же, управляемый «программой», стремится к детонаторам, а его лихорадочные разговоры с давними знакомыми, яростные нападки на тех, кто «испортил ему жизнь», сделав его прогрессором, вместо того чтобы дать заниматься любимой ксено- и зоопсихологией, и другие с точки зрения логики «программы» излишние поступки объясняются тем, что человеческое сознание Абалкина, не имеющее понятия о фатальном детерминировании своего носителя, старается оправдать его действия, «пристроить к ним идеологию». Некоторые факты в повести «объективно» подтверждают правоту Сикорски.

В то же время Каммерер склонен интерпретировать поведение Абалкина как результат справедливого гнева человека, который обнаружил, что кто-то тайно распорядился его жизнью. А в то, что Абалкин совершил убийство, Каммерер не верит: ведь он следовал по горячим следам бывшего коллеги, наблюдал, как отчаянно тот пытался выяснить, кем он является и почему ему не дали работать там, где он хотел. И это мнение инспектора также подтверждается фактами.

Что произошло на самом деле, мы никогда не узнаем, так как две гипотезы о причинах поведения Льва Абалкина попросту являются примерами объективного и субъективного отношения к человеческой личности.

Стругацкие не хотели возвысить один подход и проигнорировать другой (хотя и следует предположить, что им лично более близок субъективный подход). Если бы они это сделали, повесть осталась бы лишь спекулятивной иллюстрацией истинности одного из подходов и неправильности другого, тем самым исчерпав свое проблемное содержание... и в любом случае никто уже не искал бы в ней другие смыслы... Однако Стругацкие в соответствии со своей программой предоставили читателю возможность самому решать проблему, идеально уравновесив все «за» и «против», активизируя таким способом читательскую самостоятельность, заставляя его попробовать самому найти смысл «Жука...», превращая его из внимательного слушателя в аналитика⁸⁹. Зачем? Затем, что лишь таким способом он мог добраться до иных смысловых слоев произведения.

Смотрящий по воле авторов таким «детективным» оком на «Жука в муравейнике» филолог-любитель мог заметить, например, следующее совпадение: каждый из разделов, которые составляют мемуары или дневник Каммерера, снабжен заголовком с точной, хотя и поданной в сокращении, датой события. Примеры: «3 июня 78 года. Майя Глумова», «4 июля 78 года. Музей Внеземных Культур. Ночь», и т. д. Речь идет, конечно, о 2278 годе, — но читатель одновременно мог заметить, что Стругацкие поместили (а делали это не всегда) под текстом дату написания произведения — это был 1978 год. Не было ли это попыткой обратить внимание на совпадения между описанным миром произведения и современностью?

А есть и более важное — когда Абалкин появляется у «крупнейшего в мире знатока запрещенной науки» [8, 156–157], доктора Айзека Бромберга, и спрашивает, не слышал ли он что-нибудь о судьбе его (Абалкина) родителей, которые таинственно исчезли в «37 или 38 году», то, хотя память о сталинских преступлениях в то время в СССР не слишком популяризировали, лишь дурак не увидел бы аллюзии⁹⁰.

Соответствия подробностей провоцируют на поиски аналогий в более значительных вопросах. А потому вполне возможно, что наш филолог-любитель захочет более внимательно посмотреть на характерные черты общества, членами которого являются главные герои истории Абалкина. Тогда он обнаружит кое-что поразительное.

Оказывается, мир «будущего коммунизма» в «Жуке...» отчетливо распадается на два: явный и тайный, в которых рассматриваемая моральная дилемма разрешается по-разному.

Конечно, в повседневной жизни лозунг «важнейшим является человек» всеми соблюдается и все его уважают. Но объективное отношение к личности, когда при обращении с ней учитывается не то, кто она есть, а то, чем она является «объективно» (то есть «для нас» и «для наших»), обычно для двух мощнейших, исполняющих в этом обществе существенные функции и формирующих это общество, организаций, — то есть не только Сикорски привык смотреть на личность таким образом.

Одна из них — Комиссия по Контактам, большой КОМКОН, заботящаяся об интересах человечества на других планетах. Конечно, с благими намерениями «ускорения прогресса» (поэтому «фронтовые» работники называются прогрессорами), но уже не так, как в «Трудно быть богом», уже отвергнутыми там способами. Поэтому прекрасно подготовленный кадр КОМКОНа не пользуется симпатиями:

Это неудивительно, — размышляет на эту тему Каммерер, — подавляющее большинство землян органически не способно понять, что бывают ситуации, когда компромисс исключен. Либо они меня, либо я их, и некогда разбираться, кто в своем праве. /.../ По-моему, в этом сама суть Прогрессора: умение решительно разделить на своих и чужих. Именно за это умение дома к ним относятся с опасливым восторгом, с восторженной опаской, а сплошь и рядом — с несколько безгливой настороженностью. И тут ничего не поделаешь. Приходится терпеть — и нам, и им. Потому что либо Прогрессоры, либо нечего Земле соваться во взвездные дела... [8, 11–12]

«Умение разделить на своих и чужих» — это не что иное, как искусство объективного и инструментального подхода к ближним.

Другая организация — это КОМКОН-2, Комиссия по Контролю.

Бывший прогрессор-любитель из «Обитаемого острова» (позднее — профессионал) Каммерер тоже не любит Комиссию по Контактам и ее работников. Но разве инспектор КОМКОНа-2 Каммерер при выполнении нового задания не поступает на Земле так же, как разведчик Мак Сим (так на Саракше звали Каммерера) в стране Неизвестных Отцов или в Островной Империи? Во время поисков Абалкина (когда им самим манипулирует Сикорски), как любой тайный агент при исполнении обязанностей, он вынужден использовать других людей в качестве своих орудий, обманывать их и т. д. При этом он хорошо понимает, что это ненормально, — Стругацкие очень хорошо передают его угрызения совести, вводя в его отчеты акценты самоиронии, насмешки над самим собой.

Задумаемся об общественных функциях Комиссии по Контролю, вытекающих из общей задачи по обеспечению безопасности. Авторы, искушенные в построении образов обществ, «ведомых» конфликтами, много, много лет, с тех пор, когда конструирование вероятной картины «коммунизма будущего» было одним из их намерений, — и здесь придумали нетривиальный ход: поскольку в мире XXIII века, где решены экономические проблемы, главной областью человеческой активности будет научная деятельность, постольку будущий аналог милиции, сейчас выслеживающей аферистов и воров, будет контролировать (отсюда и название) ученых, заботиться о том, чтобы соблюдались распоряжения Мирового Совета, в заботе о благополучии всех периодически запрещающего отдельные направления исследований (напр., эксперименты с андроидами, искусственным разумом и т. д.). Проблема свободы науки является самой главной политической проблемой Земли, существуют и «преступники», и диссиденты — оппозиция по отношению к распоряжениям Совета.

Выполняя задания, весьма часто заключающиеся в том, чтобы обеспечить тайну отдельных достижений, КОМКОН-2 вынужден действовать неявно. И имеет практическую возможность распоряжаться человеческими судьбами. Разумеется, и речи быть не может о насилии... все делается гуманно, разумно, морально... Но читатель знакомится как раз с исключением из этого правила (а может быть, бывали и другие?)... И мало кто знает обо всем этом: пытаюсь пополнить свои знания об Абалкине, Максим на каждом шагу натывается на информационные барьеры, о существовании которых он, может быть, никогда бы и не узнал, если бы работал где-нибудь в другом месте.

Похоже на то, что счастливые и с энтузиазмом работающие обитатели земной галактической империи знают о секретах КОМКОНов немного, что «светлый» мир «Возвращения» распался на два: явный — и тайный, свободный — и с наличием марионеток, безусловно моральный — и моральный «в принципе», мир, который только думает, что он является субъектом, — и такой, который на самом деле является субъектом...

Я думаю, что *сипта сиптагип* картину именно такого разрыва хотели Стругацкие представить на суд читателей, втянуть их в конфронтацию с повседневностью.

Инспектор Каммерер, конечно, не мог предвидеть⁹¹, что через четверть века он станет шефом одного из отделов Комиссии. В повести «Волны гасят ветер» Каммерер будет уже не предметом, а субъектом манипуляции. Теперь на нем лежит главная ответственность, теперь он сам будет использовать талант и страстное увлечение подчиненного — Тойво Глумова (сына Майи Глумовой — когда-то участницы операции «Ковчег», подруги детства Льва Абалкина).

И вот Тойво, еще недавно бывший прогрессором в Арканаре, приходит к выводу, что прогрессорство — тайное творение добра так, как его видит творящий — в корне является аморальным. Одержимый мыслью о раскрытии возможных, тайно действующих на Земле прогрессоров чужих цивилизаций, он превращается из разведчика в контрразведчика. Утверждает, что кто-то проводит тесты, с помощью которых ищутся и выделяются группы лиц, отличающихся необычными свойствами организма. Быть может, для того, чтобы превратить их в сверхчеловеческие существа. Подозрения оправдываются, вот только действуют (о чем еще раньше догадывается Каммерер) не пришельцы, а сверхлюди, которые возникли в результате активизации в человеческом организме скрытых механизмов. «Людены» стремятся к созданию

собственного общества и ищут очередных кандидатов. Вероятно, огромная сила их интеллекта, приводящая их к тому, что ближние становятся для них несносными и нудными детьми, обрекает их в мире человека на мучительное одиночество. Я пишу «вероятно», так как раскрытые людины скрывают свои настоящие цели.

Тойво также окажется возможным объектом преобразования. В конце повести Каммерер будет уговаривать отказывающегося от предложений люденов подчиненного, чтобы он согласился, а затем стал информатором КОМКОНа. Глумов решается, но преобразование совершенно отдаляет его от дел Земли и людских забот.

Это сенсационное действие представлено Стругацкими в совершенно нетипичной для их стилистических навыков, последовательно апокрифической форме: через двадцать лет после событий Каммерер пишет, протестуя против необоснованных, по его мнению, теорий историков, дневник-мемуар, состоящий преимущественно из приложенных *in extenso* документов (рапорты Тойво и других инспекторов, фонограммы, официальная переписка и т. д.), отобранных им самим из материалов дела. Эту снабженную комментариями Максима сводку перемежают немногочисленные фрагменты открыто прозаического вида: или реконструкции событий, свидетелем которых Каммерер не был, или сцены, которые должны прояснить владеющие в те дни душами Тойво и других подчиненных Максима настроения.

Эта повествовательная форма была сознательным экспериментом братьев, пробой новой техники и стиля [47]. Хотя они и промолчали о целях этого эксперимента, я думаю, что, прибегнув к древнему приему повышения достоверности содержания произведения его формой, они хотели усилить ощущение правдоподобия того, что представили. Заметим, что «складывание» книг из «чужого», апокрифического слова не раз происходило и до этого, однако раньше «цитируемые» в их прозе монологи, дневники и другие отчеты преимущественно были такими лишь формально и условно, так как или они были написаны в третьем лице, или же их авторы, чьи имена и фамилии были известны, вели себя как обычные персонажи. Последовательное приложение «документов» было редкостью⁹². На этот раз они составляют замечательную часть повествовательной материи «Волн...».

Другим проявлением общей заботы братьев о правдоподобии представленных событий было видимое и в «Жуке...», и в «Волнах...» стремление к окончательному упорядочиванию фантастического хронотопа, придание большей связности образам коммунистической и посткомму-

нистической (ибо именно такая представлена в «Волнах...») эпох, в фиктивную историю которых стало складываться то, что содержится уже в девяти повестях. Как мы помним, поначалу Стругацкие не заботились ни о точном обозначении времени фабульных событий каждого из этих произведений, ни о последовательности судеб героев, переходящих из повести в повесть. Теперь же авторы используют точные даты и даже увязывают события со старыми произведениями, чтобы окончательно включить в историческую панораму события старых повествований (в «Волнах...» есть упоминания персонажей «Далекой Радуги» и проблемы «смерти» Горбовского, упоминается даже планета Саула из полусказочной «Попытки к бегству»).

Резюмирующий характер «Волн...» виден не только в вышеуказанных приемах. Об этом свидетельствует прежде всего философский оттенок произведения.

Хотя третья часть трилогии о Каммерере в принципе повторяет реалии второй, аналогично конструируется фантастическая ситуация и парадокс, лежащий в основе фабулы, все-таки эти книги «разные по тематике. «Волны...» написаны о другом. Содержание повести выражено в заглавии повести: какие бы волны ни колебали человечество, эти же волны все равно погасят ветер, который их вызывает. Человечество уничтожить невозможно» [47]. Другими словами — повесть повторяет (только с обратным эмоциональным квантификатором) мораль «Пикника на обочине». Тот убеждал, что человечество не имеет истории, а прогресса нет, и в этом — наша трагедия, здесь же доказывается, что недолговечность вызванных прогрессом возмущений жизни является для человечества счастьем и силой.

Оценивая этот поворот во взглядах на 180 градусов, хотелось бы привлечь внимание читателя к политической ситуации, в которой создавались эти две повести: «Пикник...» был написан во время триумфа неосталинистских консерваторов и как бы объяснял: «Плохо, что ничто не меняется и измениться не может». «Волны...» независимо от того, что заканчивают определенную проблематику, заодно выражают и оптимистическую убежденность: «Хорошо, что ничто в целом не меняется, и после безумия наступает пора образумиться». Не потому ли, что к этому времени уже были провозглашены новой правящей элитой обещания здравых реформ? Прошу прощения у авторов, если упрощаю, но выглядит это так⁹³.

Вернемся, однако, к вопросу подведения итогов. Ясно, мы не можем их искать в вышеупомянутом, актуальном оттенке. Лучше посмотрим на другие, столь же общие и символические смысловые слои, выстроенные Стругацкими в истории появления и исчезновения (ибо они окончательно покидают Землю) люденов.

Рецензент «Волн...» верно заметил, что в этой повести:

Задачи и цели, вынесенные землянами в космос, отразившись, возвратились обратно, поменяв свои знаки на противоположные. Все, что раньше мыслилось аксиомой, приобретает вид тревожного вопроса. Герои, провожаемые «приветственным гимном», встречаются настороженным молчанием. Уже не прогрессор Антон надевает маску Руматы Эсторского на чужой планете, теперь эти маски с мрачной решимостью пытаются отыскать в собственном доме. Идея «прогрессорства», как мания, как больной упрек, берedit душу бывших сотрудников КОМКО-На-1, заставляя в каждом встречном подозревать посланцев сверхцивилизации.

Благородные задачи Антона-Руматы, спасавшего из-под меча лучших людей герцогства, по грустной иронии истории чуть ли не пародируются новыми Прогрессорами, чьи таинственные эксперименты призваны разделить человечество на «званных и избранных» [147].

Хотелось бы развить эту мысль: бывший прогрессор Тойво Глумов, когда «на собственной шкуре» ощущает «чужое» прогрессорство, реагирует фантастической ненавистью. Однако людены — это не только своего рода «акушеры будущего»...

Хотя о них, в соответствии с принципами поэтики, использованной писателями, почти ничего определенного сказать нельзя, они несомненно являются сверхлюдьми. А как реагирует, столкнувшись с ними «лицом к лицу», Геннадий Комов, поборник «вертикального прогресса», долженствующего привести к революционному, качественному, скачкообразному изменению вида *Homo sapiens*? Пугается и требует репрессий.

Я не понимаю вас, Геннадий, — отвечает Горбовский на его сетования. — Вы так страстно ратовали за вертикальный прогресс! Так вот он вам — вертикальный прогресс! В чистейшем виде! /.../ Интересно, где это вы видели прогресс без раскола? Где это вы видели прогресс без шока, без горечи, без унижения? Без тех, кто уходит далеко вперед, и тех, кто остается позади?.. [8, 672–673]

«Волны гасят ветер» я понимаю как притчу о том, как ужаснулись сеятели прогресса в тот момент, когда он постучал в их двери. Разве не дискредитирует это идею?

Лишь Горбовский сохраняет спокойствие духа. Ба! Известие о людях так поправляет его самочувствие, что к нему возвращаются силы и желание жить, утраченное в этом слишком спокойном и нудном мире XXIV века⁹⁴. Он нисколько не пугается. Ибо он всю жизнь верил и превращал на практике правило: следует поступать в соответствии с наипростейшими моральными принципами, не оглядываясь на практическую пользу и соблазны, обещаемые историческими закономерностями, — и теперь он верит, что люди уйдут, не выдержав тяжести предательства, которое допустили по отношению к своим близким и остальной части человечества.

Его предположение сбывается. Таким образом «Волны гасят ветер» становятся также притчей о триумфе общих моральных понятий над принципами, которыми мы руководствуемся, когда творим историю, или же когда стараемся ее сознательно творить.

Следует ли поступать так, как диктует нам «сердце», моральный инстинкт, или же так, чтобы это было эффективно, или так, как говорит нам какая-либо априорная идея? В принципе, герои всех произведений Стругацких мучаются над этой проблемой. Герои повестей «прогрессорского цикла» («Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Обитаемый остров», «Малыш», «Парень из преисподней», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер») ощущали эти терзания совести в контексте служения историческому прогрессу. Стругацкие в последнее время категорически заявили [47], что к эпосе Максима Каммерера возвращаться не намерены. Быть может, касается это и других «Каммереров», то есть вообще прогрессоров. Если так, то следует считать, что Стругацкие решили для себя: они представили все возможные варианты ситуаций, в которых решается вышеуказанная проблема.

О том, что «Волны...» были почти не замечены, мы уже писали. Но «Жук в муравейнике» имел большой успех: прежде всего, он получил (вместе с повестью Александра Казанцева) в 1980 году премию «Аэлита» — первую в СССР награду в области научно-фантастической литературы, учрежденную Союзом писателей РСФСР и журналом «Уральский следопыт», присужденную в тот раз впервые. «Жук...» заинтересовал и критику — было опубликовано несколько разборов.

Мнения высказывались противоположные. Ортодоксальный соцреалист А. Шабанов считал «Жука...» издательским безобразием. Он выдвигал коронный для соцреалистов пригвождающий упрек в неполноте, а также в том, что в повести отсутствуют познавательные цен-

ности, зато присутствуют тривиальная развлекательность и суперреакционный смысл. «Повесть кончается криком отчаяния и ужаса, повергнув читателя в пессимизм по отношению возможных контактов с внеземными цивилизациями», «Общество, описанное в повести «Жук в муравейнике» — явно не наше будущее общество, оно развивается с отклонениями от принципов коммунистической морали и этики» [133], — громил он книгу в чудовищном стиле, демонстрируя живучесть доктринерства.

Сенсационность действия и оставленные неразрешенными проблемы сущности Абалкина и его значения для Земли оттолкнули также критика, гораздо более культурного и склонного к метафорическому прочтению книги, но не сумевшего отучиться от поисков смысла научно-фантастического произведения в научно-технических гипотезах. В «Литературной газете» А. Шалганов, хотя и анализировал повесть на фоне прежнего творческого пути Стругацких, тем не менее выдвинул упрек:

Человечеству свойственно разгадывать тайны. Но до каких пределов? Где та граница, у которой надо остановиться? И надо ли? Герои эпохи «Возвращения» над такими вопросами просто не задумывались. Героям эпохи «Жука в муравейнике» они оказались не по силам. За шаг до разгадки Абалкин гибнет, сраженный выстрелом.

И тут-то обнаруживается, что незаметно для читателя произошла в повести довольно-таки лукавая подмена: обещанное интеллектуальное расследование оказалось на деле размашистым детективом, приправленным космической атрибутикой. Сцепленные друг с другом эпизоды, в которых, казалось, мерцал некий философский смысл, так и остались дублями нерешенного сюжета. Его оттеснил тот, где Максим, пропадая в кабинах нуль-передачи, ищет по всей Земле вечно ускользающего Абалкина и лихо выпрашивает странноватых свидетелей. А глобальная идея моста между чуждыми цивилизациями, на редкость изобретательно реализованная в образах «найденшей», обилие вопросительных знаков, расставленных в произведении, свелись к до обидного унылому выводу и торопливой концовке, как будто авторы, не зная, как завершить партию, просто смахнули с шахматной доски короля: /.../ Действие «Жука в муравейнике» /.../ все время разбрасывает намеки на некий иной уровень, вторую, и третью, и десятую реальность: так вместо тайны возникает таинственность, вместо загадки — загадочность, а вместо глубины — ее видимость. Заявленные философские проблемы становятся лишь острой приправой, пронесенной мимо стола [147].

Из этого эффектного вывода можно уяснить, что критик — конечно же, сориентировавшись в метафорическом, символическом харак-

тере рассказанной в произведении истории — вместо того, чтобы пойти по следу «маячащих» значений, словно бы обиделся на «Жука...» за то, что он исчерпывающе не иллюстрирует какую-то научно-фантастическую теорию. Видимо, он не представлял себе иных задач НФ, нежели представление таких гипотез. Вдобавок, будучи воспитанным в соцреалистическом презрении к сенсации, главной причиной столь неудовлетворительного положения вещей он считал (несомненное, впрочем) обращение к детективным мотивам.

Равно как и известные мне защитники повести: Вл. Гаков, А. Зеркалов (в предисловии к большому, сорокалистовому сборнику Стругацких в популярной серии «Мир приключений» кишиневского издательства «Лумина» — 100 000 экземпляров) и автор одного из трех на сегодня очерков, в которых предпринята попытка объять совокупность написанного братьями, М. Амосин, должны были — в соответствии с господствующим все годы в СССР мнением — вообще, а *prigoi* считать, что принадлежность литературного произведения к популярно-развлекательным жанрам (а значит, и к детективам) перечеркивает возможность обладания таким произведением большей ценности. Только этим можно объяснить тот факт, что Гаков и Зеркалов — последовательные апологеты повести, ожесточенно доказывали, что «Жук...» не имеет ничего общего с сенсационной литературой, а Амосин, в общем высоко оценивавший повесть, но и замечавший небольшие недостатки, причину их видел именно в «криминальности».

