

Константин Мзареулов

Фантастика. Общий курс

Константин Мзареулов

Фантастика. Общий курс

От автора

История появления этой книги забавна.

В начале 80-х, когда внезапно возникло множество клубов любителей фантастики (КЛФ), фэны получили возможность собираться вместе и вволю поговорить о любимом жанре. Оживленные обсуждения шли в каждом городском (университетском, поселковом и т. п.) клубе, причем материалы дискуссий рассылались по другим КЛФ. У нас не было Интернета и электронной почты, мы не могли выставлять свои доклады в блогах, но информация, напечатанная на пишущих машинках и запечатанная в конверты, расползалась по стране. Животрепещущая тема «Что такое фантастика?» обсуждалась так часто и жаростно, что один из активистов Бакинского Клуба резонно поинтересовался: «Чем должен заниматься клуб любителей секса – сексом, или разговорами о том, что такое секс?»

Так или иначе, в те годы у меня быстро набирались материалы по истории и теории жанра. Через какое-то время количество перешло в качество, и стали вырисовываться контуры монографии, построенной по стандартной схеме: история фантастики, деление жанра на поджанры, роль фантастических идей, биографии крупнейших писателей и т. п. Никаких перспектив опубликовать подобную книгу в то время, конечно, не было, но работа потихоньку велась на уровне подготовки черновиков и проработки структуры.

Почти реальная надежда довести этот опус до читателя появилась летом 1992 года, когда «Литературная газета» опубликовала обращение Фонда Сороса: дескать, новой России нужны новые учебники, поэтому Фонд объявляет конкурс учебников по всем гуманитарным дисциплинам. Разумеется, сразу появилась мысль предложить Соросу давно задуманную монографию, деликатно назвав оную учебным пособием по фантастике. Нетрудно было смекнуть, что основная масса гуманитариев примется писать учебники по традиционным предметам, но вряд ли найдется второй оригинал, которому придет в голову заняться общим курсом фантастики. Так оно и вышло. Конкурентов у меня не было, заявка прошла все ступени экспертных оценок, получила одобрение, и в августе 1993 года я сдал в московский офис Фонда Сороса три экземпляра рукописи.

Дальше началась затяжная переписка с рецензентами из академических институтов филологической ориентации. Читать их отзывы было довольно весело. Например, маститые литературоведы упорно говорили о «научной фантастике», словно в книге не анализируются фэнтэзи и другие ветви жанра – вероятно, они просто не поняли разницы, либо вовсе не читали рецензируемый текст. Составители отзывов также выражали удивление, что среди фантастических произведений упомянуты повести Гоголя и пронумерованный сон Веры Павловны. Вероятно, доктора филологических наук не знали, что в методических пособиях министерства образования РФ эти тексты рекомендованы для изучения именно в качестве фантастики. Особый гнев рецензентов вызвал раздел, посвященный кинофантастике. Кто-то из них так и написал: «Непонятно, почему в учебнике по научной фантастике говорится о голливудских боевиках». Очевидно, не имело смысла объяснять этим дилетантам, что голливудские боевики вполне могут быть фантастическими, что не все кино делается в Голливуде и что многие голливудские фильмы боевиками отнюдь не являются. Верхом безграмотности рецензентов стало пожелание автору переработать учебник на базе недавно опубликованной книги Рустама Каца «История советской фантастики».

После полутора лет подобных развлечений, в конце 1995 г. мне сообщили, что книга одобрена, но публиковаться не будет, потому как время вышло, и Фонд Сороса сворачивает

проект. Между делом отметим, что школьный учебник «Подготовка ребенка к смерти» они выпустить успели, ну да ладно...

Рукопись пролежала без движения больше десятилетия, но я все-таки решил предложить ее читателю. Разумеется, потребовалась большая работа, потому что исходный текст во многом устарел. Прошел целый этап в развитии мировой и, главное, русской фантастики. Появились новые книги, фильмы, течения, имена. Поэтому книгу пришлось дополнить новыми параграфами, изменить некоторые оценки, по-новому скомпоновать главы, исключить подборки вопросов для самостоятельного изучения.

Не берусь судить, что получилось в результате – учебник или монография. Скажем так: это – книга о фантастике.

К.М.

Хьюстон,

февраль, 2006

Введение

Фантастика, во всех ее разновидностях (литература, кинематограф, живопись), безусловно принадлежит к числу наиболее любимых жанров искусства. Тезис этот в особых доказательствах не нуждается: достаточно вспомнить, что огромные тиражи фантастических книг стремительно исчезают о прилавков, а наиболее впечатляющие рекорды кассовых сборов на мировом кинорынке принадлежат именно фантастическим фильмам.

Отношение к фантастике в нашей стране долгое время представляло странную картину: горячая любовь читателей и кинозрителей сочеталась с равнодушием (в лучшем случае) или откровенной неприязнью властей и цензуры! Возможно, здесь сказывалась и своего рода ревность литературных бонз к жанру, более популярному, нежели творчество секретарей союзов писателей или кинематографистов. Так или иначе, но за последние полвека советской истории в прессе не раз публиковались статьи, в которых известные писатели и критики сравнивали фантастику с незаслуженно обиженной и всеми забытой Золушкой.

Складывалась парадоксальная ситуация: популярнейший жанр, горячо почитаемый миллионами людей, официально считался несерьезным, или искусством «второго сорта» и, как следствие, полиграфические мощности и материалы на фантастику отпускались в последнюю очередь. Парадоксально и другое: полное игнорирование фантастики, этой важнейшей части мировой культуры, системой образования. Никто не сомневается в необходимости обучать школьников и студентов правильному восприятию художественной прозы, поэзии, музыки или живописи, равно как в необходимости готовить педагогов по этим специальностям. Однако, в отечественных учебных заведениях – как высших, так и средних – за редчайшими исключениями не преподаются спецкурсы по такому массовому, популярному и непростому для восприятия предмету, как фантастика. Отметим, что СССР (а ныне – его развалины) в этом отношении далеко отстали от цивилизованных стран, ибо курсы фантастики читаются в сотнях университетов и колледжей США, Англии, Франции.

Потребность в учебном пособии по общему курсу фантастики представляется крайне острой именно сегодня, когда многочисленные издательства принялись печатать массовыми тиражами не слишком добротные переводы зарубежной фантастики, а владельцы видеосалонов обрушили на зрителей потоки пиратских копий фильмов ужасов и фантастических боевиков. Как правило, эта продукция лишена особых художественных достоинств и относится к низкопробной категории «массового искусства». Поэтому весьма актуальной предстает проблема способствовать выработке у зрительно-читательской аудитории эстетических критериев, позволяющих отличать подлинное искусство от дешевых подделок. Фактически необходима целая серия книг такого рода: учебники для университетов и педагогических вузов, учебники для средней школы, хрестоматии, методические пособия, биографии крупнейших писателей фантастов, библиографические сборники, монографии по наиболее важным вопросам и т. д.

Подготовка подобных учебников осложняется фактическим отсутствием в отечественной филологии серьезных научных исследований по истории, жанровым особенностям и другим актуальным проблемам фантастики. Количество кандидатских диссертаций, посвященных фантастике, анекдотически мизерно, причем немалая их часть до недавних пор посвящалась выявлению элементов социалистического реализма в творчестве известных писателей-фантастов, в том числе и... англо-американских. Редкие исключения (Владимир Гопман, Константин Рублев) лишь подтверждают, как водится, эту печальную закономерность. Единственная же докторская диссертация подготовлена человеком, который фантастику, видимо, совершенно не понимал и, скорее всего, почти не читал. Достаточно отметить, что этот доктор наук, проанализировав рыцарский роман, гротеск и утопию (преимущественно рассматривались произведения, созданные в XVI-XIX вв.), делает на этом шатком фундаменте выводы о проблемах фантастики современной!

Очередной парадокс нашей действительности: наиболее интересные рассуждения и выводы по различным аспектам жанра содержатся не в научных трудах профессиональных литературоведов, но – в статьях критиков (как правило, это журнальные рецензии, либо предисловия к сборникам фантастических произведений) и в материалах диспутов, которые проводились различными клубами любителей фантастики. Именно эти материалы, некоторые из которых существуют лишь в нескольких машинописных экземплярах, приходится использовать при составлении учебного пособия.

Другая трудность, причем также принципиального характера, заключается в отсутствии учебной программы по данному курсу. Как следствие, не существует и общепринятых принципов написания подобных учебников, в силу чего автор вынужден был строить структуру книги, исходя из собственных представлений о задачах и приоритетах жанра. И поскольку автор принадлежит к так называемой «Бакинской», т. е. жестко-технократической школе фантастики, можно не сомневаться, что отдельные положения данного пособия вызовут более или менее резкие возражения со стороны адептов сложившихся в нашей фантастике литературных школ, группировок и кланов. По всей вероятности, это – неизбежное зло, с которым приходится мириться.

Несмотря на отмеченные недостатки и спорные моменты, учебное пособие такого рода необходимо, и автор льстит себя надеждой, что появление этой книги станет первым шагом к созданию стройной системы обучения по курсу фантастики в высших учебных заведениях русскоязычного культурного пространства.

Глава 1. Фантастика как жанр

§1. Секрет популярности

Среди любителей фантастики можно встретить людей самых разных – по возрасту, образованию, привычкам, характеру. Трудно не задаться вопросом: что же так привлекает их в этом жанре? Опросы такого рода, проводившиеся в разное время социологами, литературоведами, журналистами и активистами движения клубов любителей фантастики, выявили достаточно широкий спектр интересов, которые удовлетворяются фантастикой. Оказалось не сложным выделить основные формы восприятия фантастики, как феномена общечеловеческой культуры, различными группами авторов и потребителей (т. е. читателей, кинозрителей и т. п.).

Прежде всего, фантастику любят те, кому присуща тяга к необычайному. Вымышленные страны, жизнь людей будущего, головокружительные приключения, подвиги покорителей пространства и времени, недоступные современной науке тайны природы, остросюжетная мистика, колдовство, картины далеких планет, межзвездные войны, взлеты и падения галактических империй, – фантасты способны предложить бесчисленное множество сюжетов и образов, которые будоражат воображение или помогают более зримо и ясно увидеть мечту.

«Туманность Андромеды» И.А.Ефремова, «Возвращение» и «Волны гасят ветер» братьев Стругацких, «Королева Солнца» А.Нортон, «Звездный гамбит» Ж.Клейна, десятки и сотни других популярнейших произведений предлагают читателю не слишком похожие – как в деталях, так и в принципе – панорамы жизни грядущих поколений человечества: безграничный технологический прогресс, освоение космоса, расселение землян помирам Галактики. Среди множества вопросов, интересующих фантастов, можно выделить едва ли не главный: каким станет человек будущего – суперразумным высокоэтичным полубогом, или носителем холодного бесчувственного разума, или вовсе останется во многом похож на наших современников со всеми присущими нам достоинствами и недостатками? П.Андерсон, Г.Гаррисон, А.Азимов, Р.Хейнлайн предлагают читателям собственные версии дальнейшего развития земной цивилизации. Многотомные романы-эпопеи этих писателей принято называть «историей будущего», потому что авторы подробно – столетие за столетием – излагают последовательность расцветов и кризисов Галактической Империи человечества. Принципиально непривычные картины ирреального иррационального мира рисуют авторы, работающие в мистическом стиле фэнтези, на страницах их произведений действуют демоны и боги, колдуны и мифические чудовища, роковые красавицы и непобедимые богатыри, пришедшие в современную фантастику из легенд и сказок.

Тяга ко всему необычайному, извечно присущая большинству людей, принимает различные формы – от бытовой любознательности до полного погружения в воображаемые события и ситуации. Именно в этом заключается еще одна причина неубывающей популярности фантастического жанра. Во всех своих разновидностях (художественная литература, кино, живопись) фантастика дарит читателю и зрителю жизненно необходимую долю Необычайного, которого так недостает в буднях.

Фантастика многолика и многогранна, а потому странно бывает слышать непрекращающиеся много десятилетий презрительные реплики дилетантов: дескать, фантастика – искусство далеко не первого сорта, а всего лишь забавные повествования о космических полетах и тому подобное научно-популярное чтиво, предназначающееся, главным образом, для непритязательного подрастающего поколения. Трудно определить, чего больше в подобного рода высказываниях – безграмотности, дешевого снобизма или элементарной зависти к популярному жанру. Фантастика давно переросла рамки научно-популярного или развлекательного амплуа, фантасты смело берутся за решение сложнейших проблем человеческого бытия. Пользуясь могучим инструментом воображения, фантасты способны исследовать художественными методами самые различные процессы, протекающие в природе, обществе и человеческом сознании.

Среди многих задач жанра фантастики можно выделить, к примеру, гиперболизированную, гротесковую интерпретацию реальности, хорошо знакомых читателю или легко узнаваемых социально-политических или бытовых явлений. Сугубо реалистическое по своей сути повествование о современных событиях, после введения небольшого числа фантастических компонент внезапно раскрывает суть происходящего в неожиданном ракурсе.

В актуальном и сегодня романе Б.Лавренева «Крушение республики Итль» действие происходит в вымышленной стране, сочетающей черты Закавказья и Крыма времен гражданской войны 1918–1920 гг. После революции от величайшей восточной империи Ассор откололись несколько захудалых клочков, среди которых затерялась марионеточная республика Итль, до предела коррумпированные правители которой лихорадочно распродают национальные богатства (в первую очередь нефть) всевозможным оккупантам. Автор, один из классиков советской литературы, предлагает блестящую вереницу персонажей и ситуаций раскрывающих сущность «банановых» образований, пачками возникавших в те годы на окраинах полыхавшего красно-белым братоубийством Отечества. Финал закономерен: разобравшись с главными противниками, вожди «анархических банд Ассора» перебросили на юг кавалерийскую дивизию, и этого оказалось достаточно, чтобы суверенитету Итля пришел конец...

Другой характерный пример – роман Стругацких «Хромая судьба» и повесть В.Бабенко «Игоряша-Золотая Рыбка», в которых на фантастическом фоне показаны специфические взаимоотношения, сложившиеся в писательских и околосредовых кругах Москвы конца советской эпохи: богемные скандалы, злые шуточки, склоки вокруг привилегий, бюрократизм и некомпетентность издателей, различные трудности, возникающие перед молодыми писателями. Оба произведения вызвали бурный интерес, тысячи читателей оживленно пытались разобраться, кого из литераторов подразумевали авторы под тем или иным псевдонимом.

Проще решался вопрос «литературного маскарада» в романе И.Лукодянова и Е.Войскунского «Экипаж «Меконга», действие которого происходит в крупном центре нефтегазовой промышленности – хотя город не назван, но легко понять, что речь идет о Баку. Один из второстепенных персонажей романа, Павел Степанович Колтухов, главный инженер «НИИТранснефти», выписан очень тщательно, словно с натуры. Отличный специалист, он любит в разговоре с посторонними прикинуться простоватым «воронежским мужичком», ерничает, говорит на каком-то архаичном псевдодеревенском диалекте... Дело в том, что прототипом этого персонажа послужил Петр Алтухов, феноменальный инженер-самоучка, занимавший ответственные посты в нефтяной промышленности Азербайджана и воспитавший целое поколение специалистов-нефтяников. Даже спустя десятилетия после его смерти, многие бакинцы помнят эту колоритную личность.

Как правило, фантастов интересуют проблемы **актуальные** – то есть, те, которые реально стоят перед человечеством (либо отдельным государством, либо социальной группой, либо наукой и т.д.) сегодня, или неизбежно встанут через некоторое время. Подавляющее большинство фантастических произведений посвящено художественному осмыслению заведомо не существующих явлений, а также невозможных (пока, либо вообще) ситуаций.

Случится ли ядерная война между сверхдержавами? В какие формы могут вылиться политические процессы на руинах СССР? Сумеет ли природа Земли прокормить непрерывно растущее человечество? Каким будет мир через 10, 20, 100, 1000 лет? Как отреагирует общественное мнение, различные политические силы на прилет космического корабля с другой планеты? Что будет ощущать человек, первым увидевший внеземное существо? К каким последствиям приведет истощение природных ресурсов Земли, найдет ли человечество выход из такой ситуации, либо обречено на регресс, вырождение и вымирание? Десятки, сотни подобных вопросов становятся с каждым годом все актуальнее, однако наука либо не способна на них ответить, либо сухие монографии ученых недоступны миллионам и миллиардам землян. Поэтому единственным окном в будущее была и пока остается фантастика, которая решительно ставит «проклятые» вопросы и пытается на них ответить.

Так мы подошли к еще одной задаче изучаемого жанра. Фантастика занимается прогнозированием (термин этот устоялся, хотя корректнее вести речь о художественной разработке) наиболее вероятных – как позитивных, так и негативных – вариантов настоящего, будущего и даже... прошлого.

В современном мире протекает множество сложных, зачастую противоречивых процессов, затрагивающих различные стороны бытия экономики, политику, экологию, военное дело, культуру, социальную сферу и т.п. Последствия, к которым может привести развитие любого из этих процессов, на ранних этапах прогнозируются весьма и весьма туманно. Казалось бы, наращивание промышленного производства есть очевидное благо, поскольку прогресс цивилизации безусловно требует непрерывного роста выпуска стали, пластмассы, всевозможных машин, увеличения добычи нефти и газа. Однако и этот, на первый взгляд, позитивный процесс имел, как выяснилось в дальнейшем, негативную оборотную сторону – загрязнение окружающей среды промышленными отходами. В дальнейшем же цивилизацию ждет новая беда: рост производства энергии, неизбежно повышающий среднегодовую температуру планеты, со временем приведет к перегреву атмосферы и, как следствие, к стремительному таянию полярных льдов, то есть, к

внезапному повышению уровня мирового океана, что вызовет затопление огромных пространств суши.

Как и следовало ожидать, первыми на подобного рода предостережения ученых отреагировали отнюдь не литераторы-деревенщики или поэты-лирики, но – писатели, работающие в жанре научной фантастики. В меру собственных сил и способностей фантасты целеустремленно анализируют перспективы развития космонавтики, ядерных и компьютерных технологий, грядущих революций в военном деле, подвергают художественному исследованию влияние человеческой деятельности на окружающую среду, пытаются вообразить возможный характер предстоящих научно-технических спазмов и их влияние на повседневную жизнь людей, на психологию и нравственные законы общества.

Нередки случаи, когда фантастам удается правильно предугадать проблемы, которые сегодня еще не стоят перед человечеством, однако, возможно, станут актуальными через несколько лет или веков. Тем самым создается своего рода банк фантастических идей, содержащий наборы всевозможных решений для разного рода задач, которые могут возникнуть перед нашими потомками в более или менее отдаленном будущем. Не исключено, что в момент, когда такие проблемы действительно возникнут, люди того времени просто обратятся к произведениям фантастов наших дней, и окажется, что давно уже подготовлен широкий спектр предложений, которые помогут преодолеть любые затруднения...

Нельзя исключить и того, что для определенной категории читателей фантастика является привлекательной, поскольку удовлетворяет подспудное желание уйти от реальности. В XX веке научно-технический прогресс наступал столь гигантскими скачками, повседневная жизнь менялась так стремительно, что общественное сознание в принципе не способно было поспеть за столь решительными переменами. Огромные массы людей, оказавшись не в состоянии быстро адаптироваться к новым условиям, испытывают сильнейший душевный дискомфорт, всевозможные стрессы, тяжело переживают ощущение собственного ничтожества и беспомощности под натиском ракетно-ядерно-компьютерного монстра технотронной цивилизации, неумолимо сокрушающего привычные устои патриархального существования. Не менее глобальными оказались и социальные перемены – особенно в регионе северо-восточной Евразии.

Для таких, травмированных прогрессом людей естественной отдушиной становятся «облегченные» поджанры искусства, (в том числе и фантастики), свободные от серьезных актуальных проблем современности. Как правило, их интересует чисто развлекательная продукция средних художественных достоинств, позволяющая потребителю отстрелиться от стимулирующего стресса реального мира и погрузиться в иллюзорную вымышленную Вселенную, где все проблемы решаются легко и просто – ударом меча, метким выстрелом из супероружия, либо легким покачиванием соблазнительного бедра. Здесь не стоит искать глубоких переживаний или раздумий, здесь нет сложных противоречивых характеров – психологические портреты персонажей упрощены до предела, а потому движут поступками героев самые примитивные страсти: голод, секс, стремление к власти, жажда обогащения. Разумеется, по большому счету, такую фантастику следует безоговорочно отнести к массовому псевдоискусству, однако не следует забывать, что подобного рода книги и фильмы имеют многомиллионную армию потребителей.

Неоценимую роль играет фантастика и как средство политической пропаганды и идеологической экспансии. В период после второй мировой войны главным орудием антикоммунистической агитации был, пожалуй, роман Д.Оруэлла «1984». И напротив, также переведенный на десятки языков роман И.А.Ефремова «Туманность Андромеды», в котором описаны идиллические сцены роскошной жизни в эпоху коммунизма, послужил едва ли не лучшим доводом в пользу марксизма-ленинизма, далеко превзойдя по эффекту труды самих основоположников учения. Фантастика была политизирована во все времена: на страницах своих произведений Ж.Верн изображал в самых неприглядных красках противников своей страны – в первую очередь, Германию и Англию; антивоенной пропагандой и призывами к

разуму насыщены романы Г.Уэллса; А.Азимов в романе «Звезды как пыль» предлагает в качестве основы политического устройства грядущей Галактической Империи... современную конституцию США. Перечисление подобных примеров можно продолжать до бесконечности.

Наконец, фантастика является одним из важнейших, (наряду с музыкой) средств развития творческого воображения (РТВ). Воспринимая фантастические идеи, образы, ситуации, интеллект читателя – пусть пассивно – участвует в событиях и явлениях, протекающих в вымышленной реальности, то есть читатель как бы тренирует свое воображение, сопереживая коллизии персонажей произведения. Можно даже утверждать, что многие любители фантастики – неважно, осознанно или бессознательно – питают пристрастие к этому жанру именно из-за того чувства удовлетворенности, которое они испытывают, решая интеллектуальные головоломки или постигая невероятные феномены, столь часто встречающиеся на страницах фантастических произведений.

Характерно, что перечисленные истоки популярности фантастики являются фундаментальными основами жанра и отражают его основные функции: прогностическую, полемическую, развлекательную, информационно-просветительную (популяризаторскую) и воспитательную. Особо отметим важное обстоятельство: если большинство этих функций присуще всем жанрам художественной литературы, то прогностическая представляет собой специфическое свойство фантастики.

Прогностическая функция основана на том обстоятельстве, что фантастика – это единственный вид искусства, позволяющий описывать события, еще не случившиеся, либо явления, заведомо не имевшие места в предшествующий период: мировая термоядерная война, встреча с внеземным разумом, вероятные пути дальнейшего развития человеческой цивилизации, межзвездные экспедиции, путешествия во времени и т.д. Фантастам удавалось удивительно точно предсказать многие научно-технические достижения и общественнополитические события, которые произошли через много лет или десятилетий после создания произведений, содержащих эти прогнозы (более подробно об этом будет сказано в главах «Многообразие жанра» и «Банк фантастических идей»). Г.С.Альтов, проанализировавший творчество основателей научной фантастики Ж.Верна, Г.Уэллса и А.Р.Беляева, пришел к выводу, что немалая часть научно-технических прогнозов этих писателей была реализована и лишь сравнительно небольшой процент неосуществим по принципиальным соображениям. Автор берет на себя смелость утверждать, что наличие прогностических мотивов – не просто «допустимая деталь» фантастического произведения, но – обязательное условие, без соблюдения которого произведение в значительной степени теряет привлекательность для читателя или зрителя.

Полемическая функция, как уже отмечалось, свойственна большинству литературных жанров. Зачастую, не имея возможности высказать свои взгляды или идеи через обычные средства массовой информации, авторы излагают их в форме художественных произведений. Так, И.А.Ефремов и братья Стругацкие предложили собственные, отличающиеся от официальных, воззрения на коммунистическое общество и пути перехода к этому строю. А.Н.Толстой в «Аэлите» и Р.Говард в сериале о Конане описали оригинальные концепции древней истории человечества, образования рас и развития культуры, основанные на легенде об Атлантиде. В различных фантастических произведениях в той или иной степени отражены научные, гносеологические, философские, социологические гипотезы, не пользующиеся признанием руководящих – научных или государственных – инстанций. Яркий пример полемических элементов в нефантастической литературе – последние главы романа «Война и мир», где Л.Н.Толстой рассуждает о тайнах власти.

Развлекательная функция также реализуется в большинстве жанров, привлекая ту часть аудитории, которая не слишком озабочена серьезными проблемами. Как и в остальных областях искусства, в фантастике развлекательное направление представлено преимущественно такими течениями, как приключенческая, юмористическая, эротическая фантастика, а также – для любителей острых ощущений – «хоррор» (от англ. horror – ужас).

Захватывающий сюжет, каскад опасных ситуаций, недалекие противники, экзотические страны и планеты, любовные мелодрамы, реки крови, непритязательный юмор – литература и кино такого рода по праву считаются лучшим видом отдыха, не слишком обременяющего интеллект.

Воспитательная функция осуществляется через изображение определенных ситуаций, сопровождаемое выводами назидательного характера. Можно разделить воспитание на бытовое, политическое и общенравственное, причем для фантастики характерны, главным образом, два последних вида, тогда как бытовое воспитание присуще лишь тем течениям фантастики, которые рассчитаны преимущественно на читателей младшего возраста. Обычно каждый автор стремится изложить собственную систему этических и социально-политических приоритетов, следование которым он полагает желательным. В идеальном случае эти приоритеты согласуются с устоявшимися критериями нравственности, берущими начало от христианских заповедей, хотя в отдельных произведениях можно, к прискорбию, встретить пропаганду аморальности, наркомании, культа силы, милитаризма и прочих негативных проявлений.

Популяризаторская функция фантастики нацелена на информирование читателя (зрителя) о тех или иных событиях, обстоятельствах, законах и явлениях природы, научных достижениях, представляющих интерес с точки зрения автора, но малоизвестных широкой аудитории. В романах Ж.Верна, А.Беляева, Г.Адамова, Ф.Фармера содержится множество сведений из самых различных областей знания, благодаря чему эти книги превращались в своеобразные энциклопедические справочники. В определенный период советская критика считала эту функцию важнейшей, из-за чего фантастике грозило перерождение в беллетризованную разновидность научно-популярной литературы. В наши дни, в связи с увеличением числа собственно научно-популярных изданий, значение данной функции в фантастике существенно снизилось, однако информационно-просветительская сфера в искусстве (включая и фантастику) сохраняется и, несомненно, никогда не исчезнет.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что перечисленные функции фантастического жанра реализуются, как правило, комплексно, т.е. в большинстве произведений присутствуют и прогностические, и воспитательные (реже – полемические и популяризаторские) и, в обязательном порядке, развлекательные элементы, именно совместное воздействие всех этих мотивов, обязательно присутствующих в лучших фантастических книгах и фильмах, обеспечивают жанру устойчивую популярность в читательской и зрительской аудиториях.