Амосин, Гаков, Зеркалов, хорошо ориентированные в концепции «фантастики как приема» и в программных декларациях авторского союза, суть проблематики видели в универсальной моральной проблеме: проблеме выбора.

[Стругацких] в первую очередь волнует не событийный план, а этический. Они по духу своего творчества — моралисты, ищущие новые пути проверки нравственных «теорем», и потому в который раз в их повести звучит лейтмотив: «Трудно быть богом, и во сто крат труднее — остаться человеком»... Легко сказать, огромная, тяжелейшая ответственность лежит на плечах Сикорски, Максима, всего человечества. Проще всего декларировать принципы нравственного совершенства на бумаге, тем же, кто должен практически действовать, на чьих плечах реальная ответственность, не до теоретико-этических упражнений. Но какую отыскать лазейку, чтобы не висело над душой страшное в своей соблазнительной простоте: «Цель оправдывает средства?» (Вл. Гаков — [131].)

Кроме того, защищая Стругацких от упреков в историческом пессимизме и нигилизме, вся тройка считала представленную в «Жуке...»

этическую проблему прекрасной иллюстрацией морального превосходства коммунистического общества. Ба!.. Поздравляли братьев за представление примера поведения в будущем!

Но в «Жуке» горечи нет. Коллизия «один человек или весь мир» — так, как она развернута Стругацкими — выдвигает на передний план две непреходящие ценности: человеческую жизнь и цивилизацию. Не «или», а «и»! Если Экселенц совершил страшную ошибку, убив Абалкина, то лишь под влиянием огромного чувства ответственности за всю Землю. Но главное, что его оправдывает, — безрезультатные муки выбора, которые он испытывал на протяжении сорока лет, ужасающие муки страха за человечество, борьба разума и совести. И если он все-таки ждал буквально до последней секунды, то лишь потому, что единичная человеческая жизнь была для него ценностью, соизмеримой с ценностью всего человечества.

Мир повести «Жук в муравейнике» прекрасен. Не только картинami благоустроенной, щедрой и доброй Земли, возникающими то и дело между кадрами детективного действия, но еще и людьми — их доброжелательностью, совестливостью и чувством ответственности (А. Зеркалов — [136, 8–9]).

М. Амусин, внимательно присмотревшись к показанной в произведении картине общества (и что важно: публикуя свой очерк [149] в 1988 году), отметил в ней некоторые штрихи, являющиеся аллюзией к современности, но эти наблюдения не развил, оставаясь — как и другие «защитники» — при мнении, что истинный смысл «Жука...» имеет этический, а не общественный, социологический или политический характер.

Отсутствие разгадки тайны Абалкина и другие «поблескивания» смыслов произведения оправдывались или определенной стратегией Стругацких по отношению к читателю (активизация его, развитие аналитических способностей), или стремлением к максимальной реалистичности повествования, по принципу: пусть события являются героям так, как это бывает в жизни: невозможными для окончательного прояснения.

*

«Современное» направление в творчестве братьев Стругацких восьмидесятых годов начала и сразу же наиболее полно выразила повесть «За миллиард лет до конца света», произведение, наиболее любимое своими авторами наравне с «Улиткой на склоне» и «Вторым нашествием марсиан» [33] и — по моему мнению — имеющее наибольший жанровый вес в написанном ими.

По сравнению с остальными (если не учитывать некоторые смыслы «Града обреченного») произведениями, которые наглядно показывали, конечно, существенные, но довольно общие проблемы (и даже напоминали несколько с точки зрения познавательных ценностей учебники социологии), эта повесть отличается особым тоном, стремлением к выражению пронзительной правды одного из поколений советской интеллигенции, к которому, несмотря на разницу в возрасте, принадлежали братья: Аркадий входил в гражданскую жизнь, а Борис — во взрослую в важный период хрущевской «оттепели». Трактующая с познавательной точки зрения реалистическая литература — как общепринято считать — должна регистрировать проблемы «малой» истории, то, что касается отдельных личностей, поколений, небольших и средних общественных групп, принимая во внимание «гуманистический коэффициент»⁹⁵, то есть оперируя субъективной, человеческой точкой зрения; и, наконец, в историях своих героев наблюдать отблеск универсальных истин человеческой судьбы. «За миллиард лет до конца света» вполне соответствует так понимаемым критериям реализма, и если Стругацкие действительно не ошибаются, утверждая, что фантастика способна своими средствами столь же четко отражать правду времени, как и реалистическая литература, то доказательством может служить именно эта повесть.

Во-вторых, повесть отличается точностью анализа человеческих духовных устремлений и в ней нет ничего от памфлетного тона. Братья отказались здесь от излюбленного способа выражения гражданской обеспокоенности, как бы подчеркивая, что дела, о которых идет речь, слишком трагичны, чтобы их можно было легко оценивать.

В-третьих, это были вопросы деликатного, неподцензурного характера. Привести их в движение можно было лишь при условии втягивания читателя в специфическую игру, принуждения его к тому, чтобы в интерпретации произведения он был до предела самостоятельным — до такой степени, чтобы не верить его авторам и подставлять под факты и события представленного мира свои собственные, с виду совершенно произвольно устанавливаемые значения, независимо от указаний, которые обычно используются с целью придания значений (толкования рассказчика и героев, смыслы, связанные с жанровой принадлежностью произведения и т. д.).

Вот фабула «За миллиард лет...». Ленинград, лето 1973 года [128], ужасная жара. Астроном Дмитрий Малянов, отправив жену с сыном к теще, сидит дома и спокойно решает проблему, связанную с поведени-

ем космической пыли в окрестностях звезд. Он заканчивает расчеты, уже, уже стоит на пороге важного открытия... когда вдруг начинает названивать телефон: ошибки соединения. Потом ему приносят из магазина оплаченный заказ алкоголя и деликатесов, а довершает этот набор появление красивой подруги жены. Словно все сговорились, чтобы помешать, не позволить ему дальше работать. Однако астроном по-прежнему находит время для работы — и ситуация сгущается. Утром сосед, полковник-«ракетчик» оказывается убитым (или совершает самоубийство), и какие-то странные милиционеры обвиняют Малянова в убийстве... Затем уже недвусмысленно проявляющиеся таинственные силы будут пытаться посорить его с женой и угрожать жизни сына. Или он бросит исследования, или...

Вскоре оказывается, что нечто подобное происходит с друзьями и знакомыми астронома: с биологом Валентином Вайнгартеном, с инженером Захаром Губарем, с социологом Владленом Глуховым, с математиком Филиппом Вечеровским, при этом формы «препятствования» и последующих предложений или ультиматумов у всех разные: от попытки подкупить новой должностью небезразличного к карьере биолога, нашествия бывших любовниц на квартиру бабника инженера, постоянной мигрени у слабого духом и телом социолога, вплоть до совершенно иррационального буйства действительности вокруг сильного характером и неподдающегося искушениям, ничем не скомпрометированного и одинокого математика.

Сила «давления», которому оказываются подвержены ученые, непреодолима, попытки сопротивления обречены на неудачу — в конце каждый может получить окончательный удар, помощи ждать неоткуда, капитуляция неизбежна. Сущность атакующей силы остается жертвам неизвестной. Каждому эта сила представляется по-иному. Вайнгартену руководство институтом взамен на прекращение исследований предлагают пришельцы. Губарю отказаться от изобретения приказывает Союз Девяти. Наиболее убедительную и жестокую гипотезу конструирует Вечеровский: попросту сам Космос взбунтовался против того, чтобы его познавали; все натолкнулись в своей работе на противодействие Вселенной, которая стремится сохранить свою структуру; на закон природы — его действие не позволяет превращения данной цивилизации в сверхцивилизацию, которая могла в ходе своего развития разрушить эту структуру.

Это наихудший противник. Невозможно с ним договориться, пойти на компромисс, поддаваясь ему — что-то получить. «Воевать против

законов природы — глупо. А капитулировать перед законом природы — стыдно» [7, 130], — поэтому Вечеровский решает забрать на хранение работы коллег, осесть где-нибудь на Памире и там, провоцируя этот закон на противодействие, изучать его в надежде, что когда-нибудь люди научатся его обходить. А с очень долго сопротивлявшимся, но в конце концов прижатым к стенке Маляновым мы расстаемся в тот момент, когда он сидит у Вечеровского с папкой в руках и беспомощно повторяет про себя: «...с тех пор все тянутся передо мной глухие кривые окольные тропы...» [7, 132]

Если бы информационный заряд произведения сводился к изложенной здесь фабуле, мы имели бы дело с кристально чистой аллегорией, например, экологической угрозы. Более того, если прочитать «За миллиард лет до конца света» так, как обычно и читалась научно-фантастическая литература в Советском Союзе, то есть в поисках какой-нибудь необычной научной идеи, — мы также пришли бы к экологической метафоре. Очень многое этому способствует. Гипотеза Вечеровского о «гомеостазе космоса», подробно, авторитетно изложенная в конце книги, коли на то пошло, могла бы даже претендовать на роль положительного, серьезно трактуемого фантастического изобретения родом из старых технологических утопий, если бы не была лишь одной из нескольких, не намного более убедительной, нежели иные (как, например, гипотеза о вторжении пришельцев). Однако, поскольку она именно такая, какая есть, она наверняка могла быть понята именно в качестве собственно идеи, собственно «фантастического изобретения» или научной теории, скорее всего, связанной именно с экологией. Мне, правда, не пришлось бы в голову понимать ее именно так, но я знаю более поздние заявления писателей о том, что они не ставили перед собой цель популяризировать ни научно-фантастические («гомеостаз...»), ни научные (экология) теории, и что смысл их книг не следует искать ни в чем-либо «фантастическом», ни в «фантастической ситуации», то есть в реакции персонажей на Неизвестное. Но почему не знающий этих заявлений (в середине семидесятых годов они еще не были опубликованы) читатель должен был читать повесть не в соответствии с жанровыми принципами восприятия фантастики?

Прежде, чем расшифруем имеющееся в произведении послание писателей, посмотрим, как именно Стругацкие старались заставить своего читателя принять при чтении «За миллиард...» нетипичное и самостоятельное решение.

Я думаю, что они использовали три способа: давая общее предостережение не трактовать произведение только в соответствии с научно-фантастической условностью; создавая формальное поощрение для максимально активного чтения, поиска смысла «между строк»; вводя резкую с точки зрения здравого рассудка диспропорцию между сутью угрозы и реакцией героев на эту угрозу.

Прежде всего, вопреки принятым традициям и практике самих Стругацких, берущий книгу в руки не находит в подзаголовке жанрового определения вроде «научно-фантастическая повесть», «фантастическая повесть», «повесть-сказка», «современная сказка», даже просто «повесть», но видит таинственное: «Рукопись, обнаруженная при странных обстоятельствах». Отнести произведение к НФ (в моем понимании) читателю мешает уже само размещение действия в современном времени и пространстве, соединенное с демонстративным описанием мельчайших реалистических деталей быта, а считать «За миллиард лет...» технологической утопией в старом стиле, как я уже упоминал, тоже трудно. Я думаю, что в конечном счете любой читатель ощущает, что читает нечто (по крайней мере, «до определенного места») современное, вероятное, реалистичное.

Во-вторых, к игре в поиск скрытых смыслов подталкивает читателя непоследовательное ведение повествования (то рассказ ведет от первого лица сам Малянов, то он переходит на третье лицо, будто о событиях говорит их очевидец — свидетель), к этому же провоцирует графическая форма: текст повести, как удачно определяет его советский исследователь А. Ф. Фролов, «напоминает страницы обожженной рукописи, по отношению к которой читатель должен исполнить роль реставратора»⁹⁶ [137, 69]. Произведение хоть и составлено стандартно из глав, но каждая из них состоит из отдельных, часто без начала и конца (начинающихся и оборванных буквально на середине предложения) обрывков гипотетической рукописи. Впечатление, что нам рассказано не все, что происходило, усиливается, если внимательно отслеживать время действия, а также в результате введенных в рассказ упоминаний о фактах, которые ранее не описывались, — причем эти упоминания сформулированы так, как если бы читатель уже знал об этих фактах.

Все это, однако, приемы формальные и предварительные. Разбуженные ими читательские инициатива, энергия и любопытство будут востребованы, когда читатель вникнет в несоразмерность психологических реакций героев, принужденных к капитуляции.

Они испытывают такой стыд, столь отчаянно пытаются оправдаться, что если речь Вечеровского на тему сил, вынуждающих им усту-

пать, принимать серьезно, мы должны были бы констатировать психологическую искусственность ситуации. Ведь в соответствии с нормами нашей культуры, как Богу, так и «закону природы» покориться не стыдно... ба! бунт против объективной необходимости, по крайней мере, не приносит славы...

И наверняка читатель ограничился бы этой констатацией, если бы персонажи повести хоть чуточку шокировали его искусственностью мыслей и поведения, и если бы в повествовании не присутствовали некоторые менее значительные стилистические несоответствия и кажущаяся логическая непоследовательность, подталкивающая к решению загадки: как только мы предположим, что «гомеостаз космоса» несет знак реальной политической силы, а капитуляция ученых — знак реальной капитуляции начала семидесятых годов, несоответствие поведения героев и ощущение искусственности их реакции исчезнет. Читатель принимает эту точку зрения — если кто-то вздумает упрекнуть в этом авторов — с виду самостоятельно и а priori.

Вот пригоршня примеров этих «менее значительных стилистических несоответствий и кажущейся логической непоследовательности».

Приняв «гомеостаз» и астрономическую проблему Малянова всерьез — трудно было бы понять, откуда у него взялись следующие мысли:

До меня вдруг дошло, что еще вчера я был человеком, членом социума, у меня были свои заботы и свои неприятности, но пока я соблюдал законы, установленные социумом, — а это вовсе не так уж трудно, это уже успело войти в привычку, — пока я соблюдал эти законы, меня от всех мыслимых опасностей надежно охраняли милиция, армия, профсоюзы, общественное мнение, друзья, семья, наконец, и вот что-то сместилось в окружающем мире, и я превратился в одинокого пескаря, затаявшегося в щели, а вокруг ходят и реют чудовищные неразличимые тени, которым даже и зубастых пастей не надо — достаточно легкого движения плавника, чтобы стереть меня в порошок, расплющить, обратить в ничто... /.../ Меня отделили от человечества, как отделяют овцу от стада и волокут куда-то, неизвестно куда, неизвестно зачем, а стадо, не подозревая об этом, спокойно идет своим путем и уходит все дальше и дальше... [7, 87]

Трудно было бы объяснить такими аргументами, которые звучат в повести (в частности, о том, что во всю эту историю не поверит руководство Академии Наук), почему Малянов ощущает себя столь чудовищно незащищенным и отчужденным. Однако с большой вероятностью процитированные слова могут передать состояние духа затравленной жертвы репрессий и политической охоты на ведьм.

Сомнительно также, чтобы капитуляция перед необходимостью, сравнимой с Божеской, вызвала бы такое презрение окружения, которого опасается астроном:

А Вечеровский Глухова теперь в упор не видит. Значит, и меня не станет видеть. Все придется изменить. Все будет другое. Другие друзья, другая работа, другая жизнь... /.../ И будет стыдно смотреть на себя по утрам в зеркало... [7, 104]

Сомнительно, что на самом деле капитуляция была бы выбором иного жизненного пути, по крайней мере, иной жизненной философии.

Вечеровский пошел дальше, и теперь он пойдет сквозь разрывы, пыль и грязь неведомых мне боев, скроется в ядовито-алом зареве, и мы с ним будем едва здороваться, встретившись случайно на лестнице... А я останусь по сю сторону черты вместе с Вайнгартеном, с Захаром, с Глуховым — попивать чаек, или пиво, или водочку, закусывая пивком, толковать об интригах и перемещениях, копить деньжата на «Запорожец» и тоскливо и скучно корпеть над чем-то там плановым... Да и Вайнгартена с Захаром я никогда больше не увижу. Нам нечего будет сказать друг другу, неловко будет встречаться, тошно будет глядеть друг на друга и придется покупать водку или портвейн, чтобы скрыть неловкость, чтобы не так тошно было... Конечно, останется у меня Ирка, и Бобка будет жив-здоров, но он уже никогда не вырастет таким, каким я хотел бы его вырастить. Потому что теперь у меня не будет права хотеть. Потому что он больше никогда не сможет мной гордиться [7, 128].

Подобное отчаяние может охватить лишь дезертира, бросающего товарищей, с которыми боролся за идеалы. И опять же Малянов из повести в принципе не имеет повода для такого отчаяния. Однако в истории советского государства без труда можно найти обстоятельство подобного рода, когда втянутые в них люди имели право размышлять таким образом и наверняка размышляли.

Заканчивая, я вспомню еще об одной «ошибке» авторов. В ситуации капитуляции перед объективной необходимостью, чтобы ее оправдать, достаточно привести один аргумент: «Это объективная необходимость». В то же время Вайнгартен и Глухов конструируют в поддержку своего решения целую идеологию (попутно признаваясь, впрочем, в том, что они сознают, насколько она ничего не стоит). Глухов рад бы убедить остальных героев в пользе «ограничения малым», в достоинствах радования природой и мелкими приятностями жизни, что в русской культуре является давно уже исчерпанным взглядом. Вайнгартен же утверждает, что его отступление происходит в направлении «заранее

подготовленных позиций», что он соглашается поступать так, как поступает, аморально, так как надеется на торги, на использование вражеских сил с пользой для себя. Одним словом, он впадает в иллюзии Переца.

Что ж... завершая свое «арбитражное читательское решение», мы склонны считать «За миллиард лет до конца света» печальной эпитафией над бесповоротно (так должно было казаться в середине семидесятых лет) закопанным и утрамбованным гробом диссидентского движения. Прежде всего, потому, что замечательная часть задействованных в нем интеллигентов была вынуждена оказаться перед таким, какой показан в повести, непристойным выбором: эмиграция или отречение, с такими же, как воображаемые Маляновым, психологическими, товарищескими и вообще жизненными последствиями в случае капитуляции. Хотя это была капитуляция перед неодолимой и представляющей объективной силой. Более того: сами Стругацкие после отречения от заграничного издания «Гадких лебедей», едва ли, как я полагаю, не оказались по ту «сторону линии», что и Глухов с Вайнгартеном. Спас их талант, благодаря которому уже вскоре после «Письма в «Литературную газету» они смогли объявить всем и каждому, что не считают себя побежденными — именно в «За миллиард лет до конца света».

Хотя это и мое арбитражное решение, тем не менее его подтверждает статья М. Амусина. Критик совершает, между прочим, и полную политическую реабилитацию Стругацких, одним из первых⁹⁷ публично напоминая о том, что братья выступали против искривлений и абсурда советской действительности намного раньше того времени, когда это официально было признано. Он связывает также их творчество — что в истории восприятия работ наших авторов случалось весьма редко — с течением новейшей истории, отмечая свойственные поколению аспекты.

Ведь драма советских диссидентов была драмой целого поколения русской интеллигенции, нынешних пятидесяти-, шестидесятилетних людей, поколения, которому открыли глаза на бесчеловечность сталинизма лишь затем, чтобы оно могло наблюдать его ненарушимое возрождение и упрочивание, которое было ослеплено ошеломительными перспективами развития своей активности лишь затем, чтобы оно знало, что утрачивает.

Амусин считает, что герои повести «Понедельник начинается в субботу», молодые сотрудники НИИЧАВО:

явно представляют от лица молодой интеллигенции, столь активно и победительно входившей в жизнь на рубеже 60-х годов. Интеллигенция эта несла с собой дух абсолютной преданности делу, непочтительности к любым авторитетам, кроме авторитета точной научной истины, дух бескорыстия, независимости, оптимизма [149, 154].

В то же время, по мнению критика, в книгах, которые братья написали в семидесятые годы («За миллиард лет...» — наиболее представительная из них).

заметно поубавилось мажорных нот, взгляд на мир стал трезвее и жестче. Действительность оказалась не слишком восприимчивой к императивам разума и нравственности, обнаружила свою «непрозрачность», инерционность. Социальное зло демонстрировало поразительную живучесть и способность к мимикрии. К тому же именно в это время стала наглядно выявляться недостаточность духовного багажа, с которым отправилось в жизнь поколение «младших научных сотрудников», поколение «бури и натиска». Слишком легко его нравственные устои размывались волнами моря житейского, слишком восприимчивыми оказались многие его представители к энтропийным тенденциям: примирению с обстоятельствами, уходу в частную жизнь, подчинению рутинным схемам поведения. И творчество Стругацких по-своему откликается на это изменение общественно-психологической атмосферы. Оно все больше сосредотачивается на поиске надежных этических ориентиров в противоречивом мире, где действуют законы релятивистской механики [149, 159].

И на этом месте я должен прервать обсуждение «современного» течения в творчестве братьев. Я не буду подробно анализировать «Повесть о дружбе и недружбе» и «Подробности жизни Никиты Воронцова»⁹⁸. А вот два последних, изданных при жизни Аркадия больших произведения братьев, отметим особо, с учетом их явной связи с эпохой конца советской империи.

Здесь нужно более подробно сказать еще о напечатанной в сокращении в «Неве» «Хромой судьбе», поскольку, хотя Стругацкие и утверждают, что эта публикация содержит около 50% повести⁹⁹, все-таки этот вариант, раз уж он удостоился быть напечатанным, наверняка дает понятие о целом. Кроме того, «Хромая судьба» является оптимистическим по отношению к «За миллиард лет до конца света» идейным контрапунктом. Отношения между двумя этими произведениями аналогичны связям между повестями «Волны гасят ветер» и «Пикник на обочине». И эту параллель следует подчеркнуть, она не может быть случайной.

Раньше была речь об астрономе, ученых и Ленинграде — теперь же в Москве живет-поживает писатель: прозаик и сценарист примерно

шестидесяти лет. Вырос в Ленинграде, во время войны служил на границе с Манчжурией, затем несколько лет был штабным переводчиком с японского. После армии занялся литературой...

Тут читатель, конечно, начнет задумываться о том, насколько биография Феликса Сорокина является биографией Аркадия Стругацкого, однако его следует предостеречь о том, что другие подробности не позволяют отождествить эти две фигуры, подобно тому, как и Малянова с Андреем — с Борисом Стругацким.

Феликс Александрович является известным баталистом, автором повести «Товарищи офицеры», а на жизнь подрабатывает, производя военные сценарии. Все это не дает ему удовлетворения. Лишь раз он почувствовал себя настоящим творцом: работая над циклом утонченных, пропитанных размышлениями о человеческой натуре, фантастических «Современных сказок», благодаря которым он стал известен в мире, а в стране заработал множество личных хлопот и инфаркт миокарда после исключительно злобных атак критики. Счастливым он бывает и теперь, когда втайне от всех достает из шкафа повесть о странном Месте (в качестве иллюстрации выступает отрывок из «Града обреченного»¹⁰⁰), которая — как он думает — скорее всего не будет издана при его жизни, хотя является чем-то лучшим, на что он способен.

И вот во время какой-то из январских недель 197.. или 198.. года с ним начинают происходить странные приключения. То отравленный консервами сосед-поэт просит помочь раздобыть какой-то «мафусаллин»... об этом лекарстве ничего не знает врач «скорой помощи». А когда Сорокин его нашел, за ним начинают следить¹⁰¹. В другой раз он получает письмо с обещанием оказать ему — как потерявшему «своими» пришельцу из космоса — всяческую помощь. Далее... в баре подходит к нему высокий горбатый субъект с длинными светлыми волосами, представляется как изгнанный с небес ангел и предлагает ему купить партию Труб Страшного Суда. Каждое из событий могло бы начинаться действие какой-нибудь фантастической повести, и создается впечатление, что Стругацкие и аллюзиями на биографию Аркадия, и этими разнообразными возможностями попросту развлекаются, попутно активизируя читательскую самостоятельность, как в «За миллиард лет...» практиковали это с помощью «пробелов» в повествовании и т. д. Странности эти — как это было с приключениями Малянова — не аккумулируются, не становятся элементами одной фантастической ситуации. Попросту очередная из них осуществляется: проводящий какие-то лингвистические исследования Институт Академии Наук, куда руководство Московского

отделения Союза писателей направляет с рукописями своих членов, оказывается местом, в котором с машиной, рассчитывающей наиболее вероятное количество читателей данной рукописи (то есть ее будущую судьбу), работает — он? не он? — сам Булгаков, покровитель гениев, которых хотели бы забыть. Он в конце повести наглядно покажет Сорокину, что его опасения о возможности издания машинописи из «Голубой папки» не имеют смысла, поскольку дело писателя — творить так сильно, как сможет, не обращая внимания на конъюнктуру, и не распыляться на пустые, хотя и несомненно являющиеся источником самоутешения, спекулятивные умозаключения.

В связи со столь открытой традиционностью фабулы центр тяжести «Хромой судьбы» передвинулся в сторону того, что находится за границами действия: к размышлениям о ситуации советского писателя, в которой по своей воле оказались авторы, поставившие перед собой цель выкрикнуть наконец известные (хотя и до сих пор объятые зоной молчания) истины, а также к образу писательской среды, ее обычаев, ее представителей, рождающемуся из непринужденного повествования Сорокина-рассказчика, — все это в СССР вряд ли можно было считать высосанным из пальца, коль скоро Стругацкие снабдили повесть предупреждением: «Любое сходство...», во всем мире охраняющим авторов произведений «с шифром» от процессов по делу о диффамации.

А чем другим могло бы закончиться узнавание себя кем-либо в следующем анекдоте (цитирую большой фрагмент, который может помочь ознакомлению с духом этой прозы, по крайней мере до тех пор, пока не появится польский перевод)¹⁰²:

Однажды в Мурашах, в доме творчества, дурак Рогожин публично отчитал Ойло [то есть Петеньку, или Петра Скоробогатова] за появление в столовой в нетрезвом виде, да еще вдобавок прочитал ему мораль о нравственном облике советского писателя. Ойло выслушал все это с подозрительным смирением, а наутро на обширном сугробе прямо перед крыльцом дома появилась надпись: «Рогожин, я Вас люблю!» Надпись эта была сделана желтой брызчатой струей, достаточно горячей, судя по глубине проникновения в сугроб.

Теперь, значит, представьте себе такую картину. Мужская половина обитателей Мурашей корчится от хохота. Ойло с каменным лицом расхаживает среди них и приговаривает: «Это, знаете ли, уже безнравственно. Писатели, знаете ли, так не поступают...» Женская половина безразлично морщится и требует немедленно перекопать и закопать эту гадость. Вдоль надписи, как хищник в зоопарке, бегают взад и вперед Рогожин и никого к ней не подпускает до прибытия следственных органов. Следственные органы не спешат, зато кто-то услужливо делает для Рогожи-

на (и для себя, конечно) несколько фотоснимков: надпись, Рогожин на фоне надписи, просто Рогожин и снова надпись. Рогожин отбирает у него кассету и мчит в Москву. Сорок пять минут на электричке, пустяк.

С кассетой в одном кармане и с обширным заявлением на Петеньку в другом Рогожин устремляется в наш секретариат возбуждать персональное дело о диффамации. В фотолаборатории Клуба ему в два счета изготавливают дюжину отпечатков, и их он с негодованием выбрасывает на стол перед Федором Михеичем. Кабинет Федора Михеича как раз в это время битком набит членами правления, собравшимися по поводу какого-то юбилея. Многие уже в курсе. Стоит гогот. Полина Златопольских (мечтательно заведя глаза): «Однако же, какая у него струя!»

Федор Михеич с каменным лицом объявляет, что не видит в надписи никакой диффамации. Рогожин теряется лишь на секунду. Диффамация заключена в способе, коим произведена надпись, заявляет он. Федор Михеич с каменным лицом объявляет, что не видит никаких оснований обвинять именно Петра Скоробогатова. В ответ Рогожин требует графологической экспертизы. Все валятся друг на друга. Федор Михеич с каменным лицом выражает сомнение в действенности графологической экспертизы в данном конкретном случае. Рогожин, горячась, ссылается на данные криминалистической науки, утверждающей якобы, будто свойства идеомоторики таковы, что почерк личности остается неизменным, чем бы личность ни писала. Он пытается продемонстрировать этот факт, взявши в зубы шариковую ручку, чтобы расписаться на бумагах перед Федором Михеичем, угрожает дойти до ЦК и вообще ведет себя безобразно.

В конце концов Федор Михеич вынужден уступить, и на место происшествия выезжает комиссия. Петенька Скоробогатов, прижатый к стене и уже слегка напуганный размахом событий, сознается, что надпись сделал именно он. «Но не так же, как вы думаете, пошляки! Да разве это в человеческих силах?» Уже поздно. Вечер. Комиссия в полном составе стоит на крыльце. Сугроб еще днем перекопан и девственно чист. Петенька Скоробогатов медленно идет вдоль сугроба и, ловко орудуя пузатым заварочным чайником, выводит: «Рогожин, я к Вам равнодушен!» Удовлетворенная комиссия уезжает. Надпись остается [8, 344–346].

В «Хромой судьбе», конечно, имеется и мораль: это мощный акцент оптимизма, писательской надежды на будущее. Такой же, как в «За миллиард лет до конца света» формальный прием: столкновение советского интеллигента с чем-то фантастическим (в случае «Хромой судьбы» это электронная «мензура Зоили» с одной стороны, и новое воплощение автора «Мастера и Маргариты» — с другой), в изменившейся политической ситуации послужил основой для диаметрально противоположных эмоций.

«Хромая судьба», хоть и не открывает новый виток творчества братьев, а лишь продолжает его, все-таки сильно отличается от предыдущих произведений. Не только внутренним смыслом. Стругацкие возвестили этой книгой что-то нетипичное для себя: «повесть не фантастическая в обычном понимании, хотя в ней присутствуют элементы фантастики» [39], эффект «пробования новой стилистики» [47], наравне с книгой «Волны гасят ветер».

По существу на первый взгляд можно заметить:

— иную, чем обычно, концепцию повествования (последовательно от первого лица, конкретный рассказчик; с отступлениями и непринужденным стилем);

— более глубокое, чем в «За миллиард лет...», участие в игре с читателем, однако на это раз игра носит не «эзоповский», а развлекательный характер;

— то, что действие разыгрывается в реальной, современной и реалистично изображенной действительности, как и в «За миллиард...»;

— но и то, что иначе, нежели в этой повести, вторгающийся в этот мир элемент фантастики является не только явным предлогом, но также он в большей степени не определен и не имеет мотивации, типичной для НФ или родственных жанров.

В принципе, вообще нет никакой мотивации. Заключительная мораль высказана в разговоре, который мог бы происходить и без участия предполагаемой тени Булгакова с его удивительной машиной. В этой повести о писательских хлопотах и мифах вполне можно было обойтись вообще без фантастики (может быть, она лишь немного обостряет проблему и сокращает ее представление — достаточно сказать «Булгаков», и все понимают, о чем идет речь). Фантастика здесь — практически только украшение, литературная безделушка.

Если принять во внимание также, что проблематика повести типична для реалистического и публицистического произведения, пытающегося с определенных позиций описать и оценить актуальнейшие общественные явления (освобождение писателей от страха, обретение независимости от сверхопеки государства), то следует признать правоту Аркадия Стругацкого, утверждающего, что «Хромая судьба» не является не чем иным, как содержащей фантастический элемент современной повестью. И к слову, великолепно вписывающейся в нарастающий тогда в СССР новый поток повестей, подводящих итоги, среди которых мы найдем такие известные позиции, как «Пожар» Валентина Распутина, «Печальный детектив» Виктора Астафьева, «Эшафот» Чингиза Айт-

матова, «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, «Белые одежды» Владимира Дудинцева и т. д. Но это уже совсем другая история.

*

В связи с рассмотренными последними произведениями стоит еще раз кратко рассмотреть, с какими видовыми условностями фантастики мы встречались у Стругацких:

А. Технологическая утопия классической жюль-верновской разновидности. В реалистично взятый мир современности вторгается фантастический элемент, который является основной целью описания — рассматриваемый серьезно, полностью рациональный и правдоподобный. Писатели четко обозначают истинность его описания («Извне»).

Б. Пародия на этот тип утопии. В современную действительность вторгается фантастический элемент, с виду и формально он является основной целью описания. Мнимо описываемый как истина, как бы рационально и правдоподобно, на самом деле он очевидным образом иррациональный и сказочный. Противоречие между сутью фантастических мотивов и их формальной функцией в произведении и их трактовкой является источником комизма («Понедельник начинается в субботу», частично «Сказка о Тройке»).

В. Социально-технологическая утопия нового типа. Фантастические элементы разрастаются до размеров целого фантастического мира, соединяются в него. Как целое он является рациональным, правдоподобным, является основным субъектом авторского описания, выполненного как истинное. Стругацкие создали утопию начала коммунизма («Страна багровых туч» и т. д.) и развитого коммунизма («Возвращение»). Непоследовательной, неудавшейся пародией этой условности являются «Хищные вещи века».

Г. Современная НФ. Предварительно разработанный или же *ad hoc* спроектированный мир утопии уже является не главным субъектом описания, а фоном соответствующего действия — переживаний героев. Именно они являются главным носителем смыслов произведения. Фантастический элемент, из которого «складывается» фон действия, — правдоподобный, рациональный и реалистично описан (то есть так же, как фон действия в реалистических, исторических и современных повестях). Иногда он еще сохраняет истинность или описан так, как будто сохраняет ее. Произведения НФ наших авторов эксплуатируют или их коммунистическую утопию («Обитаемый остров» и т. д.) или неопределенный мир близкого будущего («Пикник на обочине»), а иног-

да находятся как бы «на полпути» между Утопией и НФ: «Трудно быть богом», «Далекая Радуга» и др.

Д. Различные условности, нарушающие НФ, а именно:

1) формально прикидывающаяся НФ — мнимо выполняет ее условности, но фантастические элементы, как используемые в качестве фона, так и составляющие центр действия, являются прежде всего аллегориями действительных, реальных жизненных явлений. Их аллегоричность может быть формально совершенно не подчеркнута («Гадкие лебеди») или явно выражена («Второе нашествие марсиан»);

2) кроме аллегоризации наступает определенное нарушение правдоподобности фантастичности. Например, посредством введения нарушений физики представленного мира, использования поэтики сна («Улитка на склоне», ч. II) или другим способом, как в «Попытке к бегству»;

3) перестает преобладать принцип физической, и моральной правдоподобности, а фантастический элемент (исходно взятый из утопии) лишен и истинности, и самостоятельного, и даже аллегорического смысла. Действительность произведения носит тогда полностью условный характер, а его проблематика — чисто развлекательная. Я имею в виду случай «современной сказки» — «Экспедицию в преисподнюю», в которой Стругацкие почерпнули одновременно как из сокровищницы типичных мотивов коммунистической утопии, так и из американской классической «space-opera».

Рассмотренными в последней главе произведениями «современного течения» (так же, как частично и повестью «Град обреченный», находящейся словно «на полпути» между этими произведениями и типами Д/1 и Д/2) Стругацкие совершили как бы диалектический поворот к началам своего творчества и одновременно — к утопической традиции научной фантастики. Снова фантастический элемент вторгается в реалистично представленный современный мир. Только теперь этот элемент не является субъектом описания, он не правдоподобный (самое большее, он сообразен общепринятым типичным мотивам научной фантастики) и даже не аллегорический. Его можно трактовать лишь как предлог, поскольку в этих произведениях, также, как и в условности НФ, главным носителем смысла произведения являются переживания героев, а не фантастический мотив. Такие повороты чаще всего означают создание чего-то нового. Можно интуитивно утверждать, что возникает явление, аналогичное магическому реализму, или поэтике абсурда, или же, например, условности «Мастера и Маргариты».

Этот вывод пока интуитивен, и неизвестно, чем все это закончится. Идею должны бы подхватить другие творцы. Стругацкие, правда, уже

один раз, на пороге своей писательской зрелости, «на свой страх и риск» совершили жанровый переворот, становясь — скажем открыто — настоящими архитекторами жанра НФ в советской литературе, до тех пор практиковавшей утопию. Такие творческие приключения являются уделом лишь самых выдающихся писателей... Было бы тем более примечательно, если бы что-то подобное удалось им во второй раз.

Заключение

Условия развития русской научной фантастики в СССР 1970 – 1985 годов, появление младшего поколения фантастов, споры восьмидесятых годов — Проблемы со свободой, неожиданный консерватизм или новейшая повесть Стругацких: «Отягощенные злом» — Последнее произведение: «Жиды города Питера...»

Мы добрались до края рассуждений. О развитии творчества Аркадия и Бориса Стругацких сегодня ничего более сказать нельзя. Конечно, в любую минуту может быть напечатана какая-то неопубликованная доселе рукопись, а также существует возможность, что не все публикации и малые произведения последних лет добрались до меня, наконец, Борис может дальше писать книги один. То есть мои выводы могут потерять актуальность. Однако избежать такого риска невозможно, когда пытаешься рассмотреть творчество современных авторов. Все-таки в конце нужно поставить точку.

Я хотел бы еще, заканчивая наше рассмотрение, кратко проинформировать о ситуации в советской НФ восьмидесятых годов, а также рассказать о последних произведениях наших героев — спорных попытках угнаться за недавними переменами.

*

Итак, Стругацкие по-прежнему не поддавались... Они активно участвовали в противостоянии начинающих адептов НФ с официальными органами и старшими фантастами, поддерживаемыми этими органами. Спор был связан как с общей политической ситуацией, так и с отдельными отношениями в сфере издания science fiction, которые являлись отголосками событий семидесятых годов.

Как я уже упоминал, возможности публикации фантастики в то время были существенно ограничены, поскольку оставались в восьмидесятые годы на уровне периода 1960–1968, хотя количество пишущих

НФ значительно выросло. Вдобавок к этому, в единственном последовательно сохраняющем верность этому жанру издательстве — в «Молодой гвардии», а именно в его «фантастической» редакции, в 1970–1980 и последующих годах практическое руководство захватили две неофициальные писательские «группы», так называемые «московская школа» и «сибирская школа». Первая — непосредственно управляющая — специализировалась в НФ на «исторической» тематике, а ее спекулянт на тему «что было бы, если...» имели однозначный идеологический оттенок, как, например, приобретшая дурную славу книжечка Юрия Никитина «Далекий светлый терем» (Москва, 1985), «где мы видим» — я цитирую одного из ядовитых рецензентов — «под стенами Трои Ахиллеса, названного «старославянским героем, который позже оказался в древнегреческом пантеоне», который размышляет о проблемах этногенеза арийских племен и превосходстве монотеистической религии» [146]. А имеющие поддержку в своих провинциальных издательствах, но охотно публикуемые в «Молодой гвардии» и принимаемые там с распростертыми объятиями «сибиряки», пером главного критика группы Александра Осипова привыкли искать корни своего творчества в особенном «духе» сибирской земли — одновременно исконно русской и преуспевающей в «претворении в жизнь коммунизма» [140].

В семидесятых годах можно обнаружить также и зачатки позитивных явлений. Прежде всего, свердловский журнал «Уральский следопыт» вырос тогда до ранга серьезного популяризатора и мецената НФ, которым оставался и далее, впрочем, и форма публикуемой в восьмидесятых годах фантастики уже не была столь фатальной. Кроме Стругацких, публиковали других неплохих писателей среднего поколения, вышла «Лунная Радуга» Сергея Павлова, книги Владислава Крапивина и молодого Олега Корабельникова — называю лишь авторов, не упоминавших ранее. Однако *summa summagum* дошло до того, что в восьмидесятых годах десятки уже постаревших «молодых», целое новое поколение¹⁰³ фантастов СССР безуспешно добивалось возможности опубликоваться. «Молодая гвардия» популяризировать их не хотела, да и не могла, потому что ее возможностей хватало на десяток книг отечественной фантастики в год (что, впрочем, составляло аж $\frac{2}{3}$ «ежегодной продукции» НФ на русском языке в СССР — не включая переводов и переизданий). Большинство остальных издательств или традиционно избегало фантастики (по крайней мере, той, которая «для взрослых»), или была ограничена в своих желаниях Госкомитетом по делам издательств, полиграфии и книжной торговли РСФСР. Этот орган, консервативный и

программно неприязненный к фантастике как таковой, во-первых, не допускал увеличения количества издаваемых книг научной фантастики, а во-вторых, если уж давал разрешение, то поддерживая вышеупомянутые «школы». Так складывалось потому, что он пользовался услугами узкого, монополизовавшего в масштабах республики оценку присылаемых для публикации рукописей, коллектива внутренних рецензентов — а они были связаны именно с этими группами.

По крайней мере, такой образ окостенения, застоя и «руководства» одной группировки нарисовали братья сначала в распространенном среди московских любителей НФ «открытом письме», а затем в опубликованной на страницах журнала «Уральский следопыт» необычайно острой, прямо называющей фамилии виновных, статье [48]. Добавим, что ответ «Молодой гвардии» был столь же бесцеремонным...

Стругацкие, а также иные авторитеты: Кир Булычев, недавно умерший Дмитрий Биленкин, Еремей Парнов, вместе с «молодыми», сгруппированными вокруг ежегодного семинара фантастики (названного «малеевским» по месту, в котором он впервые собрался в 1982 г.), которых возглавлял автор повести «Игоряша Золотая Рыбка» (1985) Виталий Бабенко, — составляли одну из воюющих сторон. «Фантастическая» редакция «Молодой гвардии» вместе со своим Советом фантастов, Комитет, «московская» и «сибирская» школы, несколько ветеранов пятидесятых годов, таких, как Александр Казанцев, — другую. «Молодых» поддерживало также большинство клубов любителей фантастики, которые, начиная с 1981 г., лавинообразно возникали при домах культуры, комитетах комсомола, заводских многотиражках — кому где удастся. В 1982 году их было около 40, а шестью годами позднее — уже 180¹⁰⁴. О температуре спора можно лишь догадываться, ибо велся он больше в учреждениях и на совещаниях, лишь в исключительных случаях — как в статье Стругацких — проникая в прессу (см., напр. [138, 139, 141, 144, 150, 151]). Но наверняка температура была высокой — косвенным доказательством этого является исчезновение дискуссии на тему сущности НФ и другой литературной фантастики. «Молодые», как правило, отстаивали ничем не стесненное право писателей science fiction касаться любой проблематики, а «старые» в сущности были соцреалистическими консерваторами. Но уже никто не пытался переубедить своих противников — когда в 1986 году «Литературная газета» организовала новую критическую дискуссию о фантастике, большинство текстов являло собой не теоретические рефлексии, как бывало когда-то, а один громкий вопль о невозможности публиковаться, о позиции издателей,

о престиже жанра, который сопровождался солидной порцией сетований. (Nota bene: принявший в этом участие Борис не позволил себе поддаться общему настроению и свое выступление посвятил вопросам писательского ремесла.)

Возможно, вышеописанные притязания писательской «молодежи» будут успокоены в результате политических и экономических перемен; окрепнут новые кооперативные издательства, государственные — вынужденные финансовой необходимостью — уже отбросили (или отбросят раньше или позже) доктринальные возражения против популярной литературы... В самом деле: то, что споры «старшего» и «младшего» поколений могут в перспективе оказаться предзнаменованием перемен, формирующих завтрашний облик российской НФ, не отменит того факта, что — если посмотреть с другой стороны — этот спор был наименее нормальной «борьбой за стулья». Весь скандал — это, возможно, лишь отдельная деталь более серьезных политических разногласий, в которых Аркадий и Борис Стругацкие, «писатели-граждане», не могли не принять участия непосредственно.

Доказательством этого является их повесть «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», которую можно рассматривать как реакцию на изменяющуюся общественно-политическую ситуацию или как свидетельство творческих поисков.

Во время ее написания произошла неслыханная вещь: о постыдных делах советского настоящего и прошлого начинали говорить открыто! Польза, возникающая для литературы от расширения сферы ее свободы, — очевидна, но упразднение некоторых цензурных запретов вызвало и некоторые трудности: особенно для писателей, которые научились писать «не впрямую». Не могли не оказаться в затруднительном положении и Стругацкие, для которых умение обходить ограничения стало *de facto* одним из фундаментов их стиля.