§2. Что такое фантастика?

Любая наука начинается с определения объекта исследования и классификации имеющегося материала. Следует, однако, признать что строго научной и общепризнанной формулировки терминов «фантастика» и «фантастическое» до сих пор не существует. Подводя итоги многочисленных и в меру бесплодных дискуссий по данному поводу, известный советский фантаст Дмитрий Биленкин в статье «Так что же такое фантастика?», иронизировал:

«Изыскания на тему „Что есть фантастика?“ долгое время походили скорей на поиск Грааля в марк-твеновской интерпретации, чем на научное изучение. В поход отправлялись и случайные рецензенты, с детства кое-что помнившие о Жюль Верне, и сами фантасты, и доктора физико-математических наук – кто только не седлал коней! Результаты оказались непропорциональны усилиям: определения мало что определяли, формулы рассыпались при малейшем дуновении, требования звучали как заклинания»¹.

Анализируя известные определения интересующих нас понятий, поневоле

¹ «Новый мир», 1971, №6, с.271

убеждаешься, что Д.Биленкин абсолютно прав, поскольку удовлетворительных формулировок многотысячная армия филологов и литературоведов так и не создала. Чему удивляться, если даже в таком фундаментальном издании, как словарь под редакцией академика Д.Н.Ушакова, определения терминологии, связанной с фантастикой, сильно смахивают на историю с сепулькой из 14-го путешествия Ийона Тихого:

«Фантазия ... – 1. ...Творческое воображение... Способность воображения, выдумки... 2. Мечта, продукт воображения... 5. Название некоторых литературных произведений фантастического, причудливого содержания.

Фантастика... – Что-нибудь фантастическое.

Фантастический... – 1. Сказочный, волшебный, причудливый, похожий на фантазию (см. фантазия во 2 знач.)»².

Сразу договоримся, что творческое воображение далеко не всегда возможно отождествить с фантазией, а фантастическое литературное произведение столь же необязательно имеет «причудливое содержание». В свете сказанного вовсе некорректным представляется определение «фантастического» через отсыл к невянятно сформулированному понятию «фантазия». И совсем уж неуместна предлагаемая авторами словаря трактовка понятия «фантастика».

Не многим больше света проливают на данную проблему и энциклопедические издания:

«ФАНТАСТИКА ... – представления, мысли, образы, созданные воображением (см.), в которых действительность выступает в преувеличенном или сверхъестественном виде. ...С развитием наук Ф. часто служит средством популяризации научных гипотез...»³

Любому, кто мало-мальски знаком с художественной фантастикой, очевидно, что в фантастических произведениях «действительность» вовсе не обязательно «выступает в преувеличенном», а тем более «сверхъестественном» виде. В некоторых случаях авторы изображают принципиально вымышленный мир, практически не имеющий точек соприкосновения с «действительностью», но и не являющийся, в то же время, «сверхъестественным» (пример – общество будущего в романах И.А.Ефремова, инопланетные культуры из произведений П.Андерсона или Х.Клемента). Часто встречается иная ситуация, когда в повседневную действительность вводится ограниченное число фантастических компонент, которые, однако, опять-таки не трансформируют реальность ни в «преувеличенную», ни в «сверхъестественную».

Столь же безграмотным и некомпетентным выглядит последнее утверждение: как было показано в §1, популяризация – лишь одна из пяти, к тому же далеко не самая важная функция жанра.

Вышедшее спустя два десятилетия новое издание БСЭ оказалось ничуть не менее беспомощным в трактовке вопроса, вынесенного в заголовок данного параграфа:

«ФАНТАСТИКА. ... разновидность художественной литературы; ее исходной эстетической установкой является диктат воображения над реальностью, порождающий картину „чудесного мира“, противопоставленного обыденной действительности и привычным, бытовым представлениям о правдоподобии. ... Ф. в существе своем предопределена многовековой деятельностью коллективного воображения и предст. собой продолжение этой деятельности, используя и обновляя постоянные мифич. ... и сказочные ... образы, мотивы, сюжеты... Т.о. возникает предуказанный („архетипический“) принцип фантастики о правдо- и жизнеподобии, созвучного нравств. и эстетич. закономерностям воображаемого сказочно-мифологического мироздания и составляющего разрастающееся мозаичное целое. Ф. эволюционирует вместе с развитием лит-ры, свободно

² Толковый словарь русского языка, М. 1940, т.4, с.1058

³ Большая Советская энциклопедия, 2-е изд, М., т.44, 1956, с. 521

сочетаясь с различными методами (в т.ч. с реалистическим) изображения идей, страстей и событий»⁴.

Трудно не согласиться с последней процитированной фразой: фантастика действительно эволюционирует вместе с развитием литературы, хотя автор статьи совершенно необоснованно ограничивает жанр чисто литературной сферой, забывая о кинематографе и живописи. Другое дело, что туманные разглагольствования о таинственных материях вроде «чудесного мира», «архетипичности» и «мозаичного целого» имеют целью скрыть очевидный факт, что автор энциклопедической статьи слабо владеет материалом.

Во-первых, «диктат воображения над реальностью» (чтобы ни понималось под этой загадочной фразой) вовсе не обязательно является «исходной идейно-эстетической установкой» для фантастики. Фантастические идеи, сюжеты и образы очень часто имеют истоки именно в повседневной реальности и отбираются фантастами из соображений актуальности данной проблемы. Во-вторых, фантасты далеко не всегда описывают «чудесный мир» – очень часто изображается, напротив, «омерзительный мир», в частности, с целью предостеречь человечество от возможных ошибок и других опасностей, либо «банальный мир» – т.е., та же «обыденная действительность», обогащенная незначительными вымышленными деталями – с целью, например, подчеркнуть какие-либо актуальные или интересные черты повседневной будничной реальности. В третьих, современная фантастика крайне редко пользуется даже обновленными «мифическими и сказочными образами». Известно, что уже к концу XIX столетия творцы жанра наработали множество идей, сюжетов, образов, основанных не на мифологии, суевериях или сказках, но – на научном (или, как будет показано в главе 4, хотя бы *научообразном*) базисе. Таким образом, и это определение жанра, несмотря на авторитетность издания, можно охарактеризовать как несостоятельное и малокомпетентное.

Естественно было бы ожидать, что дать определение жанру сумеют сами писатели-фантасты, поскольку именно они должны лучше остальных разбираться в предмете своих занятий. Интересную формулировку предложил Георгий Гуревич: *«Назовем фантастикой литературу (и область кино), где существенную роль играют фантастические образы, то есть необыкновенное, несуществующее, неведомое или явно придуманное»*⁵. Главная претензия к этой версии: необыкновенное, несуществующее, неведомое отнюдь не во всех случаях имеют отношение к фантастике. В известной степени признаком фантастичности можно признать лишь понятие «явно придуманное», хотя это – необходимое, но вовсе не достаточное условие.

Итак, известные определения страдают тем или иным набором принципиальных недостатков, вследствие чего возникает необходимость предложить новую формулировку, свободную от таковых. Очевидно, сначала следовало бы определить наиболее общее понятие – «фантастическое» или «фантастичность».

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ – это совокупность вымышленных событий, объектов и явлений, заведомо не имевших места в действительности, либо не известных человечеству, а также принципиально невозможных, согласно общепринятым представлениям, существующим на момент создания произведения.

Смысл оговорки о неизвестности явления, как признака фантастичности, поясняется простым примером: сегодня науке неизвестно, посещалась ли наша планета инопланетными экспедициями, однако нельзя априорно исключать, что в прошлом (например, сотни, тысячи или даже миллионы лет назад) на Земле опускался космический корабль иной разумной расы. Тем не менее, до тех пор, пока не будет достоверно установлен факт пребывания на Земле космических пришельцев, любые фильмы, книги или другие произведения искусства

⁴ БСЭ, 3-е изд, т.27, М., 1977, с.201

⁵ Г.Гуревич «Карта Страны Фантазий», М.: «Искусство», 1967, с.33

на эту тему остаются заведомой фантастикой.

Важным представляется также уточнение, что фантастическое событие не просто не имело места в действительности, но также принципиально (по крайней мере с позиций общепринятых представлений) невозможно. Вспомним, в этой связи, что практически в любом художественном произведении (включая даже биографические романы) присутствуют элементы авторского вымысла, однако, если эти элементы не выходят за рамки реальности, то нет и речи о фантастичности такого произведения. Столь же существенный момент – определение фантастичности на момент создания произведения. Например, повествование о путешествии на Луну было безусловно фантастическим 1000, 100 и даже 40 лет назад, однако после 1969 г. отнюдь не каждая книга и не каждый фильм на эту тему могут быть причислены к жанру фантастики.

Теперь, казалось бы, уже совсем просто дать определение фантастике, как жанру искусства, постулировав, что к таковому относятся все художественные произведения, содержащие те или иные фантастические компоненты (идеи, образы, объекты, сюжеты, ситуации и т.д.). В действительности же ситуация несколько сложнее: наличия некоторого количества компонент фантастичности оказывается далеко не достаточно, чтобы сделать книгу, картину или фильм подлинно фантастическими.

К примеру, на последних страницах романа Е.Евтушенко «Ягодные места» появляются инопланетяне, наблюдающие за жизнью землян. Инопланетяне – это, несомненно, существа заведомо фантастические, однако роман, несмотря на их присутствие, фантастическим не становится. В чем же дело? Да просто космические пришельцы никак не связаны с сугубо реалистическим сюжетом этого произведения. Подобного рода фантастическую компоненту можно, в принципе, убрать простой редакторской правкой, и роман от этого ничуть не пострадает, а может быть, даже выиграет. Произведения такого типа принято называть «роман (повесть, рассказ, фильм, пьеса и т.д.) с элементами фантастики». Тем самым подчеркивается, что компоненты фантастичности играют здесь заведомо второстепенную роль.

Очевидно, необходим критерий, позволяющий разделить «истинную» фантастику от произведений, для которых фантастичность не является неотделимой частью. Подсказку можно найти у цитированной в этом параграфе формулировке Г.И.Гуревича, где говорилось о «существенной роли» фантастического. Недостаток этого определения заключается в том, что, во-первых, весь обширный спектр компонент фантастичности сводится здесь к одним лишь «образам», а во-вторых, упоминания о «существенной роли» трудно назвать удовлетворительными по четкости. Поэтому более удачным следует, видимо, считать следующее определение:

ФАНТАСТИКА – это жанр искусства, в произведениях которого сюжет и система образов основаны на фантастических компонентах.

Важно подчеркнуть: в литературе, кинематографе и других формах художественного творчества нет строгой границы между фантастикой и не-фантастикой. Следует принять трактовку одного из лучших отечественных специалистов в области «фантастологии» К.Рублева (Семипалатинск): между очевидной фантастикой и заведомо реалистическим искусством располагается обширная «переходная зона», заполненная произведениями «с элементами фантастики».

Подлинно же фантастическим произведение можно считать лишь в тех случаях, когда компоненты фантастичности становятся органичной неотъемлемой частью предлагаемой автором системы образов, непосредственно влияют на формирование сюжета, а их исключение оказывается принципиально невозможным, поскольку в таком случае лишается смысла все произведение в целом.

Для иллюстрации этого положения вспомним наиболее яркие и совершенные в художественном смысле произведения отечественной литературы. Исключав из «Аэлиты» А.Н.Толстого фантастические компоненты (полет на ракетном космическом аппарате, существование на Марсе высокоразвитой цивилизации, авторская версия древнейшей

истории) полностью разрушило бы ткань романа, так как оставшиеся композиционные блоки (любовная история Лося и Аэлиты, восстание пролетариата против угнетателей) производят впечатление лишь на фоне фантастического антуража, а в отдельности не могут составить полноценное художественное произведение. Напротив, типичный роман с элементами фантастики – «Альтист Данилов» В.Орлова – остался бы вполне состоявшимся произведением даже в том случае, если убрать упоминания о «демоническом» происхождении главного героя. Подобная корректировка текста, разумеется, ликвидировала бы некоторые (скажем честно, не самые удачные) эпизоды, однако реалистическая часть романа (описание московского быта и образа жизни столичной псевдоэлиты 70-х годов, творческие искания и личная жизнь Данилова) от этой ампутации совершенно не пострадает, а произведение в целом может даже выиграть.

Компоненты фантастичности, являющиеся главным отличительным признаком жанра, могут быть самыми разнообразными и по форме, и по сути. Это, в первую очередь фантастические прогнозы или другие идеи, основанные на выводах каких-либо естественных или гуманитарных наук, а также (в сказках или фэнтези) на мифологии, мистике, религиозных мотивах. Это также фантастические образы, сюжеты и ситуации, характерные именно для данного жанра. Наиболее типичные разновидности фантастических мы рассмотрим в соответствующих разделах этой книги.

Отвечая на вопрос, вынесенный в заголовок параграфа, нельзя обойти очень важную проблему, которая стала предметом бурных дискуссий в 60-е годы. Суть проблемы: что есть фантастика – прием или метод? Часть писателей, виднейшим среди которых был И.А.Ефремов, считали фантастику мощным творческим методом и главной темой своих произведений. В этом смысле компонента фантастичности не только формирует сюжет, но вдобавок непосредственно связана с замыслом и сверхзадачей. Фантастические компоненты таких произведений, как правило, являются самоцелью, т.е. само произведение создается, в конечном счете, для художественного исследования различных аспектов, связанных с данной фантастической идеей, образом, ситуацией. Вторая группа авторов, возглавляемая братьями Стругацкими, провозглашала, что фантастика – это прием, позволяющий смоделировать ситуацию или фон, необходимые для решения задач, непосредственно с фантастической компонентой не связанных и непосредственно из нее не вытекающих. В данном случае фантастичность позволяет подчеркнуть те или иные общечеловеческие проблемы.

Правильное решение этой дилеммы следует, видимо, искать на пути синтеза обеих концепций. Фантастика есть жанр искусства, в котором фантастические компоненты могут вводиться в качестве как приема, так и метода – в зависимости от характера решаемой художественной задачи.

Хотелось бы дополнительно аргументировать предлагаемую классификацию фантастики как самостоятельного жанра. Известно, что жанром в широком смысле этого понятия считается исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие «жанр» обобщает черты, характерные для обширной группы произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще. Так в литературе выделяются эпический жанр (роман, повесть, рассказ, героическая поэма), лирический (ода, элегия, стихотворение, песня), драматический (трагедия, комедия). Литературоведы подразделяют жанры также в зависимости от преобладающего эстетического качества, объема произведения и способа построения образа (символика, аллегория, документальность) и т.д.

Наряду с подобным традиционным подразделением искусства на жанры, встречается и более дробное деление, исходящее из преобладающей тематики: роман бытовой, психологический, детективный. В этом смысле фантастику безусловно можно считать не только направлением, но и полноценным жанром искусства. Очевидно, что фантастика, как феномен культуры, отвечает основным требованиям понятия «жанр», поскольку включает

обширные пласты произведений, в высшей степени специфических как по форме, так и по содержанию. Кроме того, во многих литературоведческих и критических работах давно и прочно утвердились стилистические обороты типа «фантастический жанр», «произведение в жанре фантастики» (равно как как «жанр деревенской прозы» или «произведение детективного жанра»). Таким образом, выделение фантастики в качестве отдельного жанра можно считать достаточно корректным.

Как видим, фантастика успела вырасти в достаточно сложный феномен культуры, дать исчерпывающее определение которому более чем не просто. Поэтому хотелось бы завершить этот параграф заключительным абзацем уже цитировавшейся статьи Д.Биленкина «Так что же такое фантастика?»:

«Все же я склонен думать, что в целом работа проделана не напрасно. Есть в ней достоинства, а что касается неудач в разработке определений „что такое фантастика“... Один видный советский ученый как-то заметил, что существует около десятка определений кибернетики, но это не мешает ей развиваться. Фантастике тоже»⁶

§3. Реализм фантастики.

Как ни парадоксально это звучит, но один из главных критериев качества художественной фантастики заключается в необходимости реалистического изображения описываемых явлений, событий, характеров. Будучи одним из многих жанров искусства, фантастика подчиняется всем законам искусства – этот тезис не требует, кажется, специальных доказательств. Сколь бы фантастическим не было произведение, от авторов требуется достоверно изображать вымышленные (в том числе и заведомо невозможные с позиций повседневных представлений) объекты, явления и события. Нарушение этого закона неизбежно приводит к неубедительности описываемого и, как следствие, произведение оказывается слабым в художественном отношении, а потому – не интересным для читателя или зрителя.

Разумеется, от фантастики нельзя требовать реализма в том классическом понимании этого термина, который применяется к «основному потоку» (mainstream) искусства. В «обычной», т. е. нефантастической литературе под реализмом понимается, как известно, требование изображать «жизнь, как она есть», описывать и обобщать типические характеры реальных людей в типичной ситуации при полноте их индивидуализации. Фантастика же в большинстве случаев изображает отнюдь не реальную жизнь и не реальных людей, поэтому буквальное толкование понятия «реализм» для данного жанра не подходит. Однако, вводя те или иные фантастические допущения, писатели-фантасты тем самым конструируют некую вымышленную реальность и постулируют определенные законы вымышленного мира (возможно, правильнее было бы использовать термин «правила игры»), которым должны подчиняться не только персонажи произведений, но также и сами авторы.

Правила игры задаются, в первую очередь, набором фантастических компонент, коими определяются: время и место действия; социальный, политический и технологический фон; вымышленные существа, имеющие фантастические или необычные качества – физические, биологические, психологические; характер взаимоотношений между персонажами; физические и другие свойства места действия и т. д. Разумеется, далеко не все эти параметры обязательно должны задаваться исключительно компонентами фантастичности. В тех случаях, когда для каких-то объектов или явлений фантастические качества специально не оговариваются, то по умолчанию следует считать, что на них распространяются законы, действующие в известной нам повседневной реальности. Таким образом, совокупность фантастических компонент, имеющих постулированные вымышленные параметры, и

⁶ «Новый мир», 1971, №6, с.273

реальных элементов, заимствованных из действительности, образуют набор законов фантастической реальности. Реализм фантастического произведения прямо связан с тем, насколько добросовестно соблюдают авторы ими же установленные правила игры.

По аналогии с искусством «основного потока», меру реалистичности фантастического произведения определяет мера проникновения в вымышленную реальность, глубина и полнота ее художественного познания. В структуре фантастического произведения можно выделить 6 основных композиционных блоков: идея, сюжет, фон, образы персонажей, конфликт, сверхзадача. Каждый из этих блоков, при всей своей фантастичности, требует сугубо реалистической художественной проработки.

Фантастическая идея, под которой понимается обычно некое вымышленное изобретение или открытие, либо вымышленное место действия, либо воображаемая социально-политическая система, либо живое существо или вещество с необычайными свойствами, либо необычная ситуация – в большинстве случаев является главной фантастической компонентой произведения. Такой идеей были субмарина «Наутилус» капитана Немо (Ж.Верн, «20 000 лье под водой»), машина времени (одноименный роман Г.Уэллса), устройство для предсказания будущего (Р.Хейнлайн «Линия жизни»), разумная планета С.Лем «Солярис»), коммунистическое общество (И.А.Ефремов «Туманность Андромеды»), установление фашистского режима в США (Синклер Льюис «У нас это невозможно») и т.д. Подробная систематизация фантастических идей будет сделана в соответствующих разделах книги, пока же отметим, что именно этот элемент композиции очень часто становится основой произведения. Без «кэйворита» не было бы уэллсовских «Первых людей на Луне», а без фотонной ракеты прекрасная повесть Стругацких «Страна багровых туч» превратилась бы в очередное занудливое описание чрезмерно затянувшегося межпланетного путешествия.

Удачная находка и добротная художественная проработка новой идеи гарантирует успех произведения – особенно это касается научной фантастики. В ходе одной из дискуссий, посвященных роли идей в фантастике, было использовано остроумное сравнение: новая идея напоминает юную красавицу. Сколь бы толстый слой косметики не наносила на новое лицо старуха, она все равно не сумеет прельстить много поклонников, тогда как девушка в пору расцвета покоряет сердца одним лишь обаянием молодой свежести. Так и в фантастике: произведение, основанное на старой, многократно использованной другими авторами идее, обречено на вторичность и будет беспомощным, несмотря на все стилистические ухищрения писателя.

Очевидно, что одной только новизны идеи далеко не достаточно для создания эффекта достоверности. Немаловажное значение имеет также убедительное обоснование этой идеи – хотя бы с позиций вымышленной, фантастической науки. Например, многие произведения основаны на допущении о возможности достижения сверхсветовых скоростей, что противоречит одному из краеугольных камней современной физики – специальной теории относительности А.Эйнштейна. Специалистам в области теоретической физики известно, что новейшие научные концепции (скалярно-тензорная теория гравитации Иордана-Дикке-Бранса, работы Р.Вагонера и др.) ставят под сомнение предельность скорости света, однако широкой общественности результаты и выводы подобных исследований практически не известны, а потому постулаты Эйнштейна в общественном сознании представляются незыблемыми. По этой причине фантасты вынуждены прибегать к различным нехитрым уловкам, выдумывая теории, позволяющие преодолевать световой барьер. Так, в романе С.Снегова «Люди как боги» говорится о эффекте Танева, основанном на превращении пространства в вещество и наоборот, благодаря чему звездолеты развивают скорость, в тысячи раз превышающую световую. Иногда убедительность достигается еще проще – умелым и уместным употреблением наукообразных терминов: «деритринитация», «синхронизация времени и пространства», «перемещение в перпендикулярном потоке времени» и т.п.

Уточним важный момент: даже самое подробное и наукообразное обоснование

фантастической идеи покажется читателям неубедительным, если данная идея неактуальна, то есть не представляет общественного интереса. Великолепный пример такой идеи, совершенно оторванной от жизни и потому для нормального читателя неинтересной, выведен в рассказе польского фантаста В.Зегальского «Писательская кухня», где высмеивается автор, предложивший издателям «супероригинальный» сюжет «о базальтовой рыбке, цацкающей с крынкой сметаны». Предложенная идея, возможно, и оригинальна, однако совершенно неактуальна, не представляет интереса для большинства читателей, и, разумеется, основанное на такой идее произведение успеха иметь не может.

Актуальность идеи (как, впрочем, и любого другого элемента произведения) можно классифицировать на три категории: сиюминутную, представляющую интерес лишь в конкретное время, в конкретной обстановке, либо в конкретном государстве; перспективную, т.е. данная проблема может стать жизненно важной спустя некоторое время; и, наконец, постоянную – это касается так называемых «вечных проблем», которые волновали человечество в прошлые эпохи и, несомненно, будут волновать впредь. Отметим здесь, что с течением времени ситуация может измениться: либо перспективная актуальность превращается в сиюминутную, либо проблема вовсе перестает быть актуальной. Последнее происходит, если оказывается, что фантасты (а также ученые, политики, лидеры общественного мнения) ошиблись, и данный вопрос перед человечеством в действительности не встал. Так, бесславно скончалась проблема улучшения условий жизни рабов, волновавшая авторов античных утопий. Еще одно уточнение: очевидно, что наибольший и самый устойчивый интерес у читателей вызывают именно идеи, обладающие постоянной, или «вечной» актуальностью.

Итак, фантастическая идея является стержнем произведения. Однако, даже самая новая, оригинальная, убедительная и актуальная идея еще не составляет художественного произведения. Идея может быть реализована лишь посредством художественного метода, т.е. через какой-либо сюжет. Эффект реальности при развитии сюжета достигается, в основном, исключением логических противоречий и сюжетных «нестыковок», от автора требуется также тщательная проработка деталей и достоверность изображаемых ситуаций. Анализ фантастических произведений показывает, что в этом жанре встречаются, главным образом, 3 принципиально различных типа сюжетов: приключенческий, производственный и любовно-бытовой.

Отличительные черты приключенческого сюжета – динамичное действие, захватывающая интрига. Приключенческая фабула как бы уплотняет сюжет, предельно сокращая промежутки времени между событиями – как правило, опасными для основных персонажей.

Производственный сюжет выгоден, когда требуется детально показать работу по достижению какой-либо цели. Производственная фантастика может описывать будничную деятельность таких своеобразных коллективов, как научная лаборатория, экипаж космического корабля, войсковое подразделение на поле боя, оперативно-следственная бригада галактической спецслужбы.

В любовно-бытовых произведениях основное внимание уделяется обстоятельствам личной жизни героев, каковые оказывают наиболее существенное влияние на формирование сюжета. Как правило, любовно-бытовой сюжет реализуется в форме мелодрамы – так искусствоведы называют нравооучительное душещипательное действие с обязательной счастливой развязкой.

Десятитомный цикл Р.Желязны о принцах Амберского королевства по достоинству считается среди любителей фантастики редким случаем, когда автору сериала удалось поддерживать высокий уровень литературного качества на протяжении более, чем 2-3 романов. Вместе с тем, этот же сериал можно считать наиболее наглядным примером самоотверженной борьбы автора с сюжетом, причем в этой битве автору отнюдь не удалось одержать убедительную победу,

В начале первого тома, очнувшись на больничной койке, главный герой не помнит ни

истории своей жизни, ни даже собственного имени. Постепенно выясняется, что он, принц Корвин из Амбера, был лишен памяти в ходе династической борьбы за власть, ибо некоторые члены семьи энергично интриговали против него, как наиболее вероятного претендента на престол. На протяжении первых 5 томов автор предлагает все более замысловатые версии того, что же случилось с Корвином, однако непротиворечивого истолкования событий добиться все-таки не удалось. Ликвидацию логических противоречий писатель продолжил во второй пенталогии сериала, главным героем которой стал Мерлин, сын Корвина. Историю давних неприятностей Корвина удалось кое-как прояснить, однако сам Корвин при этом куда-то исчез и вся помирившаяся семейка не может отыскать его уже много лет. Попутно наслаивается новая интрига: на этот раз схватка за власть разгорелась в противостоящем Амберу королевству Хаос, причем кто-то убирает одного за другим кандидатов, отделяющих Мерлина от престола. Запутав ситуацию до предельной степени, автор решил в последнем томе («Принц Хаоса») попросту разрубить все сюжетные узлы, предлагая читателю некое объяснение ситуации – довольно правдоподобное, но не слишком согласованное с текстом предыдущих девяти книг. Попутно автор оборвал многие интересные сюжетные линии (отношения Мерлина с Корал и Джулией, дальнейшие поступки освобожденного Корвина, судьба одушевленных Мерлином призраков Юрта и Ринальдо), видимо, будучи не в силах осмысленно их доработать. Кроме того, осталось непонятным, для чего Дворкин вмонтировал Камень Правосудия в глазницу Корал, а также – как мог Корвин навестить сына в начале 9-го тома (а из текста следует, что это был сам Корвин, а не его призрак), если в это время он еще сидел в тюрьме. К концу цикла объем материала превысил разумные пределы, вследствие чего исчезает возможность непротиворечивого осмысления темы. К сожалению безвременный уход из жизни не позволил талантливому автору продолжить работу над следующим томом сериала.