Чем заменить столь милые читателю «эзоповские» аллюзии? Как не «захлебнуться» свободой, не начать торопливо, беспорядочно заполнять страницы наблюдениями обо всем том, о чем писать доселе было нельзя? Кроме того, из возможности открыто давать общественные советы вытекает тот фатальный факт, что их ценность становится легко проверяемой. Проверки «говорить напрямую» можно попросту не выдерживать — может оказаться, что, по сути, говорящему и нечего сказать. А даже если и есть — велик риск натолкнуться на протест. Скрытые указания читатель воспринимал на основе авторского внушения,

имея значительную свободу при анализе и интерпретации текста, в силу обстоятельств он начинал видеть в нем то, что хотел видеть. Теперь же он видит однозначные истины, конкретные рецепты, и ему легче их отбросить.

Всё это — опасности разного ранга. Например, не справиться с последней — это вовсе не позор, но может оказаться и поводом для хвалы. «Захлебнуться» — это не слишком большая неосторожность, обычно такая проза быстро устаревает. Поэтому я без тени смущения свидетельствую, что Стругацкие не устояли против соблазна и по-детски развлекались упоминаниями о наркотиках и об Афганистане, пародированием политической риторики, высмеиванием прессы, комсомола и бог знает чего еще. Не удержались они и от того, чтобы «похулиганить», вволю используя жаргонные выражения. Однако, если бы братья написали скучную повесть, а тем более такую, которая пытается поучать общество, но не сообщает ничего интересного, то это свидетельствовало бы, по крайней мере, о том, что при изменившихся условиях печати нашим авторам грозит тяжелый творческий кризис. В действительности «Отягощенных злом...», в отличие от многих других произведений Стругацких, нельзя прочесть «на одном дыхании».

Повесть, как и «Волны гасят ветер», формально была апокрифом из будущего, — на этот раз изданной в середине XXI века книгой Игоря К. Мытарина, в которой собраны два документа, снабженные авторским предисловием. Первый — это дневник Мытарина школьных лет, излагающий драматические события, произошедшие с 10 по 21 июля 2033 года. Молодой лицеист ассистировал в то время своему учителю — незаурядному педагогу, Георгию Анатольевичу Носову, принимавшему активное участие в этих событиях. Второй — это таинственная рукопись «ОЗ» восьмидесятых или девяностых годов двадцатого столетия, содержащая воспоминания Сергея Корнеевича Манохина. В начале июля 2033 Носов вручил ее Мытарину. В повести тексты документов чередуются. Мытарин «разделил» рукопись «ОЗ» на фрагменты в соответствии с тем, как он читал ее по несколько страниц тогда, в июле, и поместил эти фрагменты между записей дневника. Такая компоновка, как и личные качества Мытарина, должны провоцировать читателей XXI века (это значит: провоцируют нас) на поиск общего смысла в цепочках событий, изложенных в обоих документах. Иными словами: вымышленный Мытарин составил свою книгу так, как это некогда любили делать Стругацкие.

Оба документа — хотя и с диаметрально разных позиций — могли заставить врасплох любителей Стругацких.

Рукопись Манохина продолжает традиции «Мастера и Маргариты», что, впрочем, уже было в советской фантастике восьмидесятых годов¹⁰⁵. Работая над ней, братья обратились к религиозным и библейским мотивам, которых раньше не использовали. Жаждающий научного успеха астроном Манохин согласился служить сатане¹⁰⁶, который в поисках людей, знающих, «для чего они существуют на свете» [9, 18], «Человека с большой буквы» [9, 91] посетил Советский Союз и в таинственном здании принимает чудовищные экземпляры фанатиков. Спутником Демиурга является таинственный Агасфер Лукич — апостол Иоанн и Вечный Жид одновременно (выступающий при этом в комедийном амплуа нэповского афериста), который под прикрытием должности страхового агента скупает «особые нематериальные субстанции, независимые от тела» [9, 38], называемые также «религиозно-мифологическими представлениями, возникающими на основе олицетворения жизненных процессов организма» [9, 39], то есть человеческие души в обмен на исполнение глубочайших желаний носителей этих субстанций.

Эта чисто условная, полная литературных аллюзий (Булгаков, Ильф и Петров, Гоголь и т. д.) фабула попросту дает Стругацким возможность создания сатирической галереи портретов убогих личностей, исповедующих априорные идеи, — портретов человеческих типов, распространенных в сегодняшней России. Например, внимания заслуживает пансионер Демиурга Марк Парасюхин — великоросс-антисемит в черном костюме, с портретом «святого Адольфа» в комнате [9, 148]. Его Стругацкие заставляют испытывать особенно компрометирующие приключения.

В рукописи «ОЗ» Стругацкие отважились также на новую версию евангельских событий. Но представленный здесь, несколько шокирующий образ Христа, провоцирующего собственную поимку в надежде, что он сделает крест действенной трибуной для провозглашения своих истин, на мой взгляд, решительно уступает концепции Булгакова. Рассказ этой истории в книге попросту не представляется до конца оправданным, поскольку ее мораль формирует смысл целого произведения не в большей степени, чем это делало бы любое другое обращение к Евангелию.

Если рукопись Манохина является неожиданностью, так как содержит новые (но только в творчестве Стругацких) мотивы, то дневник Мытарина в свою очередь удивляет возвращением братьев к провозглашаемому четверть века ранее футурологическим идеям и к уже ар-

хаичному теперь жанровому образцу. При этом идея, на которой строится конструкция реалий, на фоне которых протекает действие, блистательна.

Действительность дневника отвечает на вопрос: каким был бы СССР, жители которого получили бы некоторые демократические свободы?

Вообразим себе социалистическую страну, то есть такую, где, конечно же, поддерживается господство коммунистической партии — но исключительно в силу гигантского морального авторитета этой организации. Государство разбито на несколько локальных территорий, с полным самоуправлением, управляемых властями, избранными на демократических выборах. Вообразим себе социалистическую страну, граждане которой без преград и в зависимости от своих взглядов объединяются в формальные и неформальные организации со свободным доступом к прессе и телевидению, а также имеют право на нестесненную, активную демонстрацию своего мнения общественности другими средствами. Государство, где происшедшие на данной территории события поразному комментирует несколько местных газет различной ориентации, где могут проходить манифестации и пикеты — а милиция попросту следит за порядком, где идет свободная игра политических сил, основанная на таких принципах, что, например, ортодоксальные коммунисты способны сосуществовать с людьми, предпочитающими спокойную личную жизнь.

Не преувеличивая, можно сказать, что Стругацкие сконструировали образ общества, используя множество конституциональных постулатов, провозглашаемых перед окончательным распадом во всей Восточной Европе. (Здесь я вынужден добавить, что авторы, вводя реалии меньшего веса, несколько промахнулись «во времени» — СССР Аппо Домини 2033 слишком напоминают США шестидесятых и семидесятых годов с характерными «войнами» хиппи и мотоциклистов, наркотиками и сексуальной революцией.)

Но этого идеала для Стругацких уже было мало, они готовы были дискутировать на эту тему. Именно из событий, описанных в дневнике, вытекает, что демократия — это недостаточная форма общественной организации: власть «большинства» может легко переродиться в диктатуру посредственности, тупости и примитива.

Дело в том, что общество 2033 года — это переходная форма. Появляются в ней зародыши чего-то качественно нового (попросту — коммунизма). С одной стороны, в форме расширения элитарной системы обучения педагогических кадров, в соответствии с рецептами «Воз-

вращения» всесторонне образованных, которые были бы способны поз-же таким же образом воспитывать общество. А с другой — в форме так называемой «флоры», или групп молодежи, практикующих полную терпимость в повседневной жизни.

Дневник — это имеющий отчетливый евангельский привкус¹⁰⁷ рассказ ученика «педагогического лицея» (это именно один из будущих воспитателей человечества — у него уже даже появляются способности «коммунистических сверхлюдей»), который, ассистируя обожаемому учителю, наблюдает и не всегда компетентно описывает его борьбу против политических интриг, направленных против лицеев, а также акцию (ей Носов также противостоит) общественного примитива, направленную против «флоры».

Усилия Носова заканчиваются поражением — словно Христос из рукописи «ОЗ», не сумев никого переубедить в своей правоте, как и его великий предшественник, он сознательно решается на отчаянный поступок. В последней сцене он сидит вместе с учениками у костра этих новых «хиппи» и ждет прибытия милиции и добровольцев, которые намерены «удалить заразу» из округи. Мы узнаем также, что лица будут закрыты — таким образом происходит, по крайней мере временное, уничтожение «зародышей будущего».

В своей повести Стругацкие не только рассчитывались с современниками и критиковали определенный «образ жизни». Они также представили историю, мораль которой в очередной раз в их прозе доказывала превосходство социотехники над стихийным развитием, убеждала, что «сознание определяет бытие» (а не наоборот), что людей — прежде, чем их освободить — нужно воспитывать.

Конечно, Стругацкие знали, как много зла было сделано при реализации подобных рецептов. Поэтому они снабжают мораль предостережением: в деле общественной перестройки следует соблюдать принципы уважения человеческого достоинства, свободы и жизни; тень этического прагматизма, отступление от морали милосердия, оправдывание великими целями используемых средств заканчивается на практике отрицанием того, чего хотелось достичь.

Это предупреждение братья провозгласили уже в рассказе «Шесть спичек», оно прошло красной нитью почти во всем их творчестве. В рассматриваемой повести оно выражено с помощью параллелизмов в обоих мотивах. Аналогии заключены не только в новозаветных аллюзиях. В рукописи «ОЗ» эпизодически появляется Носов, а в дневнике

ловец душ, Агасфер Лукич. Нет смысла излагать здесь подробности, но эти факты должны, видимо, подтолкнуть читателя к тому, чтобы он посмотрел на Носова по-другому — как на кого-то, столь же охваченного великой идеей, но не впадающего в грех фанатизма. Георгий Анатольевич даже во имя своего дела не соглашается на моральные компромиссы. Течение событий показывает, хоть это и сказано ясно, что сделка о его душе не была заключена...

Я думаю, мы можем вернуться к поставленным в начале рассмотрения вопросам. Сравнительно просто выяснилось, почему «Отягощенные злом...» (правда, теперь это название стало двусмысленным?) были тяжеловаты в чтении. Будучи наполовину утопией, повесть не могла иметь четкого действия — ведь описание стараний Носова не направлено на развлечение читающего или характеристику Носова в качестве литературного героя, а служит для презентации данной модели общества и анализа поставленной социологической и моральной проблемы.

Остается еще вопрос важности самого посыла произведения (если я правильно его прочитал).

Я лично сомневаюсь, что можно совместить подчинение людей воспитательным действиям в общественном масштабе и моральную чистоту. Ведь это первое всегда будет связано и с социотехническими манипуляциями, и с самоуверенностью манипулирующего. Что это именно он обладает истиной, что имеет право воспитывать. Не будучи политологом и историком, я не могу, конечно, должным образом раскрыть эту первоочередную проблему, но, кажется, можно согласиться, что именно демократия, об опасностях которой предостерегают Стругацкие в новейшей повести, не вызывает сомнений такого рода: она попросту позволяет людям править, как они хотят, не забывая себе голову тем, правильно ли они идут к идеалу.

С другой стороны, убеждение в пользе воспитания общества, в том, что «сознание определяет бытие...», всегда было первостепенным элементом русского и советского мышления о социализме со всеми историческими приключениями этого мышления...

Что ж... трудно удивляться тому, что Стругацкие сохранили веру в идеал, на котором они были воспитаны, — хотя в принципе всю свою жизнь посвятили борьбе с противоречиями этого идеала. Однако это не отменяет того факта, что в тот момент, когда уже многое указыва-

ло — разумно довериться стихийности развития человеческих обществ, и когда даже правящая элита советского государства уже попыталась привить в своей стране элементы этой стихийности, — Стругацкие неожиданно заняли позицию умеренного консерватизма, что, впрочем, им быстро поставили на вид; о реакции же обиженных националистических кругов легко было догадаться¹⁰⁸.

Наиболее ощутимый удар, однако, нанесла этой повести история. Через два года после публикации СССР перестал существовать, и сомнительно, что читатели «Отягощенных злом...» вообще еще интересовались проблемами будущего социализма, с таким вниманием рассмотренными в утопической части произведения.

События лета 1991 года лишили актуальности также и публицистическое содержание последней, законченной в апреле 1990 г. позиции братьев — их сценического (sic!) дебюта, комедии «Жида города Питера...». В ней Стругацкие выставили суровый счет подавляющему большинству своего поколения, «назвали рабов рабами»¹⁰⁹. Замысел, на котором основана фабула, немного напоминает «За миллиард лет до конца света»: группа пятидесятилетних интеллигентов получает повестки, предписывающие им прибыть «с документами и сменой белья» в определенные места города, что является очевидным преддверием ссылки или иных массовых репрессий. Повестки высылает таинственная «Социальная Ассенизация», их содержание указывает на различные «провинности» адресатов («Богачи города Питера...», «Жида...», «Политиканы...»), отсюда легкий «фантастический налет» этого в принципе уже совершенно реалистического произведения. Все взрываются возмущением — и покорно упаковываются, обосновывая это «волей народа», невозможностью бегства и т. д. Спасения ищут в милиции, у «высокопоставленных» знакомых, даже в КГБ. Но никому и в голову не приходит проигнорировать повестку или вступить в сопротивление. Подчинение любому распоряжению является для них чем-то обязательным, не подлежащим сомнению. Ничего не меняет осознание того, что это — конец перестройки, гласности, реформ, — ведь этого ожидали... Однако распоряжения будут отменены, а одновременно поколение двадцатилетних покажет, что оно не заражено рабством. Его представители побьют человека, который разносит повестки, — покажут властям, что они не останутся безнаказанными¹¹⁰.

апрель 1987 — июнь 1989, июль 1992

Приложение
ЕЩЕ О «ХРОМОЙ СУДЬБЕ»
(Примечания на полях монографии) ¹¹¹

Написание книги о современных писателях иногда бывает рискованным делом. Потому что появляются неизвестные до того факты, писатели комментируют свои давние произведения, переиздают их в измененных версиях и т. д. Книгу «Братья Стругацкие (очерк творчества)» я окончательно закончил в июле 1992 года, и с того времени «стругацкология» несколько продвинулась вперед. Я решил по мере возможности отслеживать появление новой информации, характеризующей и по-новому интерпретирующей творчество Стругацких, и время от времени сообщать о новостях любителям книг Стругацких.

В этом тексте я вернусь к известной польскому читателю пока только из 3 номера «Литературы в мире» за 1988 год повести «Хромая судьба», опубликованной в журнале «Нева» в 1986 году, а затем с 1989 издаваемой вместе с введенной в текст повестью «Гадкие лебеди» (постоянно под тем же названием, теперь уже общим: «Хромая судьба»).

Необходимость дополнения прежних рассуждений об этой повести стала жгучей с того момента, как Борис Стругацкий определил¹¹² время ее написания: с ноября 1980 по ноябрь 1982. Этой информации не было в первом издании, которым я пользовался (результат требования тогдашней, еще советской цензуры).

Стоит также остановиться на художественных и содержательных последствиях решения включить в текст «Хромой судьбы» — в качестве написанной «в стол» главным героем, Феликсом Сорокиным, рукописи из «Синей Папки» — изданного еще в 1972 году на Западе «Времени дождя» (другое название — «Гадкие лебеди»). Это решение было принято относительно недавно. Скорее всего, только в 1987 году¹¹³. Ведь еще годом раньше, когда — как я уже вспоминал — первая версия «Хромой судьбы» печаталась в ленинградской «Неве», в качестве фрагментов «Синей Папки» появились фрагменты первой части неопубликованной еще тогда другой повести — «Град обреченный». И, пожалуй, она была там более к месту с точки зрения свойственного этому произведению духа абсурда. Косвенная автохарактеристика своего «тайного» произведения, которую приводит Сорокин, и то, что о художественных амбициях этого писателя (между прочим, и по писаниям его ранних «современных сказок») мы можем сказать, указывает именно на гротеск и абсурд.

*

Те, кто читал «Хромую судьбу», наверняка помнят, что авторы приняли там игру с читателем, наделив главного героя, Феликса Александровича Сорокина, некоторыми элементами биографии Аркадия Стругацкого. Много фактов совпадает — военная служба, японистика, редактирование — кроме одного, принципиального: Аркадий не стал посредственным писателем-баталистом. А информированный об этой «специальности» Сорокина советский читатель начала восьмидесятых годов автоматически должен был подозревать его в конформизме, в том, что он полностью смирился с судьбой. Обычная, посредственная баталистика (вроде сценариев Сорокина) в 1982 году ассоциировалась прежде всего с повестями Юлиана Семенова или Александра Чаковского — воспевающими преимущество советского оружия или даже заслуги Иосифа Виссарионовича.

Таким образом, Сорокин является как бы иным, более худшим, но все-таки правдоподобным вариантом развития писательского таланта Аркадия. Как бы — так как опять же не до конца... Еретический интерес к фантастике, скрытые амбиции писать «не так, как требуется» позволяют увидеть в Феликсе Александровиче что-то вроде «зеркального отражения» братьев. То, что для них было литературной ежедневностью, для Сорокина является изредка реализуемой мечтой. С другой стороны, Аркадий тоже пробовал писать соцреализм.

Игра с биографией является лишь одним из мысленных слоев произведения. Кроме того, «Хромая судьба» — это реалистическая картина жизни советских писателей восьмидесятых годов и — как и «Гадкие лебеди» — социологическое исследование судьбы писателя в условиях диктатуры. Но она говорит о другом времени, представляет не мечты и постулаты, а жизненную прозу и пользуется иным творческим методом — по-другому использует возможности литературной фантастики.

Содержащийся в «Хромой судьбе» образ жизни советских писателей комментария не требует. Обращаю лишь внимание на мощь всех институтов надзора (редакции издательств и журналов, цензура, литературная критика), неустанно заботящихся об идеологической чистоте произведений, связанную с довольно комфортабельными условиями жизни каждого из творцов. Вот метод «кнута и пряника» в чистом виде!

Стругацким удалось вернуть и пару истин о жизни советского общества конца эпохи Брежнева, неслучайно названной позднее «эпохой застоя». Тотальный балаган в экономике, коррупция, «засекречивание» почти всего (в те годы секретной была даже московская телефонная

книга). Намеки на эти явления читатель мог заметить (правда, повесть дождалась публикации все-таки лишь в годы «перестройки») во внешне невинных упоминаниях: о том, что когда-то умели очищать улицы от снега, а теперь — несмотря на специальные снегоуборочные машины — всё тонет в снегу, о выездах целых университетов в деревню, на уборку овощей, об исключении профсоюзного работника за взяточничество, о беспокойстве одного из героев — Кудинова, что он разгласил существование «секретного» института¹¹⁴. Характерно также, что вся компания пьет до потери сознания¹¹⁵.

Таким образом, Стругацкие, несмотря на то, что условия того времени крайне этому не благоприятствовали, старались сказать правду времени методом малых фактов и узкого объектива. Сорокин говорит об анекдотах, мелочах, ежедневных делах — хотелось бы сказать — с некоторой нарочитостью: «Я говорю о глупостях, потому что не могу говорить о большем». Таким способом они провоцировали читателя домысливать это «большее».

Но одна проблема рассмотрена здесь глубже. Та самая, что и в написанных двадцатью годами раньше (с октября 1966 по сентябрь 1967) «Гадких лебедях» — истории оппозиционного писателя в фантастической тоталитарной стране, то есть истории Виктора Банева. Как может работать писатель в условиях диктатуры.

В момент написания повести о Сорокине эта проблема оставалась жизненной, но ее уже нельзя было решать так, как предлагали Стругацкие когда-то, в «Лебедях». Опыт второй половины семидесятых годов, когда было разбито диссидентское движение (подвергая непокорных интеллигентов различным репрессиям, а позднее вынуждая их покидать страну), доказал, что — вопреки выраженным в повести о Баневе надеждам шестидесятых годов — диктатура, располагая грубой силой, прекрасно может обойтись без знаний, которые несет интеллигенция.

Ноябрь 1982 — это месяц окончания работы над книгой и одновременно смерти Брежнева. Но ситуация сменилась не сразу. Юрий Андропов и Константин Черненко — преемники — несмотря на попытки упорядочить экономику, не подвергли ревизии брежневские методы проведения культурной политики. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в истории Сорокина господствующим настроением является — по крайней мере, до определенного момента — стабилизирувавшаяся, тихая безнадега.

Переламывает ее лишь окончание, когда «вполне реальный мир» произведения оказывается «деформированным присутствием чуда» [53]

(в соответствии с новой литературной программой братьев), а из этого чуда возникает совершенно практическое послание.

Вот — я напомним изложенное в моей монографии содержание произведения — Институт лингвистических исследований Академии наук СССР, куда правление Московского отделения Союза писателей направляет с рукописями своих членов, оказывается местом, где при машине, которая может предвидеть судьбу произведения, работает — он? не он? — сам Булгаков, покровитель гениев, о которых хотели бы забыть. Это он наконец наглядно убедит Сорокина, что его опасения об издании машинописи не имеют смысла, так как дело писателя — творить так хорошо, как он сможет, без оглядки на конъюнктуру, не распыляясь на пустые, пусть даже и тешащие самолюбие умозаключения. Убедит его также, что произведение будет закончено — и только в этом заключается настоящая радость.

Таким образом, в начале восьмидесятых годов Стругацкие давали в «Хромой судьбе» своим собратьям-писателям (а одновременно и всей российской интеллигенции) печальный, но мужественный совет: выполняйте свое призвание, творите и не заботьтесь о практической, издательской пользе, о славе... В творчестве вы всегда найдете утешение, а произведение само как-нибудь прорвется к читателю... Судьба «Мастера и Маргариты», изданного спустя четверть века после смерти автора, убедительно это доказывает.