Важнейшее значение для обеспечения реалистичности повествования имеют второстепенные детали, вытекающие из основной идеи, из поступков персонажей, из специфики фона, на котором разворачивается действие. Истинное мастерство писателя во многом определяется умением прорабатывать точные детали, убеждающие читателя в достоверности изображаемых событий и явлений. Особенно ярко эта грань таланта проявляется в творчестве Станислава Лема: почти в каждом произведении выдающегося польского фантаста можно встретить в первых главах множество мелких деталей, казалось бы, совершенно излишних или необъяснимых. Однако позже, когда автор полностью раскрывает свой замысел, то выясняется, что все эти штрихи с железной логичностью укладываются в общую концепцию.

И сама фантастическая идея, и сюжет, при помощи которого автор представляет ее читателям, реализуются на определенном фоне. Под «фоном» в данном контексте следует понимать политическую ситуацию в изображаемой вымышленной реальности, совокупность используемых персонажами научно-технических средств, природные условия места действия и т. д. Фоном могут быть интерьеры космического корабля (Р.Хейнлайн, «Пасынки Вселенной»), средневековый город с его специфическими обычаями (В.Крапивин «Дети Синего Фламинго»), пейзажи чужой планеты (О.Ларионова «Клетчатый тапир»), наша планета после термоядерной войны (Р.Мерль «Мальвиль»), сказочный мир, основанный на колдовстве (Р.Говард «Алая цитадель») и даже вполне реальная современная обстановка на отечественной почве (Г.Мартынов «Каллисто», «Сто одиннадцатый») – всего не перечислить. Умело подобранные в качестве фона детали и образы во многом способствуют созданию эффекта достоверности вымышленного мира.

Колоссальное влияние на реалистичность произведения оказывает художественная и психологическая убедительность образов персонажей – это в равной мере касается как персонажей-людей, так и фантастических разумных существ (инопланетяне, роботы, мутанты, сверхъестественные твари и т. п.). В данном вопросе от авторов требуется особое мастерство, ибо надлежит помнить знаменитое высказывание Льва Толстого о том, что выдумать можно все, кроме человеческой психологии. Очевидно, что в фантастике, как и в

любом другом виде искусства, герои должны говорить и действовать сообразно понятным законам движения души, в соответствии с тем характером, который приписывается автором данному персонажу

Сравнительно просто решается эта задача, когда персонажами произведений являются люди, хотя бы и оказавшиеся в фантастических обстоятельствах. В таких случаях авторы дают своим героям черты характера, типичные для существ вида *Homo sapiens* данного возраста, образования, темперамента, народа, и т. п. Как правило, особых проколов при этом возникнуть не может. Представляется вполне правдоподобным, что рабочий, инженер, писатель или ученый даже через много лет и веков во многом будет руководствоваться теми же побуждениями, что и его сегодняшние коллеги. Столь же уместно предположить, что и в интимной области, в сфере этики также не случится существенных изменений по сравнению с теми процессами, которые имели место на разных этапах человеческой истории. Несколько сложнее обстоят дела, когда встает вопрос о представителях несуществующих пока профессий. Какой окажется психология звездолетчиков, водителей машин времени, инженеров по перестройке планет? Каждый писатель решает эти вопросы по-своему, в соответствии с направленностью фантазии, основываясь на собственном видении будущего и духовного мира человека.

Мартин Гибсон, персонаж романа А.Кларка «Пески Марса», – знаменитый писатель, современник начала освоения планет Солнечной Системы, создавший множество произведений на космическую тему, впервые участвует в межпланетном перелете. Неожиданно он делает для себя открытие: реальные покорители Вселенной совершенно не похожи на людей, которых он описывал в своих книгах. А.Кларк описывает его реакцию на первую встречу с космонавтами:

«Грэхем, любимый его герой, отличался упорством (он выдержал полминуты без скафандра в безвоздушном пространстве) и выпивал по бутылке виски в день. Но доктор Энгюс Маккей, член Международного астрономического общества, сидел в уголке и читал комментированное издание „Кентерберийских рассказов“, потягивая молоко из тубы.

Как многие писатели пятидесятых-шестидесятых годов, Гибсон в свое время положился на аналогию между кораблями космическими и кораблями морскими – во всяком случае, между их командами. Сходство было, конечно, но различий оказалось много больше. Это можно было предвидеть, но популярные писатели середины века пошли по линии наименьшего сопротивления и попытались приспособить не к месту традиции Мелвилла. На самом же деле в космосе требовался технический уровень повыше, чем в авиации. Такой вот Норден, прежде чем получить космолет, провел пять лет в училище, три – в космосе и снова два в училище».

Другую группу психологических портретов представил С.Лем в небольшой повести «Рассказ Пиркса». Для транспортировки на переплавку накопившегося в космосе металлолома, некая фирма рекрутирует случайных людей, слабо знакомых с астронавтикой (это своего рода космические шабашники) и вдобавок в погоне за барышом дельцы не соблюдают элементарные нормы техники безопасности. И вот в самый ответственный момент полета выясняется, что большинство членов экипажа не имеет необходимой квалификации, у кого-то начался запой, кто-то заболел свинкой – в общем, сложилась ситуация, хорошо знакомая отечественным производственникам.

В результате, встретив корабль чужой цивилизации, Пиркс даже не имеет возможности сообщить об этом на Землю – ведь никто не поверит, что экипаж укомплектован алкоголиками, инфекционными больными и случайным сбродом, вовсе не знакомым с астронавтикой.

На таком уровне и решается обычно художественная проблема, связанная с изображением людей будущего. Простейший способ – аналогия: создавая образы, писатели следуют путем наименьшего сопротивления и заимствуют характерные черты сходных героев, известных из истории. Для астронавтов эпохи первых межзвездных рейдов наиболее подходящей представляется аналогия с мореплавателями эпохи Колумба и Магеллана, либо

– с летчиками периода зарождения авиации, когда эти люди были окружены романтическим ореолом. Если речь идет о более поздней космической эре, в дело идут психологические типы представителей массовых профессий похожего типа: моряков каботажного плавания, пиратов а ля капитан Блад или Джон Сильвер, а то и шоферов междугородних автобусов.

Возможно, более продуктивен и близок к реальности другой способ формирования образов, которым пользовались И.А.Ефремов и А.Кларк. Эти писатели старались отчетливо представить себе образ жизни, технологический фон, профессиональные особенности, характерные для людей описываемой реальности, и на этом базисе буквально конструировали – деталь за деталью, штрих к штриху – внутренний мир своих героев. К сожалению, на этом перспективном пути таится принципиальная опасность: смоделированные таким сугубо рациональным образом характеры кажутся порой излишне сухими, из-за чего И. Ефремова и А. Кларка частенько обвиняют в чрезмерной холодности при описании людей будущего. Как видим, массовой аудитории ближе не правда образов, а упрощенные психологические наброски, созданные методом прямой аналогии.

Самое сложное для фантастов – изобразить духовный мир фантастических существ. Путь наименьшего сопротивления подсказывает авторам остроумный выход: предположим, что психология разумных существ с других планет практически не отличается от человеческой. Некая вариация этого приема встречается в произведениях А.Азимова – поведение его роботов основано на знаменитых Трех Законах Робототехники, требования которых, по существу совпадают с этическими принципами нормальных отношений между нормальными людьми: не причинять вреда другим, но заботиться и о себе.

Интересные находки встречаются при художественной проработке областей перехода между человеческой и нечеловеческой психологией – вариант «космического Маугли». В романе Р.Хейнлейна «Чужак в чужой стране» и повести Стругацких «Малыш», изображена практически идентичная ситуация: земной ребенок, воспитанный негуманоидными инопланетянами, перенял их образ мышления и даже экстрасенсорные способности. Оказавшись среди людей, оба персонажа переживают мучительную ломку ставших привычными представлений. Другой вариант аналогичного конфликта обыгран в рассказе К.Кэппа «Посол на Проклятую». Аборигены Проклятой планеты принципиально отличаются от людей как физиологически, так и образом мышления, поэтому взаимопонимание между цивилизациями кажется невозможным. Однако стороны находят мудрое решение: по одному ребенку от каждой расы будут воспитываться вместе, постепенно усваивая понятия, естественные для партнеров по Контакту, однако недоступные взрослым представителям обеих цивилизаций – ведь у взрослых уже сформировались устойчивые стереотипы и предрассудки.

Фантастика знает множество произведений, в которых описаны самые диковинные культуры с их особыми формами тела и разума, невероятными способностями, обычаями, религиозными культами, политическими системами, философскими концепциями и т.п. Все эти особенности вымышленных народов в той или иной степени оказывают влияние на духовный мир персонажей, позволяя авторам конструировать вычурные характеры, необходимые для реализации замысла произведения. Главное затруднение на этом пути, повторюсь, сводится к требованию, чтобы писатель не нарушал слишком уж часто и грубо постулированные правила игры. А случаи такого рода отнюдь не редки. Очень часто грешат против логики ими же введенных характеров даже известные и достаточно талантливые писатели. В уже упоминавшемся амберском десятилетнике Р.Желязны образы отдельных персонажей совершают порой совершенно невероятные (хотя понятие «невероятный» должно быть, казалось бы, естественным для фантастики, но здесь это правило не действует) метаморфозы: вчерашние лютые враги неожиданно становятся ближайшими друзьями и политическими союзниками, умнейшие и коварнейшие интриганы попадают в элементарные ловушки, не предусмотрев очевидных действий противной стороны и т.д. Порой создается впечатление, что автор попросту забыл, о чем писал 3-4 года назад в позапрошлом томе сериала. Подобных проколов следует избегать с максимальной тщательностью.

Еще одна важная составная часть любого художественного произведения – конфликт, главная движущая сила сюжета. Если авторский замысел неглубок (чаще всего такое наблюдается в развлекательных или мелкотемных книгах или фильмах), то примитивен и конфликт, который сводится к банальностям сугубо индивидуального или плакатно-пропагандистского характера. Варвар-киммериец Конан (из цикла повестей Р.Говарда и его последователей) добивается власти, женщин и богатства; самоотверженные трудяги-инженеры, герои А.Казанцева и В.Немцова мужественно внедряют свои изобретения, преодолевая косность бюрократов из патентного ведомства; бесчисленные рати персонажей советской фантастики сражались с ходульно-убогими супостатами из Пентагона и Лэнгли, а их заокеанские близнецы столь же истово сокрушали карикатурные козни Кремля и КГБ. В большинстве своем произведения, основанные на конфликтах подобного пошиба, относятся к «массовой культуре», либо вообще не могут быть причислены к художественной сфере.

Несравненно интереснее конфликты, связанные с противостоянием идей – политических и научных, – отражающие высокое предназначение человека, как существа, наделенного интеллектом и свободой выбора. Это – герои Ж.Верна и уэллсовский Путешественник во Времени, которые отправляются в смертельно опасные странствия, ведомые потребностью разгадать некие тайны или добыть новые знания, но не ставят при этом корыстных целей. Это межзвездные первопроходцы из произведений различных авторов – они преодолевают галактическую бездну, чтобы подарить человечеству новые планеты, открыть неведомые законы природы. В борьбе за высокие идеалы рискуют своими жизнями капитан Немо, Робур-Завоеватель, герои Дж.Р.Р.Толкиена и масса других полюбившихся читателям персонажей.

Чем сложнее, масштабнее и глубже замысел произведения, тем дальше конфликт от прямолинейного противопоставления «добра» и «зла» в примитивной трактовке этих понятий. Во многих произведениях фантастики (особенно, научной) основной конфликт завязан на борьбе людей против сил и законов природы, на враждебности Вселенной по отношению к человеку. В романе С.Лема «Солярис», одном из величайших шедевров мировой фантастики, вообще нет противостояния позитивного и негативного начал, а конфликт землян с мыслящим Океаном проистекает из взаимного непонимания, вызванного принципиальными отличиями мыслительных процессов обеих рас, участвующих в Контакте.

В начале 60-х годов братья Стругацкие вновь вернулись к концепции (впервые об этом лет на 30 раньше говорил А.Р.Беляев) о том, что в идеальном обществе будущего немыслимы конфликты «хорошего» с «плохим», поскольку при коммунизме не будет не будет людей «плохих», т. е. злых, неумных, безнравственных. Поэтому, по мнению Стругацких, описывая коммунистическое будущее, советские писатели должны выводить конфликт «хорошего» с «хорошим».

В наши дни подобные рассуждения принято считать пережитком наивной веры в романтизированный коммунизм, присущей либеральной советской интеллигенции начала 60-х. Однако, непредвзятое рассмотрение показывает, что конфликт «добра» с «добром» возможен и вне идеологизированного контекста. Отличным примером может послужить рассказ В.Журавлевой «Второй путь», в котором сталкиваются две антагонистические доктрины звездной экспансии человечества. Адепты традиционно-классической стратегии перестраивают землеподобные миры других звезд целью последующей колонизации. Их оппоненты предлагают «второй путь» – изменять человека, приспособливая организм к неземным условиям существования.

Таким образом, независимо от личного отношения к коммунизму, как таковому, и к принципиальной осуществимости идеального общественного строя, концепцию Беляева-Стругацких следует признать заслуживающей внимания. Вместе с тем, разумнее было бы припомнить, что участники художественного конфликта могут быть не только «хорошими» и «плохими», но также (если следовать правде жизни) – нейтральными в этическом плане, т. е. могут сочетать как положительные, так и отрицательные черты

(нравственные, интеллектуальные, политические и т. д.), либо не иметь ни тех, ни других вообще.

Отсюда следует, что в искусстве возможны 6 принципиально различных типов художественного конфликта: «хорошее» с «плохим», «хорошее» с «хорошим», «хорошее» с «нейтральным», «плохое» с «плохим», «плохое» с «нейтральным» и, наконец, «нейтральное» с «нейтральным».

Видимо, следует признать, что понятия «добра» и «зла» в искусстве достаточно условны и определяются, в первую очередь, личной позицией автора или читателя. К примеру, королевские мушкетеры ничуть не симпатичнее, при беспристрастной оценке, гвардейцев кардинала. В этом смысле конфликты повестей Р.Говарда и лемовского «Соляриса» идентичны по нравственной сути: ведь ни Конан, ни его враги, ни Океан, ни экипаж земной базы на планете Солярис, – никто из этих персонажей не может считаться олицетворением добра или зла. И те, и другие – типично «нейтральные» характеры, т. е. типичные люди (исключая, конечно, Океан, который не является человеком и, следовательно, не подчиняется нормам человеческой этики) со всеми достоинствами и недостатками, присущими виду *Homo sapiens*.

Очень интересный и важный композиционный блок, ощутимо повышающий художественную и социальную значимость произведения, это – сверхзадача, выражающая нравственные, политические, философские, гносеологические воззрения автора. Сверхзадача – не слишком частая гостья в искусстве, она встречается далеко не в каждом произведении, а лишь в наиболее серьезных и глубоких. Сверхзадача почти никогда не формулируется открытым текстом, она вырисовывается постепенно, обычно – через настроение, интонации, общий эмоциональный настрой произведения, составляя внутренний пласт авторского замысла.

Для классических утопий левой ориентации («Туманность Андромеды» И.А.Ефремова, «Возвращение» Стругацких, «Каллисто» и «Гость из бездны» Г.Мартынова и др.) сверхзадача очевидна и практически не маскируется: под легким макияжем нехитрого сюжета и научно-технических прогнозов без труда проглядывается мысль о неизбежном торжестве марксистско-ленинского идеала и о заведомом превосходстве коммунизма над прочими моделями общественного устройства. Сквозь приключения, битвы и магию толкиеновской эпопеи «Властелин Колец» исподволь прорастает мысль о необходимости дружбы и сотрудничества народов, об этике отношений между людьми, о необходимости установить мир и справедливость. Сложнее замысел повести Стругацких «Жук в муравейнике», основанный на авторской концепции конфликта добра с добром. Детективный сюжет повести частично скрывает нравственную дилемму: на одной чаше весов – жизнь человека, который, возможно, является страшной угрозой для человечества, на другой – судьба всей цивилизации... Подобный накал драматизма встречается в фантастике (да и в других жанрах) не слишком часто, но именно такие конфликты определяют художественный уровень произведения в целом.

Исключительное влияние на степень художественности произведения оказывает масштабность замысла. Например, вся история советской фантастики буквально пронизана борьбой между глобальными идеями и мелкотемьем. В 40-е – 50-е годы XX века возникла даже особая концепция фантастики «ближнего прицела», адепты которой утверждали, что фантастические компоненты должны иметь преимущественно научно-популярную ориентацию, а сам жанр должен носить сугубо утилитарный характер, подсказывать инженерам пути к внедрению передовой техники в народное хозяйство. Крупные же идеи и масштабные проблемы критиковались за отрыв от реальности, от насущных задач. Позже, в 70-е годы, на смену научно-техническому ближнему прицелу пришла социальная фантастика ближнего прицела, откровенно отрицавшая прогресс и противопоставлявшая современному (и грядущему) образу жизни идиллические картинки патриархального быта. Наконец, в конце восьмидесятых мелкотемье окончательно выродилось в «кухонную» фантастику – унылое бессюжетное изображение бытовых сценок, мелких человеческих пороков и

слабостей. Всякий раз под псевдолитературу такого рода подводилась солидная теоретическая база, ничтожность замысла и убожество фантазии цинично выдавались за высокие художественные достоинства. В действительности же, разумеется, пристрастие к мелкотемью обусловлено, в первую очередь, отсутствием литературного таланта. Совершенно очевидно: без больших проблем нет большой литературы.

Разумеется, крайне важно и такое, на первый взгляд несерьезное требование, как исключение ошибок. Речь идет и о стилистических ошибках (допустим, орфографические исправит корректор...) – ведь произведение, написанное нелитературным языком, трудно отнести к числу художественных. Но в первую очередь это требование касается ошибок смысловых. Хотя в фантастических произведениях нет запрета на опровержение фундаментальных законов природы (постоянство скорости света, три начала термодинамики, закон сохранения материи, необратимость потока времени и т. п.), существуют, однако, хорошо всем известные явления и факты, при описании которых следует придерживаться строгого реализма. Рассмотрим несколько типичных примеров грубейших ошибок, допущенных, между прочим, не лишенными таланта авторами

Рассказ В. Журавлевой «Шестой экипаж»: *«Считалось, что тяготение распространяется со скоростью света. Опыты опровергли эту гипотезу, гравитоны обладали скоростью, равной кубу скорости света»*.

Любому старшекласснику известно, что скорость в принципе не может быть равна кубу (!) скорости – ведь скорость имеет размерность «длина, деленная на время», а куб скорости – «длина в кубе, деленная на время в кубе». Таким образом, если верить автору рассказа, скорость гравитационных колебаний измеряется в странных единицах, вроде: кубометр, деленный на кубическую секунду...

Роман А. Казанцева «Льды возвращаются»: *«Дьявольский самолет... превышал скорость звука, но не отрывался от земли... И под брюхом сатанинской птицы уже проносились возделанные поля плантаций... и снова роковое, неотвратимое препятствие впереди – стены роскошного дома плантатора, над крышей которого мы пролетаем, едва не сбив антенну... Неспроста они так летали, невидимым лучом нащупывая неровности рельефа и с поразительной точностью копируя его в воздухе, в пятидесяти метрах от земли»*.

Автору романа, в прошлом – военному инженеру, следовало бы знать, что за сверхзвуковым самолетом тянется конус ударной волны. Пролетая на сверхмалой высоте, эта машина должна была разметать вдребезги и листву джунглей, и поросли на плантациях, и негритянские лачуги, и антенну вместе с роскошным домом плантатора, и вообще – оставила бы позади себя широченную просеку в джунглях. Никаких объяснений, почему воздушный поток не причинил таких разрушений, А. Казанцев не дает – стало быть, писатель просто не задумывался о подобных мелочах.

Роман Л. Моргуна «Резидент Галактики»: *«В это же время с одного из прикарпатских аэродромов стартовал тяжеловесный „Антей“ с двумя сотнями парашютистов на борту... Это не могла быть тяжелая летающая машина, но на всякий случай Фьорг-4 снес ей правое крыло, и она, натужно загудев и задымившись, понеслась к горизонту. Из раскрытых люков посыпались белые комки, которые стали разворачиваться в просторные белые купола»*.

Во-первых, непонятно, почему «Антей» не может быть «тяжелой летающей машиной» – ведь «Антей» как раз-таки и есть именно тяжелая и именно летающая машина. Во-вторых, если обрубить самолету одно из крыльев (хоть правое, хоть левое), то он уже не сможет лететь, а станет беспорядочно падать. И, в третьих, никакие десантники, будь они хоть чемпионами мира по парашютному спорту, не способны выпрыгнуть из кувыркающегося самолета.

Другой забавный казус из того же (в общем-то неплохого) романа: *«Фьорги старательно уничтожали все, на что указывали им хозяева. Это у них здорово получалось. Так одну планету, сплошь покрытую скалами и горными пиками, они очистили так, что она*

стала напоминать гладкую бейсбольную площадку, усеянную лунками-кратерами. Ими мы теперь любимся в телескоп. Другую – вообще убрали с орбиты, так что астрономы могут лишь гадать о возлюбленном их Фаэтоне». А чуть позже автор объявляет, что события эти происходили 15 миллиардов лет назад, еще до Большого Взрыва, породившего нашу Вселенную. Совершенно непонятно, каким образом можно в таком случае наблюдать усеянную лунками планету и думать о Фаэтоне – ведь если верить предыдущему абзацу, все эти астрономические объекты должны были растаять в пламени Большого Взрыва...

Е.Войскунский, И.Лукодянов «Незаконная планета»; отрывок из беседы вполне положительных и, согласно авторской характеристике, весьма образованных персонажей: *«Вспомни Ломоносова: гениально предугадал, что луч света может отклоняться магнитным полем. Но потребовалось два с половиной века, чтобы появилась техническая возможность создать телевизор»*. Что ни фраза, то ляпсус! Во-первых, световые лучи в магнитном поле не отклоняются. Во-вторых, телевизор работает совсем на другом принципе; а именно – на отклонении электронных пучков в электрическом поле.

Ошибки такого рода иногда остаются незамеченными, однако в большинстве случаев эрудированный читатель находит их, и тогда подобная книга становится объектом язвительного цитирования. Можно не сомневаться, что превращение в объект насмешек не способствует росту авторитета автора и популярности его произведения.

Подлинные шедевры, отвечающие всем требованиям реализма, дарят читателям крупнейшие фантасты мира. Роман А.Кларка «2001: Космическая Одиссея», который без преувеличения можно назвать одним из лучших произведений выдающегося английского писателя, содержит в явном виде все композиционные блоки, отшлифованные талантом автора до совершенства. Идея романа обладает немалой степенью новизны (о шкалах оценки научно-фантастических идей см. подробно в главе «Проверим гармонию алгеброй») и достаточно убедительно обоснована: А.Кларк рисует впечатляющую картину галактической сверхцивилизации, которая на протяжении миллионов лет терпеливо, не заботясь о затраченном времени, пестует нарождающийся разум. Сюжет романа органично сочетает приключенческие элементы с интеллектуальными головоломками, которые связаны с поиском разгадки поведения пришельцев. Необычайно богата галерея убедительно выписанных психологических портретов – среди персонажей романа есть и крупные ученые, и астронавты, и даже мыслящий суперкомпьютер. Все они, столкнувшись с Неведомым, ведут себя строго логично, в соответствии с правдой характеров.

Фоном романа служит и политическая обстановка на Земле, где продолжается соперничество сверхдержав, и детально обрисованная технология начала XXI столетия, и циклопические панорамы могущества галактической цивилизации. Автор предлагает широкий набор конфликтов: противоборство военно-политических блоков, навязанные инопланетянами жестокие правила игры, превращение главного героя в бестелесное электромагнитное облако (своего рода «чистый разум»). Но главный конфликт, конечно, связан с поединком человека и компьютера, каждый из которых стремится лучшим образом выполнить программу полета, но при этом и человек, и машина действуют в соответствии с собственными критериями, а «мораль» полуразумного компьютера допускает уничтожение ладей, которые теоретически могли бы помешать программе... И, наконец, сверхзадача романа – показать всеисилие разума, способного поднять одетого в звериные шкуры дикаря к господству над Вселенной; подчеркнуть ничтожность мелких людских интриг перед грандиозным величием Мироздания.

Для столь безукоризненной проработки всех – фантастических и реалистических – компонент требуется, конечно, высочайший талант, глубокая эрудиция, философский склад мышления. Однако, полноценное, (хотя и не претендующее на гениальность) произведение может родиться и под пером менее даровитых авторов. Нередко писатели средней руки добиваются очень неплохих результатов, умело используя баланс композиционных блоков. Так, при слабости или заведомой вторичности фантастической идеи произведение может иметь успех за счет оригинально построенного сюжета; бедность и шаблонность образов

могут быть скомпенсированы новизной идеи, либо нестандартными ситуациями, захватывающим конфликтом, социальной актуальностью и т.д.

При выполнении условий, изложенных в настоящем параграфе, как правило, получается добротное, целостное, интересное для восприятия фантастическое произведение, отвечающее критериям художественности. Способность же автора к подсознательному и постоянному соблюдению принципов реализма и художественности как раз-таки составляет то качество, которое принято называть талантом.

Глава 2. Краткая история фантастики

Фантастика – очень древний, едва ли не самый древний жанр искусства. На заре человеческой культуры наши далекие предки, пытаясь постигнуть окружающий мир, строили философские, мифологические, религиозные концепции, в которых отражались представления об устройстве и происхождении Вселенной, о прошлом своего племени (народа, страны), о сверхъестественных существах, управляющих природой, людьми, обществом.

Шли века, сменялись эпохи, но задачи жанра остались все теми же: пользуясь художественным методом, опираясь на фантастические допущения, постигнуть Вселенную и место в ней человека, понять законы движения души. Развитие науки, техники, культуры, искусства непрерывно обогащало фантастику, предоставляя новые идеи, сюжеты, художественные приемы. Жанр становился сложнее, рождались новые течения, появлялись новые системы фантастических образов.

Будучи частью общечеловеческой культуры, фантастический жанр меняется вместе с цивилизацией. Для каждой эпохи характерны специфические разновидности фантастики, наиболее полно отвечающие требованиям времени. Попытаемся же, хотя бы поверхностно проследить основные направления эволюции жанра, его зависимость от общественного, научно-технического, духовного и нравственного прогресса.

§20. Фантастика СССР: смерть сверхдержавы

К началу 80-х большинству советских людей стало понятно, что требуются кардинальные перемены. Абстрактная цель построения коммунизма перестала вдохновлять даже марксистских фундаменталистов, аполитичное «болото» вообще не верило в Светлое Будущее, в обществе нарастало озлобление против коррумпированных бюрократов, а хроническая нехватка многих товаров подстегивала потребительский ажиотаж. Главной бедой сверхдержавы становилась недееспособность однопартийной системы, которая была хороша лишь в годы всеобщего энтузиазма и тоталитарной диктатуры. После прекращения отстрела коррупционеров и при отсутствии конкуренции правящая верхушка окончательно деградировала, потеряв даже инстинкт самосохранения, и открыто занималась лишь обслуживанием собственных корыстных потребностей.

В тот период еще существовали разумные пути вывода страны из кризиса, однако прогнивший режим партийных бонз избрал наихудший сценарий. Судя по ходу дальнейших событий, изначально планировалось предельно ослабить государство и ввести частную собственность, чтобы легализовать доходы, получаемые номенклатурой за счет казнокрадства, взяток и теневой экономики. В борьбе за власть против конституционных структур управления заговорщики опирались на региональных сепаратистов – по указанию из Кремля в республиках создавались националистические «народные фронты», которые немедленно развязали серию этнических конфликтов с погромами иностранцев, поставив СССР на грань гражданской войны.

Впрочем, поначалу новая политика выглядела пристойно: в СССР начался период определенной либерализации (так называемая «перестройка»), что способствовало

частичному снятию цензурных барьеров. Для фантастики это означало, что была дозволена публикация некоторых романов и повестей, противоречащих псевдокоммунистическим постулатам официальной идеологии. В то же время провозглашенная «гласность» оставалась в значительной степени усеченной, поскольку цензура по-прежнему не пропускала в печать произведения, направленные против официального курса, который был объявлен безальтернативным. В то же время поощрялись любые нападки на существующий строй, силовые ведомства, отечественную историю. По указке идеологов ЦК КПСС, пресса голосила, что высокие технологии опасны и не нужны, что космическая программа должна быть свернута, что необходимо урезать и без того скудные ассигнования на развитие науки.

Так или иначе, были опубликованы ранее запрещенные повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди», «Улитка на склоне», «Сказка о Тройке», «Хромая судьба» и новый роман «Отягощенные злом, или 40 лет спустя», в которых авторы достаточно прозрачно критиковали загнивающую советскую систему, предлагая собственный путь нравственного оздоровления общества. Особенно резко Стругацкие отвергали различные проявления шовинизма, диктатуру, интеллектуальный снобизм. Тогда же, после полувекового забвения были переизданы повести М.А.Булгакова «Дьяволиада», «Багровый остров», «Роковые яйца», впервые издана на родине повесть «Собачье сердце». Печатались также заведомо антисоветские и антикоммунистические романы писателей-эмигрантов «Мы» Е.Замятина, «Остров Крым» В.Аксенова, и др.

С наступлением перестроечной псевдогласности некоторые авторы, наивно поверив в долгожданный приход «свободы», ходили по редакциям «толстых» литературных журналов и пытались объяснить, как важно публиковать современных отечественных фантастов. Ответ был ошеломляющим. Редактора объяснили, что имеют строгое указание печатать лишь произведения репрессированных писателей, либо – произведения о жертвах репрессий. Проще говоря, литература была вновь принесена в жертву политике, причем гигантский механизм государственной пропаганды работал исключительно на разрушение государства и общества.

В последние годы существования СССР фантастика в стране развивалась под влиянием различных факторов. Много было произведений конъюнктурного характера, написанных «на злобу дня», с позиций официального руководства. Такой путь избрал, в частности, К.Булычев, наштамповавший множество рассказов о консерваторах, загрязняющих окружающую среду промышленными отходами, о перпендикулярном мире, где все еще сохранилась диктатура сталинского образца и т.п. Тяжелые потери советская фантастика понесла в начале 90-х гг., когда ушли из жизни А.Н.Стругацкий, Д.Биленкин, А.Шалимов. Старшее поколение фантастов покидало сцену, наступило время, когда должны были появиться новые имена.

Отряд русскоязычных писателей-фантастов, которые сформировались, как творческие личности и были впервые опубликованы в 80-е годы, то бишь на рубеже брежневского застоя и горбачевской катастрофы принято называть Четвертым Поколением или 4-й Волной. Можно сказать, что основы современной фантастики заложило именно четвертое поколение, вдохновляемое достижениями предшественников, но также наученное их непростым опытом. Эта генерация фантастов становилась на творческую тропу в лицемерной атмосфере двойной морали и жестоких тематических ограничений.

Молодые фантасты из разных городов и республик долгое время объединялись вокруг Малеевского семинара, которым руководили В.Бабенко и В.Гаков, однако главной бедой этого движения было отсутствие полиграфической базы. Произведения, обсуждавшиеся на всесоюзных семинарах в Дубулте и Малеевке, практически не имели шансов на опубликование. Жизненно необходимым стало создание организации, способной обеспечить издание работ молодых талантливых писателей, минуя неповоротливую систему государственного книгопечатания.

В марте 1988 г. было принято решение образовать при издательстве «Молодая Гвардия» Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов (ВТО МПФ) с

правом выпускать книги на основе хозрасчета. Директором ВТО МИФ стал Виталий Пищенко, писатель из Новосибирска. Объединение регулярно проводило семинары в Днепропетровске, Минске, Ялте, на которых после обсуждения отбирались для печати лучшие произведения. В 1988–1991 гг. ВТО ежегодно издавало до 20 коллективных и авторских сборников – результат, воистину фантастический в отечественной практике публикации фантастики. Благодаря ВТО МПФ, сумели пробиться к читателю десятки талантливых авторов: Леонид Кудрявцев, Николай Романецкий, Сергей Лукьяненко, Степан Вартанов, Лев Вершинин и др. В работе ВТО активно участвовали также молодые писатели, успевшие завоевать популярность в начале 80-х годов: Василий Головачев, Александр Бушков, Людмила Козинец, Андрей Дмитрук. Тесно сотрудничали с ВТО писатели из Минска, создавшие собственное издательство «Эридан»: Евгений Дрозд, Борис Зеленский, Юрий Брайдер и Николай Чадович.

К сожалению, со временем в работе ВТО МПФ стали проявляться те же признаки разложения, которые десятилетием раньше погубили фантастику в издательстве «Молодая Гвардия». Жесткая цензура со стороны чиновников вышестоящей главной редакции, запрет на разработку острых тем и сюжетов (политика, «хай тек», космоопера, эротика и т. д.), преимущественное издание функционеров организации, даже если те не обладают литературными талантами – в результате подобной политики сборники ВТО МПФ становились все менее интересными. Вновь была пущена в оборот ложная трактовка понятия «художественные достоинства», как фактора, якобы не совместимого с серьезностью замысла и наличием добротной и оригинальной научно-фантастической или политической идеи.

Другим негативным моментом оставалось ожесточенное соперничество между ВТО МПФ и «малеевской» группировкой Бабенко-Гакова. Лидеры обоих кланов пытались убедить читательскую общественность, что обладают исключительным правом на толкование законов жанра, а также монополией на литературное мастерство. Временами конфликт принимал скандальные формы. Так, Стругацкие в романах «Хромая судьба» и «Отягощенные злом», а В.Бабенко в повестях «Игоряша – Золотая Рыбка» и «ТП» допустили грубые оскорбительные выпады в адрес ведущих авторов «Молодой Гвардии»: В.Щербакова, М.Пухова, Ю.Медведева, Е.Гуляковского, А.Казанцева. В ответ Ю.Медведев вывел карикатурный образ Стругацких в своей повести «Протей». Стругацкие обиделись, и по клубам любителей фантастики полетели письма, призывавшие фэнов подниматься на защиту поруганной справедливости.

Кулуарные дразги вокруг жанра отражали простой, по сути, факт творческой слабости обеих группировок «молодых» (средний возраст – 35-40 лет) писателей. Идеологи как ВТО, так и «Малеевки» весьма резко критиковали творческие принципы оппонентов, хотя, если разобраться объективно, принципиальной разницы между их художественными позициями не было. Если ВТО отрицало ведущую роль научной фантастики и социально-политических направлений жанра, отдавая предпочтение облегченным течениям (юмор, пародия, мистика, бытописание, низкопошибные боевики), то «малеевцы» делали упор именно на политизированную фантастику и также увлекались боевиками. По существу, обе группировки до предела ограничивали возможности жанра, отсекая неудобные им течения. В то же время, как те, так и другие явно питали слабость к «кухонной» фантастике – новой разновидности мелкотемья, в которой фантастическая компонента предназначена фокусировать внимание на низменных инстинктах или духовной слабости человеческой личности. Фактически, установки руководителей обеих группировок напоминали карикатурное подражание идеям Новой Волны, которыми англо-американская фантастика благополучно переболела двумя десятилетиями раньше.

Появившиеся частные книгоиздательства развернули массовый выпуск переводов западной фантастики. Постепенно прогрессировало – от туалетной бумаги к дермантиновым обложкам – полиграфическое качество этих книг. Издавались в основном самые популярные писатели прошлых десятилетий. Такой выбор диктовался большим числом любительских

переводов, авторы которых были не известны и не могли потребовать положенных гонораров.

Большой проблемой таких изданий были некомпетентность редакторов и зачастую низкое мастерство доморожденных толмачей, дословно переводивших малопонятную им специальную терминологию. Так в азимовском «Основании» широко известное среди маринистов понятие battle cruiser (линейный крейсер) совершенно бездарно перевели, как «боевой (!) крейсер». Эта тавтология (крейсер по определению может быть только боевым) печально напоминает «военно-пассажирский дредноут» – флагман швамбранского флота. Практически во все книжные издания романа Г.Гаррисона «Плененная Вселенная» переключалось из любительских переводов невразумительное название главы «ДНА чайнс». Видимо, никто из редакторов не удосужился заглянуть в словари и выяснить, что английский термин DNA chains означает «Цепи ДНК».

Лучше всех, как обычно, жилось приспособленцам, умевшим прогибаться под любые капризы цензоров и издателей. Во множестве печатались псевдоактуальные рассказы, гневно клеймившие заоканских маньяков-одиночек, замышляющих заговоры супротив прогрессивных сил. Страна стояла на грани гибели, а идеологи старательно культивировали благолепное словоблудие.

Писатели-приспособленцы успевали мгновенно откликнуться на самые туманные повеления властей. Помнится, однажды на съезде народных депутатов Валентин Распутин осмелился процитировать Столыпина: «Вам нужны великие потрясения, а нам нужна великая Россия». В те времена любые разговоры о величии государства считались верхом неприличия, и «демократическая» пресса по указке из Кремля долго и сладострастно топтала писателя-патриота. Кир Булычев молниеносно написал рассказ «Речной доктор», в котором крамольную фразу произносил отрицательный персонаж. Однако, вышла неловкость: за несколько месяцев, пока рассказ готовился к печати, сменилась целая историческая эпоха, и столыпинская цитата сделалась девизом новорусской державы.

В эти годы во множестве издавались примитивные римейки «Мастера и Маргариты», написанные в стиле новеллизации бульварной публицистики. Воланд со свитой являлся в современную Москву, дабы покарать партократов и прочих «врагов перестройки». Миллионными тиражами расходились брошюры с порнографическими текстами («Агент СПИДа», «Приключения космической проститутки» и т.п.), автор которых скрывался под псевдонимом Вилли Конн.

Болотистый климат околелитературных кланов отнюдь не способствовал появлению качественной фантастики. Поэтому лучшие авторы 4-го поколения начинали публиковаться в обход главных издателей. Столяров и Рыбаков завоевали популярность в питерских альманахах, Брайдер с Чадовичем – в родном Минске, Бушков – в Красноярске. Лукьяненко начал печататься в Алма-Ате, и лишь затем выпустил «Рыцарей сорока островов» в ленинградской «Terra Fantastika». Пелевин и вовсе достиг успеха в «толстых» журналах, не имеющих отношения к фантастике. Лишь в начале 90-х выпуск книг современных авторов немного ускорился с появлением коммерческих издательств.

Так, несмотря на сопротивление монополистов, 4-е поколение пробилось к читателю. Этим авторам было больно за погибающее Отечество, хотя каждый выражал подобные чувства по-своему. В советскую эпоху они не успели высказаться в полную силу, и главные их произведения появятся позже. А тогда, на рубеже 80-х – 90-х, Четвертое Поколение лишь балансировало между собственными пристрастиями и капризами издателей, что отнюдь не шло на пользу литературе.

Однако, за эти годы все-таки приобрели известность несколько авторов, которым предстояло определять в ближайшее время творческое лицо русскоязычной фантастики. Александр Бушков стал известен как автор многочисленных повестей и рассказов социального звучания: «Варяги без приглашения», «Дети Тумана», «Лабиринт», «Провинциальные хроники начала осени», «Страна, о которой знали все», «Анастасия», «Первая встреча, последняя встреча» и др. Несмотря на некоторую нечеткость идейных

позиций (так, пафос «Варягов» и «Провинциальных хроник» ощутимо контрастирует с менее пацифистскими замыслами «Анастасии» и «Первой встречи»), склонность к стилю «крутого» боевика и отсутствие яркого финала (последнее характерно для всей новой генерации отечественных фантастов), в творчестве красноярского писателя подкупало искреннее стремление проанализировать непростой исторический путь Отечества, отыскать корни ошибок, указать выход из духовного и политического кризиса.

Те же художественные задачи решал мастер гротеска и фантасмагории Виктор Пелевин, вышедший к читателям с повестями «Принц Госплана» и «Омон Ра», а также большим количеством рассказов, опубликованных в авторском сборнике «Синий фонарь». Начав с юмористической и приключенческой фантастики, постепенно переключились на социальную тематику работающие в соавторстве минчане Ю.Брайдер и Н.Чадович. В число лидеров быстро выдвинулся ленинградский фантаст Вячеслав Рыбаков, которому изначально были не чужды психологические, утопические и социальные мотивы. И в романе «Очаг на башне», и в повестях и рассказах, опубликованных в авторском сборнике «Свое оружие», а также в журналах и коллективных сборниках, В.Рыбаков смело касался сложнейших нравственных и политических проблем.

Вместе с тем, практически во всех, даже лучших произведениях, созданных ведущими бойцами 4-го поколения, раздражали открытые финалы. Выпавшие из жизни закомплексованные персонажи Пелевина уходили вдаль по пустынной дороге, горевали у разбитого корыта героические спецназовцы Бушкова, той же дурью маялись остальные. Думается, что оборванные за мгновение до кульминации сюжеты были не только слепым подражением творческой манере Стругацких. Дело в другом: выходящие на ринг писатели хорошо представляли, против чего они выступают, но не имели четкого представления о позитивном образе. Сюжеты тех лет были утомительно однообразны: яростное осуждение существующих порядков, каковые изображались в духе туповато-подленького слогана: СССР – это Верхняя Вольта с ракетами. В тот период советские интелли, включая писателей-фантастов, проявили себя неплохими разрушителями (Снегов называл это племя зловредами), но не готовы были стать созидателями прекрасного нового мира.

Типичный пример «перестроечной» фантастики – изданная в Саратове в конце 80-х повесть Е.Мухиной-Петрянской "Планета Харис". Анекдотически-бессмысленный сюжет усугубляется профессиональной беспомощностью автора, слабо владеющей литературным языком. Добрые пришельцы с заглавной планеты решили устроить фермеровский Речной Мир в миниатюре, подарив новую жизнь не всем людям, но только самым лучшим. Для определения этих "самых лучших" инопланетяне воспользовались услугами местного консультанта – несовершеннолетней колхозной девочки, которая глубокомысленно рассуждает: мол, Пушкина, Ломоносова и Ленина будем оживлять обязательно, а вот Петра Великого, пожалуй, не стоит – ведь грозный царь был жесток и даже (как это нетипично для государственного лидера!) убивал людей... Тщетно пытаюсь найти хоть какие-нибудь достоинства этой книги, бывший председатель Саратовского КЛФ Р.Арбитман сумел лишь сказать, что автор отбывала срок в годы Большого Террора. Как нетрудно понять, на литературные достоинства произведения факт непродолжительной отсидки серьезного влияния оказать не способен.

Самым заметным произведением перестроечного времени стал, пожалуй, роман В.Михайлова "Тогда придите и рассудим" – сиквел опубликованного десятилетием раньше романа "Сторож брату моему". Под занавес советской эпохи диалогия была выпущена в расширенном виде под названием "Капитан Ульдемир". Оригинальная сверхидея о связи этических и материальных процессов разворачивается на фоне блестяще выписанной реальности, зависшей в неустойчивом равновесии между относительно благополучным миром и глобальной войной. В романе чувствуется тонкая ирония по поводу технотронной цивилизации с культом потребления, подконтрольными государству медиа-средствами промывания мозгов, договорами об ограничении стратегического оружия и некомпетентностью политиков. Рождаемые таким обществом зло и страдания убивают даже

тех, кого не коснулись непосредственно, тогда как общий прирост счастья и других положительных эмоций способен спасти человечество и всю Вселенную.

Воистину знаковым явлением конца «перестройки» стала короткая повесть А.Кабакова "Невозвращенец", отразившая догмы сил, стремившихся к разрушению величайшей сверхдержавы. Позаимствовав ментальный метод из романа Д.Финнея "Меж двух времен", автор отправил своего героя в недалекое будущее, где наличествует полный букет страшилок, придуманных ультраправыми идеологами. Военный переворот привел к власти генерала-коммуниста, диктатура которого развалила страну. Экономика в упадке, народ в нищете, процветает проституция, чеченские боевики устраивают перестрелки в центре столицы. Смысл повестушки вполне прозрачен: чтобы не стало так плохо, надо прогнать коммуны и отдать власть дерьмокрадам-ельциноидам. Дальнейшие события показали, что повесть Кабакова обманывала публику, как и вся перестроечная пресса: все прогнозы «Невозвращенца» в точности сбылись именно при ельцинском режиме.

Чтобы оздоровить русскоязычную фантастику, нужен был шок, способный отрезвить изничтожителей Отечества, расставить по местам понятия Добра и Зла, показать тупиковость самодеструкции, а также выплеснуть на рынок струю свежей крови.

Крах сверхдержавы наступил в начале 90-х. Звучавшие на протяжении десятилетий проповеди непротivления злу насилием, равно как глумление над прогрессом аукнулись безнаказанностью этнических погромов, крушением идеалов, саморазрушением сверхдержавы и сползанием ее обломков в хаос перманентной гражданской войны. Советские писатели-фантасты, коим по табели о рангах полагалось исполнить роль разведчиков будущего, были грубо лишены возможности громко сказать о пагубности избранного политиками курса, предостеречь о неизбежных потрясениях и предложить альтернативные варианты эволюции социума. Радужный мост, ведущий в суровый, но прекрасный Мир Полдня, разрушили вандалы, не способные желать странного. Воцарилась тьма, делающая всех одинаково серыми, как штурмовики дона Рэбы.

§21. Западная фантастика на рубеже веков

В 80-е годы начался новый виток прогресса электронных технологий – широкое распространение получили доступные по цене персональные компьютеры, появились Интернет и сотовая связь. Эти явления, изменявшие жизнь не менее заметно, чем телевидение, породили в рамках НФ новое течение, которое стремительно сделалось популярным и получило название "киберпанк". Создателями этого направления принято считать Уильяма Гибсона, написавшего романы «Нейромант» (1984), "Граф Ноль" (1986), "Мона Лиза overdrive" (1988), Брюса Стерлинга, автора романов "Искусственное дитя" (1980), «Шизматрица» (1985), "Острова в Сети»" (1988), а также Руди Рюкера с романом «Программное обеспечение» (1982).

Как правило, киберпанк изображает не слишком отдаленное, но весьма мрачное будущее, когда человечество устроило себе экологическую катастрофу, а власть принадлежит мафиозным монополиям. Важную роль в произведениях об этом недружелюбном мире играют описания жестокой жизни в трущобах, охвативших большую часть мегаполисов. Действие киберпанка разворачивается в мир суперурбанизации, где люди с имплантированными в мозг штеккерами, с чипами памяти и киборгизированными протезами, сами становятся частью охватившей всю планету техносферы. В романе Майкла Суэника «Вакуумные цветы» единым мегаполисом стала вся Солнечная система.

НФ-компонента связана с появлением Искусственного Интеллекта (AI – Artificial Intellingence, в русских переводах утвердилась аббревиатура ИскИн), компьютеры подключаются непосредственно к человеческому мозгу через вживленные штеккеры, немалая часть событий происходит в виртуальной реальности. Основа сюжета – борьба хакера-маргинала против владык и основ несправедливого миропорядка. Киберпанк, предупреждающий об опасностях, сопровождающих прогресс компьютерных сетей и

биотехнологии, представляет собой область жанра, близкую к антиутопии.

В отличие от уходящего в мистику северо-востока Евразии, западная публика продолжает почитать НФ не только в экзотической форме киберпанка, но и в традиционных поджанрах.

Знаковым событием для всей западной фантастики стала трилогия британца Брайана Олдисса «Весна Геликонии», «Лето Геликонии», «Зима Геликонии». С несвойственной авторам предшествующих эпох детализацией Олдисс проработал физическую картину места действия (планета Геликония обращается по заковыристой орбите вокруг двойной звезды, что приводит к резким колебаниям климата), смоделировал историю, биологию, этнографию и социологию планетарной цивилизации, мастерски изобразил политические процессы, военные действия, сложные характеры многочисленных персонажей, а также их взаимоотношения. Сюжет усложняет расположенная возле Геликонии орбитальная станция землян, изучающих планету и ее обитателей. В пессимистических тонах описана также многовековая история деградации человечества. Фактически Б.Олдисс завершил начатую У.Ле Гуин и Х.Клементом формулировку стандарта для романов подобного типа. Отныне каждый автор, пишущий серьезную НФ, обязан следовать этим правилам всестороннего отображения фантастического мира.

Яркие произведения в стиле «жесткой» НФ создает американец Вернон Виндж, выпустивший, начиная с середины 80-х, дилогию «Реальное время», а также принесшие ему всемирную славу романы «Глубина в небе» и «Пламя над бездной». Виндж предлагает оригинальную, хоть и противоречащую современной науке космологическую модель, согласно которой скорость света перестает быть предельной по мере удаления от галактической плоскости. Достигнув определенного уровня, высокие культуры перемещаются в «гало», превращаясь в Сверхцивилизации, срок жизни которых недолог, ибо все цели быстро достигаются, после чего дальнейшее существование расы теряет всякий смысл. Виндж использует и другую удачную находку: информация о важных событиях путешествует вокруг Галактики по межзвездному аналогу Интернета, сообщения запаздывают и – в процессе осмысления – деформируются до неузнаваемости.

Уже упоминавшийся Дэн Симмонс прославился тетралогией «Гиперион», «Падение Гипериона», «Эндимион», «Восход Эндимиона», изобразив могущественный мир галактической империи. Высокие технологии существенно изменили жизнь людей грядущей цивилизации, сделав более сложными отношения между индивидуумом и социумом. Иной взгляд на военно-политические проблемы космических империй представлен в цикле романов «Тран» Джерри Пурнеллы и Роберта Грина.

Главной причиной популярности опубликованного в 1985 г. романа Орсона Скотта Карда «Игра Эндера» была, безусловно, новизна решения в казалось бы вдоль и поперек заезженной теме звездных войн. Автор сумел весьма правдоподобно изобразить Солнечную систему, подвергшуюся вражескому нападению и превращенную в единый военный лагерь, готовящий решительный контрудар. Командование поручено ребенку, обладающему феноменальным стратегическим талантом. Земной флот крадется к планетам противника в течение долгих лет, а тем временем опытные педагоги завершают шлифовку юного военного гения Эндрю Виггина. В день, когда флот оказался возле цели, Эндер дистанционно управляет сражением, проявив мастерство, недоступное взрослому командиру. Продолжение биографии Эндера, а также судьбы его родни и друзей, набросаны в романах «Ксеноцид», «Тень Эндера» и др.

Бурный прогресс НФ отнюдь не означал забвения других поджанров. В США и Великобритании не ослабевает интерес к альтернативной истории, космоопере, боевикам, романам ужасов, психомистическим триллерам и, разумеется, фэнтези. Иногда говорят, что в 70-е годы англоязычное фэнтези превратилось в низкопробные скучные книжные сериалы, но в следующем десятилетии Терри Пратчетт фактически реабилитировал это течение, начав многотомный цикл романов "Плоский мир" ("DiskWorld"). В 90-е годы работающий в стиле сатирического фэнтези Пратчетт стал самым читаемым в Великобритании автором,

суммарный тираж его книг к 2005 году составил 40 миллионов экземпляров.

Ряд своеобразных произведений в поджанре фэнтези принадлежит Барбаре Хэмбли, известной также, как автор сиквелов к «Звездным войнам». Цикл «Драконья гибель» рассказывает о нелегких трудовых буднях охотника на летучих рептилий из классического сказочного королевства. При этом сами рептилии, конечно, кровожадны, враждебны роду человеческому и накопили несметные сокровища, но в то же время хранят высокую древнюю культуру и вообще – весьма достойные личности с тонкой душевной организацией. По ходу действия охотник мастерски расправляется с драконами, а тем временем все остальные персонажи, включая старого дракона и молодого короля, волочатся за его женой.

Другой цикл Б.Хэмбли, начатый романом «Те, кто охотятся в ночи», по новому раскрывает модную и также заезженную тему вампиризма. Действие происходит вскоре после русско-японской войны, во время которой главный герой шпионил в Порт-Артуре – явный намек на Сиднея Рейли. К ушедшему на покой британскому шпиону обращаются за помощью обаятельные вампиры, которых кто-то мочит в сортире, а точнее – во время сна. Роман написан превосходным языком, украшен множеством точных деталей, прекрасными диалогами и лирическими отступлениями. К прискорбию, продолжение сериала получилось, как это часто бывает, намного слабее.

Большого успеха в мире англоязычной фэнтези достигла Энн Райс, также написавшая сериал о вампирах. Писательнице удалось погрузиться в психологию монстров, веками живущих среди людей, рассказать о сложностях существования, основанного на необходимости ежедневно убивать кого-нибудь, не забывая при этом прятаться от солнечных лучей. Сбиваясь на мелодраму, Энн Райс повествует о маленьких трагедиях вампирского бытия (ставшая вампиром девочка переживает, что ей никогда не быть взрослой – развитие тела остановилось в миг рокового укуса), об иерархии вампирического сообщества, правилах внутреннего распорядка и конфликтах, возникающих в процессе борьбы за лидерство.