Неотлучно сопутствующая братьям Стругацким на их писательском пути ирония судьбы распорядилась так, что печальный рассказ о неделе жизни Сорокина в момент издания (когда не была известна точная дата окончания этого текста) можно было прочесть как характерный для начала перестройки сильный акцент оптимизма.

*

Наконец, рассмотрим еще один вопрос: почему именно «Гадкие лебеди» окончательно стали содержанием «Синей Папки»? Напрашивается ответ, что, может быть, авторы хотели таким образом специально оказать почет своему «проклятому» произведению. Но это только психологическая гипотеза. Я лично думаю, что выбор именно этой повести имеет объективное, художественное объяснение. Таким образом углубляется характерологический портрет Сорокина.

Почему он так беспокоится о судьбе своего «тайного» дитяти? Не только потому, что это гениальное произведение, но и потому, что оно является воплощением его грез о себе, как писателя и человеке.

Обратим внимание на аналогии, подобию и противоречия между героями «Хромой судьбы» и «Времени дождя». Например, у Сорокина есть тридцатилетняя дочь, а у Банева — десятилетняя, и сам он лет на двадцать моложе Сорокина. Далее: он практически несокрушим физически, ведет бурный роман, работает совершенно спонтанно и «до последнего вздоха», в то время, как Сорокин уже серьезно болен, работает по 2–3 часа, а его роман, скорее всего, является последней любовью пожилого мужчины. Банева все знают, а его «переход к активности» означает вмешательство в борьбу спецслужб, в дела первостепенной важности для страны, — о Сорокине мало кто знает, а участвовать он может, самое большее, в идиотских спорах о плагиате. Расположение глав подчеркивает правильность такого рассмотрения.

Таким образом, создавая гибрид двух повестей (о Баневе и о Сорокине), который с 1989 года доступен на литературном рынке под названием «Хромая судьба», Стругацкие не совершили художественной ошибки: ее действительно можно читать не как механическое сложение, но как единое целое.

ПРИМЕЧАНИЯ

Вступление

¹ Я не рассматриваю здесь научные работы Бориса и статьи по японистике и ориенталистике Аркадия, а также переводческую деятельность обоих. Пользуясь случаем, должен заметить, что в произведениях братьев можно обнаружить большое количество мотивов, связанных с культурой Японии, однако я недостаточно компетентен, чтобы в полной мере исследовать эти мотивы. — *Прим. авт.*

² По этой же причине я уменьшил и количество примечаний. — *Прим. авт.*

Библиография в русском издании несколько изменена. Оставлены лишь те позиции, цитаты из которых приведены в тексте. Первая цифра в квадратных скобках указывает номер источника, вторая — страницу. — *Прим. перев.*

³ Борис Натанович вспоминал о тех трагических событиях:

Я должен был умереть в блокаду — это было ежу ясно, я умирал, мама мне об этом рассказывала... меня спасла соседка, у которой каким-то чудом оказался бактериофаг... Мне дали ложку этого лекарства, и я выжил, как видите. ...Аркадий тоже должен был погибнуть, конечно, — весь выпуск его минометной школы был отправлен на Курскую дугу и никого не осталось в живых. Его буквально за две недели до этих

событий откомандировали в Куйбышев на курсы военных переводчиков. В той теплушке, в которой ехали отец и Аркадий, — умерли все, кроме брата. Потому что это были эвакуированные из Ленинграда, которых сначала переправили по Дороге жизни, потом от пуза накормили... Начался кровавый понос... что-то жуткое... многие сразу умирали. Потом живых посадили в ледяной вагон и — до Вологды без остановки, без врачебного внимания... Вот так. Аркадий был, конечно, чрезвычайно крепким молодым парнем — он выжил тогда один среди всех [11, 408].

— *Прим. перев.*

⁴ «Семейные дела Гаюровых» лишены следа стиля братьев. По свидетельству А. Стругацкого, он помогал соавтору, таджикскому литератору Фатеху Ниязи «уложить» готовый материал в образы и сцены. — *Прим. авт.*

⁵ Напр., «Мечта Пандоры» А. Столярова, действие которой происходит в реальности повести «Хищные вещи века», лишь несколько позднее. — *Прим. авт.*

⁶ Московский любитель фантастики Владимир Орлов передал мне библиографию пародий на произведения Стругацких — всего 14 позиций, вышедших в 1963–84 годах. — *Прим. авт.*

В рамках проекта «АБСолют» Антон Лапудев нашел и библиографировал гораздо большее количество пародий. — *Прим. перев.*

⁷ Должен заметить, что настоящий «бум» как раз и начался в 1989 году, когда ежегодно стало выходить более десятка книг Стругацких, а в 1991 году издательство «Текст» предприняло выпуск первого собрания сочинений братьев в 12 томах. — *Прим. перев.*

⁸ В конце шестидесятых годов в этом издательстве Стругацким было заявлено: «Фантастики у нас не было, нет и не будет» [28, 106], — тем большим должно было быть их удовлетворение. — *Прим. авт.*

⁹ На 1 января 2001 года — 30 произведений, 441 издание в 33 странах. — *Прим. перев.*

¹⁰ О работе над сценарием этого фильма Стругацкие всегда охотно вспоминали, делаясь подробностями о том, как были вынуждены написать целых 9 вариантов, как почти готовый фильм был загублен при проявке пленки и всю работу пришлось начинать сначала... — *Прим. авт.*

¹¹ Сериал по «Обитаемому острову» снят не был. В 1990 году по сценарию «Пять ложек эликсира» был снят фильм «Искушение Б.» (реж. А. Сиренко). В Чехословакии был снят фильм по «Малышу». В настоящее время в Голливуде идет подготовка к съемкам фильма по «Пикнику на обочине», а в России Алексей Герман снимает новый вариант «Трудно быть богом». — *Прим. перев.*

Глава I

¹² 1956 год как год написания повести называет Аркадий в интервью «Фантастика всегда актуальна» [34], а в беседе братьев на страницах ленинградского журнала «Аврора» [33] говорится о начале работы над повестью в 1955 году. Однако в другом интервью Аркадий о происхождении «Страны...» вспоминает следующее:

Честно говоря, я сам уже не могу отличить в этой истории правды от вымысла. И вот, если верить нашей семейной легенде, дело было так. Тогда, лет двадцать назад, я был профессиональным переводчиком с японского, брат — астрофизик. Однажды мы с ним и с моей женой гуляли по Невскому проспекту. Как раз в это время вышла книжка одного украинского фантаста, на редкость слабая. Мы с братом разругивали ее, как могли. Жена шла в середине, слушая, как мы изощрялись. Наконец терпение ее лопнуло. Критиковать все могут, сказала она, а сами, поди, и такого не напишете. Нас, разумеется, взорвало: да не вставая из-за стола... Кажется, заключили пари. Сколько времени писали — не помню. Полкнижки — я, полкнижки — Борис, потом состыковали эпизоды, убрали накладки и понесли рукопись в издательство. К нашему удивлению, через год роман напечатали [32].

Книга, о которой вспоминает А. Стругацкий, скорее всего «Аргонавты Вселенной» Владимира Владко (Ростов-на-Дону, 1939), которая в переработанном виде вышла в Москве в 1958 году. Действительно, местами она чрезвычайно наивна. Доказательством того, что речь шла об этом романе, является то, что некоторые эпизоды «Страны багровых туч» (атака космического излучения, события сразу же после посадки) несомненно являются полемической аллюзией на аналогичные сцены из книги Владко. О меньших аллюзиях я и не упоминаю...

Но если речь действительно шла об «Аргонавтах...», то «Страна багровых туч» могла быть написана лишь в 1958 году*.— *Прим. авт.*

¹³ Напр., стандартная повесть тридцатых годов Федора Панферова «Бруски» местами живо напоминает утопию.— *Прим. авт.*

* В беседе с переводчиком этой книги Борис Натанович приводил следующие даты: повесть задумана в 1955 году, а написана в апреле 1957 года. Противоречие с датой выхода книги В. Владко можно объяснить следующим образом. Выходные данные «Аргонавтов Вселенной» гласят: «Сдано в набор: 2.8.1956. Подписано к печати: 22.3.1957». Аркадий Натанович в это время уже работал редактором, правда, в другом издательстве, но был знаком, например, с К. Андреевым, редактировавшим фантастику в Трудрезервиздате, где и вышла книга Владко. Братья могли познакомиться с текстом «Аргонавтов...» еще в рукописи.— *Прим. перев.*

¹⁴ Процесс деградации начался в творчестве Уэллса, когда в некоторых повестях одновременно присутствовали и видения хорошо или плохо (антиутопия) устроенного будущего мира, и «чудесные», используемые в этом мире и в современной автору действительности технические изобретения. Стоит обратить внимание, что ранее Верн описывал технику как бы бескорыстно, вообще не пытаясь взглянуть на развитие общества. В формировании окончательного вида НФ в Англии и США, которое по мнению польского литературоведа А. Згожельского завершилось в конце тридцатых годов (исследователи чаще датируют возникновение НФ условно 1926 годом, когда начал выходить журнал «Astounding» Хьюго Гернсбека), участвовали такие виды фантастики, как: повесть ужасов — «weird fiction», повесть о чудесном изобретении — «gadget story», так называемое «фантастическое путешествие» (последние два и частично «weird fiction» я объединяю общим названием «технологической утопии», отдавая себе отчет в том, что термин этот скорее из области идеологии, чем генологии), и конечно же утопия в собственном смысле этого слова, то есть социологическая, которая представлена, напр., романами «Прекрасный новый мир» Олдоса Хаксли и «Когда Спящий проснется» Герберта Уэллса. Существенным фактором, который способствовал выделению НФ среди родственных видов, я считаю утрату огромной группы произведений со свойственной утопиям склонностью к дидактичному, авторскому, имеющему самостоятельную, научно-популярную или идейную ценность, описыванию фантастического феномена. Видовым отличием НФ является использование этого феномена (феноменов) в качестве фона для собственно фабулы, то есть событий, составляющих драму, переживания или только приключения героя. Иными словами, НФ использует технику реалистичной прозы — чаще всего приключенческой или сенсационной, но также бытовой или психологической — и с ее помощью достигает своих развлекательных, идейных, познавательных или иных целей. В наиболее зрелых своих произведениях НФ прибегает даже к такой — казалось бы — присущей лишь «высокой» литературе сложной технике, как условие «совместного знания» читателя и автора о месте, времени и реалиях, в которых происходит действие, несмотря на то, что фантастический мир по своей природе является конструкцией, неизвестной даже по документам. Однако это возможно благодаря прочному закреплению в сознании читателей НФ памяти о реалиях — «фантастичностях», созданных в старых утопиях, опыт которых в этой области НФ приняла, расширила и употребила в виде «совместного имущества». — *Прим. авт.*

¹⁵ Можно назвать: В. Итин, «Страна Гонгури» (1922); Я. Окунев, «Грядущий мир» (1923) и «Завтрашний день» (1924); А. Беляев, «Город победителя» и «Зеленая симфония» (1930); Э. Зеликович, «Следующий мир» (1930); Я. Ларри, «Страна счастливых» (1931). Больше не было, если верить А. Бритикову [112, 96–101 и 135–145]. — *Прим. авт.*

¹⁶ Скорее всего он имел в виду «Волшебные ботинки» В. Сапарина (1958). — *Прим. авт.*

¹⁷ Автор этого определения, А. Казанцев, процитированный в статье В. Ревича, с тех давних пор существенно изменил свои взгляды. «Мечта — душа научной фантастики» [130, 24], — проникновенно писал он десятью годами спустя, когда ему было ясно, что и определение фантастики как «литературы великой мечты» страдает все той же ходульной узкой ограниченностью. Примечательно, что цитата о «мечте» взята из статьи, посвященной 70-летию другого динозавра советской НФ, В. Немцова. Здесь стоит заметить, что суть романов А. Казанцева, регулярно выпекаемых в любые времена, не менялась... — *Прим. перев.*

¹⁸ Чтобы по крайней мере один из всех авторов Science Fiction хоть раз заикнулся о социализации, хотя бы главных отраслей промышленности /.../ — чего нет, того нет. Речь вовсе не идет о том, чтобы американцы пропагандировали коммунизм в качестве идеала утопии; в конце концов, существуют различные концепции социализма и путей, ведущих к нему, — но это понятие было вычеркнуто из словаря НФ, если только оно не являлось фундаментом дистопии посторуэлловского типа.

Поэтому стоит мимоходом заметить, что в спектре политических убеждений, исповедуемых большинством авторов, Science Fiction размещается бесспорно справа /.../ [120, t. 2, 435].

Разве не так же и Стругацким, несмотря на всю их писательскую «революционность», даже в голову не пришло «заикнуться» о более демократическом хозяйствовании и отношении к отдельной личности? — *Прим. авт.*

Глава II

¹⁹ У меня нет, к сожалению, данных, позволяющих сравнить точное количество изданий НФ «брутто», с переизданиями и переводами. Бритиков вспоминает о 1266 книгах, выпущенных с 1959 по 1965 г. тиражом 140 млн. экземпляров [112, 268]. — *Прим. авт.*

²⁰ Советский историк философии так комментирует этот эпизод:

Значит, изменились законы его [Мвена Маса] психики, сместились пружины чувств, двигатели эмоций, фундаменты морали. Нравственное оскорбление, нанесенное другому, возмущает его больше, чем физическое оскорбление, нанесенное ему самому. И это не потому, что он привык к ударам. Нет, он еще ни разу не встречался с такой рассчитанной безжалостностью, ни разу не терпел побоев, наносимых, чтобы причинить боль, унижить человека.

Казалось бы, что такое неслыханное оскорбление и должно было прежде всего возмутить его. Но — «чувства общественного человека суть иные чувства, чем чувства необщественного человека». Из них исчезла

эгоистичность, исчез эгоцентризм, зато «чувства других людей» стали «его собственным достоянием».

Поэтому куда больше возмущает Мвена Маса насилие над другим человеком, попытка навязать ему свою волю, подвергнуть моральному угнетению.

Эта сценка дает еще один ключ к ефремовской концепции нового человека. Мы видим, как коммунистический гуманизм врос в его душу, стал его внутренним свойством, насквозь просвечивает его чувства. Мы видим, что он определяет все его действия, все мысли, все эмоции [71, 78].

Рюриков цитирует «Экономическо-философские рукописи» Карла Маркса [57, 42, 122]. — *Прим. авт.*

²¹ Б. Ляпунов в статье «Новые достижения техники и советская научно-фантастическая литература» [64] насчитал всего лишь четыре кибернетических рассказа и повести, кроме вышеперечисленных. — *Прим. авт.*

²² В «Большой глубине» также есть эпизод охоты на огромного головоногого. Однако здесь охота бескровная, животное усыпляют и поднимают на поверхность. Любопытно, что и героям Стругацких приходит в голову нечто подобное, но их субмарина не справится с такой задачей. — *Прим. авт.*

²³ Я не случайно использую термин, примыкающий к «теории бесконфликтности», то есть к весьма ортодоксальному соцреализму. О том, что такой способ мышления не был тогда братьям чужд, свидетельствует следующее выступление Аркадия:

В советской, да и в зарубежной фантастике о человеке будущего пишется еще очень мало. Каков будет он, этот человек? Очевидно, он будет лишен таких пережитков прошлого, как приобретательство, эгоизм, зависть. Зато в полной мере откроются его духовные возможности. И в этой связи задачи писателей-фантастов, как ни странно, усложняются. Как, например, показать конфликты между людьми будущего? В какой форме эти конфликты будут проявляться? Видимо, основой их будет та же борьба, но борьба не добра со злом, а... добра против добра. /.../ На чьей же стороне будут в таком случае симпатии автора? [11, 271].

— *Прим. авт.*

²⁴ В беседе с «люденами» Борис Стругацкий так ответил на этот вопрос: «Конечно, не думали. Насколько я помню, рассказ представлял для нас интерес только из-за научно-фантастической идеи о том, как киберы будут осваивать пространство. Всё остальное — типичные архитектурные излишества». — *Прим. перев.*

²⁵ Например, приведенная выше цитата. — *Прим. авт.*

²⁶ Бесклассовый общественный строй с единой общенародной собственностью на средства производства, полным социальным равенством всех членов общества, где вместе с всесторонним развитием людей вы-

растут и производительные силы на основе постоянно развивающейся науки и техники, все источники общественного богатства пользуются полным потоком и осуществится великий принцип «от каждого — по способностям, каждому — по потребностям». Коммунизм — это высокоорганизованное общество свободных и сознательных тружеников, в котором утвердится общественное самоуправление, труд на благо общества станет для всех первой жизненной потребностью, осознанной необходимостью, способности каждого будут применяться с наибольшей пользой для народа [115, 62].

— Прим. авт.

²⁷ Максим Ростиславский (позднее: Каммерер), герой «Обитаемого острова», например, необычайно сильный, видит в темноте, не подвержен болезням, ему не страшна радиоактивность, выздоравливает после ранения в сердце, позвоночник, печень и т. д. и т. п. — *Прим. авт.*

²⁸ В беседе с «люденами» Борис Стругацкий отмечал: «Такой вопрос у нас возникал каждый день, но мы не знали на него ответа. Поскольку основная наша цель была — показать мир, в котором нам хочется жить, мы эту проблему как бы отодвигали. А потом она появилась, она все равно пролезла, в том же самом «Жуке в муравейнике» она практически пролезла...» — *Прим. перев.*

²⁹ Тем не менее сомнения носили победный характер. Возобновляя в 1967 г. «Полдень, XXII век», Стругацкие снабдили текст вступлением, в котором столь старательно сконструированный в соответствии с указаниями классиков образ коммунизма представили как субъективное, не имеющее футурологических амбиций, видение.

Здесь я хотел бы процитировать также большое высказывание Стругацких на тему их раннего — когда они писали и «Полдень» — творчества, а также идейного перелома, который в значительной степени лишил актуальности их произведения — по крайней мере, в глазах самих братьев:

Корр[еспондент]. Стругацкие ранних книг и книг последних лет, мне кажется, верят в разные вещи. Во многом они просто антиподы друг другу. Герой их ранних книг — коллективист, герой книг последних лет — индивидуалист, одиночка. Стилистика их ранних книг, способ изложения материала — крайне эмоциональны, а в книгах последних лет они подчеркнута суховаты, последовательны, логичны. Не случайно, скажем, в последнее время появился и был воплощен ими замысел романа, состоящего из одних документов.

Б[орис] С[тругацкий]. Я понял, что вы хотите сказать и почему этому вопросу предшествовал вопрос о вере Стругацких... О Стругацких ранних произведений можно было сказать, что это люди, которые свято и безусловно верят в близкое коммунистическое будущее...

Корр. Настолько, что как бы даже живут уже в нем...

Б. С. Стругацкие более поздние, получается, как бы отступились от этой веры и так же, как их герой, уже больше думают о себе... Это ведь и так и не так. Мы всегда исходили из того, что человек — это животное, но разумное. Если оно разумное, значит, оно должно разбираться в том, что хорошо, а что плохо. И именно в связи с разумностью такого рода в мире появляется все больше доброго и хорошего...

Корр. Простите, но «разумный» в нашем разговоре — это человек гармонии эмоционального и рационального, или просто тот, у кого хорошо устроены мозги?

Б. С. Я вкладываю в этот термин самый простой, примитивный смысл: разумный — значит способный разобраться в мире, который его окружает. Короче говоря, разумный — это значит ученый.

Корр. А чисто человеческие качества (сердце, душа) куда подевались на этом фоне?

Б. С. Сердце, душа были для нас функциями разума. Подразумевалось, что если человек разумен, значит, у него и с остальным все в порядке. Потому что если человек разумен, то ему ясно, что хорошо себя вести — правильно, а плохо себя вести — неправильно. Причинять вред людям — плохо, нести добро людям — хорошо. Это *разумно*, понимаете? Именно такова была наша начальная установка. И далее. Человек с течением времени принципиально не меняется. Пифагор и Ньютон, разделенные тысячелетиями, одинаково разумны. И человек, который появится еще через тысячу лет, в этом смысле будет, видимо, на том же уровне. Происходит ли тогда вообще что-нибудь с людьми? Мы выдвигаем гипотезу, что все человеческие качества (доброта, чувствительность и т. д.) распределяются по гауссиане — это такая колоколообразная кривая. То есть в каждый отдельный момент времени злобных людей мало. И очень добрых людей — мало. Основная масса держится где-то в середине. Предположим, что все качества людей со временем — в силу общего улучшения условий существования — становятся все лучше. Наука развивается все сильнее, материальный уровень растет, люди становятся добрее, образованнее, умнее и т. д. Гауссиана сдвигается по горизонтали, и человек, который вчера по доброте своей был чем-то совершенно исключительным, через сто лет уже будет рядовым явлением. А исключительная доброта, соответственно, будет чем-то таким, чего мы себе сегодня и представить не можем. Отсюда получается, что через сто, двести лет действительно наступит время, когда — от каждого по способностям, каждому по потребностям, когда — изобилие материальных благ, нет необходимости вцепляться друг другу в глотки, когда — разработана теория воспитания, и с детства человека выращивают добрым и хорошим, а значит, мир постепенно населяют только добрые и хорошие люди, когда, наконец, будут реализованы вещи, казавшиеся разумными еще тысячелетия назад. Приблизительно так, на уровне схемы, мы представляли себе движение человечества в будущее.

И именно эти представления отразились в наших ранних вещах. Все зло, вся мерзость, все негодяи, подлецы, трусы — считали мы — со вре-

менем отомрут за ненадобностью. Не надо будет делить кусок хлеба, не надо будет делить посты, жилплощадь с окнами на юг... И чем дальше, тем больше добрых и хороших людей будет в мире, а потом добрых и хороших людей станет подавляющее большинство, и наступит коммунизм — светлое будущее всего человечества...

Корр. Но он все не наступал и не наступал...