Подлинной сенсацией стала публикация в 1997 г. романа «Гарри Поттер и философский камень», написанного учительницей из британской глубинки Джоанн Роулинг. Книга о приключениях мальчика-сироты, обладающего магическим даром, зачисленного в школу колдовства и обреченного сражаться против могущественного злого волшебника лорда Волдеморта, молниеносно завоевала колоссальную популярность у читателей. Успех первого романа естественно породил серию продолжений «Гарри Поттер и тайная комната», «Гарри Поттер и узник Азкабана», «Гарри Поттер и Огненный Кубок», «Гарри Поттер и Орден Феникса», «Гарри Поттер и принц-полукровка». Выход последнего тома намечен на 2007 г. Миллионы читателей гадают – прекратит ли Роулинг этот проект после 7-й книги, или все-таки продолжит рассказ о жизни Гарри после окончания школы.

Фэнтезийный цикл о Гарри Поттере написан в классических диккенсовских традициях, что также способствовало популярности. Но это, в первую очередь, роман о современном мире, не слишком добром к «маленькому человеку». Писательница мастерски показывает разные типы людей постиндустриального социума, давление государственной машины с ее бюрократией, не слишком справедливой карательной системой, национальными предрассудками и прочими неприятными явлениями последних десятилетий. Этому унылому обществу противостоит сообщество добрых (а вернее – порядочных) людей, олицетворяющее мечту о лучшей жизни. Если добавить несомненный талант писательницы, то секрет успеха перестанет быть загадкой. По данным на начало 2006 г., первые 6 томов сериала были изданы на полусотне языков общим тиражом свыше 300 млн. экз.

Успех романов Д.Роулинг вызвал резко негативную реакцию среди части писателей (тут сработала ревность в чистом виде) и церковников. Писательницу, ее книги и главных героев обвиняли в ереси, в пропаганде антихристианских ценностей. Немецкий кардинал Ратцингер, будущий Папа Римский Бенедикт XVI, писал, что "тонкий искус⁷ может глубоко

⁷ книг о Гарри Поттере

исказить христианское начало в неокрепших душах". Между тем, ненужного «шума из ничего» можно было избежать, если бы яростные критики удосужились внимательно почитать предаваемые анафеме книги. Один из персонажей романа, Сириус Блэк, открытым текстом назван крестным Гарри Поттера. Следовательно, юный волшебник был крещен и, вероятно, является честным христианином англиканской ориентации. В любом случае, идеологические обвинения против популярного романа выглядят смешно, хотя ничего другого от этих *маглов* ждать не следовало.

Подробный разговор о рассматриваемом периоде требует отдельной монографии, поэтому назовем хотя бы некоторых фантастов, популярных среди читателей: Роберт Джордан, Генри Бенфорд, Терри Брукс, Дэвид Эддингс, Майкл Суэнвик, Стефен Дональдсон, Терри Биссон – имя им легион. Среди огромного количества публикаций можно выделить многочисленные сиквелы «Звездных войн» и «Властелина колец». Джон Бетанкур выдал трилогию-приквел к «Хроникам Амбера». Ежегодно на литературном небосводе загораются звезды новых имен, творчество которых практически неизвестно отечественным читателям. По-прежнему колоссальной популярностью у публики пользуются фантастические кинофильмы и телевизионные сериалы.

Англо-американская фантастика динамично развивается по всем направлениям, периодически порождая шедевры и уверенно диктуя «моду» на всем пространстве жанра. Англосаксы прочно занимают лидирующие позиции, и не видно никого, кто мог бы потеснить их с пьедестала.

§22. Русская фантастика постсоветской эпохи

Ситуацию первых постсоветских лет можно охарактеризовать, как "пир победителей". Фантасты прозападной (т. н. "демократической") ориентации, равно как и их единомышленники из околολитературных кругов, шумно торжествовали по поводу краха сверхдержавы, тогда как адепты иных воззрений были практически лишены возможности высказаться в печати. При этом пирующие триумфаторы практически не издавали своих книг, но выступали со странными заявлениями, построенными по принципу: выдумаем глупость, а потом над ней поиздеваемся.

Царившее в определенных кругах торжество по поводу гибели собственной страны приняло форму извращенного самобичевания в стиле "шахсей-вахсей". Была поспешно написана и опубликована фальшивая "История советской фантастики", единственная цель которой заключалась в неумном высмеивании недавнего прошлого. Появились во множестве грязные эссе, в которых звездолеты разных авторов и подложка «Пионер» объявлялись фаллическими символами, а их сугубо мужские экипажи обвинялись в нетрадиционной ориентации. На «Интерпрессеконе-94» писатель А.Столяров обрушился с гневными филиппиками на таинственных "молодогвардейцев", хотя клан издательства "Молодая Гвардия" к тому времени практически прекратил свое существование.

Мужик перекрестился вскоре после развала СССР. Писателям, исповедовавшим либерализм на финише советской эпохи, неожиданно открылась ужасная истина, что они совершенно не нужны владельцам новых коммерческих издательств. Коммерсанты предпочитали тиражировать заведомо обреченную на успех заморскую классику: Желязны, Кинга, Нортон, Мак-Кэффри, Андерсона, Гаррисона, Саймака, Нивена и прочих муркоков.

В начале 90-х из молодых авторов регулярно печатался, пожалуй, только Пелевин, продолжавший в угоду новой власти штамповать повести («Омон Ра», «Желтая Стрела», «Из жизни насекомых»), клеймившие сгинувшую Империю Зла, то бишь убиенное Отечество. Драка с мертвым (или впавшим в летаргию?) львом – занятие малопочтенное и не слишком чистоплотное. Не смешно, а кощунственно продуцировать плоские хохмы про спецшколу слепых комиссаров им.Н.Островского. С наступлением новой эпохи честный человек мог бы

придумать что-нибудь позлободневнее. Например, Академию чмокающих разрушителей экономики им.Егора Г.

В эту мрачную эпоху, когда бесславно испустило дух ВТО МПФ, русскоязычную фантастику изредка все же печатали, но – в виде большого исключения. Вспоминается апокалиптическая диалогия того же Столярова, хотя, по большому счету, трудно отнести к подлинной фантастике подражание готическому роману на тему inferнальной сущности мегаполиса. Справедливости ради следует отметить, что даже в те годы регулярно выходили боевики Гуляковского и Головачева.

Этот кошмарный сон разума казался нескончаемым. Не мудрено, что в сердцах фантастов 4-го поколения разгоралась ностальгическая тоска по Великой Империи, которая (имеется в виду тоска – *К.М.*) выплеснется на книжные прилавки в заключительные годы минувшего столетия.

Между тем последнее десятилетие века приблизилось к пику, типографские станки крутились на запредельных оборотах, и неизбежное наконец случилось: залежи *хорошей* англо-американской фантастики исчерпались. На прилавки пошла пересортица, читатели заметили обвал качества, и спрос на импортную макулатуру начал падать вместе с доходами книгопродавцев и издателей. Только тут коммерсанты прозрели, моментально вспомнив о существовании отечественных авторов.

Характерно, что в последнюю очередь стали печатать соотечественников именно столичные издатели, а начинали поднимать русскоязычную фантастику бывшие имперские окраины. В Питере вышел «Гравилет» Рыбакова, в Красноярске – «Иное небо» Лазарчука, в Киеве увидели свет первые книги Олдей и Дяченко, в Алма-Ате, Минске и том же Киеве были напечатаны первые «полномасштабные» книги С.Лукьяненко, а первый авторский сборник А.Громова был выпущен в Нижнем. Лишь в середине 90-х мощные московские фирмы приступили к массовому изданию отечественной фантастики.

Первыми стали публиковаться талантливые писатели 4-й волны, имевшие неплохой профессиональный уровень, успевшие сделать себе имя за счет немногочисленных публикаций в прошлую эпоху и вдобавок сумевшие сбиться в довольно дружные стаи, благодаря участию в семинарах ВТО МПФ, Малеевки, а также в конвентах "Интерпресскон". У каждого из них хранилось по заглавкам немало рукописей, от которых чванливо отворачивались малокомпетентные редактора застойных, «перестроечных» и ранне-постсоветских времен. Естественно, что напуганные падением тиражей издатели фантастики поспешили обратиться именно к этим авторам.

В этот период взял старт феномен, почти не замеченный пока литературоведами: в русскоязычную фантастику пришло Пятое Поколение. Речь идет о принципиально новой плеяде фантастов, которые не были заморочены воспоминаниями о терроре трусливых редакторов-партократов, но и не прошли через мясорубки писательских семинаров типа ВТО или «Малеевки», где коллективный псевдоразум худо-бедно учил авторов исключать из собственных рукописей логические ошибки и откровенные глупости. Они были свободны от идеологической зашоренности и различных психологических барьеров, которые подспудно угнетают творческие порывы писателей Четвертого Поколения. С другой стороны, они изначально приобрели условный рефлекс подстраиваться к переменчивым прихотям издателей; в целом они не родили ни одной свежей идеи, предпочитая перерабатывать наследие предшественников.

Новые условия, необходимость пользоваться кассовым успехом у читателей, быстро зачистили ряды пишущей братии. Авторы, сделавшие себе громкое имя и огромные тиражи благодаря тесной дружбе с руководством клановых издательств, исчезали бесследно.

В итоге этих процессов довольно быстро сложилась обойма элитных писателей, едва ли не каждая книга которых провозглашается Большим Откровением, а также довольно многочисленный отряд авторов средней руки, умеющих в сжатые сроки варганить романы откровенно ширпотребовского качества.

Быстро исчезли с рынка и сами государственные книжные издательства-монополисты.

Затем настал черед мелких кооперативных фирм, выпускавших крупнотиражные, но слабые по качеству переводы западной фантастики. Эти порождения застоя и "перестройки", вымерли, не выдержав конкуренции. Ведущие позиции заняли гиганты новой волны, собравшие в свои «обоймы» лучших отечественных писателей: "Альфа-книга (Армада)", ЭКСМО, "Центрополиграф", ОЛМА, АСТ.

Наконец-то стали выходить настоящие журналы фантастики. Наименее приспособленные ("Фантакрим", "Четвертое измерение" и др.) исчезали после непродолжительной агонии, но к началу нового века уверенно издавались "Звездная дорога" и "Если", к которым позже присоединились "Реальность фантастики", "Мир фантастики", "Полдень, XXI век".

Очень быстро практически единоличным лидером русской фантастики стал Сергей Лукьяненко, за короткий срок выпустивший множество качественных романов во всех основных течениях фантастики. Полтора десятка его книг, пришедших к читателю примерно за десятилетие, продемонстрировали богатый спектр жанрового разнообразия: космическая опера ("Лорд" и "Линия Грез"), утопия и антиутопия ("Звездная" диалогия и "Танцы на снегу"), детективная фантастика ("Геном"), технофэнтези ("Осенние визиты", "Холодные берега", "Близится утро", "Не время для драконов" и сериал о "Дозорах"), фантастический детектив («Геном»), социальная фантастика («Черновик»), жесткая НФ с рассуждениями о пределах могущества Разума («Спектр»), а также нечто близкое к пресловутому «киберпанку» ("Лабиринты отражений", "Фальшивые зеркала").

В романах Лукьяненко читатель нашел те актуальные мысли, которые требовала непростая эпоха: боль за обнищавшее униженное отечество, превращаемое в сырьевой придаток богатого Запада; сильные характеры не боящихся сомнений героев, которым не всегда хватает сил и решимости, чтобы добиться своих целей; поиск идеала – политического, духовного, эротического; масштаб и новизна сверхзадач и сюжетных решений, а также – богатый, подлинно художественный язык.

Признанный лидер 4-го поколения Александр Бушков сохранил свою популярность и в новейшие времена, хотя частенько «изменяет» фантастике, создавая циклы боевиков, исторические романы, политические трактаты. Вместе с тем бушковский сериал о Свароге, несерийные книги "Самый далекий берег" и "Нелетная погода" безусловно порадовали любителей жанра.

Серьезные проблемные произведения (пусть и не всегда ровные по качеству) поставляли на рынок Ник Перумов, Владимир Васильев, Вячеслав Рыбаков, Степан Вартанов, Олег Дивов, Марина и Сергей Дяченко, Дмитрий Громов и Олег Ладыженский (псевдоним – Генри Лайон Олди), Андрей Лазарчук, Лев Вершинин, Яна Боцман и Дмитрий Гордевский (псевдоним – Александр Зорич), Роман Злотников, Алексей Пехов, Андрей Белянин, Игорь Ревва, Константин Бояндин и др.

Уже в конце XX века резко (до 500–600 в год) выросло число издаваемых книг, отряд русскоязычных фантастов постоянно пополнялся новыми именами. Подавляющую часть этого бумажного потока составляли, как то происходит во всем мире, сравнительно примитивные боевики (как НФ, так и фэнтези), авторы которых быстро забывались. Однако, создавались и серьезные произведения, способные увлечь читателя оригинальным сюжетом, глубиной мысли, важностью нравственных проблем.

Гражданское чувство заставляет многих авторов обращаться к вопросам, волнующим многих жителей постсоветского пепелища. И писатели, и читатели пытаются разобраться, каким образом случился развал СССР – событие, которое президент РФ В.В.Путин назвал величайшей геополитической катастрофой. Причины происходящего каждый понимал по-своему, соответственно и художественное решение каждый предлагал в меру собственного разумения. Как ни странно, в произведениях таких разных авторов, как С.Лукьяненко, В.Звягинцев, Р.Злотников, П.Амнуэль, для спасения страны и Вселенной в целом приходится привлекать всемогущих героев, получивших суперспособности то ли от внеземной сверхцивилизации, то ли от самого Творца. Эти произведения, при всей их

занимательности, оставляли горький осадок: на рубеже веков и тысячелетий фантасты не видели возможности преодолеть кризисные явления без помощи сверхъестественных сил.

Между строк многих произведений – пусть формально их действие происходит в дебрях галактик или в колдовских мирах – отчетливо виден образ униженного расколотого народа, правителям которого диктуют свою волю могущественные чужаки. Е.Лукин в "Раздолбаях космоса" и О.Дивов в рассказах "Параноик Никанор" и "Личное дело каждого" связывают случившееся с негативными чертами русского национального характера. Интересные мысли о своем народе высказал и С.Лукьяненко в романе "Спектр". Он же во многих своих произведениях пытался представить иные, некатастрофические, пути эволюции Советского Союза.

Вообще, за последние годы издано немало произведений в стиле альтернативной истории, авторы которых пытались разобраться, могла ли наша страна выбрать иной путь, позволивший бы избежать многих потрясений. В.Михайлов в романе "Вариант И" изображает Россию, принявшую ислам вместо православия. В цикле романов Х.Ван-Зайчика (псевдоним В.Рыбакова и И.Алимова) «Плохих людей нет» фигурирует сверхдержава Ордусь, возникающая в результате слияния стран, захваченных Золотой Ордой. В.Звягинцев описывал Россию, сумевшую обойтись без социалистической революции, другие авторы пытались изобразить СССР, избежавший перестройки. Роман А.Лазарчука "Иное небо" представляет слегка подретушированную версию "Человека в высоком замке": 2-ю мировую войну выиграл Рейх, но спустя полвека Россия сумела непостижимым образом возродиться.

Наиболее ярким событием в этом ряду попыток переиграть историю представляется роман В.Рыбакова "Гравилет «Цесаревич»" (1992), где точка развилки отнесена к франко-прусской войне 1870-71 гг, которая, по мнению автора, наполнила человеческие души злобой, открыв дорогу кровавым войнам и революциям XX века. Поэтому историческая линия, на которой удалось избежать этой войны, приводит к очередной версии "прекрасного нового мира". Как и в "Давних потерях", Рыбаков рисует благодатное общество, мечту либерального интеллектуала-государственника. Все технологии – высокоэкологичны, вместо двигателей внутреннего сгорания широко применяется не загрязняющая окружающую среду антигравитация. Польша, Кавказ и Туркестан мирно процветают в составе демократической Российской Империи, Ленин почитается, как пророк коммунистической религии, а Ельцин инкарнировался в Беню Цына – главаря мелкой уголовной банды. И высшее выражение благодатности – жены благосклонно принимают мужскую неверность. В Ордуси же и вовсе многоженство процветает.

К прискорбию, русская фантастика в целом остается безбожно ограниченной по жанровому разнообразию. После крушения СССР практически не появилось новых утопий. Нет даже серьезных антиутопий. Последнюю мысль придется пояснить: хорошая антиутопия должна показать грядущую опасность, проистекающую из реальных тенденций, уже наметившихся в современности. Между тем наши авторы предпочитают придумывать совершенно невероятные (а потому весьма глупые, но удобные для критики) общественные системы и гневно клеймят социумы, в которых не могут повзрослеть дети, в которых преследуется любое отличие от среднестатистического стандарта и т.п. С тем же успехом можно осуждать варианты будущего, где у людей отрастают змеиные хвосты, а тоталитарный режим принуждает сограждан питаться отварными младенцами. Откровенная надуманность исходной предпосылки напрочь лишает такие произведения актуальности, превращая в тривиальное чтиво третьего сорта.

Далее, практически вымерла научная фантастика – потеря, которая может оказаться невозполнимой. Имплантированная рынком мода на пустые, но высокодоходные боевики и мелодрамы удушила требующую определенного IQ (как от читателя, так и от авторов) литературу о процессе интеллектуального творчества, постижения тайн природы, создания новых знаний.

Ну, хоть фэнтэзи у нас появилось, и это замечательно. Именно с романа Н.Перумова «Кольцо Тьмы» началась массовая публикация русских фантастов. В этом поджанре

написана едва ли не большая часть издаваемых сегодня книг. Такой феномен можно лишь приветствовать: чем больше книг будет написано, тем больше вероятность, что в волнах этого потока промелькнут хотя бы несколько хороших произведений.

Вместе с тем на качестве романов очень сильно сказывается влияние переводных прототипов. Многие отечественные авторы, поверхностно понимая суть фэнтези, слепо перенимали внешние атрибуты, создавая повторяющиеся винегреты из прекрасных дев, могучих воинов, рукопашных поединков, драконов, вурдалаков и неминуемо побеждаемых темных властителей. При этом оставлялись без внимания те элементы, которые покоряли читателей «Властелина Колец», «Колдовского мира» и других вершин жанра – тонкое знание национальной мифологии, а также близкая читательской массе высокая сверхидея. Драки на мечах с последующим спасением принцессы хороши для детской сказки, но серьезный роман должен увлечь актуальностью, анализом глобальных проблем, попыткой найти ответ на вечные вопросы. За приключениями эльфов и хоббитов угадывались коллизии великой войны против гитлеризма, равно как традиционное противостояние Запада (Гондор, Арнор и Хоббитания) и Востока (Мордор и Харад). Но какую, скажите, вдохновляющую идею скрывают похождения Волкодава?

На сериале М.Семеновой хотелось бы остановиться, поскольку восторженные рецензенты поспешили окрестить его шедевром «русской фэнтези». Позволю себе не согласиться с подобным поклепом. Семенова написала типично «дамский» роман об идеальном мужике – могучем, верном, «чтоб не пил, не курил и цветы всегда дарил», безропотно мыл полы и колол дрова. Но при чем здесь фэнтези, да еще *русская* ? Имена у персонажей (Ниилит, Бравлин, Айр-Донн) – мягко говоря, не славянские, мистические компоненты не имеют никакого отношения к славянской мифологии, сюжет также лишен точек соприкосновения с русской жизнью или историей. К тому же главный герой оказался адептом экзотической идеологии (название последней подозрительно напоминает исконно русское слово *харакири*), к коему Волкодава приобщила престарелая мастерица по части рукопашных единоборств. Тут-то и кроются национальные корни: как видно из авторского посвящения, Семенова – фанат одной из разновидностей тэквандо и, похоже, как многие каратисты-тэквандисты, заразилась дальневосточной философией. Отсюда и учение «харакири», и вставной сюжет с братьями-богами, чьи трупы Волкодав предал огню в конце второго тома. Даже самая малоопытная Баба-Яга с удовлетворением бы резюмировала, что русским духом здесь даже не пахнет.

Незнание отечественной мифологии отозвалось массовым воспроизводством малоотличимых друг от друга кирпичей в глянцевавшихся переплетках, построенных на сказаниях нордических стран. Между тем создание оригинальных произведений вполне возможно даже без обращения к неосвоенной зарубежными предшественниками, а потому неведомой русскоязычным литераторам мистике народов экс-СССР. Это доказал, к примеру, все тот же Лукьяненко, написавший (порой в соавторстве) «Осенние визиты», «Не время для драконов» и тетralогию «Дозора». При самом минимальном привлечении джентльменского набора сверхъестественных компонент сугубо наднационального происхождения автор сумел поставить сложные вопросы о взаимодействии личности и общества, об ответственности человека перед собственной расой и цивилизацией.

Новая российская фэнтези возникала в сложных условиях. Отечественных традиций в этом течении после "Мастера и Маргариты" практически не существовало, отечественной мифологии авторы-самоучки знать не знали, поэтому за образец были избраны самые популярные англо-американские сериалы о властелинах колец и колдовских мирах, а также масса менее талантливых (а потому более пригодных для подражания) аналогов. Произведения такого рода публикуются в великом множестве, однако большая часть этого потока удручает однообразием и примитивностью замыслов.

Наиболее яркие романы-фэнтези принадлежат непосредственным продолжателям и толкователям Толкиена. Первооткрывателем стал Ник Перумов, опубликовавший в начале 90-х трилогию "Кольцо Тьмы", в которой описывались события в Средиморье спустя

несколько столетий после Войны Кольца. За этими романами последовали циклы "Хроники Хьерварда" и "Летописи Разлома", весьма условно связанные с толкиеновской первоосновой. Перумов создал сложную сеть колдовских миров, в которой разворачивается борьба глобальных сил.

Известные барды толкиенистического направления Наталья Васильева (Ниенна) и Наталия Некрасова (Иллет) написали "Черную книгу Арды", предложив оригинальную трактовку "Сильмариллиона". В их изложении канонические события показаны с принципиально иных позиций: Моргот и Саурон предстают носителями прогрессивных идей, тогда как большинство валаров и прислуживающие им эльфы развязали кровавую бойню, препятствуя прогрессу человечества. Позже Иллет написала два сиквела: "Исповедь Стража" и "Великая игра", где попыталась несколько смягчить свое же отступление от канона, сделав образ "старшего майяра" менее идеализированным.

Новый взгляд на Войну Кольца и последовавшие за ней события предложил Кирилл Еськов в романе "Последний кольценосец" (1999). В его трактовке война была спровоцирована эльфами — опять-таки, чтобы воспрепятствовать технологическому прогрессу населенного людьми королевства Мордор. Сугубо фэнтезийные обстоятельства, известные из трилогии Толкиена, рассматриваются и анализируются с зрения точных наук, дана оценка экономического положения в Мордоре, эрозии почв в результате неверной мелиорации. Победа эльфов, передавших власть своей марионетке Арагорну, должна поставить человеческую расу в подчиненное положение, но людям удастся взять реванш. Спустя много столетий построена мощная технотронная цивилизация.

В таком же детективно-криптоисторическом стиле написана повесть Еськова "Евангелие от Афрания" (2001), в которой пришествие, казнь и вознесение Христа предстают малозначительными эпизодами сложной борьбы древнеримской разведки против иудейских экстремистов и спецслужб других ближневосточных государств. Однако, последние абзацы принципиально меняют взгляд на эту историю: автор намекает, что хитроумные шпионы и коварные жрецы могли оказаться пешками в игре Высших Сил.

По поводу склонности отечественных фантастов к "темной стороне Силы" можно предположить, что для славяно-тюркских этносов, составляющих большинство постсоветского населения, неприемлема толкиеновская трактовка победоносной борьбы цивилизованного Запада против варварского, олицетворяющего Зло и Тьму, Востока. Лучшие авторы русской фэнтези смело выходят за рамки примитивного противопоставления Добра и Зла, не желая рисовать глобальные процессы в унылой черно-белой палитре. Признанные лидеры отечественной фантастики Н.Перумов, С.Лукияненко, В.Васильев делают своими героями темных магов и оборотней, и при этом тонко показывают, что так называемые Силы Добра также могут ошибаться и вполне сознательно творить Зло — пусть даже из лучших побуждений. В оригинальной серии романов белорусской писательницы Ольги Громыко ("Ведьма-хранительница", "Верные враги" и др.), в творчестве рижанки Лоры Андроновой ("Вода окаянная") ведьмы и вампиры становятся вполне положительными персонажами.

Огромное влияние на развитие отечественной фэнтези оказали статья Анджея Сапковского "Вареник, или нет золота в Серых горах" и эссе безвременно ушедшего Алексея Свиридова "Малый типовой набор для создания гениальных произведений в стиле «фэнтези» пригодных к употреблению на территории бывшего СССР в умеренных количествах". Польский фантаст не только раскопал истоки поджанра, выявив архетип (легенда про короля Артура и рыцарях Круглого Стола), но и язвительно высмеял слабые стороны славянской фэнтези, слепо повторяющей зарубежные трафареты. Его российский коллега систематизировал эти штампы, составив морфологический ящик, на основе которого создаются убогие, избыточные повторами сюжеты. Увы, автор «Набора» попал в самую точку: основная доля русских фэнтези по-прежнему строится на однообразной репликации многократно использованных штампов. Непонимание законов фэнтези, комичное преувеличение роли второстепенных признаков этого течения очень отчетливо проявились в

других литературоведческих работах последнего времени, о чем мы поговорим в разделе, посвященном фэнтези.

Вместе с тем, обе эти работы, подчеркивая слабости, указывают путь к избавлению от ошибок и созданию полноценных оригинальных произведений.

Увлечение фэнтези способствовало возрождению фантастической поэзии. В стихах и песнях Ниенны, Иллет, Mithgol the Webmaster (он же Сергей Соловьев) и других талантливых поэтов обыгрываются мотивы произведений Толкиена и Желязны. Появляются и вполне самостоятельные произведения, не связанные с сюжетами фантастической прозы. Многие известные писатели (Лукьяненко, Васильев, Перумов и др.) вводят стихи в тексты своих романов.

Распространение в постсоветском обществе суеверий и мистических настроений вызвало обостренный интерес к фэнтези даже в тех кругах, которые трудно отнести к любителям фантастики. Немало поспособствовал этому и зрительский интерес к экранизациям книг С.Лукьяненко и М.Булгакова. Впрочем, если фильмы, снятые режиссером Т.Бикмамбетовым по мотивам "Ночного дозора", можно назвать удачными, то телесериал "Мастер и Маргарита" вызвал практически единодушные критические отзывы знатоков и специалистов. Приступив к экранизации культового мистического романа, режиссер В.Бортко пытался откеститься как от фантастических компонент, так и от булгаковской сатиры. Чего стоит один лишь постулат, озвученный исполнителем роли Воланда: "Дьявол – это просто человек, но обладающий некоторыми необычными способностями". Подобная трактовка не может удовлетворить не только сатанистов. Попытка экранизировать фантастику без фантастики, втиснуть философскую драму в агитпроповские трафареты «перестроечного» примитивизма завершились неизбежным провалом.

Тем не менее, российское кино проявляет интерес к фантастике, и этот факт порождает робкую надежду на возрождение экранной версии жанра. Будущее покажет – на то оно и будущее.

И последнее – по порядку, но не по важности – замечание. В отличие от предыдущего десятилетия, сегодняшние фантасты худо-бедно научились писать финальные сцены, хотя по-настоящему **ударных** концовок как не было, так и нет. Другое плохо – утеряно умение создавать связанные сюжеты. Нередко романы превращаются в свалку эпизодов, не объединенных общим смыслом, не говоря уже о логической последовательности. Немалую долю глав можно поменять местами, заменить другими, или вовсе выкинуть, и при этом мало что изменится. Литературную немощь в таких случаях принято оправдывать принадлежностью к особому поджанру – например, к турбореализму, ксенопацифизму, феминоромантизму, некронатурализму и т.п.

Искусство всегда развивается в едином потоке, тем более сей закон справедлив в отношении массового псевдоискусства. И здесь дешевая фантастика слепо следует в кильватере попсы. В последние годы на эстраде стремительно распространяется новая тенденция, успевшая получить меткое прозвище: «субкультура motherfucker». Все больше появляется песен, прославляющих наркоманию, половые извращения, разрушение моральных ценностей. Попсовая фантастика неизбежно должна была сползти в ту же выгребную яму, и этот процесс уже начинается.

Фантастика без новых (а то и старых!) фантастических идей, построенная на эпизодах ролевухи или бродилки, без сквозного сюжета, без энергичного финала, без четкого понимания законов жанра – такая фантастика производит ужасающее впечатление. Но еще ужаснее, что такая фантастика пользуется горячим признанием читателей. Жутко было узнать, что в последний год XX века сразу несколько жюри – профессиональных и читательских – проголосовали за чернушечную повесть, «р-разоблачающую» происки спецслужб, пытающихся утаить от общественности, что Земля имеет плоскую форму и вдобавок накрыта сверху обледеневшим колпаком. Как видно, сегодняшняя публика окончательно утонула в канализационных потоках дешевой мистики и не желает верить

науке. Тысячи лет борьбы интеллекта против мракобесия отправлены волкодлаку под хвост.

Сегодня в нашей фантастике есть проблемы. Это плохо, но не трагично – проблемы бывают всегда и у всех. Ситуация отнюдь не безнадежна и безусловно может быть выправлена. Издательства выпускают много барахла? Так и должно быть. Во все времена и во всех странах на каждое удачное произведение приходится десяток посредственных и сотня очень плохих – таков закон природы, опровергнуть который не под силу даже всемогущему жанру *fantasy*. Поглупевший читатель развращен потоком дешевых боевиков и не способен воспринимать серьезную литературу? С этим надо бороться, создавая хорошие книги и тем самым подтягивая повыше примитивные вкусы читателей и издателей. Иного выхода нет, это тоже закон природы.

Поэтому не стоит закатывать истерик, вопия благоглупости о кризисе, Золушке, фэнской литературе, равно как о нашествии графоманов и писателей-килобайтчиков. Не нужно также ломать копыта в бесплодных диспутах о том, какое направление лучше и перспективнее – НФ или фэнтэзи. Пора уяснить, что природа фантастической компоненты – просто инструмент и ничего больше, а потому имеет значение лишь способность фантаста грамотно и эффективно воспользоваться имеющимися в наличии инструментами. Может быть, читательской массе это невдомек, но каждый, кто профессионально пишет фантастику, наверняка понимает: практически любую серьезную идею можно художественно раскрыть на любом сюжете и в любом поджанре, будь то НФ, фэнтэзи, боевик, космическая опера, альтернативная история и т. д. Сомневающимся предлагаю вспомнить блестящий анализ проблем межзвездных путешествий в коротеньком рассказе Р.Подольного «Мореплавание невозможно».

А вот о чем не следует забывать – более того, о чем надлежит вспомнить как можно скорее – так это о мессианском предназначении нашего жанра. Фантастика была и останется могучим орудием пророчества и разведки будущего, виртуальной машиной времени, созданной специально, чтобы оповещать человечество о грядущих переменах.

В наши дни назрела революция в биологии. Какими окажутся последствия широкого внедрения в повседневную жизнь техники клонирования и других чудес генной инженерии?

Бурный прогресс компьютерных технологий неуклонно ведет к построению принципиально нового социума – постиндустриальной цивилизации, основанной на информационном способе производства. Как изменится жизнь людей в этой версии будущего?

Все страны СНГ барахтаются по уши в дерьме, впридачу к существующим назревают всевозможные новые конфликты, заключаются экзотические альянсы, а тем временем рычаги всемирного диктата монополизированы единственной сверхдержавой. Как будут развиваться дальнейшие события, возродится ли великая Империя Добра на руинах северо-восточной Евразии, превратятся ли оные руины в населенную лишь киллерами и проститутками свалку радиоактивных испражнений, или нас ждет какая-либо иная перспектива?

Кроме того, близятся к полному исчерпанию природные ресурсы планеты Земля (запасов нефти и газа хватит от силы лет на 20-30!), на глазах вырождается институт традиционной семьи, гонка вооружений готова вырваться в космос и виртуальное пространство, обостряется разрыв в уровне жизни между горсткой элиты богатейших индустриальных стран и остальной частью человечества, обреченной на участь безропотного поставщика дешевого сырья и не менее дешевой рабсилы. При некотором интеллектуальном напряжении можно сформулировать немалое количество подобных проблем, образующих почти не тронутое поле фантастических сюжетов.

Решать эти задачи предстоит ныне живущим писателям 4-го и 5-го поколений.

§23. Кинофантастика новейшей эпохи

В начале 90-х, когда нам стала доступна вся, в том числе и самая «свежая» продукция

западного кинематографа, для многих оказалось неожиданностью, что наиболее популярные фильмы созданы в жанре фантастики. Лишь тогда стало ясно, что фантастика – вовсе не «второсортное» течение искусства, как это считалось в застойную эпоху. Во всем мире миллионы людей восхищались поражающими воображение читателя (а также зрителя) грандиозными сценами космических путешествий, картинами далекого будущего, встречами с жителями иных миров. Эта тенденция сохранилась и по сей день: чуть ли не ежегодно список самых кассовых кинокартин возглавляют фантастические фильмы.

Разумеется, не все произведения кинофантастики по-настоящему интересны. Как и в любой сфере творчества, здесь выполняется старый афоризм, гласящий: 90% чего угодно – полное барахло. Легко проследить стандартный путь развития кинофантастики, наметившийся еще на заре кинематографа. Очень редко, обычно – несколько раз в десятилетие, появляются действительно интересные фильмы, содержащие принципиально новые идеи, мысли или сюжетные решения. Как правило, такое произведение производит вполне заслуженный фурор, снимает колоссальные кассовые сборы и провозглашается «культовым». Немедленно начинается производство достаточно слабых подражаний, эксплуатирующих успех подлинного шедевра. Наконец приходит время «третьей волны» – это уже откровенно беспомощные ленты, авторы которых беззастенчиво используют готовые блоки сюжета и упрощенные спецэффекты, неоднократно использованные в фильмах второго класса.

К началу 90-х гг. сложилась устойчивая обойма шедевров, ставших мировой классикой и создавших целые направления кинофантастики. Перечислим основные произведения, поднявшие новые темы: космическая опера «Звездные войны» (реж. Джордж Лукас), боевики с монстрами «Хищник» (1987, реж. Джон МакТирнан) «Терминатор» и «Чужие» (Джеймс Кэмерон), астронавтика будущего – «Космическая Одиссея 2001 года» (Стенли Кубрик), встреча с космическими пришельцами – «Инопланетянин» (Стивен Спилберг), течение dark future, изображающее человечество после глобальной катастрофы – «Безумный Макс» (Джордж Миллер), фильмы ужасов «Восставший из ада» (Клайв Баркер) и «Кошмар на улице Вязов» (Уэс Крэйвен).

Очередная волна кинофантастики взметнулась в немалой степени благодаря появлению в 90-е годы спецэффектов принципиально нового типа, резко повысивших зрелищность экранного действия. Напомним основные этапы развития методов создания чудес на экране. На раннем этапе эксплуатировались театральные приемы: декорации, грим, маски. К 20-30-м годам XX века появились приемы, связанные с использованием макетов, а также возможностей самой киносъемочной аппаратуры (блуждающая маска, изменение скорости пленки, рир-проекция и т. п.). Наконец, в начале 90-х в Голливуде была разработана методика, позволявшая посредством компьютерной графики формировать практически любые образы непосредственно на кадрах кинопленки. Так появилась серия блокбастеров, создание которых было невозможно без компьютерных эффектов. В частности, потрясающее впечатление производили кадры изменения формы объектов.

Первой «ласточкой» нового кино стал очередной фильм Д.Кэмерона «Терминатор-2: Судный день» (1991), имевший триумфальный успех. При этом сценарий фильма был построен на достаточно примитивном наборе погонь, перестрелок и рукопашных схваток, заимствованных из стандартных боевиков. Кроме того, взявшись писать сценарий, режиссер допустил ряд промахов, совершенно неприличных для современной фантастики – в частности, при изображении парадоксов, сопровождающих путешествия во времени.

Дальнейшее развитие спецэффектов и внедрение современных реалий имело место в фильме «Газонокосильщик» (реж. Бретт Леонард, 1992) – в этом ленте немалая часть сюжета разворачивалась в виртуальной реальности. Умелое использование средств компьютерной анимации в сочетании с приглашением на главные роли известного комика Джима Керри и восходящей голливудской звезды Кэмерон Диас, позволили режиссеру Чарльзу Расселу создать очень милый и зрелищный фильм «Маска» (1994). Любопытный казус – хотя в этом фильме фигурирует волшебная маска древнескандинавского бога Локи, фильм не имеет ни

малейшего отношения к появившемуся в тот же год роману Р. Желязны «Маска Локи»...

С. Спилберг снял «Парк Юрского периода» (1993), добившись абсолютно естественного совмещения реальных кадров с компьютерными образами динозавров. В 1997 г. С. Спилберг поставил продолжение своего блокбастера о возвращенных к жизни динозаврах – «Парк Юрского периода-2: Затерянный мир» по сценарию Майкла Крайтона («Штамм «Андромеда», «Человек-компьютер», «Смерч»), в котором ультрасовременная компьютерная техника создала идеальные по зрелищной достоверности фигурки доисторических ящеров. Грандиозные масштабы и высокий темп действия этого боевика настолько потрясают, что зрители не обращают внимания на грубые сценарные «проколы». Например, в финальных сценах гигантский тиранозавр каким-то образом выбрался из трюма корабля, съел всю команду (при этом бедняге, видимо, приходилось протискиваться в помещения, двери которых были значительно меньше, чем челюсти ящера!), а затем вернулся в трюм и даже... закрыл за собой створки люка.

Так, уже в начале десятилетия было отработано новое поколение спецэффектов. В дальнейшем компьютерная анимация сделалась обязательным атрибутом голливудской кинопродукции, причем не только фантастической: «Титаник», «Смерч», «Вулкан», «Анаконда» и т. п.

Из главных тем кинофантастики самой неразработанной оставалась, пожалуй, космическая опера – после «Звездных войн» не появилось ни одной запомнившейся ленты, посвященных боевым действиям в межзвездном пространстве. Беспомощные подражания недостижимому оригиналу вроде «Звездной команды» или японского фильма «Космические войны», разумеется, нельзя рассматривать всерьез. Истомившись в гордом одиночестве на полях галактических сражений, Д. Лукас в 1997 г. выпустил новую версию своей трилогии о борьбе повстанцев против жестоких властей Империи. Благодаря компьютерным спецэффектам автор существенно обновил все три серии, усилив изобразительный ряд более правдоподобными фигурами инопланетных существ. Тогда же появились сообщения, что Лукас намерен снять новые эпизоды «Звездных войн», в которых будут показаны события, предшествующие «Новой надежде», «Ответному удару Империи» и «Возвращению Джедая».

Условно к поджанру «звездных войн» можно отнести появившийся в 1997 г. фильм Пола Верховена «Космическая пехота» (в нашем прокате циркулируют видеокассеты с другим переводом названия – «Воины звездолета», «Звездный десант»). От батальных сцен в космосе режиссер почему-то отказался, но мастерски изобразил кровавую бойню, которую учинили десантники, вторгшиеся на планету, населенную разумными насекомыми. От литературной основы, одноименного романа Роберта Хейнлейна, в фильме сохранились высокоинтеллектуальные рассуждения: что право голоса положено иметь лишь ветеранам вооруженных сил, что лучшие люди нации – это армейские сержанты и т. д. Многие критики сразу назвали «Космическую пехоту» неприкрытой пропагандой войны, расизма и агрессии. От себя добавим, что эпизоды боевых действий Верховен откровенно «срисовал» из кэмэроновских «Чужих», а пешие десантники будущего с гильзовыми винтовками, но без артиллерии, танков и другой бронетехники выглядят смехотворно.

По-прежнему остаются популярны подражания трилогии «Безумный Макс», которая, в свою очередь, ведет родословную от увенчанной многочисленными премиями повести Роджера Желязны «Проклятая долина». Практически все произведения этого течения описывают не слишком отдаленное будущее (то самое dark future), наступившее после чудовищного катаклизма – атомной войны, катастрофического изменения климата или вторжения злобных космических пришельцев. Одицавшая человеческая раса влачит убогое существование, обширные регионы стали непригодными для жизни, повсюду свирепствуют вооруженные банды. Главный герой таких фильмов, настоящий супермен-одиночка, повстречав более или менее очаровательную (как правило, скудно одетую) аборигенку, огнем и мечом восстанавливает справедливость и спасает племя своей подружки.

Среди сюжетно близких кинофильмов назовем «Киборг» (в главной роли – Жан-Клод

Ван Дамм), «Солдат» (К.Рассел), «Считанные секунды» (Р.Хауэр), «Танкистка», «Последняя граница». Уникальным провалом завершились попытки Кевина Костнера изобразить постапокалиптическую Землю в лентах «Водный мир» (1995) и «Почтальон» (1998). К примеру, «Водный мир» окупил в американском прокате едва ли половину 180 миллионного бюджета.

Определенный успех у зрителей, при всех сценарных и режиссерских промахах, имели довольно посредственные по замыслу, но добротные по исполнению картины «Разрушитель» (1993, реж. Марко Брамбилла) с Сильвестром Сталлоне, Уэсли Снайпсом и Сандрой Баллок в главных ролях, блокбастеры Роланда Эммериха «Звездные врата» (1995) и «День независимости» (1996), а также «Сквозь горизонт» (1997) Лоуренса Гордона. Это – «крутые» боевики, содержащие стандартные наборы шаблонов, давно освоенных как литературной, так и кинофантастикой: агрессивные пришельцы из космоса, лихие супермены, гениальный ученый, козни политиков и т. п. Сюжет «Звездных врат» был продолжен в телесериале.

Сюжеты множества кинокартин конца прошлого века связаны с развитием компьютерных технологий, роботами и виртуальной реальностью. Одним из первых фильмов в стиле «киберпанк» стал «Джонни-мнемоник» (1995, реж. Роберт Лонго) по мотивам рассказа Уильяма Гибсона. Паразитируя на успехе и выразительных средствах «Терминатора», кинематографисты создали множество низкопошибных фильмов о взбунтовавшихся киборгах, созданных для военных целей: «Класс-1999», «Газонокосильщик-2», «Киборг-2», «Киборг – стальные руки» и т. п. Кроме того, уходящие десятилетия породили неожиданный феномен – фильмы, рожденные на основе... компьютерных игр: «Смертельная схватка» (в 3-х сериях), «Уличный боец», «Двойной дракон».

Оригинальный вариант путешествий во времени предложил реж. Джон Шавик в фильме 1996 года «Past Perfect» (известны переводы «Усовершенствовать прошлое», «Приговор времени»). В этой картине киллеры из будущего прибывают в наше время, чтобы привести в исполнение приговор суда и уничтожить преступников еще до того, как совершено преступление.

Очередные серии эпоса о борьбе лейтенанта Элен Рипли против трудноуязвимых монстров поставили режиссеры Дэвид Фингер («Чужие-3», 1992) и Жан-Пьер Жене («Чужие-4», 1997). Высокое качество спецэффектов, мастерская проработка фабулы и прекрасная игра актеров безусловно выводят этот сериал в разряд классических произведений кинофантастики. Оглушительный успех имел другой фильм, посвященный отношениям человечества с внеземными цивилизациями – «Люди в черном» (1997, реж. Барри Зонненфельд), в котором интересный замысел (спецслужба, контролирующая тайно проникающих на Землю пришельцев из космоса) сочетается с грубоватым «полицейским» юмором в типично голливудском стиле. Сиквел 2002 года получился значительно слабее.

Следует сказать о нескольких лентах, которые, благодаря постановке философской сверхзадачи, качественно отличаются от основной массы боевиков. Французский режиссер Люк Бессон ошеломил зрителей лиричной феерией «Пятый элемент» (1998) о битве Добра и Зла, воплощенной с американским размахом и подлинно европейским изяществом. В картине Роберта Земекиса «Контакт» (1996), снятой по роману выдающегося астронома Карла Сагана, разворачивается острая полемика относительно преимуществ религиозного и научного взгляда на глобальные проблемы. К сожалению, финальные сцены произведения производят неприятное впечатление из-за слишком явного подражания соответствующим эпизодам «Космической Одиссеи» С.Кубрика.

Помимо кинематографа, к фантастике давно и плодотворно обращается телевидение. Уже много десятилетий регулярно производятся очередные сюжеты телесериалов «Боевая звезда», «Галактика» и «Звездный след» («Star Trek»), а в последующие годы стремительно завоевали широкую популярность новые эпосы: «Полтергейст», «Вавилон-5», «Секретные материалы» («X-files»). Со временем персонажи Дэвида Духовны и Джиллиан Андерсон

вышли на большой экран – летом 1998 г. выпущен в прокат полнометражный кинофильм «Секретные материалы», страдающий характерным для этого сериала отсутствием элементарной логики. Несколько полнометражных фильмов снято и в рамках проекта «Звездный след».

Приближение нового тысячелетия сопровождалось обычным ростом апокалиптических ожиданий, породив мощный вал фильмов о пришествии Сатаны и Антихриста. Первой ласточкой стало «Пророчество» (1995, реж. Грегори Вайден) с участием Кристофера Уокена (архангел Гавриил) и пока малоизвестного Вигго Мортенсена (Люцифер). Сложная мистическая драма повествует о мятеже части ангелов, не разделявших симпатий Творца к роду человеческому. Вышедшие в 1998 и 2000 гг. сиквелы получились заметно слабее, несмотря на великолепную игру Уокена.

В последние годы прошлого века выпускалось много лент попроще: "Мастер теней", "Миньон", "Конец дней", "Проект Омега" и др., в которых твердые духом праведники предотвращают пришествие Сатаны. Даже лучшие произведения этой волны удручали сюжетной алогичностью и однообразием. Так, финальные сцены "Мастера теней" и "Конца дней" получились идентичными: посреди разрушенного храма герои Рукера и Шварценеггера ценой собственной жизни одерживают моральную победу над крылатым монстром. Впрочем, дьявол в исполнении Гэбриэла Бирна ("Конец дней") получился весьма удачным и симпатичным, а положительные персонажи не смогли адекватно ответить на его язвительные высказывания.

Более серьезную мистику предложили зрителям авторы фильмов "Какие сны увидим в мире том" (рус. пер. "Куда приводят мечты", 1998, Винсент Вард), "Шестое чувство" (1999, Маной Найт Шиямалан), «Другие» (2001, Алехандро Аменабар), «Звонок» (2002, Гор Кербински). В этих картинах, посвященных различным аспектам загробного существования, немало аллегорических раздумий о смысле жизни, высшей справедливости и посмертном воздаянии. Мертвецы расплачиваются за совершенные при жизни проступки, но также мстят живым, нарушившим законы земные и небесные.

На стыке веков урожай кинохоррора был весьма обилен. Выходили очередные серии "Оживших мертвецов", "Дом 13 призраков", "Корабль призраков", "Призрак дома на холме", "Дом на холме призраков" и т.п. Большая часть этих незатейливых ужастиков была блестяще спародирована в сериале "Очень страшное кино" ("Scary movie").

В начале XXI века американское телевидение прекратило производство многолетних сериалов «X-files» (известен в рус. переводе "Секретные материалы") и "Star Trek" ("Звездный след"), которые исчерпали себя и стремительно теряли рейтинг. Продолжали выходить очередные сезонные циклы "Боевой звезды "Галактика"" и "Звездных врат". В очередные эпизоды сериала "Звездные врата: Атлантида" переключался из "Секретных материалов" Роберт Патрик – актер, обладающий запоминающейся внешностью и характерным голосом, но так и не выбившийся в звезды, несмотря на феноменальный успех в "Терминаторе-2". Также не прекращал работу конвейер экранизации популярных комиксов: "Бэтмэн", "Супермен", "Человек-паук", "Люди-Х". Среди экранизаций компьютерных игр отметим "Расхитительницу гробниц" ("Tomb raider", более популярен народный перевод названия "Тамбовский рейдер") с Анджелиной Джоли в роли Лары Крофт.

На волне ажиотажа и скандалов вокруг проблемы клонирования в 2000 г. вышел довольно удачный фильм Р.Споттисвуда "День шестой". Важная тема, бурно обсуждавшаяся в парламентах и научной среде, рассматривается в этической плоскости. Авторы предупреждают о возможных злоупотреблениях владельцев биотехнологических компаний, которые во имя прибыли могут посягнуть на свободу личности. Поднимается также вопрос о личности самого клона, о его правах в обществе.

Продолжала развиваться киноверсия киберпанка. За «Газонокосильщиком» и «Джонни-мнемоником» последовали «Нирвана» (1997, Габриэль Сальвадорез) и японо-польский «Авалон» (2001) – в обоих фильмах речь идет о людях, затерявшихся в виртуальном пространстве компьютерных игр. Однако, главным произведением о

виртуальности была, конечно, «Матрица» братьев Энди и Ларри Вачовски, первая серия которой появилась на экранах в 1999 г. Впервые массовый потребитель окунулся в мрачный образ грядущего, ведомый до той поры лишь ограниченному контингенту читателей НФ-книг.

Неизвестная катастрофа сделала Землю малопригодной для жизни. Ареал обитания человечества трагически сжался до сети канализационных коллекторов. Люди живут в полусне виртуальных иллюзий, неподвижные в тесных ячейках, питаются суррогатной пищей и вырабатывая электричество, питающее компьютерную сеть. Основное действие фильма связано с акциями крохотных групп боевиков-подпольщиков, стремящихся освободить человечество из-под гнета бездушных машин. Зрелищность «Матрицы» захватывает настолько, что мало у кого возникает вопрос о последствиях возможной победы боевиков. Ведь в этом случае миллиарды беспомощных людей с атрофированными от пожизненной неподвижности мышцами проснутся в канализации, где нет жилья, медицинской помощи, пищи.

Выпущенные в 2003 г. следующие эпизоды виртуального боевика "Матрица: перезагрузка" и "Матрица: революция" получились более совершенными по части спецэффектов и более беспомощными с точки зрения драматургии. Сцены драк, погонь и сражений сняты великолепно и держат зрителя в нарастающем напряжении. Вместе с тем картины жизни в городе повстанцев, жители которого ходят босиком по колено в грязи, мягко говоря, не вызывают энтузиазма. Анекдотически выглядит и атака сотен тысяч роботов – подражая стаду бизонов, могучие машины пытаются раздавить горстку людей своими металлическими корпусами, позабыв о встроженных лазерах. Финал трилогии получился вполне политкорректным: киберповелитель виртуальной Матрицы согласился не беспокоить людей, если те не будут шалить.

Серьезное НФ-кино было представлено несколькими оригинальными по замыслу и добротными по исполнению лентами, поднимающими свежие для большого экрана вопросы.

В первую очередь назовем «Гаттаку» (1997, Эндрю Миккол) – не загруженное спецэффектами повествование о нетривиальной версии мрачного будущего. Технократическая диктатура делает ставку на людей с безупречной генетикой, а все унтерменши, даже обладатели выдающихся способностей, обречены прозябать на неквалифицированной работе. Ублюдочный социум Гаттаки идентичен доведенному до абсурда идеалу нацизма, провозглашавшего здоровье главным критерием совершенства личности.

Фильм Грегори Хоблита «Частота» (2000, в рус пер. "Радиоволна") построен на идее, хорошо проработанной в литературной фантастике: из-за магнитной бури старенькая рация посылает радиоволну определенной частоты сквозь время. Благодаря загадочному и необъяснимому явлению природы, немолодой герой сумел связаться с годом своего детства, предотвратить гибель отца и покарать преступника. Другую ситуацию воздействия на прошлое предложил авторский коллектив "Эффекта бабочки" (2004) – их герой вживается в собственные воспоминания и, оказавшись в ином времени, пытается изменить свою судьбу. Успех приходит далеко не сразу, поскольку судьба – штука сложная, определяется множеством факторов и одного точечного воздействия на прошлое явно не достаточно. Герой фильма "Платежный чек" (Джон Ву, 2003) создал аппаратуру для разглядывания будущего, увидел грядущую катастрофу, испугался, решил спрятаться, работодатели затеяли на него охоту. В итоге герой, конечно, сумел спастись, а катастрофа почему-то не произошла.

С переменным успехом обращался к фантастике Стивен Спилберг. "Искусственный интеллект" (2001) о трагедии мальчика-робота, запрограммированного любить родителей и страдающего из-за отсутствия взаимности, получился по остроте чувств даже пронзительнее, чем литературная основа – рассказ Брайана Олдисса "Суперигрушка на долгое лето". Выдающийся режиссер современности сумел показать подлинно человеческую драму безответного детского чувства, и даже условно счастливый финал не выглядит банальной

мелодрамой. В "Особом мнении" (2003) по рассказу Ф.Дика представлено опять-таки технократическое общество, в котором спецслужбы, пользуясь услугами предсказателей будущего, останавливают преступников еще до момента совершения преступления. Однако никакая система не идеальна, а пророчества можно толковать по-разному, и в результате подозрения падают на невиновного.

Неоднозначные оценки вызвала следующая фантастическая лента Спилберга – очередная экранизация "Войны миров" (2005). Режиссер делает акцент на безумие толпы, словно желает показать, что главный враг – не убивающие пришельцы, а перепуганный до безумия обыватель. При этом сцены массовой паники неприятно напоминают старый, полувековой давности, фильм Б.Хаскина, а появление боевых треножников из-под земли вызывает ехидные вопросы о прозорливости инопланетных агрессоров, сотни лет назад закопавших свои шагающие танки на месте, где позже будет построен Нью-Йорк.