Б. С. Да... Очень скоро мы поняли, что вся эта картина не так проста, как нам кажется. Ниоткуда, скажем, не следует, что гауссианы сдвигаются, ниоткуда не следует, что с течением времени человек обязательно будет становиться добрее, ниоткуда не следует, наконец, главное — что увеличение количества материальных благ на душу населения приводит к улучшению человека. Мы сплошь и рядом наблюдали картину обратную. И в нашей стране, и в других странах. Количество материальных благ на душу населения растет, а души лучше не становятся. И чем дальше, тем больше нам приходилось задумываться о том, что, если даже всего будет навалом, найдутся люди, которым вечно будет чего-то не хватать. Поэтому, в частности, выпуская второе издание «Полдня» (1967 г.), мы сделали к нему специальное предисловие, в котором оговаривали, что общество, изображенное нами в этой повести, совсем не обязательно будет именно таким для всего человечества. Это просто общество, в котором нам хотелось бы жить.

Все оказалось сложнее и страшнее. Человек оказался гораздо более сложным устройством, чем «животное разумное». /.../ Оказывалось совсем непонятно, как из окружающего мира вырастет мир Полудня. Куда денутся миллионы и миллионы окружающих нас людей, совершенно негодных для жизни в мире Полудня? А потом мы спросили себя: господа, куда же девать тогда тех людей, которые в общем-то хорошие, но не без червоточки? И не смогли себе ответить. Так что, действительно, в этом смысле сегодняшние Стругацкие, наверное, гораздо большие скептики, чем Стругацкие пятидесятых [11, 431–434].

— *Прим. авт.*

³⁰ На самом деле повесть «Возвращение (Полдень, 22-й век)» 1962 и 1963 гг. имела другой состав (новелла «Поражение» вообще не входила в нее) и другой порядок новелл (новелла «Свидание» под названием «Люди, люди...» располагалась в середине повести). Более четкий контур, соответствующий данному описанию, повесть приобрела лишь в 1967 году, когда была опубликована под названием «Полдень, XXII век (Возвращение)». — *Прим. перев.*

Глава III

³¹ К чести фантастов, только в их среде нашлись люди, которые воспротивились бессмысленному употреблению понятия «жанр» по отношению к фантастике, справедливо указывая, что жанром можно считать «роман»,

«повесть», «поэму», «пьесу» и т. п., а фантастику скорее следует считать именно видом литературы, таким же, как реализм, романтизм и т. п. Но поскольку в СССР иные виды литературы, кроме «социалистического реализма», не имели права на существование, литературоведы старательно замазывали различие между всеми этими терминами, и до сих пор я не встречал ни в одном словаре четкого определения понятий «вид», «род», «жанр» по отношению к литературе вообще и к фантастике в частности...— *Прим. перев.*

³² Борис Натанович, отвечая на вопросы группы «Людены», предоставил следующие даты написания перечисленных произведений (первая дата — начало обсуждения замысла, вторая — окончание работы): «Возвращение» (март 1959 — октябрь 1960), «Стажеры» (ноябрь 1959 — июнь 1960), «Попытка к бегству» (январь 1962 — февраль 1962), «Далекая Радуга» (сентябрь 1962 — декабрь 1962), «Трудно быть богом» (февраль 1963 — сентябрь 1963), «Понедельник начинается в субботу» (август 1961 — май 1964), «Хищные вещи века» (октябрь 1963 — ноябрь 1964). Как видим, автору монографии удалось довольно точно определить эти даты, работая «на касаниях»...— *Прим. перев.*

³³ Утверждение, что писатель должен быть образованным интеллигентом, звучало неслышанно на фоне тогдашней русской и советской традиции мышления об общественной роли литературы и ее творцов. Для этой традиции характерен был скорее культ крестьянства, отечественности, народности (как в соцреалистическом, так и в обиходном значении этих слов). Однако редакция использовала, довольно коварно, формальный аргумент: Стругацкие, по ее мнению, требовали от коллег подчинения лишь одному творческому методу — а это недопустимо, так как противоречит нынешнему отношению партии к литературе, является консерватизмом.— *Прим. авт.*

³⁴ С этих же позиций он полемизировал с братьями далее:

Стругацкие могут называть свои книги просто фантастическими, и все равно от науки им не уйти! /.../ Если художественный метод современной фантастики считать независимым от науки, то тем самым и Рабле, и Гофман, и Сент-Экзюпери в «Маленьком принце» станут в одну шеренгу с братьями Стругацкими. Компания, конечно, неплохая, но ведь речь идет об особенностях *современной* фантастической литературы.

Если мы оставим слово «фантастика» и отбросим «научная», то смешаем в кучу фантастов всех времен, всю мировую фантастическую литературу и потеряем возможность дифференцировать разные виды и разные типы фантастики. /.../

Но и фантастика, превращенная в прием, остается в наше время научной фантастикой. Критерий у нас один, и Стругацкие от него не отступают: научно-философское, диалектико-материалистическое видение мира, иными словами, современный научный уровень мышления, при котором исторический критерий, социологические воззрения играют не

меньшую роль в фантастической литературе, чем научно-технические идеи и гипотезы.

При всех фантастических допусках, как бы далеко они ни выходили за пределы возможного, при всей невероятности принятых причин и следствий они подсказаны, так или иначе, современной научной мыслью, мыслью второй половины XX века, сделавшего науку демиургом.

И потому, как мне кажется, термин «научная фантастика» не нуждается в замене. Правда, он не совсем точен, но имеет несомненные преимущества перед всеядным и расплывчатым термином «фантастика» [85, 121–122].

— *Прим. авт.*

³⁵ Размышляя в середине шестидесятых лет над различием между сказкой и фантастикой-хоррор, Роже Келлуа писал:

Сказочность — это мир чудесного, который входит в действительный мир, ничем не нарушая его внутреннего строя и не уничтожая его связности; фантастика же — это манифестация скандала, разрыва, это несносное вторжение в тот же мир действительности [101, 32].

Эту мысль углубил Станислав Лем:

/.../ Появление призрака из-за гроба означает разбиение существующего порядка — в нем словно возникает ужасная дыра, из которой выныривает это привидение. А чтобы эффект такого вторжения создавался, до этого должно распространиться собственно убеждение в том, что является естественным и возможным, в противовес тому, что не может случиться, потому что сверхъестественно. Поэтому рождение несказочной фантастики предусматривает ранее установление порядка в мире как единой естественной гармонии [120, т. 1, 87].

а расширил, обобщил и связал с современной генетической теорией «эволюции жанров как редуцирования жанровых структур» Анджей Згожельский.

Таким образом в польском литературоведении возникла школа, для которой: «Появление фантастики в произведении — это нарушение установленных ранее в тексте законов представленного мира» [134, 21]. Другими словами, для литературоведов с подобными взглядами (за границей, напр., Цветан Тодоров) к фантастической литературе относятся тексты, которые вызывают у нас чувство фантастичности в результате имманентных им свойств, свойств их структуры, а противостоят этой школе группы исследователей (напр., Рышард Ханке, Ян Тжнадлёвский и десятки других в Польше, почти все советское литературоведение без Татьяны Чернышевой и Евгения Неёлова), привыкших отличать фантастическую литературу видеть в ее тематике, в различии между ее миром и действительным.

«Структуралисты» приняли некоторые установки, касающиеся того, что следует считать фантастикой. Например, к ней уверенно относят хор-

рор, так как в нем происходит нарушение законов сказки в пользу реалистической действительности и наоборот: нарушение законов реалистического мира чем-то иррациональным. Или фэнтези — там мир сказки нарушается взятыми из реалистической литературы моральными принципами, или утопия — там в реальный мир вторгается мир, совершенный в социологическом и техническом отношении. В то же время НФ, как заматеревшая, гомогенизированная, обладающая цельной системой правил своей действительности и не вызывающая чувства фантастичности у читателя литература, фантастикой *sensu stricto* не является.

С другой стороны, известно, что мотивация, подготовка к действию имеет ключевое значение для цельности законов, управляющих литературной действительностью. В случае мотивационной непоследовательности у читателя научной фантастики может исчезнуть столь характерное чувство представляемой «нормальности», «реалистичности», и вместо него может появиться (как бы вторично) чувство или фантастичности, или — если нарушения слишком велики — попросту ощущение ошибок в писательском искусстве.

Похоже на то, что Брандис, скорее всего, не сознавая того, защищал жанровую чистоту НФ, как она выглядит с точки зрения структуралистов. — *Прим. авт.*

³⁶ Или перешло — или нет (взгляды на эту тему могут быть разными), но жанровый перелом в творчестве Стругацких произошел наверняка. Вот как его видит, например, Татьяна Чернышева:

Эволюция творчества А. и Б. Стругацких как бы в миниатюре повторяет общую тенденцию развития утопической литературы. Была у них повесть «Возвращение (Полдень, XXII век)», где сюжет по сути дела безразличен, да там и нет единого сюжета. Цель авторов — как можно шире показать будущее. Одним словом, это была традиционная описательная и всеохватная утопия. /.../ В повести «Стажеры» сюжет явно приспособлен для широкого показа грядущего. И только в зрелых повестях А. и Б. Стругацких будущее не описывается, а словно «проявляется» постепенно, как «проявляются» в обычных романах знакомые читателю формы жизни, быта, нравов, когда недостающие части картины как бы «дописываются» читательским опытом и воображением [143, 320].

Конечно, у нас с Чернышевой различная терминология. Я лично предпочитаю говорить о «превращении утопии в НФ» и о традиции «общих знаний», но мы наверняка думаем об одних явлениях. — *Прим. авт.*

³⁷ Видны, например, трудности с решением вопроса о том, является ли работа и связь с коллективом достаточно сильным лекарством для экзистенциальных болезней отдельных людей. Сравните разговор Дауге с женой-мещанкой [2, 318–320] и комментарий Бритикова к нему [112, 338–339]. — *Прим. авт.*

³⁸Я не предполагаю гипотетического «влияния», но обращаю внимание читателей, что в 1962 году был опубликован «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына. А XXII съезд КПСС несколько раньше вскрыл факты, связанные с существованием лагерей, и постановил вынести мумию Сталина из Мавзолея. — *Прим. авт.*

³⁹В беседе с «люденами» Борис Стругацкий отмечал, что наиболее сильная ломка впечатлений у них произошла еще в 1956-м году, после XX съезда КПСС. На радикализацию взглядов Стругацких повлияли и события в Венгрии, и публикации начала «оттепели». До такой степени, что в первом варианте «Попытки к бегству» Саул бежит из советского лагеря, а не из немецкого. Что же касается «Одного дня Ивана Денисовича» и XXII съезда КПСС, то «Попытка...» была написана все-таки раньше. — *Прим. перев.*

⁴⁰И таким образом авторы смотрели на произведение как на демонстрацию творческой свободы, умышленное пренебрежение нормативными правилами:

Б. С. /.../ «Попытка к бегству». Мы писали ее, уже будучи серьезными, во всяком случае, профессиональными авторами. За спиной уже было несколько больших повестей. /.../ И вот тут мы впервые испытали муки творческого кризиса. Мы вдруг поняли, что задуманное писать нам неинтересно. Это был очень тяжелый момент. Мы тогда помучились, однако в результате родилось произведение, в известном смысле новое не только для нас лично. В нем мы впервые почувствовали творческую свободу, впервые поняли, что, как мы считаем нужным, так и надо писать. Нет и не должно быть никаких авторитетов, никаких стандартов, в которые нужно вписаться, нет никаких ссылок и отсылок — *мы* хозяева в рукописи. Кроме того, как вы помните, в «Попытке к бегству» мы применили прием, который до тех пор, по крайней мере в советской фантастике, не применялся. Мы безо всяких объяснений взяли и перебросили человека из прошлого в будущее. Без всяких объяснений! Человек нового времени, наверное, не поймет, какой это был революционный шаг. Сейчас кажется нормальным, дескать, понадобилось авторам, они и перебросили, а тогда такая постановка вопроса выглядела дикой — что значит понадобилось авторам?! А что все-таки произошло?! Как оказался этот человек в будущем? Мы, конечно, понимаем, что это фантастика, но хоть какое-то объяснение должно же быть... Хоть какой-нибудь тоннельный переход или еще что-нибудь. Ну, придумайте что-нибудь!.. [11, 427–328].

— *Прим. авт.*

⁴¹Это термин Станислава Эйли, но есть и другие. Михал Гловиньский говорил о «внутреннем авторе» [106], Александра Окопень-Славиньска — о «субъекте произведения» или «отправителе произведения» [127], и все предостерегали от отождествления этих внутренне- и внешнетекстовых категорий структуры произведения с реальными авторами, а скорее, с той

частицей их личности и мысли, которые они вкладывают в свое произведение. Однако я считаю, что в довольно прямолинейной, в принципе не знающей мистификационных игр с читателем советской литературе эта осторожность ни к чему, если мы имеем дело с хорошими авторами, знающими, что они пишут, и пишущими то, что они хотели написать. По отношению к большому количеству советских повестей нет смысла даже использовать различие между «объективным» повествованием в третьем лице и суждениями реального автора, но уж столь простодушными Стругацкие не являются. — *Прим. авт.*

⁴² По классификации Станислава Эйли [119, 243–246] это повествование, суждения которого относятся к общественно-характерологическим чертам говорящих. — *Прим. авт.*

⁴³ Борис Стругацкий в беседе с переводчиком на тему: какой путь общения с иными цивилизациями «более правильный» — Прогрессорство или невмешательство — высказал еще и такую мысль: «Дело даже не в том, как правильнее поступить. Мы [авторы] уверены: и в далеком будущем найдутся люди, которые не смогут беспристрастно взирать на беды и несчастья других, и неизбежно вмешаются и попытаются помочь». — *Прим. перев.*

⁴⁴ В беседе с «люденами» Борис Стругацкий рассказывал, что «недоразумения» Хрущева с интеллигенцией в 1962 – 63 годах действительно резко повлияли на мировоззрение авторов «Трудно быть богом». И роман, первоначально задумывавшийся как развлекательно-мушкетерский, в процессе написания приобрел явственную гражданскую позицию. — *Прим. перев.*

⁴⁵ «Хищные вещи века» были, видимо, первым серьезным опытом советской литературы в этом направлении. (Русская литература такой опыт уже имела: в 1907 году вышла, например, «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова, в 1924 — в эмиграции — «Мы» Евгения Замятина.) Не исключено, что осмелиться на этот эксперимент Стругацким помог успех в СССР повести Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» (Fahrenheit 451, 1953). Эта книга уже была переведена на русский, и литературная критика Советского Союза на переломе лет 1964 / 1965 интенсивно занималась ею. В «Хищных вещах...» имеется полемическая аллюзия к этой книге: Страна Дураков отмечена тем, что книги там не уничтожают, а раздают бесплатно. Только их никто не хочет брать. Любопытно, что Станислав Лем также (только уже непосредственно) критиковал «451 градус...» в том же духе:

Брэдбери не понимает /.../ того, что гораздо хуже, чем правительство злых людей, такая власть, которая не приказывает сжигать книги, потому что эти книги утратили всяческую ценность в общественном сознании [120, т. 2, 433].

— *Прим. авт.*

⁴⁶ Для более детального знакомства с этой проблематикой предлагаю познакомиться с работами Евгения Брандиса и Владимира Дмитриевского [86; 98; 99]. — *Прим. авт.*

Глава IV

⁴⁷ К собственно диссидентскому движению Стругацкие никогда не имели сколь-нибудь прямого отношения. По замыслу авторов и Банев — не диссидент, а «интеллигент, который пытается жить своим умом и по своим законам», как отмечал Борис Стругацкий в беседе с «люденами». — *Прим. перев.*

⁴⁸ Это обвинение вскоре стало «дежурным аргументом» ортодоксальных соцреалистов, атакующих братьев. См. напр. [94; 110]. — *Прим. авт.*

⁴⁹ Однако то, что Громова не поняла, она почувствовала. Доказательство правильного воздействия книги в эмоциональной сфере (то есть того, что читатель свои симпатии и антипатии распределяет в соответствии с волей авторов) звучит в ее статье так:

Трудно, невозможно человеку быть «богом», безучастным наблюдателем, даже если он понимает, что это необходимо. Антон-Румата не удерживается до конца на этой позиции, и мы понимаем, что так должно быть, что это неизбежно, потому что он — человек. /.../ Это не выход, не сознательное решение; это лишь бурный, стихийный взрыв, калечащий душу /.../. Но такой — израненный, искалеченный — Румата понятен и близок нам. Неизмеримо более понятен и близок, чем был бы, если б до конца остался на позициях «бога» [87].

— *Прим. авт.*

⁵⁰ Представляется, однако, что принцип «черпания и перемещения» Ефремов не переносил (или же переносил не полностью) на личность героя произведения, поскольку далее писал:

/.../ Действие должно развиваться в ином плане, не свойственном настоящему времени. Только так возникают и достоверность, и перспективная глубина образов людей и облика грядущего мира.

Обдумав этот довольно метафорический вопрос, можно обнаружить в нем одобрение создания персонажа, сконструированного как правдоподобного для будущего (такого создания, которое мы знаем из творчества Ефремова), и, позднее, последовательного соблюдения раз установленной логики мышления и поведения такого персонажа. — *Прим. авт.*

⁵¹ Обвинение в «похожести на Кафку» (этот писатель вырос чуть ли не в символ дегенерации литературы при капитализме) — это следующий «дежурный аргумент» ортодоксов. Что интересно, в первой половине шестидесятых годов, «при Хрущеве», был издан первый и надолго единственный сборник произведений Кафки. Он был настоящей «белой вороной» — мне довелось видеть сделанные для продажи, нелегальные копии этого сборника. — *Прим. авт.*

⁵² Ефремов (кстати, предпославший «Попытке к бегству» и «Хищным вещам...» похвальное вступление [88]) хотя и настойчиво доказывал, что

повесть борется с капитализмом и капиталистическими привычками в сознании, тем не менее признал, что это произведение «недоработано в художественном отношении» [93]. Брандис и Дмитревский же писали, что в «Хищных вещах...» можно наблюдать

известные нарушения внутренней логики, недостатки языка, стилевые шероховатости. И самое главное, что вызывает чувство неудовлетворенности, — мало показан мир, противостоящий паразитическому, прогнившему обществу, изображенному в этой повести. Поэтому «Хищные вещи века» представляются нам не самым удачным произведением Стругацких, требующим доработки [91].

Справедливости ради следует вспомнить, что ленинградские критики пробовали и дальше полемизировать с М. Федоровичем, к сожалению, в уже менее массовой публикации, доказывая, что несчастная повесть «интересна именно тем, что доводит до сатирического гротеска несостоятельные идеи теоретиков «неокапитализма» [98, 466]. Однако это была (что и понятно — работа была опубликована в 1967 году, когда борьба с оппозицией начиналась уже вовсю) чрезвычайно осторожная полемика, поскольку одновременно Брандис и Дмитревский обвинили произведение в «недостаточно четких социальных акцентах». Таким образом они обеспечили себе пути к отступлению. Соответственная интерпретация абзаца, защищающего Стругацких, могла превратить его в сокрушительную критику тех же Стругацких. От «социальных акцентов» недалеко было и до «классовых» — то есть до обвинения братьев в том, что они заняли неправильную «классовую позицию», а следовательно, до признания книги идейно чуждой и вредной. — *Прим. авт.*

⁵³ На самом деле — 15 лет, если учитывать бакинское издание 1980 года. — *Прим. перев.*

⁵⁴ Предлагаю для сравнения два текста. Вот фрагмент выступления Немцова в редакционной дискуссии «Невы» 1962 г. «Человек нашей мечты», в которой принимал участие и Борис:

Относительно кибернетики был интересный диспут на московском заводе «Динамо». Выступал один молодой парень, очень талантливый инженер-конструктор, ратовал за всяческое превосходство роботов над людьми.

Я разъяснил этому молодому товарищу, что робот всем будет хорош, но лишен небольшого пустяка — нравственных принципов, благородных чувств. Как плохо, что мы так мало прививаем нашей молодежи эти чувства! Во время войны мы воспитывали в людях мужество, смелость. А вот сейчас не научили девушек плакать над стихами — я бы хотел, чтобы они плакали. Девушки учат алгебру, географию, «проходят» (как принято говорить) Пушкина и Лермонтова. А вот мне бы хотелось, чтобы после экзаменов они взяли томик стихов и вдруг у них появились на глазах слезы [14, 171].

А вот отрывок из «Улитки на склоне»:

Тут на трибуну взобрался интеллеktуал-лирик с тремя подбородками и галстуком-бабочкой, рванул себя безжалостно за крахмальную манишку и рыдающе провозгласил: «Я не могу... Я не хочу этого... Розовое дитя, играющее погремушечкой... плакучие ивы, склоняющиеся к пруду... девочки в беленьких фартучках... Они читают стихи... они плачут... плачут!.. Над прекрасной строкой поэта... Я не желаю, чтобы электронное железо погасило эти глаза... эти губы... эти юные перси... Нет, не станет машина умнее человека! Потому что я... потому что мы... Мы не хотим этого! И этого не будет никогда! Никогда!!! Никогда!!!» [4, 456] — *Прим. авт.*

⁵⁵ На тему «избыточности» комизма с точки зрения экономии описания в утопии и роли комизма в раннем, утопическом творчестве Стругацких — см. работу Т. Чернышевой [143, 322]. — *Прим. авт.*

⁵⁶ Пристальное рассмотрение французских фраз Выбегаллы показывает, что они позаимствованы из «Войны и мира» Л. Н. Толстого, на что одним из первых обратил внимание Роман Арбитман. — *Прим. перев.*

⁵⁷ Различие между юмористическим и сатирическим комизмом — по классификации Богдана Дземидока [102, 92]. — *Прим. авт.*

⁵⁸ Кандид (франц. *candide* — наивный, простодушный) — это прежде всего имя героя «Кандида» — философской повести Вольтера. «Перец» — по-русски это не только «перец», но и «остроумная, язвительная шутка, насмешка, издевка». — *Прим. авт.*

⁵⁹ Сами Стругацкие родословную кошмарно-гротесковых картин «Улитки...» выводили из сатирических произведений Салтыкова-Щедрина, и здесь они совершенно правы [11, 428]. В том, что они связаны также с творчеством Кафки, убеждает наличие в «Улитке...» элементов поэтики сна и господствовавшая тогда своеобразная мода на этого писателя. — *Прим. авт.*

⁶⁰ См. [74]. Стругацкие (кстати, их «Попытка к бегству» была напечатана в том же томе «Фантастика, 1962 год») весьма ценили Лагина — см. [31]. — *Прим. авт.*

⁶¹ «Сверхчеловек», «супермен» — то есть человеческое существо с необычными свойствами организма, мутант или попросту новый человеческий вид, — этот мотив часто используется в западной НФ. Об этом пишут, например, Станислав Лем [120, т. 2, 257–280] или Вера Грааф [124, 127–143]. Однако в советской фантастике он встречается редко — его функции исполняет (как мы уже знаем) либо марксистская «гармонично развитая личность», либо различного рода киборги в произведениях, более нацеленных на популяризацию технических и естественных наук.

В творчестве Стругацких выступают сверхлюди всех типов: типично «западный» появляется в «Гадких лебедях» и в поздней повести «Волны

гасят ветер»; «марксистско-западным» суперменом, объединяющим избранные черты обоих типов, будет Максим Ростиславский (в измененном издании — Каммерер) из «Обитаемого острова», необычайные способности которого объясняются и эффектом коммунистического воспитания, и биологической эволюцией; киборгом был и один из персонажей «Далекой Радуги» — могущественный в физическом и умственном отношении, но совершенно лишенный воли к жизни получеловек-полумашина Камилл. Этот киборг, конечно, лишь по происхождению был из популяризаторской фантастики, но в данном произведении был всего лишь аллегорией одной из дискутировавшихся тогда в СССР антропологических проблем. Правда, в другой повести, в «Малыше», появится более «научный» киборг. — *Прим. авт.*

⁶² Очень коротко авторы вспоминали много лет спустя — «Обитаемый остров» «когда-то навлек на нас много бед...» [11, 427]. — *Прим. авт.*

⁶³ При подготовке «Обитаемого острова» к публикации в собрании сочинений в издательстве «Текст» Юрий Флейшман из группы «Людены» обнаружил около 900 (!) исправлений, сделанных в первом книжном издании по сравнению с представленной авторами в издательство рукописи. Лишь в 1993 году текст «Обитаемого острова» вышел в таком виде, в котором он был задуман. Правда, к тому времени отказаться от Каммерера и Рудольфа, действующих также в произведениях «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер», было уже невозможно...

Тем не менее следует заметить, что цитата о «воспитании масс в духе добра и взаимной любви» все-таки не вошла в окончательный, так называемый «канонический» текст «Обитаемого острова». Остался лишь намек на возможность «иног» использования излучающих башен. Что, на мой взгляд, говорит не об упрощении моральной проблематики, а о том, быть может, что авторы хотели оставить читателю возможность самому продумать и оценить все возможные последствия наличия центра излучения. Такая «недоговоренность» характерна для многих произведений Стругацких. — *Прим. перев.*

Глава V

⁶⁴ В беседе с «люденами» Борис Стругацкий категорически отверг такой «сценарий» этого события: «Гадкие лебеди» ушли за рубеж абсолютно без нашего ведома и против нашей воли. Если б нам кто-нибудь предложил это сделать, то мы бы сказали: «Ни в коем случае». — *Прим. перев.*

⁶⁵ Количество выходящих ежегодно книг снизилось с 60 до 30 названий [135, 219]. — *Прим. авт.*

⁶⁶ Историю «фантастической» редакции «Молодой гвардии» я рассказываю так, как ее видят Стругацкие, прекрасно понимая, что авторы были не в ладах с издательством [48, 60]. Однако их точка зрения была подтверж-

дена другими свидетельствами, когда я уточнял ситуацию в СССР, а также некоторыми фактами (о части из них речь будет впереди), такими, например, как опубликованная 12 июля 1988 в газете «Книжное обозрение» библиография серии «Библиотека советской фантастики», в которой издательство публиковало современную фантастику. В списке авторов книг за 70–80-е годы очень много малоизвестных фамилий, а количественные данные также подтверждают тезис об уменьшении публикаций.— *Прим. авт.*

⁶⁷ См. [16] и [21] (эта статья является главным источником сведений об описываемой литературной программе Стругацких).— *Прим. авт.*

⁶⁸ В беседе с «люденами» Борис Стругацкий отмечал, что тема контакта как столкновения обыкновенного человека с необыкновенными происшествиями, по его мнению, является вполне литературной темой, продолжением уэллсовских традиций.— *Прим. перев.*

⁶⁹ Множество позиций приводит Адольф Урбан в примечаниях к эссе о советских фантастах, которые составили книгу «Фантастика и наш мир» [116, 247–253].— *Прим. авт.*

⁷⁰ Внимание: конечно же, «миф» является для Чернышевой познавательным понятием, равно как и для Стругацких. Оно означает «донаучные знания», если речь идет о древности, или же кружащиеся в широких кругах общества стереотипы, популярные отражения и упрощения научных достижений — в недавние и современные времена. Я обращаю на всё это внимание, во-первых, потому, что существует и другое — не познавательное — понимание мифа, а во-вторых, потому, что с «мифологической» концепцией Чернышевой Стругацкие имели возможность ознакомиться еще в 1971 году (см. [117]).— *Прим. авт.*

⁷¹ Ипполит Тэн (1828—1893) — французский философ и писатель, родоначальник эстетической теории натурализма, основатель культурно-исторической школы.— *Прим. перев.*

⁷² В 1983 году одна любительница фантастики, деятель КЛФ [А. Якубовская], сетовала:

Последнее время почему-то все больше попадаетея повестей, рассказов, про которые можно сказать: ни уму, ни сердцу. Судите сами.

...Четверка наших современников идет по тайге. Встречает след инопланетной цивилизации. Перевоплощается то в пращуров, то в инопланетян. Мораль: жизнь есть жизнь, человек всегда человек. /.../

...Люди отдали своих детей на воспитание инопланетянам. Когда дети вернулись, прозревшее человечество убедилось, что детей Земли воспитывать должно оно само.

...Космический ас мчится на неведомую планету за сбежавшим туда сорванцом-сыном. Там среди опасностей понимает наконец, как важно быть терпимым, добрым, как нужно детям внимание отцов [38].

Любительница — насколько я знаю — была права. Большинство произведений советской НФ семидесятых и восьмидесятых годов попросту невозможно читать — столь о скучных банальностях в них говорится (разве что в некоторых авторы действительно старались вместе с тем обеспечить сенсационное, развлекательное действие — с чем, однако, никогда не было легко в литературе СССР). Звучит это парадоксально, но я думаю, что именно дуновение скуки является доказательством того, что эта фантастика полностью превратилась в популярную литературу. И вот почему.

Вера Грааф в книге «*Homo futurus*» метко определила популярную литературу как — среди прочего — написанную для читателя, «жаждущего лишь развлечения и утверждения при этом в своих мыслительных привычках» [124, 46]. Оставим в стороне развлечения... и выйдет, что для популярной литературы — по отношению к познавательным ценностям — характерно то, что она не приносит новые знания, а лишь истины, уже известные широкому читателю. Истины эти могут быть из разных областей. Если из области нравственности — то будут именно такими банальностями, как вышеупомянутые.

Почему советская популярная НФ своей областью выбрала именно нравственность? Видимо, взяла пример с «художественной» литературы, в которой в семидесятых и восьмидесятых годах большую роль играло течение так называемого «морального беспокойства», произведения которого говорят о некоторых общечеловеческих истинах. Вспоминается даже современный русский сентиментализм (например, Василий Белов, Виктор Астафьев, Валентин Распутин), пропагандирующий особенную моральную простоту. Популярная литература пыталась сделать то же самое — но на своем интеллектуальном уровне и вопреки своему жанровому предназначению. Она не годится для проповедей. — *Прим. авт.*

⁷³ Концепцию такого типа выдвигала когда-то и Т. Чернышева [105]. — *Прим. авт.*

⁷⁴ В родстве народной сказки и научной фантастики, ясное дело, в СССР давно отдавали себе отчет, — однако пренебрегающие исследованиями формы соцреалисты суть подобия этих жанров усматривали в «мечте о социальной справедливости» в сказке и «мечте о коммунистическом будущем» в НФ. Сказка была для них первой формой социальной утопии. — *Прим. авт.*

⁷⁵ Еще один случай точного определения Кайтохом времени написания конкретных произведений. Вот точные даты: (первая дата — начало обсуждения замысла, вторая — окончание работы): «Отель “У Погибшего Альпиниста”» (январь 1969 — апрель 1969), «Малыш» (февраль 1970 — ноябрь 1970), «Парень из преисподней» (март 1973 — март 1974), «Пикник на обочине» (февраль 1970 — ноябрь 1971). — *Прим. перев.*

⁷⁶ В беседах с «люденами» о произведениях того времени Борис Стругацкий рассказывал, что «Малыш» и «Парень из преисподней» — это как

бы «необязательные» произведения Стругацких, которые были написаны прежде всего потому, что другие, более проблемные вещи тогда совершенно невозможно было опубликовать. Что же касается «Отеля “У Погибшего Альпиниста”», то эта повесть решала для братьев Стругацких чисто литературно-техническую задачу: как мог бы выглядеть настоящий детектив нового типа? Борис Стругацкий: «Есть произведения, которые можно было бы не писать, и есть произведения, которые нельзя было не написать. «Отель...» мы *должны* были написать». — *Прим. перев.*

⁷⁷ Представляется, что автор монографии здесь слишком категоричен. Собственно, ничто в тексте повести не указывает на то, что капрал Гаг действительно существенно переменялся. — *Прим. перев.*

⁷⁸ У Бориса было свое представление об этом звереныше. У меня — свое. Постепенно в ходе работы возник иной герой — не мой и не его, а наш, не имеющий никакого отношения к первоначально задуманному. Предполагалось попасть в общество гигантских пауков на планету с тройным, по сравнению с земным, притяжением. Значит, и живущий там человек должен был обладать тройной мускулатурой, иметь костяк, выносящий тройную нагрузку. Он ткал бы паутину и спал на потолке...

Потом все эти глупости отпали сами по себе. Мы пришли к выводу, что цивилизация, которая спасла Малыша, вообще недоступна нашему представлению. Это — особое общество, которое далеко ушло от нас вперед. Оно слилось в единое существо, в некий сверхорганизм со сверхвозможностями. Как только мы это поняли — Малыш ожил, слился в единый для нас образ космического Маугли [50],

— вспоминал Аркадий. — *Прим. авт.*

⁷⁹ Заметим, что этот взгляд является яркой манифестацией этического прагматизма, столь часто осуждаемого Стругацкими в предыдущих произведениях. Создается впечатление, что в «Граде обреченном» наконец открывается настоящий адрес этих многочисленных осуждений. — *Прим. авт.*

⁸⁰ Идея человека, который многократно проживает свою жизнь, каждый раз возвращаясь в одно и то же время (сохраняя, однако, память предыдущих «воплощений») была использована позже в рассказе «Подробности жизни Никиты Воронцова». — *Прим. авт.*

Глава VI

⁸¹ Ее общественными функциями должно быть

воспитание человека, нетерпимого к мещанству, человека коммунистически мыслящего и действующего, /.../ воспитание человека, готового к бы-

стрым переменам жизни, не робеющего перед этими переменами, такого человека, у которого стереотип не прибит гвоздями к черепу [28, 106].

— *Прим. авт.*

⁸² Фантастика — литература не только необыкновенных образов и положений, но и литература крупномасштабных обобщений, глобальных тем: человек и космос, человек и природа, человек и будущее [47].

— *Прим. авт.*

⁸³ Фантастический элемент должен прорасти в реалистическую ткань повествования и образовывать с нею некий единый сплав с совершенно новыми (как и полагается сплаву) свойствами.

Воланд (у себя дома) одет в ночную сорочку, грязную и заплатанную на плече. /.../ Уэллсовские марсиане — задыхающиеся под собственной тяжестью, лоснящиеся спрутообразные мешки с мрачными глазами — настолько реальны, что умирают от инфекции, зараженные земными микроорганизмами.

Фантастическое облачается в земные одежды — в обычном и в переносном смысле [11, 382].

— *Прим. авт.*

⁸⁴ Свифт в «Путешествии Гулливера» предельно скрупулезен, когда описывает множество и множество сугубо реалистических деталей, и так же скрупулезен Лем, который многие страницы текста отдает подробнейшему рассказу о формах мимойдов — все это необходимо только для того, чтобы читатель мог войти в фантастический мир романа так же естественно, как он входит в мир романа реалистического [11, 383].

— *Прим. авт.*

⁸⁵ См. также [32]. — *Прим. авт.*

⁸⁶ Щекн является голованом, одним из загадочных больших собак, которые мутировали в радиоактивных джунглях Саракша в вид с развитыми парапсихологическими способностями, сумевший создать цивилизацию. Таким образом, голованы возникли способом, который в англо-американской фантастике сороковых и пятидесятих лет был забронирован для появления «сверхлюдей» (см., например, «Хризалиды» Джона Уиндэма, 1953; или рассказы о Хогбенах Генри Каттнера), то есть Стругацкие как бы слегка посмеялись над той фантастикой. С другой стороны, однако, чудесных псов в фантастике Запада тоже много. Например, Сириус Олафа Степлдона («Сириус», 1944) или жители «Города» Клиффорда Саймака (1953). — *Прим. авт.*

⁸⁷ Ср. [40, 273–276] и [44, 210]. — *Прим. авт.*

⁸⁸ Боюсь, на этот раз дотошность сыграла с автором монографии злую шутку. Исчезновение эпиграфа имеет совсем другую причину: «Если Вы имеете в виду издание ЖвМ в сборнике «Белый камень Эрдени» (1982, Лениздат), то там эпиграфа нет вовсе: его мы были вынуждены выбросить

под давлением идиота-редактора, которому кто-то по секрету сообщил, что «Стояли звери... и т. д.» — это слегка переделанная маршевая песня гитлерюгенда (!). Единственно же правильным эпиграфом является стишок, который придумал мой шестилетний сын: Стояли звери / Около двери, / В них стреляли, / Они умирали» (Off-line интервью Бориса Стругацкого на сайте «Русская фантастика», 02/16/00). Причина же исчезновения информации о сверхъестественных возможностях Щекна еще более прозаична — «Жук в муравейнике» не вмещался в отмеренный для него издательством объем, и его безбожно сократили. Во всех более поздних изданиях «Жука...» и эпиграф, и текст о Щекне присутствуют. — *Прим. перев.*

⁸⁹И такое превращение произошло на самом деле. См. фрагмент интервью с братьями:

Б. С. /.../ Третьим переломным моментом в нашей биографии была повесть «Жук в муравейнике». Она произвела даже своеобразный бум среди любителей фантастики. Проходили целые конференции, посвященные разбору того, что произошло, что описано в этой повести, кто прав, кто виноват там... Правильно ли поступил Сикорски, застрелив Льва Абалкина? Был ли, в свою очередь, Лев Абалкин роботом Странников? Кто они такие — Странники? Наконец, выступают ли в данном случае Стругацкие как глухие реакционеры, призывающие стрелять во все неожиданное, непривычное, или же, наоборот, занимают высокогуманистическую позицию? Мы были просто потрясены, получив несколько отчетов, протоколов подобных конференций. Причем вот что любопытно: очень большой процент читателей воспринимает эту повесть как детектив. И совершенно законно говорят, что это плохой детектив. Там ничего не объяснено. Кто убийца? Где труп? Как это так можно такие детективы писать?!

Но дело в том, что «Жук» не детектив. Это повесть о выборе. И выбор этот читатель должен делать вполне серьезно и вместе с героем. Мы построили повесть таким образом, чтобы в каждый момент времени читатель знал ровно столько же, сколько знает герой. И вот на таком основании изволь делать выбор. Поэтому многое в повести так и осталось нераскрытым, — Максим, герой ее, просто не узнал этого по ходу дела [11, 429].

— *Прим. авт.*

⁹⁰Тем не менее в беседе с «люденами» Борис Стругацкий отмечал, что все даты в романе определялись более ранними произведениями, связанными с «Жуком...» общими героями: «Мы просто прикинули, когда действие должно происходить, как мы всегда это делали, чтобы не впадать в большие хронологические промахи (сколько лет должно быть Горбовскому, к примеру). И получили примерно конец семидесятых. А уж исчезнувшие в 37-м году родители — это чистая случайность». — *Прим. перев.*

⁹¹См. также мой анализ повести [148]. — *Прим. авт.*

⁹² Напр., «Интервью доктора Валентина Пильмана» в «Пикнике на обочине», «Дневник Лозовского» в «Извне» и еще несколько мелочей. — *Прим. авт.*

⁹³ Кажется, автор монографии действительно упрощает. В 1983 году, когда были написаны «Волны...», в Советском Союзе ни о каких реформах и речи не было. — *Прим. перев.*

⁹⁴ Большинство исследователей творчества братьев Стругацких сходится в том, что мемуар Каммерера написан в начале XVIII века. — *Прим. перев.*

⁹⁵ Термин Флориана Знанецкого. — *Прим. авт.*

⁹⁶ Здесь я частично использую определения этого исследователя. — *Прим. авт.*

⁹⁷ Незадолго до статьи М. Амусина также и «Уральский следопыт» среди писем, предваряющих ответы братьев, поместил такие, которые напоминали об антисталинских заслугах Стругацких (см., напр., письмо В. Колпакова [48]). — *Прим. авт.*

⁹⁸ «Повесть о дружбе и недружбе» написана для детей — с отчетливым морализаторским пылом повествует о мальчике, который меж кухонных шкафов нашел вход в мир фантазии и, отвергая в пути искушения, поспешил на помощь другу. «Подробности жизни Никиты Воронцова» — это рассказ, наверняка возникший на полях «Хромой судьбы», — история о странном бессмертном, который снова и снова, не в силах что-либо изменить, проживает одну и ту же жизнь. Он продолжал один из сюжетов «Понедельника...» и был полигоном для проверки использованной затем в «Хромой судьбе» и «Волнах...» стилистики. Авторы подписали его псевдонимом «С. Ярославцев», тем самым, которым воспользовались еще в период «забот» в 1974 г., подписав им «современную сказку» — «Экспедицию в преисподнюю». — *Прим. авт.*

⁹⁹ Вот только непонятно, считают ли эти 50% Стругацкие по отношению к объему самиздатовской версии (которая включает обширные фрагменты первой части «Града обреченного») или же по отношению к объему какой-то «полной версии», неизвестной мне. Наконец, возможно, что речь идет о версии, которая издана в 1989 г. в Ленинграде [51], в которой главы «Хромой судьбы» переплетаются с главами «Гадких лебедей» так, чтобы из обоих произведений возникла повесть, как бы сравнивающая судьбы и фигуры двух писателей. Повесть о Викторе Баневе формально является там произведением, написанным Сорокиным, — так же, как в предыдущих версиях «Хромой судьбы» этим произведением был «Град обреченный». — *Прим. авт.*

¹⁰⁰ В тексте, опубликованном в «Неве», таких отрывков осталось очень мало, но все-таки осталось [45, 9, 104]. А вот в вышеупомянутой ленин-

градской версии эти фрагменты были заменены на отрывки из текста «Гадких лебедей», что соответственно привело и к изменению концепции всего произведения.— *Прим. авт.*

¹⁰¹ До этого момента действия «Хромой судьбы» и «Пяти ложек эликсира» в принципе совпадали. Далее они пойдут своим путем. Приключения героя сценария, которого посещают бессмертные с предложением «участия» в пользовании эликсиром, если только он убьет кого-нибудь из них,— попросту развитие проекта рассказа, который — наравне с другими проектами — обдумывает Сорокин.— *Прим. авт.*

¹⁰² А я и в русском переводе решил оставить этот забавный фрагмент повести.— *Прим. перев.*

Заключение

¹⁰³ В выступлении на страницах журнала «Уральский следопыт» Стругацкие — наверняка после консультации с окружением, если вообще не по просьбе этого окружения — поместили список около 40 молодых обещающих писателей [48, 60].— *Прим. авт.*

¹⁰⁴ Материалы, связанные с деятельностью клубов, публиковались чаще всего в труднодоступных провинциальных газетах и заводских многотиражках (именно в таких публикациях я нашел первую цифру). См. также «Примерное положение о клубах любителей фантастики» (Книжное обозрение.— 1988.— 12 февр.— С. 14), а также другие материалы из этого номера.— *Прим. авт.*

¹⁰⁵ Например, популярна была повесть Владимира Орлова «Альтист Данилов» (1981). Ее высоко ценил Борис Стругацкий [43].— *Прим. авт.*

¹⁰⁶ Это утверждение автора монографии прямо противоречит тексту повести, из которого следует, что Демиург — не сатана, а Иисус спустя 2000 лет после первого пришествия.— *Прим. перев.*

¹⁰⁷ Фамилия «Мытарин» ассоциируется с двумя русскими архаизмами: «мытарство» — терпение, мучение, и «мытарь» — библейский «сборщик податей» (один из них стал апостолом). Впрочем, аллюзия кроется еще глубже — хотя бы в самой группе: учитель и сопровождающие его ученики.— *Прим. авт.*

¹⁰⁸ См. [142], а также «Почту совета фантастики» в книге «В мире фантастики» (М.: Мол. гвардия, 1989), особенно на с. 234.— *Прим. авт.*

¹⁰⁹ Я цитирую здесь эпиграф пьесы [9, 196].— *Прим. авт.*

¹¹⁰ Представители молодежи ведут себя так, как этого хотел бы Александр Солженицын, который феномену отсутствия сопротивления советского общества репрессиям посвятил обширные фрагменты «Архипелага ГУЛАГ» — напр., в главе 1 — «Арест». На связь «Жидов...» с размышле-

ниями Солженицына обратил внимание Анджей Дравич [152].— *Прим. авт.*

Приложение

¹¹¹ Опубликовано в польском журнале «SFinks».— 1997.— № 1.— S. 53–55.— *Прим. перев.*

¹¹² Даты написания повести сообщены мне Владимиром Борисовым («Понедельник» (Абакан).— 1992.— № 15).— *Прим. авт.*

¹¹³ О намерении включить в текст «Хромой судьбы» именно «Гадких лебедей» братья говорили в интервью, которое брала у них Елена Михайлова [49], переиздано также в [11].— *Прим. авт.*

¹¹⁴ История поэта Кости Кудинова, мафусаллина, «клетчатого пальто» получила развитие в сценарии «Пять ложек эликсира».— *Прим. авт.*

¹¹⁵ С этими мотивами связан следующий анекдот: во время публикации истории Сорокина в «Неве» советская цензура периода «перестройки» могла снести критику «времен застоя», но зато — в связи с введением в СССР Михаилом Горбачевым частичного запрещения производства спиртных напитков и торговли ими — редакция журнала потребовала от Стругацких изъятия мотивов, связанных с алкоголем. Была произведена замена «водки» на «пиво», «пива» на «пепси», «вина» на «минеральную воду». (Я цитирую статью «Цензура» в «АНС-энциклопедии» // Понедельник.— 1993.— № 11.) — *Прим. авт.*

БИБЛИОГРАФИЯ

1–11. Собрание сочинений. Т. 1–11.— Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2000–2001.