Пренебрежение литературным прототипом привело к неудаче и других экранизаций: «Солярис» (2002, Стивен Содеберг) и "Я, робот" (2005, Алекс Пройас). Давно известно, что режиссерам среднего класса не стоит коверкать книги великих писателей, поскольку последние отличаются умением выражать глубокие мысли, безнадежно теряемые в результате создания упрощенных сценариев. Содеберг взял за основу не гениальный роман С.Лема, а весьма посредственную экранизацию Тарковского, поэтому в итоге получился абсолютно беспомощный набор космических приключений с техасской бензопилой на орбитальной станции. С рассказами Азимова обошлись еще бесцеремоннее: истории про роботов, более человечных, чем сами люди, превратились в очередной банальный боевик о мятеже роботов, с которым без труда справились двое взрослых, один подростком и неправильно запрограммированный робот-диссидент.

Главными событиями кинофантастики начала XXI века стали три суперпроекта, обреченных на популярность у публики. За съемками этих фильмов пристально следили масс-медиа, фэны обсуждали в Интернете процесс отбора исполнителей главных ролей, каждый фильм сопровождался яростными спорами писателей, критиков и рядовых зрителей.

Начал битву Джордж Лукас, выпустивший с трехлетними перерывами давно обещанный трехсерийный приквел "Эпизод 1: Призрачная угроза" (1999), "Эпизод 2: Атака клонов" (2002) и "Эпизод 3: Месть ситха" (2005). Особо придирчивые зрители были разочарованы примитивностью сюжета и наивностью отдельных сцен, но размах зрелища и очарование новой встречи с любимыми персонажами с избытком покрывали немалую долю сюжетных просчетов. Лукас показал события юности Анакина Скайуокера, его превращение в Дарфа Вейдера, разгром рыцарского ордена Джедаев и превращение прогнившей Республики в Галактическую Империю. При этом осталось непонятным, чем так уж плохи новый режим и сам император, Лорд темной стороны Силы, Джедай-ситх Палпатин. Последний выглядит вполне прагматичным и толковым правителем, не более лицемерным и коварным, чем потерпевший поражение Совет Джедаев.

Забавная история приключилась с Йеном МакДиармидом, исполнявшим роль Палпатина. В "Возвращении Джедая" молодой актер сыграл императора-старика, но в приквелах, уже постаревший, стал императором в молодости.

Новый трехсерийный блок "Звездных войн" ответил на некоторые загадки, но неясности все равно остаются. Сегодня Д.Лукас заверяет публику, что работа над эпосом завершена, однако трудно сказать, не пожелает ли он через несколько лет взяться за 7-й и последующие эпизоды. Основания для таких надежд таятся в набросках биографий главных героев на официальном веб-сайте "Звездных войн" и в многочисленных книжных апокрифах, описывающих дальнейшую, после низвержения Империи, судьбу Люка, а также Лейи, Хана Соло и рожденных ими двойняшек.

Вторым суперфильмом стала экранизация Питером Джексонем толкиеновского "Властелина Колец" – три фильма, вышли на экран в 2001, 2002 и 2003 гг. Экранизация культовой книги – задача крайне сложная, но творческий коллектив во главе с режиссером сумел решить основные проблемы. Сюжет и яркость основных характеров удалось

сохранить, актеры подобраны великолепно, второстепенные персонажи безболезненно удалены. В фильме полностью сохранился сам дух романа с его основной идеей, воспевающей торжество западной культуры над уродливым варварством восточных стран. Вполне правдоподобно показаны душевные терзания героев, прекрасно выполнены батальные сцены, методами компьютерной графики созданы обличья фантастических существ и впечатляющие пейзажи.

Работа над экранизацией "Гарри Поттера" началась, что называется, "с колес": Джоанн Роулинг еще писала "Огненный кубок", а в Голливуде уже снимали "Философский камень". Режиссер первых двух серий Крис Коламбус заложил основы успеха, выполнив точный кастинг: отныне Гарри, Гермиону, Хагрида, Снейпа можно представить только такими. Прекрасно сделаны компьютерные спецэффекты: полеты на метлах, матчи по квиддичу, превращение оборотня МакГонагалл в прыжке. Вместе с тем, "Философский камень" (2001) и "Потайная комната" (2002) производят впечатление яркой иллюстрации к романам. Напротив, снятый Альфонсо Куароном "Узник Азкабана" (2004) стал вполне самостоятельным произведением. Безжалостно и умело обрубив множество сюжетных ответвлений, режиссер сохранил основную фабулу и стержневую идею. Однако этот же прием не привел к успеху постановщика следующей серии Майка Невелла (2005). Слишком большой по объему роман "Гарри Поттер и Огненный кубок" не пожелал втискиваться в прокрустово ложе экранного времени. Зрители получили беглый пересказ основных событий, причем были утеряны многие важные фрагменты, без которых непонятна мотивировка поступков ряда персонажей. Еще более сложная задача выпала на долю Дэвида Йетса, которому поручена экранизация гигантского, перенасыщенного персонажами и важными событиями "Ордена Феникса". Выход фильма на экран ожидается в 2007 г.

Наверное, не трудно предугадать тенденции дальнейшего развития кинофантастики. В общем потоке фильмов можно выделить два основных направления: проблемное, поднимающее серьезные вопросы философского, прогностического и нравственного характера; и развлекательное, нацеленное на создание яркого зрелища, на эмоциональное потрясение зрителя. Авторы уверенно идут по пути создания грандиозных дорогостоящих лент, стараясь потрясти потребителя масштабами катастрофических событий, размахом напряженной борьбы с могущественными противниками. Можно не сомневаться – кинофантастика найдет новые сюжеты, выразительные средства и другие средства, чтобы порадовать многомиллионную армию своих поклонников.

Глава 3. Многообразие жанра

§1. Карты Страны Фантазий

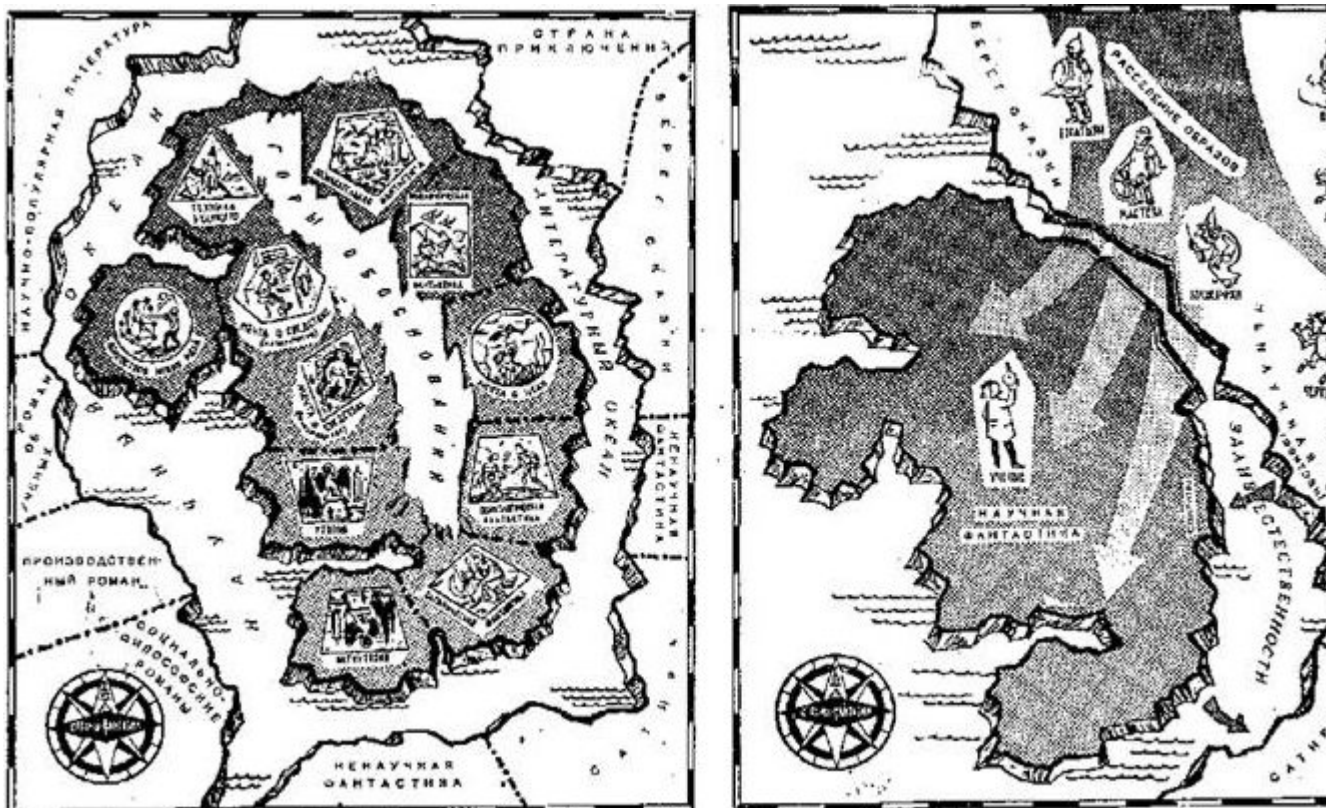
Фантастика многолика и многогранна. Перелистав любую антологию фантастических произведений, читатель без труда обнаружит серьезнейшие раздумья над самыми актуальными проблемами современности и рассуждения о «вечных» истинах, сносшибательные научные открытия и головокружительные приключения межзвездных авантюристов, зловещих волшебников и благожелательных братьев по разуму, искрящийся юмор и примеры высокой драмы, яркие картины далекого будущего и альтернативные варианты исторических событий. Диапазон тем и вопросов, затрагиваемых писателями-фантастами, чрезвычайно обширен и, по существу, не только перекрывает всю проблематику, характерную для так называемой «большой» литературы, но даже выходит за эти пределы. Введение фантастической компоненты дает возможность, с одной стороны, поднять на более высокий уровень художественного осмысления традиционные вопросы, а с другой – позволяет моделировать образы и ситуации, практически невозможные в произведениях писателей-реалистов.

Не удивительно, что при таком богатстве тем, задач и образов, фантастика плохо

укладывается в жесткие рамки жанровых границ, но тем не менее очевидна необходимость хотя бы приблизительной классификации различных направлений или течений фантастики. Долгое время в отечественном литературоведении выделялось всего две разновидности фантастики: научная, основанная на марксистско-ленинском мировоззрении, и ненаучная, характерная исключительно для реакционной западной культуры. Как следствие, все дискуссии 60-х годов сводились к обсуждению проблематики лишь **научной** фантастики. Вместе с тем, в статьях советских критиков того периода можно встретить упоминания, что помимо НФ существуют также космическая опера, фэнтэзи и другие направления.

Известно, что в 50-е – 70-е годы оживленная дискуссия о разграничении течений в фантастике велась и на Западе, в первую очередь – в США и Англии. Судя по косвенным данным, западные ученые преуспели на этом поприще не многим больше своих советских коллег. Во всяком случае, Томас Диш, автор предисловия к монументальному сборнику биографий крупнейших американских фантастов XX века, не приводя конкретных формулировок, ограничивается перечислением множества направлений, видимо, общепринятых в англо-американском литературоведении: научная фантастика, «Хай Тек» (т.е. фантастика, основанная на ультрасовременных высоких технологиях), фэнтэзи, космическая опера, волшебная сказка, «так называемая Новая Волна середины 60-х – начала 70-х гг» антиутопия и «антинаучная» (т.е., по-нашему, ненаучная) фантастика. Характерно, что к «антинаучному» направлению Т.Диш относит и классические антиутопии О.Хаксли и Д.Оруэлла, однако в то же время признает, что многие другие антиутопии заведомо принадлежат к НФ.

Наиболее оригинальный способ классификации течений фантастики предложил старейший советский фантаст Георгий Гуревич, изобразивший границы и взаимосвязь различных разделов жанра в виде Карты Страны Фантазий (см иллюстрацию). Карта достаточно наглядна и не вызывает серьезных возражений. Главный ее недостаток видится в том, что Г.Гуревич, по существу, повторяет на этой схеме не вполне корректное деление фантастики на научную и ненаучную, что приводит к курьезам*. Так, например, согласно классификации Г.Гуревича, психологическая и сатирическая разновидности фантастики являются частью НФ, хотя совершенно очевидно, что ни «Отель Танатос» А.Моруа, ни «Багровый остров», ни тем более «Мастер и Маргарита» И.Булгакова к **научной** фантастике никакого отношения не имеют.



Весьма условным представляется также родство между НФ и приключенческой фантастикой.

Таким образом, вопрос о жанровых границах в фантастике остается в значительной степени открытым. Затянувшиеся на десятилетия споры вокруг классификации направлений заставляют усомниться, возможно ли вообще однозначное деление фантастики на четко разграниченные течения. В следующих параграфах этой главы мы рассмотрим характерные черты наиболее известных или развитых разновидностей фантастики, после чего вернемся к проблеме жанровых границ.

§ 2. Научная фантастика

Для обозначения течения фантастики, основанного на новейших технологиях и научно-технических прогнозах, известный американский писатель-фантаст Хьюго Гернсбек предложил в конце 20-х годов нашего столетия термин «Science fiction». В СССР было принято переводить это словосочетание, как «научная беллетристика» и считать его идентичным русскому термину «научная фантастика, хотя нельзя исключить и несколько иной перевод: «наука вымышленная». Так или иначе; но в советском литературоведении уже давно утвердилось понятие «научная фантастика» (НФ), введенное еще в 1914 г. известный популяризатор Я.Перельманом, и вот уже почти век не утихают дебаты вокруг определения жанровых рамок этого направления.

Долгое время в СССР господствовала точка зрения, наиболее четко выраженная в соответствующей статье Большой Советской Энциклопедии:

«Научно-фантастическая литература – вид художественной литературы, изображающей в живой, увлекательной манере перспективы научного и технического прогресса, проникновение человека в тайны природы. Предметом н. – ф л. является научное изобретение, открытие, еще не осуществленное в действительности, но обычно уже подготовленное предыдущим развитием науки и техники.:. От социальных утопий (Т.Мор, Т.Кампанелла) она отличается тем, что обычно изображает борьбу за преобразование

природы, а не борьбу за изменение общественных отношений»⁸.

Такое определение очевидно страдает существенными недостатками и впоследствии подвергалось обоснованной критике. Оппоненты подчеркивали, что темой НФ вовсе не обязательно должны быть научно-технический прогресс или проникновение в тайны природы, что описываемые в фантастике вымышленные изобретения и открытия вовсе не всегда подготовлены развитием науки и техники, что в принципе неверно вычленять из НФ социальную проблематику и т.д. Столь же очевидно, что НФ (поскольку признается «видом художественной литературы») должна иметь первоочередной задачей отнюдь не изображение «научных изобретений», но – исследование человеческой психологии.

В ходе дискуссии по проблемам фантастики в Ленинградском Доме детской книги (январь, 1965), критически разобрав вышеприведенное «энциклопедическое» определение, Е.Званцова предложила *«сформулировать главные требования, которым... должны удовлетворять советские научно-фантастические книги:*

1. Выдвижение интересных гипотез, тесно связанных с развитием сюжета. 2. Убедительные мотивировки и психологическая достоверность. 3. Не только «приключение мысли», но и «приключение характера». Иными словами, индивидуализированные образы персонажей, данные в развитии. 4. Поэтизация творческого труда и социальность прогресса. Гуманизм и оптимистическая направленность книги в целом; наличие революционной романтики. 6. Марксистско-ленинская философия как идейный фундамент любой книги»⁹.

К числу слабостей этого определения относится, в первую очередь, чрезмерная политизированность пунктов 4-6, равно как требование «оптимистичности» НФ. Как известно, задача литературы – художественное отображение реальности, а реальная жизнь состоит отнюдь не из одних только радостных событий. Ясно также, что требования о необходимости революционной романтики и марксистского базиса делают данные формулировки применимыми, в самом деле, лишь для советской фантастики определенного периода и устарели уже к моменту публикации данной формулировки.

Не достаточно четкое, но достаточно емкое определение принадлежит И.А.Ефремову? *«... мечта о приложении научных достижений к человеку, к преобразованию природы, общества и самого человека составляют сущность настоящей научной фантастики»¹⁰.*

Наконец, обобщив формулировки, выработанные в различных дискуссиях того периода, известный критик Р.Нудельман подвел итог в очередном издании БСЭ: *«Н.Ф. – особый вид художественной фантастики... Основан, подобно другим ее видам, на „реализации несуществующего“ в фантастических образах; но, в отличие от них, его предметом являются психологические и социально-духовные последствия... реализации типичных возможностей природы и общества, в силу их специфики (глобальность и многозначность тенденций, абстрактность научных представлений) не улавливаемых традиционными формами искусства... Адекватной представляется трактовка НФ как нового художественно метода, органически сочетающего принципы научного и художественного мышления»¹¹.*

Тем не менее, по-прежнему остается открытым и вызывает много споров вопрос о толковании термина «научный» применительно к фантастике. Наиболее перспективным представляется определение, сформулированное Г.Гуревичем: *«Научной будем считать ту*

⁸ БСЭ, 2-е изд., т.29, 1954 г., стр.264–265

⁹ «О литературе для детей», вып.10, Л.1965, стр.155

¹⁰ Сборник «Фантастика-62», М.: 1962, стр.478

¹¹ БСЭ, 3-е изд., т.17, 1974, стр.336–337

фантастику, где необыкновенное создается материальными силами: природой или человеком с помощью науки и техники»¹².

Хотелось бы уточнить: фантастическая компонента в НФ вовсе не обязательно должна быть строго «научной» в академическом понимании этого термина, ибо тогда крайне трудно было бы объяснить, на какой именно науке основаны идеи машины времени, гиперпространственного звездолета, антигравитатора или индивидуального бессмертия. В основе многих НФ-идей лежат не реальные, а вымышленные авторами научные дисциплины: биполярная математика, кохлеарное исчисление, нуль-физика, психоистория и т. п. Таким образом, «научность» этих НФ-компонент основана не столько на строгом научном знании, сколько – на незнании... Видимо, основной критерий научности в данном смысле – отсутствие противоречий с реальной наукой. Например, межзвездные полеты в произведениях братьев Стругацких совершаются при помощи некоего эффекта, названной авторами «эпсилон-деритринитацией» (для тех же целей И.А.Ефремов вводит метод Прямого Луча, А.Азимов – гиперпрыжок, С.Снегов – теорию Танева). Очевидно, что ни одна из этих вымышленных теорий не противоречит сегодняшним научным представлениям, поскольку нельзя исключить, что в отдаленном будущем подобные концепции действительно могут быть разработаны и реализованы на практике. Итак, остается сделать вывод, который может показаться парадоксальным: главный критерий научной фантастики заключается в **научообразности** обоснования фантастической компоненты.

Важно подчеркнуть, что сложность определения жанровых рамок связана, в первую очередь, с тематическим богатством и художественными возможностями этого течения. Несомненно, НФ – самое представительное по количеству произведений и спектру затрагиваемых проблем направление фантастики. Поэтому большинство определений НФ приведенных в начале этого параграфа, нельзя считать априорно неверными – эти формулировки в разной мере успешно описывают отдельные грани поджанра, однако недостаточно полно характеризуют задачи и возможности научной фантастики, как цельного раздела литературы. В произведениях НФ действительно есть и элементы научного предвидения и популяризации, социальные прогнозы и романтика преобразования природы. Содержание научно-фантастических произведений определяется двумя главными социальными функциями НФ: познавательной и прогностической.

Важнейшим направлением НФ следует, видимо, признать художественное исследование возможных последствий уже сделанных изобретений и открытий, прогнозирование ближних и дальних перспектив наметившихся тенденций развития передовой технологии. Другими словами, это – так называемая технократическая фантастика (на Западе распространен англоязычный термин High Tech т.е. «высокая технология»), посвященная влиянию научно-технического прогресса на образ жизни и массовое сознание человеческого общества. Предтечей «Хай Тека» можно смело назвать Жюль Верна, в романах которого изображено вторжение в повседневную жизнь новинок техники XIX в.: подводных лодок, летательных аппаратов, электричества, новейших видов вооружения. Вплоть до нашего времени ведущие писатели-фантасты активно «осваивали» ультрасовременные достижения научноинженерного гения, чутко предугадывая те из них, которые способны коренным образом (в позитивном ли, в негативном ли смысле) перевернуть жизнь человечества. Так, фантастами было сделано немало поразительных прогнозов в области атомной энергии, космонавтики, а в последнее время особое внимание писателей привлекает компьютерная техника.

Потрясает точность, с которой сбываются многие пророчества писателей-фантастов. Ж.Верн («Из пушки на Луну», 1865) правильно предсказал место старта и приводнения первых лунных экспедиций. А.Азимов в рассказе «Чувство силы» (1959) описал появление карманных электронных калькуляторов и, как следствие, показал, что после этого люди

¹² Г.Гуревич «Карты Страны Фантазий», стр.33

станут терять способность легко считать в уме. И.Ефремов в рассказе «Алмазная труба» (1945) предугадал открытие алмазных залежей в Сибири, а М.Лейнстер в рассказе «Логик по имени Джо» (1946) – создание глобальной сети персональных компьютеров. Многие НФ-произведения 40-х – 50-х годов посвящены разным аспектам внедрения в экономику ядерной энергии. Например, в повести Р.Хейнлейна «Взрыв всегда возможен» описаны аварии на атомной электростанции, отдаленно напоминающие Чернобыльскую катастрофу, и выдвигается идея о выносе экологически вредных производств на орбитальные космические станции. Стремительное развитие с начала 80-х гг. компьютеров и других электронных устройств, проникающих сегодня во все сферы повседневной жизни, породило новую волну НФ-прогнозов. Отметим, в частности, роман Р.Желязны и Ф.Саберхагена «Витки» (1982) и повесть Д.Ваарли «Нажмите «ВВОД» (1984) в которых говорится о зарождении в недрах компьютерных сетей искусственного суперразума, способного вмешиваться в судьбы отдельных людей и всего человечества.

Другая важная ветвь НФ занимается описанием воображаемых, но вполне реальных проблем, которые могли бы встать перед человечеством в более или менее отдаленном будущем. Здесь фантастическая компонента используется, преимущественно, как средство достижения глобальных перспективных целей, среди которых можно назвать освоение ресурсов Солнечной Системы, межзвездные полеты, контакты с иным разумом, перестройку человеческого организма, продление жизни, бессмертие и т.п. Уже сегодня фантасты приступили к разведке этих грядущих проблем, исследуя на страницах своих произведений различные аспекты (научно-технические, этические, психологические, экономические) тех вопросов, которые когда-нибудь станут тревожить наших потомков. Это еще одна сторона прогностической функции НФ: усилиями сотен авторов нарабатываются различные варианты решений, которые, возможно, пригодятся людям следующих столетий. Более подробный разговор на эту тему предстоит в главе «Банк фантастических идей».

Одним из наиболее ярких авторов НФ по праву считается бывший бакинец (ныне – израильтянин) Павел Амнуэль, выдвинувший в своих произведениях множество смелых и, что очень важно, принципиально новых научно-фантастических идей, некоторые из которых (планета-лазер, реликтовое гравитационное излучение) были впоследствии подтверждены реальной наукой. Остановимся на повести П.Амнуэля «Бомба замедленного действия» (1987) – едва ли не самой безумной из всех произведений этого писателя. Автор исходит из модели пульсирующей Вселенной, согласно которой циклы сжатия и расширения Метагалактики периодически повторяются, однако в результате каждого цикла расширения часть материи остается за пределами зоны сжатия, так что после какого-то очередного цикла разбегание галактик уже не сменится их возвращением к единому центру, что будет означать термодинамическую смерть Вселенной. Поэтому, делает автор неожиданное предположение, Вселенная «позаботилась» о преодолении этого тупика. Оказывается, природа создала своего «спасителя» – земного человека, в хромосомный механизм которого включен «ген агрессивности». Наступит момент, когда на Земле будет создано супероружие, и этот ген заставит людей начать последнюю войну, которая приведет к новому Большому Взрыву. В космосе возникнет новая «молодая» Метагалактика, обновленная материя породит новые звезды, планеты, новую жизнь. Только вот человечество погибнет, спасая Вселенную... В конце повести ученым удалось раскрыть этот механизм, и они пытаются предотвратить испытания супербомбы, но милитаристов проблемы Метагалактики не интересуют, разработка нового оружия активно продолжается. Так из абстрактной, казалось бы, фантастической идеи вытекает глубокий нравственный вывод: человечество важно осознать свое место и роль во Вселенной, особенно сегодня, когда мощь людей приобрела воистину космические масштабы.

Многие исследователи отмечали, что глобальная цель НФ – изображение встречи человека с Неведомым, т.е. описание отклика не только коллективного, но и индивидуального сознания на принципиально новые явления природы или тайн истории, внезапную встречу с прительцами из космоса, поведение человека в нестандартной ситуации

и т.д. Отдельный пласт этих задач фантастики связан с описанием различных аспектов научно-инженерного труда, да и творчества вообще. Какие побуждения движут ученым при работе над задачей, решение которой может перевернуть жизнь людей или даже поставить под угрозу само существование цивилизации? Какие образы рождаются в сознании художника или композитора, создающего новое произведение? На вопросы такого рода нет и не может быть однозначного ответа, каждый писатель предъявляет на суд читателей собственное видение проблемы.

Научная фантастика исследует такие перспективы политического и социального развития человечества. Ближние прогнозы описывают возможные последствия политических процессов, которые прослеживаются уже сегодня. Характерный пример – роман Ф.Нибела и Ч.Бейли «Сень дней в мае» (1963), где говорится о попытке милитаристов США совершить государственный переворот, чтобы не допустить реализации советско-американского договора о ракетно-ядерном разоружении. Заглядывая в отдаленное будущее, фантасты пытаются предугадать политическое устройство в эпоху, когда человечество начнет осваивать межзвездные пространства. Здесь возникают иные вопросы: как сложатся отношения между планетами, заселенными выходцами с Земли, между земными колониями и Землей, между землянами и другими космическими цивилизациями?

Очень интересный и увлекательный раздел НФ связан с загадками природы и истории, до сих пор не раскрытыми наукой: НЛО, шаровая молния, экстрасенсорные способности, лох-несское чудовище, снежный человек, гибель Атлантиды и т.д. Фантасты пытаются решать эти загадки с помощью таких присущих НФ методов, как логический анализ и художественное осмысление известных фактов.