12. Стругацкий А., Стругацкий Б. От бесконечности тайн к бесконечности знаний: Ответ на анкету «Говорят фантасты — разведчики будущего» // Техника — молодежи.— 1961.— № 10.— С. 6.

13. Стругацкий А., Стругацкий Б. После полета Гагарина что вы считаете фантастическим? // Советская культура.— 1961.— 15 апреля.

14. Человек нашей мечты: Встреча писателей-фантастов // Нева.— 1962.— № 4.— С. 166–173.— [Выступления писателей А. Н. Казанцева, В. И. Немцова, Г. С. Гора, В. Е. Львова, Г. С. Мартынова, Е. П. Брандиса, Б. Н. Стругацкого, В. И. Дмитриевского и журналистов В. М. Травинского и Л. В. Ларионова. Кроме того, в беседе приняли участие доцент Ленинградского университета В. К. Зайцев, инженер Д. М. Брускин, слесарь Ю. А. Ткачев и другие].

15. Стругацкий А., Стругацкий Б. Нет, фантастика богаче! [Полемика со статьей Л. Когана «Объединенный жанр»] // Лит. газета. — 1964. — 3 декабря. — С. 2.
16. Стругацкий А., Стругацкий Б. О чем не пишут фантасты? // Знание — сила. — 1965. — № 6. — С. 40–41.
17. Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне: Главы из фантастической повести // Эллинский секрет. — Л.: Лениздат, 1966. — С. 384–462.
18. Стругацкий А., Стругацкий Б. Дороги научного прорицания: Размышления с диалогами, с роботами, с ацтеками, с машиной времени, с путешествием в ту и другую сторону от настоящего / [Беседу записал] Ю. Медведев // Техника — молодежи. — 1967. — № 7. — С. 30–31.
19. Стругацкий А., Стругацкий Б. Контакт и пересмотр представлений // Саймак К. Всё живое... — М.: Мир, 1968. — С. 5–12.
20. Стругацкий А., Стругацкий Б. Вместо предисловия // Львов А. Две смерти Цезаре Россолимо. — Одесса: Маяк, 1969. — С. 3–5.
21. Стругацкий А., Стругацкий Б. Давайте думать о будущем // Лит. газета. — 1970. — 4 февр. — С. 4.
22. Стругацкий А., Стругацкий Б. В редакцию «Литературной газеты» // Лит. газета. — 1972. — 13 дек. — С. 9.
23. Стругацкий А., Стругацкий Б. Предисловие // Клемент Х. Экспедиция «Тяготение». — М.: Мир, 1972. — С. 6–14.
24. Стругацкий А. Перемены в стране Тэй-бак // Лит. обозрение. — 1973. — № 11. — С. 89–90. — [Рец. на книгу То Хоя «Западный край»].
25. Стругацкий А. Три открытия Акутагава Рюноске // Акутагава Рюноске. Новеллы. — М.: Худож. лит., 1974. — С. 5–26.
26. Ниязи Ф., Стругацкий А. Семейные дела Гаюровых: Киноповесть // Памир. — 1974. — № 5. — С. 8–34; № 6. — С. 7–29.
27. Ярославцев С. Экспедиция в преисподнюю: Современная сказка // Памир. — 1974. — № 7–12 (Части 1 и 2).
28. Бестужев-Лада И., Биленкин Д., Стругацкий А. Какие звезды светят фантастике? // Лит. обозрение. — 1977. — № 8. — С. 100–106.
29. Стругацкий А., Феоктистов К. Реальность чуда и чудо реальности: Диалог о фантастике. Писатель Аркадий Стругацкий — летчик-космонавт СССР, доктор технических наук Константин Феоктистов / Запись диалога Г. Цитриняка // Лит. газ. — 1977. — 24 авг. — С. 6.
30. Strugacki A., Strugacki B. Piknik na skraju drogi; Las / Przełożyła Irena Piotrowska; Posłowie Stanisława Lema. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. — 291 s. — (Stanisław Lem poleca).
31. Стругацкий А. Л. И. Лагину — 75 лет // Лит. газета. — 1979. — 1 янв. — С. 5.
32. Стругацкий А. Трудно быть фантастом / Беседу записал С. Кашницкий // Московский комсомолец. — 1980. — 17 сент. — С. 2.

33. Стругацкий А., Стругацкий Б. «Фантастику любим с детства»: Беседа с писателями // Аврора.— 1981.— № 2.— С. 150—155.
34. Стругацкий А. Фантастика всегда актуальна / Интервью брали О. Блохин, С. Замогильный // Коммунист (Саратов).— 1982.— 27 авг.— С. 4.
35. Стругацкий А., Стругацкий Б. Братья Стругацкие: «Давайте думать о будущем!» / [Подготовил] В. Гаков // Сов. панорама: Вестник АПН.— 1982.— 28 дек.— С. 1—4.
36. Стругацкий А., Стругацкий Б. Этот увлекательный мир фантастики // Правда.— 1982.— 8 янв.— С. 3.
37. Strugacki A. [Odpowiedz na Ankiete «Literatury Radzieckiej» // Literatura Radziecka.— 1982.— № 1.— S. 172.
38. Какие звезды светят фантастике?: Обретения, потери, тенденции // Лит. газета.— 1983.— 13 апр.— С. 3.— (Дискуссия, в которой приняли участие: А. Стругацкий, Д. Биленкин, В. Вельчинский, М. Вунштейн, М. Дагаев, В. Орлов, Е. Парнов, Э. Степанов, Ю. Сумачев, В. Тернов, А. Якубовская — писатели и члены Московского клуба любителей фантастики, материал подготовила В. Помазнёва).
39. Стругацкий А. Главное — на Земле... / Беседу вёл Р. Сагабалин // Комсомолец (Ереван).— 1983.— 1 сент.— С. 4.
40. Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике: Повести.— Кишинёв: Лумина, 1983.— 588 с., ил.— (Мир приключений).
41. Стругацкий Б. «...Мы пишем о земном человеке» / Интервью записал П. Огус // Иртыш (Семипалатинск).— 1983.— 16 апр.— С. 4.
42. Стругацкий А. Волшебный мир фантастики // Лит. газ.— 1984.— 4 июля.— С. 4.
43. Стругацкий Б. Больше невероятного в единицу времени / Беседу вела Г. Силина // Лит. газета.— 1985.— 7 авг.— С. 3.
44. Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике: Рассказы и повести.— Рига: Лиесма, 1986.— Содерж.: Испытание «СКР»; Частные предположения; Ночь в пустыне; Чрезвычайное происшествие; Попытка к бегству; Жук в муравейнике.
45. Стругацкий А., Стругацкий Б. Хромая судьба // Нева.— 1986.— № 8.— С. 72—103; № 9.— С. 77—105.
46. Strugacki A. Rozmowa z Arkadym Strugackim / Wywiad Anatola Browczenkowa // Literatura Radziecka.— 1986.— № 12.— S. 39—43.
47. Стругацкий А. Аркадий Стругацкий: «Думать не развлечение, а обязанность...» / Беседу вели Н. Скаредова, В. Гопман // Кн. обозрение.— 1987.— 27 февр.— С. 3.
48. Стругацкий А., Стругацкий Б. Многие из вас спрашивают... // Уральский следопыт.— 1987.— № 4.— С. 58—64.— Ответы на письма читателей, некоторые из которых также приведены в публикации.
49. Стругацкий А., Стругацкий Б. Братья Стругацкие: «Жизнь не уважать нельзя» / Беседовала Е. Михайлова // Даугава.— 1987.— № 8.— С. 98—109.

50. Стругацкий А., Стругацкий Б. Осторожно войти... / [Записал] Геннадий Жаворонков // Московские новости. — 1987. — 24 мая. — С. 11.
51. Стругацкий А., Стругацкий Б. Волны гасят ветер. — Л.: Сов. писатель, 1989.
52. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений. Т. 6. Обитаемый остров; Малыш. — М.: Текст, 1993.
53. Стругацкий Б. Свобода на руинах // Лит. газета. — 1994. — 26 янв. — С. 3.
54. Беляев А. «Аргонавты Вселенной»: [Рец. на роман В. Владко] // Детская литература. — 1939. — № 5. — С. 55.
55. Лавренев Б. Реалистическая фантастика // Охотников В. На грани возможного. — М.: Молодая гвардия, 1947. — С. 5–6.
56. Хузе О. Советские научно-фантастические книги о будущем // Вопросы детской литературы. — М.-Л.: Детгиз, 1953. — С. 349–373.
57. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. — 2-е изд. — Т. 1–50. — М., 1955–81.
58. Горький М. Наша литература — влиятельнейшая литература в мире: Речь на втором пленуме Правления Союза советских писателей 7 марта 1935 года // Горький М. Собрание сочинений в 30 т. — Т. 27. — М.: Гос. изд-во худож. лит, 1957. — С. 412–421.
59. Ленин В. Полное собрание сочинений. — 5-е изд. — Т. 1–55. — М., 1958–65.
60. Немцов В. Осколок Солнца. — М.: Молодая гвардия, 1958. — 256 с.
61. Брандис Е. Пути развития и проблемы советской научно-фантастической литературы // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 5–71.
62. Гуревич Г. Многогранная фантастика // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 241–251.
63. Дмитриевский В. Переступая порог грядущего // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 104–138.
64. Ляпунов Б. Новые достижения техники и советская научно-фантастическая литература // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 183–220.
65. Немцов В. Героем может быть любой // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 262–267.
66. Полтавский С. О нерешенных вопросах научной фантастики // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 72–103.
67. Сартаков С. Литература должна вести на подвиг // О фантастике и приключениях. — Вып. 5. — Л.: Детгиз, 1960. — С. 252–254.
68. Советская научная фантастика в 1958–1959 гг.: По материалам дискуссии 14 марта 1960 г. в Моск. Доме литераторов (Г. Тушкан, К. Андреев, Е. Брандис, Н. Томан, Л. Лагин, И. Кассель, В. Сытин, Б. Ляпунов, А. Полещук) // Московский литератор. — 1960. — 7 апр.
69. Горбунов Ю. Неужели так будут говорить люди будущего? // Звезда. — 1961. — № 8. — С. 221.

70. Леплинский Ю. Против антинаучной фантастики // Природа.— 1961.— № 8.— С. 118–119.
71. Рюриков Ю. Через 100 и 1000 лет: Человек будущего и советская художественная фантастика.— М.: Искусство, 1961.— 112 с.
72. Щелоков А. Со вкусом! // Литература и жизнь.— 1961.— 14 мая.
73. Б. а. [От редакции] // Техника — молодежи.— 1962.— № 11.— С. 6.
74. Лагин Л. Майор Велл Эндью, его наблюдения, переживания, мысли, надежды и далеко идущие планы, записанные им в течение последних пятнадцати дней его жизни // Фантастика, 1962 год.— М.: Мол. гвардия, 1962.— С. 405–466.
75. Мелеус А. Запорожцы в космосе // Молодой коммунист.— 1962.— № 8.— С. 124–127.
76. Рачков Д. Диплодок без головы // Лит. газета.— 1962.— 20 марта.— С. 3.
77. Акимов А. Будущее человечно // Нева.— 1963.— № 9.— С. 189.
78. Андреев К. Бег времени // Фантастика, 1963 год.— М.: Молодая гвардия, 1963.— С. 3–20.
79. Громова А. Герои Далеких Радуг: Заметки о творчестве Стругацких // Комсомольская правда.— 1964.— 26 дек.— С. 3.
80. Коган Л. Обедненный жанр // Известия.— 1964.— 23 ноября.— С. 4.
81. Котляр Ю. Фантастика и подросток // Молодой коммунист.— 1964.— № 6.— С. 114–120.
82. Луначарский А. Социалистический реализм // Луначарский А. В. Полное собрание сочинений в 8 т.— Т. 8.— М.: Худож. лит., 1964.— С. 491–523.
83. Ревич В. Прекрасно быть человеком // Вечерняя Москва.— 1964.— 16 сент.
84. Андреев К. Почти такие же... // Лит. газета.— 1965.— 27 мая.— С. 3.
85. Брандис Е. О научной фантастике наших дней // О литературе для детей: Вып. 10.— Л.: Дет. лит., 1965.— С. 112–129.
86. Брандис Е., Дмитриевский В. Мир будущего в научной фантастике.— М.: Знание, 1965.— 48 с.
87. Громова А. Молнии будут служить добру // Лит. Россия.— 1965.— 26 марта.— С. 11.
88. Ефремов И. Предисловие // Стругацкий А., Стругацкий Б. Хищные вещи века.— М.: Молодая гвардия, 1965.— С. 3–7.
89. Журавлева В. Трудности роста // О литературе для детей: Вып. 10.— Л.: Дет. лит., 1965.— С. 204–214.
90. Лазарев М. Ответственность фантаста // О литературе для детей: Вып. 10.— Л.: Дет. лит., 1965.— С. 193–203.
91. Брандис Е., Дмитриевский В. Фантасты пишут для всех! // Лит. газета.— 1966.— 1 февр.— С. 3.
92. Ган В. Верните душу людям! // Знание — сила.— 1966.— № 2.— С. 48.

93. Ефремов И. Миллиарды граней будущего // Комсомольская правда.— 1966.— 28 янв.— С. 3.
94. Немцов В. Для кого пишут фантасты? // Известия.— 1966.— 18 янв.— С. 6.
95. Федорович М. Не только интересное чтение // Лит. газета.— 1966.— 10 фев.— С. 3.
96. Францев Ю. Компас фантастики // Известия.— 1966.— 25 мая.— С. 4.
97. Б. а. [Редакционное предисловие к «Второму нашествию марсиан»] // Байкал.— 1967.— № 1.— С. 54–55.
98. Брандис Е., Дмитревский В. Тема предупреждения в научной фантастике // Вахта «Арамиса». — Л.: Лениздат, 1967.— С. 440–471.
99. Брандис Е., Дмитревский В. Фантастика в движущемся мире // Иностранная литература.— 1967.— № 1.— С. 212–218.
100. Гуревич Г. Карта страны фантазий.— М.: Искусство, 1967.— 182 с.
101. Callois R. Od basni do science fiction // Callois R. Odpowiedzialnosc i styl: Eseje.— Warszawa: PIW, 1967.— S. 29–65.
102. Dziemidok B. O komizmie.— Warszawa, 1967.— 208 ss.
103. Лебедев А. Реалистическая фантастика и фантастическая реальность // Новый мир.— 1968.— № 11.— С. 261–266.
104. Ревич В. Реализм фантастики // Фантастика 1968.— М.: Молодая гвардия, 1968.— С. 270–298.
105. Чернышева Т. Человек и среда в современной научно-фантастической литературе // Фантастика-68.— М.: Мол. гвардия, 1968.— С. 299–319.
106. Glowinski M. Powiesc i autorytety // Glowinski M. Porzadek, chaos, znaczenie. Szkice o powiesci wspolczesnej.— Warszawa, 1968.— S. 9–34.
107. Белоусов А. Забывая о социальной обусловленности // Лит. газета.— 1969.— 22 окт.— С. 6.
108. Гор Г. Жизнь далекая, жизнь близкая // Лит. газета.— 1969.— 22 окт.— С. 6.
109. Котляр Ю. Послесловие к предисловию // Октябрь.— 1969.— № 9.— С. 216–219.
110. Свининников В. Блеск и нищета «философской» фантастики // Журналист.— 1969.— № 9.— С. 46–48.
111. Шефнер В. Обыденное в сказочном и необычайное в будничном // Лит. газета.— 1969.— 29 окт.— С. 5.
112. Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман.— Л.: Наука, 1970.— 448 с.— (Обзор творчества Стругацких до 1967 г.— С. 335–358).
113. Громова А. Не созерцание, а исследование // Лит. газета.— 1970.— 7 янв.— С. 6.
114. Тмарченко Е. Реализм неожиданного // Лит. газета.— 1970.— 4 фев.— С. 5.
115. Программа КПСС.— М.: Политиздат, 1972.

116. Урбан А. Фантастика и наш мир.— Л.: Сов. писатель, 1972.— 254 с.
117. Чернышева Т. Научная фантастика и современное мифотворчество // Фантастика-72.— М.: Мол. гвардия, 1972.— С. 288—301.
118. Ревич В. Позднее прозрение Рыжего Шухарта // Лит. обозрение.— 1973.— № 2.— С. 21—22.
119. Eily S. Swiatopoglad powiesci.— Wroclaw: Ossolineum, Komitet Nauk o Literaturze Polskiej PAN, 1973.
120. Lem S. Fantastyka i futurologia.— Krakow: Wyd. Lit., 1973.— Т. 1.— 452 s.; Т. 2.— 579 s.
121. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? — М.: Худож. лит., 1974.— 352 с.
122. Смелков Ю. Фантастика — о чем она? — М.: Знание, 1974.— 64 с.
123. Wyka K. Pogranicze powiesci.— Warszawa: Czytelnik, 1974.— S. 35 (szkic «Tragicznosc, drwina, realizm»).
124. Graaf V. Homo futuris. Analiza wspolczesnej science fiction / Przel. Zbigniew Faferka.— Warszawa: PIW, 1975.— 234 ss.
125. Ефремов И. Туманность Андромеды // Ефремов И. Сочинения в трех т.— Т. 3.— Кн. 2.— М.: Молодая гвардия, 1976.— С. 5—320.— (С. 7: От автора).
126. Смелков Ю. Мир фантастики: Лит. заметки // Правда.— 1976.— 8 мая.— С. 3.
127. Okopien-Slawinska A. Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy teorii literatury, seria 2.— Wroclaw: Ossolineum, 1976.— S. 29—43.
128. Смелков Ю. Мужество выбора // Дружба народов.— 1977.— № 6.— С. 265—269.
129. Лисаковский И. Творческий метод: свойства и отношения.— Киев, 1978.— С. 199.
130. Казанцев А. Впередсмотрящий // Детская литература.— 1979.— № 7.— С. 24—25.
131. Гаков Вл. Тест на человечность // Литературная газета.— 1980.— 29 окт.— С. 5.
132. Смелков Ю. Человек настоящего — человек будущего // Стругацкий А., Стругацкий Б. Неназначенные встречи.— М.: Мол. гвардия, 1980.— С. 348—351.
133. Шабанов А. Кое-какие догадки о намерениях Льва Абалкина, героя повести А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» // Заря молодежи (Саратов).— 1980.— 25 сент.— С. 3.
134. Zgorzelski A. Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiow nad rozwojem gatunkow.— Warszawa: PWN, 1980.— 205 ss.
135. Бугров В. В поисках завтрашнего дня: О фантастике всерьез и с улыбкой.— Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981.— 214 с.
136. Зеркалов А. Долг мысли // Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике.— Кишинев: Лумина, 1983.— С. 3—12.

137. Фролов А. Научно-фантастическое произведение и его читатель: (Повесть А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света») // Проблема жанра. — Душанбе: Гос. педагогич. ин-т им. Т. П. Шевченко, 1984. — С. 65–75.
138. Бабенко В. Когда принцесса подросла // Лит. газета. — 1985. — 16 окт.
139. Булычев К. К вопросу о суматранском носороге // Лит. газета. — 1985. — 11 сент.
140. Осипов А. Дороги земные и звездные // Страна Гонгури: Науч.-фантаст. повести и рассказы писателей Сибири. — Красноярск: Кн. изд-во, 1985. — С. 5–12.
141. Плеханов С. В пучине оптимизма // Лит. газета. — 1985. — 14 авг.
142. Сербиненко В. Три века скитаний в мире утопии // Новый мир. — 1985. — № 5. — С. 242–255.
143. Чернышева Т. Природа фантастики. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. — 336 с.
144. Ягупова С. Такой странный жанр // Лит. газета. — 1985. — 14 авг.
145. Неелов Е. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. — 200 с.
146. Перфильев В. Игра в поддавки // Лит. газета. — 1986. — 2 апр. — С. 14.
147. Шалганов А. Вполне земные заботы // Лит. газета. — 1986. — 20 авг. — С. 4.
148. Kajtoch W. Co slychac u Strugackich // Zycie Literackie. — 1987. — № 36.
149. Амосин М. Далеко ли до будущего? // Нева. — 1988. — № 2. — С. 153–160.
150. Биленкин Д. На пороге XXI века // Книжное обозрение. — 1988. — 12 февр. — С. 15.
151. Парнов Е. Сломать барьеры стереотипов // Книжное обозрение. — 1988. — 12 февр. — С. 2.
152. Drawicz A. Pelznij, slimaku, pelznij...: O pisarstwie braci Strugackich // Dialog. — 1992. — № 4. — С. 54–65.