Зачастую НФ используется не как метод художественного решения глобальных общечеловеческих задач, но – как литературный прием, позволяющий моделировать какие-либо ситуации. Как правило, подобное употребление фантастической компоненты встречается в приключенческих сюжетах и основано на использовании хорошо известных явлений природы. Герои рассказа А.Азимова «В плену у Весты» – экипаж космического корабля, потерпевшего крушение над астероидом. Двигатели повреждены, посадку совершить невозможно, и людям грозит смерть от нехватки воздуха. Однако на корабле имеется огромный бак с водой, которая замерзла под воздействием космического холода. Разогрев воду, астронавты создали мощную струю пара, и реактивная отдача направила поврежденную ракету к астероиду. Другой характерный пример – роман А.Беляева «Звезда КЭЦ» (1936), в котором автор, основываясь на идеях К.Э. Циолковского, описывает жизнь орбитальной станции, невесомость и перегрузку в космических полетах, мутации животных и растений под воздействием невесомости и радиации, весьма убедительно изображены и приключения космонавтов на Луне.

Резюмируя все, сказанное в этой параграфе, трудно не согласиться с И.А. Ефремовым, назвавшим научную фантастику литературой мечты и предвидения. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что фантасты в большинстве случаев правильно ставят задачи на будущее, но крайне редко угадывают способы их решения. Типичный пример – романы П.Верна «Из пушки на Луну» и «Вокруг Луны». Здесь правильно названа цель – полет на Луну, однако средство достижения этой цели – снаряд запускается выстрелом из гигантской пушки – совершенно неверен. И это естественно, ведь НФ – не коллекция технологических прогнозов, а вид художественной литературы. И пусть Ж. Верн ошибся в технических деталях, зато великий писатель совершенно точно предсказал ту бурю восторга и воодушевления, охватившую все человечество, когда стало известно о первом полете в космос. В этом, наверное, и заключается предназначение научной фантастики: мечтать о грядущих задачах и предугадывать реакцию людей на осуществление этих задач. Способ же осуществления не столь важен. Какая, в конце концов, разница, ионная или фотонная ракета полетит через двести лет к соседней звезде? Гораздо интереснее для нас – какие люди поведут эту ракету, какие помыслы отправят их в опасный рейд через межзвездную бездну, какие переживания и опасности могут ждать участников этого полета.

В заключение сформулируем окончательное определение этого направления: *НФ – особая разновидность художественной фантастики, в произведениях которой содержатся фантастические компоненты, имеющие наукообразное обоснование, не противоречащие достоверно установленным фактам и материалистическому взгляду на природу, причем отличия описываемых событий и явлений от реальной действительности являются непосредственным следствием влияния компонент фантастичности.*

§3. Космическая опера

Наименование этого направления имеет оригинальную историю. В годы, когда на Западе появилось телевидение, одна из американских фирм, производивших мыло, откупила право передавать свою рекламу во время трансляции многосерийных ковбойских боевиков, после чего такие фильмы были прозваны в народе «мыльной оперой». Затем, когда вошли в моду фантастические романы и кинофильмы о космических сражениях, они по аналогии получили название «космической оперы».

Для таких произведений характерны динамичный умеренно закрученный сюжет, действие разворачивается на фоне грандиозных битв галактического (как правило) размаха. В космических операх задействованные в сражениях стороны – как политические силы, так и отдельные персонажи – четко делятся на положительных и отрицательных, практически без полутонов. Глубокая проработка характеров здесь не требуется, обычно авторы ограничиваются стандартным набором традиционных персонажей: «неистребимый» главный герой, которому удастся целым и почти невредимым выпутаться из самых тяжелых ситуаций; его верная подруга – обычно прекрасная принцесса, хотя возможны варианты; демонический злодей, замышляющий поработить галактику, самоотверженные соратники героя и безжалостные беспринципные наемники галактического диктатора.

Одно из первых произведений в жанре космической оперы было создано, как ни странно, в Советской России, речь идет о романе Н.Муханова «Пылающие бездны», опубликованном в 1924 г. журналом «Мир приключений». Содержание книги достаточно отчетливо видно уже по названиям трех частей романа: «Война Земли с Марсом в 2423 году», «Пленники Марса», «Тот, в чьих руках судьбы миров». Не сумев полюбовно поделить пояс астероидов с его минеральными богатствами, правители двух планет решили выяснить отношения традиционным способом – в кильватерном строю боевых эскадр, обмениваясь разрушительными сигма-, омега- и тау- лучами. Интрига романа закручена круто, хотя и достаточно наивно: Марсом правит тайное общество (вроде масонской ложи), командующий земным флотом регулярно влюбляется в марсианских красоток и т.п. Наконец, сражающиеся за правое (ну разумеется!) дело земляне, применив «планетарный тормоз», останавливают вращение Марса и тем самым выигрывают войну.

В 30-е – 40-е годы Эдвард Э.Смит по прозвищу «Док» (он имел степень доктора философии) создал серию романов о «линзменах»: «Трехпланетие», «Первый линзмен», «Серый линзмен», «Линзмены второй ступени». Во вселенной идет давняя борьба двух сверхцивилизаций: хорошие Эрайанцы пытаются остановить экспансию очень плохих Эддориан. Сами они воевать не желают, а потому рекрутируют бойцов на разных планетах. После многовековой селекции эрайанские Менторы «выводят» на Земле генетически чистый тип усовершенствованного человека, обладающего экстрасенсорными способностями. Лучшие из этого «выводка» получают Линзу – «телепатический коммуникатор поразительной силы и дальности». Носители Линз – «линзмены» – успешно сражаются с врагами галактических свобод и громят злокозненных эддориан похлеще, чем Красные Дьяволята – махновцев.

Самой известной космической оперой 40-х гг. был, безусловно, роман Эдмонда Гамильтона (1904–1977) «Звездные короли». Опубликованный в 1949 г. этот роман наиболее четко аккумулировал характерные признаки и закономерности жанрового направления. Вернувшийся с тихоокеанского фронта отставной пилот Джон Гордон, работающий клерком

в скучной конторе, слышит по ночам странный голос. Выясняется, что с ним говорит Зарт Арн, принц Среднегалактической Империи, живущий 200 тысяч лет спустя. Принц, крупный ученый своего времени, намерен исследовать жизнь древней Земли и для этого предлагает Гордону «поменяться» с ним разумами. В результате сознание бывшего летчика оказалось в теле принца, и начинаются головокружительные приключения. В день прибытия Джона в столицу Империи – планету Троон звезды Канопус – Император организовал его помолвку с Лианной – красавицей-принцессой королевства Фомальгаут. Брак этот необходим, чтобы склонить на сторону Империи периферийных удельных баронов, и настоящий Зарт Арн не собирался жениться на Лианне, но Гордон безумно влюбился в принцессу.

В Галактике, между тем, назревает большая война. Шорр Кан, диктатор Лиги Темных Миров (размещается в Темном Облаке, скрывающем центр Галактики) плетет интриги, строит гигантский космический флот, вербует агентуру среди высших чиновников империи, его наёмники убили императора и похитили «фальшивого» Зарта, чтобы выведать у него тайну Разрушителя – страшного оружия, уничтожающего само пространство. Обманув Шорр Кана, Гордон и Лианна бегут из Темного Облака, сражаются с чудовищами, возвращаются на имперский боевой корабль, но обвинены в предательстве (в действительности же предателем был сам командующий флотом), поднимают мятеж, прорываются в столицу и т. д.

Наконец, возглавив флот империи, Гордон наносит поражение Шорр Кану и возвращается на Землю в свое тело. Вскоре шеф повышает его в должности. Ирония судьбы: вчерашний повелитель Галактики становится руководителем отдела крохотной страховой компании. Однако в финале Гордон счастлив: к нему пришла Лианна, которая уговорила Зарта Арна переселить ее сознание в тело землянки XX века.

Безусловно, роман потрясал воображение читателей 40-х годов: космические линкоры разгоняются до 200 парсек в час, пушки и винтовки стреляют атомными зарядами, особые устройства позволяют вести огонь через телевизионный экран. Немало патетики в описаниях грандиозных космических сражений: «Сводки доносили, что положение имперского флота с каждым часом ухудшается. Адмирал Гирон, отходя к юго-востоку на соединение с сильно потрепанным флотом баронов, встретился с флотилиями Лиры, Лебеда и Полярной. В районе Медведицы адмирал развернул свой объединенный флот и в течение двух часов сдерживал натиск армады звездолетов Лиги. Затем он отдал всему флоту приказ рассыпаться и уходить к Геркулесу». Сегодня же все эти звездные битвы, где космические линкоры и крейсера обмениваются орудийными залпами, как в эпоху парусных флотов, выглядят, мягко говоря, неубедительно. Весьма анекдотическими представляются и сцены из жизни императорского дворца с коварными изменниками, интригами и вспыльчивым, но добродушным монархом.

В 1959 г. Э.Гамильтон опубликовал новую космическую оперу, роман «Сокрушитель солнц» (в русском переводе «Молот Валькаров»). К простому американскому бизнесмену является некто, объявивший, что тот в действительности – не человек, а принц Кайл, наследник династии Валькаров, правившей Галактикой, которого узурпаторы, лишив памяти, сослали на Землю. Возглавив восстание, Кайл сумел пробиться на планету, где расположен Молот Валькаров – чудовищное орудие низвергнутой династии. Однако, потрясенный ужасающей мощью Молота, он предпочел уничтожить страшное оружие и, видимо, предложит руку и сердце влюбленной в него Тэрэнии, предводительнице узурпаторов.

Более серьезные проблемы поднимает роман Ф.Карсака «Пришельцы ниоткуда». Провинциальный французский врач случайно вовлечен в космическую войну: свободолюбивые жители нескольких галактик сражаются против мисликов, которые обитают в межзвездной среде при абсолютном холоде и гасят звезды, расширяя тем самым свое жизненное пространство. В символической форме речь идет о глобальной битве сил Света и Мрака, явственно прослеживается в романе и аналогия с недавней борьбой объединившихся народов против гитлеризма. Главный герой женится на красавице Ульне, княжне из Туман ности Андромеды и участвует в боевых рейдах, вновь зажигая звезды,

превращенные мисликаи в холодные шары застывшего металла.

Подлинным шедевром жанра стал американский фильм «Звездные войны», поставленный в 1976 г. известным голливудским кинорежиссером Джорджем Лукасом. Позже Лукас опубликовал роман, написанный по мотивам фильма.

...Честолюбивый сенатор Палпатин, став президентом Галактической Республики, совершил переворот, провозгласил себя императором и обрушил на подданных упасающий террор. Полчища имперских штурмовиков возглавляет получеловек-полуробот Дарф Вейдер – зловещий Лорд Тьмы, обладающий экстрасенсорной Силой. Против Империи сражаются повстанцы, объединившиеся в Альянс, и для борьбы с ними Империя строит исполинскую боевую станцию «Звезда Смерти», огромные лучевые орудия которой с одного выстрела стирают в пыль целые планеты. Лидер Альянса принцесса Лейя Органа добыла через своих агентов чертежи станции, но Вейдер настиг ее корабль и взял принцессу в плен. Судьба восстания почти решена, однако два робота принцессы успели бежать и приземлились на захолустной планетке Татуин, где их нашел молодой фермер Лук Скайуолкер (фамилию можно перевести как Небоход), сын лучшего космического пилота Старой Республики, убитого Дарфом Вейдером.

Вместе с роботами Лук находит в пустынях Татуина генерала Бена Кеноби, выдающегося полководца Старой Республики и, зафрахтовав пиратский грузовик межзвездного авантюриста Хана Соло, они летят на планету Алдераан, базу Альянса. Однако, «Звезда Смерти» успела на место раньше них и уничтожила планету со всем многомиллионным населением. Герои попали в плен, но сумели бежать, заодно освободив принцессу. Прикрывая отступление, в поединке с Вейдером гибнет Кеноби, однако он успел обучить Луку управлять Силой. Оторвавшись от погони, звездолет пиратов мчится на Явин, где расположена последняя база повстанцев, но выясняется, что Дарф Вейдер установил на борту корабля маяк, и «Звезда Смерти» спешит по следу. Буквально в последний момент ученые Альянса сумели обнаружить слабое место в обороне боевой станции, и десятки легких повстанческих истребителей атакуют чудо имперской техники.

После тяжелейшего космического сражения, буквально за секунду до уничтожающего залпа по Явину, выпущенные Люком протон-ные торпеды поражают реактор «Звезды Смерти». Космическая крепость уничтожена, повстанцы торжествуют, принцесса Лейя раздает награды.

Второй роман сериала, названный «Империя наносит ответный удар», написал малоизвестный автор Дональд Глат. Как явствует из названия, Дарф Вейдер собирает в мощный кулак лучшие корабли имперского флота и наносит повстанцам тяжелое поражение. Хан Соло взят в плен, принцессе и Люку с трудом удалось спастись, при этом Люк теряет руку в поединке с Вейдером, который сообщает парню, что доводится ему отцом и предлагает союз, чтобы свергнуть императора и вместе править галактикой. Литературный вариант третьей серии, «Возвращение Джедая», был совсем коротким. На этот раз успех опять на стороне повстанцев: новая «Звезда Смерти» уничтожена недостроенной. Люку удалось распропагандировать Дарфа Вейдера, и оба Скайуолкера убивают-таки престарелого экстрасенса-императора. Однако гибнет и Вейдер. Попутно выясняется, что Люк и Лейя – близнецы, дети Анакина Скайуолкера, которого император превратил в Дарфа Вейдера. Таким образом, благополучно разрушается любовный треугольник Люк-Лейя-Соло, и предстоит, видимо, пышная свадьба повстанческих генералов... Поскольку четко прослеживается тенденция, согласно которой в нечетных сериях побеждали повстанцы, а в четных – имперцы, было ясно, что силы зла в четвертой томе сериала обязательно должны взять реванш, причем сделает это, вероятнее всего, сын убиенного императора Палпатина, либо кто-то из претендентов на имперский трон.

Так оно и вышло: в начале 90-х из-под пера Тимоти Зана выходит «Наследник империи» – первый роман нового сериала. Хотя повстанцы победили, адмиралы имперского флота продолжают войну, при этом зверски угнетая негуманоидные цивилизации. Чем-то эти книги напоминают старые советские пасторали про бедных жителей Крайнего Севера, от

которых нехороший Алитет в горы ушел.

Достоинства и недостатки «Звездный войн» рассматривались и в разделе, посвященном кинофантастике, поэтому здесь остановимся лишь на чисто литературных аспектах. Главная неудача авторского коллектива видится в том, что отрицательные персонажи (например, мрачное чудовище Дарф Вейдер, самодовольный жестокий губернатор Мофф Таркин, меркантильный авантюрист Хан Соло, и вовсе уж злодейский образ самого Императора) предстают куда более живыми, а потому и более привлекательными, чем тускло-одинаковые положительные герои. Очень наивно выглядят и сцены космических сражений; полностью построенные на тактике воздушного боя времен второй мировой и вьетнамской войн, хотя терминология почти полностью заимствована из военно-морской истории. Тяжелые боевые корабли не успевают сделать, кажется, ни единого выстрела, да и вообще многочисленная команда авторов слабо разбирается в военно-морском деле: например, все корабли {и большие и малые} упорно именуется «крейсерами», и только самые громадные корабли названы *Star destroyer*, то есть эсминец, хотя очевидно, что флагман флота «Авенднер» – вовсе не эсминец, но относится к классу линкоров. Совершенно очевидно также, что разработчики литературных сценариев эпизодов 5 и 6 меньше всего заботились о логичности сюжета, прагматично полагая, что кинотрюки заткнут любую пробоину в сюжете. Кроме того, вызывает некоторое раздражение обильное использование авторами штампов, характерных для космической оперы, начиная с 20-х годов.

Отметим, что в тех случаях, когда писатели не связаны необходимостью следовать «правилам игры» чужого сюжета, у них получались отличные произведения, примером чему роман А.Фостера «Тар-Айимский Кранг». На страницах этой лирично написанной книги живут нестандартные мастерски обрисованные персонажи, слышна сочная речь, бурлят правдивые страсти. Крутой сюжет со множеством погонь, стычек, измен, интриг и прочих приключений развивается вокруг поисков Кранга – супероружия, построенного самоуничтожившейся полмиллиона лет назад цивилизацией Тар-Айим. Сверхидея романа гуманистична в самом высокой смысле: люди и раса разумных насекомых транксов, объединившихся в Челанксийское Сообщество, противостоят экспансии агрессивной цивилизации Ааннов, истребляющих население захваченных миров и считающих войну естественным состоянием. Герои романа проявляют чудеса отваги и находчивости, чтобы Кранг не достался Ааннам и земной мафии, которая активно сотрудничает с военщиной враждебного челанксийцам государства. Финал, естественно, счастливый: Аанн и мафия остались с носом, Кранг будет служить лишь самым благим целям.

Самой известной космической оперой в советской фантастике стала, безусловно, трилогия С.Снегова «Люди как боги»: «Галактическая разведка» (1966), «Вторжение в Персей» (1968), «Кольцо обратного времени» (1977). Действие происходит в 2560-е годы, когда на Земле давно победил коммунизм, и человечество, расселяясь среди звезд, активно помогает десяткам слаборазвитых цивилизаций. Но в глубинах скоплений Персея уже миллионы лет полыхает ужасающая война между миролюбивыми галактами и безжалостными зловедами-разрушителями. Сверхсветовые звездолеты людей и их союзников, вооруженные аннигиляторами пространства (до которых почему-то за миллион лет не додумались вояки из Персея) на удивление легко вправляют мозги тоталитарной империи зловредов, и последние моментально приобщаются к сознательному труду на благо всех народов. Многие эпизоды трилогии воспринимались как карикатура даже в 70-е годы, сегодня же «Люди как боги» стремительно превращаются в пародии на жанр.

Отдельную ветвь космической оперы составляют антивоенные произведения. Это, в первую очередь, роман Барри Лонгиера «Враг мой», удостоенный премией «Хьюго» и «Небьюла» за 1979 г. После неудачного космического боя на необитаемой планете совершают вынужденную посадку два пилота – землянин и Рептилия с планеты Драко. Чтобы выжить, вчерашние враги вынуждены сотрудничать, и постепенно между ними возникает настоящая дружба. Затем драконианин (жители Драко – однополы) погибает при родах, и землянин воспитывает ребенка другой расы. Война закончилась, потерпевшие

крушение возвращаются по домам, но оказываются изгоями на своих планетах, так как прониклись «вражеской» культурой и не способны испытывать ненависть к чужакам.

На еще более трагической ноте выдержан рассказ Пола Андерсона «Государственная измена». Земной офицер отказался выполнить преступный приказ – сбросить сверхбомбу на густонаселенную планету противника. Он приговорен к смертной казни по обвинению в измене, однако убежден в собственной правоте: не уничтожив миллионы разумных существ, он тем самым избавил человечество от неизбежного ответного удара и сохранил возможность для достойного выхода из войны.

Остроумный итог жанру космических побоищ подводит рассказ Артура Кларка «Абсолютное превосходство». В разгар межзвездной войны побеждавшая сторона, имевшая абсолютное превосходство над противником, делает ставку на принципиально новые системы оружия. Однако экспериментальные образцы боевых средств недостаточно надежны, нуждаются в некоторой доработке, поэтому военные действия временно приостановлены. Воспользовавшись передышкой, противник успел произвести много старого оружия, переходит в наступление и быстро добивается победы. Оказавшись во вражеской тюрьме, разгромленный адмирал делает вывод: «Мы потерпели поражение по одной-единственной причине: наука у нас находилась на более высокой уровне развития, чем у нашего противника». Безумный итог? Возможно. Но не менее безумна бывает и сама война.

Столь затянувшееся и утомительное рассмотрение основных разновидностей космической оперы показывает, что данное направление фантастики построено на достаточно незатейливой схеме.

Сюжеты космических опер состояются из ограниченного набора трафаретных элементов: супероружие, много пафоса, бой в космосе, бой на планете, каскад приключений с переменным успехом, причем обязательная победа в финале достигается обычно усилиями небольшого отряда или даже героя-одиночки. Тем не менее масштабность действия, романтика космических сражений, множество приключений на экзотических планетах и другие обязательные компоненты – делают космическую оперу одной из наиболее популярных разновидностей фантастики, в особенности для молодежной или непритязательной аудитории.

§4. Фэнтэзи

Если в НФ компонента фантастичности имеет квазинаучное происхождение и рациональное обоснование, то в фэнтэзи элемент необычайного заведомо иррационален, фантастическое здесь порождено сверхъестественными явлениями. Отличительной чертой фэнтэзи можно считать пронизывающее это жанровое направление ощущение, что человек способен управлять сверхъестественными силами и существами. Благодаря накопленным знаниям, жрецы и волшебники умело пользуются заклинаниями, и магическими амулетами, подчиняют своей воле демонов преисподней.

Фэнтэзи уходит корнями в средневековые романы о нечистой силе, в мифологию, в мистику экзотических стран. Исследователи связывают зарождение фэнтэзи с творчеством Мэлори, Мэтьюрина, Гофмана. Однако подлинный расцвет и триумфальное шествие жанра относятся уже к нашему столетию, когда родилось новое течение – «эпическое» или «героическое» фэнтэзи, т. е. повествование о похождениях героя-бойца в мире, основанном на волшебстве.

Одним из главных творцов нового направления фантастики стал, бесспорно, американский писатель Роберт Говард (1906–1936), создавший цикл повестей о Конане из Киммерии. Цикл этот пережил автора, и уже в 70-е годы XX века многие американские фантасты (С.Де Камп, Л.Картер, Б.Ниберг, П.Андерсон и др.), отталкиваясь от сохранившихся черновиков Говарда и отдельных эпизодов его повестей, продолжили описание приключений Конана, а в 80-е гг. Голливуд выпустил супербоевики

«Конан-варвар» и «Конан-разрушитель», главную роль в которых исполнил А.Шварценеггер.

В повестях о Конане Р.Говард, по существу, провозгласил «правила игры», которым в последующем следовали другие авторы произведений в стиле фэнтези. Действие цикла происходит в вымышленную Гиборианскую эпоху – когда уже погрузилась в морскую пучину Атлантида, но еще не возникла цивилизация, известная современной науке. Говард мастерски выстроил географию этого мира: такие названия стран, как Аквилония, Афгулистан, Туран, Стигия, Гиркания или остров Тортега пробуждают в читательском восприятии ощущения чего-то смутно знакомого (по аналогии с Афганистаном, Аквитанией или Тортугой) и воспринимаются почти как реальность.

Мир выписан очень зримо и реалистично, заселен сильными характерами, с аналогами которых читатель уже встречался в книгах о пиратах или авантюристах. Другой способ повышения читательского доверия заключался в использовании Говардом имен богов, заимствованных из различных политеических пантеонов: Кром (видимо, имелся в виду Крон), Иштар, Сет, Ариман. Для массовой аудитории, достаточно слабо посвященной в тонкости древних религий, смутно знакомых названий создает иллюзию почти полной достоверности описаний. Еще один штрих: на границах доисторического Гиборианского королевства, вдоль течения реки Запорожска, «сформировалась организация беглых преступников и рабов, разорившихся людей и солдат-дезертиров... Они называли себя **казаками** и считали остальных никудышными людьми» (цитата из повести «Дьявол в железе»). Средний американец наверняка слышал кое-что о донских казаках, которые жили на реке Дон, поэтому вполне мог поверить, что запорожские казаки должны жить именно на реке Запорожска...

Вернемся, однако к главному герою сериала. Конан родился в одном из варварских племен северных степей Киммерии, мальчиком был угнан в рабство, но бежал, скитался по всему миру, становился поочередно вором, пиратом, наемником, авантюристом, казачьим гетманом, вождем восставших и к сорокалетнему возрасту занял королевский трон Аквилонии. В своих странствиях Конан без устали покоряет сердца варварских королей, освобождает белокурых рабынь, захватывает несметные сокровища, сражается мечом и голыми руками с величайшими воинами и разбойниками разных стран, а также с могущественными колдунами и сверхъестественными существами, вызванными магией из бездн преисподней. Конан безжалостен и великодушен, он алчен, но может быть щедрым, его путь отмечен горами трупов, однако пират становится прекрасным монархом и пользуется любовью подданных – из истории нам известно немало подобных парадоксов.

Конан побеждает всех врагов не только с помощью своей колоссальной физической силы, врожденной ловкости и приобретенного в скитаниях искусства бойца, но и благодаря знаниям, хотя сам варвар-киммериец волшебством не владеет. Говард мастерски использует распространенные суеверия, вошедшие в массовое сознание мистические представления – например, общеизвестный «факт», что оборотня или ведьму можно убить только серебряным оружием. Так в финале повести «Сокровище Транникоса», столкнувшись с неуязвимым демоном, Конан швыряет в противника массивный серебряный светильник, рассудив, что нет такого сверхъестественного существа, которое устояло бы против одновременного удара серебром и огнем. Рассуждения подобного рода воспринимаются читателем, согласным с правилами игры, как должное.

Критики недаром называли повести Говарда: «бумага, почти сплошь пропитанная кровью», – множество битв с горами трупов – обязательный элемент всех эпических фэнтези. Вот характерные эпизоды из повести «Родившаяся ведьмой»:

«Прежде, чем шемиты приблизились, в дверном проеме появилась чудовищная фигура. Наемники с испуганными криками повернули и начали пробиваться назад через толпу простолудинов, которые отпрянули в ужасе, топча друг друга в этой давке. Но чудовище, казалось, искало только Валериуса и девушку. Протиснув свое грузное бесформенное тело через дверь, оно скакнуло вслед за юношей когда тот побежал вниз по ступенькам

лестницы. Валериус чувствовал, как оно маячит у него за спиной – пародия на живое существо, чудовище, вырванное из глубин мрака.

...Не замедляя скорости, всадники пустыни натянули луки и выпустили стрелы. Облако стрел пропело над площадью и воткнулось наконечниками в черное чудовище. Тварь рухнула и покатилась вниз по ступеням – мертвая, как и ведьма, вызвавшая чудовище из тьмы веков».

Предельно упрощенный сюжет с обилием драк, реки крови, леденящие душу описания демонов и чудовищ, роковые страсти, приключения в экзотических странах и другие обязательные стереотипы, разбавленные примитивным, рассчитанным на самого непритязательного читателя языком, сделали цикл о Конане очень популярным в 30-е годы, и способствовали второму рождению сериала в начале 70-х.

Примерно по той же схеме выстроены и написанные в период между мировыми войнами романы Авраама Меррита «Лик в бездне» и «Металлический монстр», которые выглядят довольно слабыми подражаниями произведениям Роберта Говарда и Артура Конан-Дойля.

Принципиально иной тип фэнтези, куда более серьезный и высокохудожественный, насыщенный глубокими философскими рассуждениями, предложил читателям Джон Р.Р.Толкиен, автор прославленного романа «Властелин Колец», изданного в виде трех книг: «Хранители», «Две башни», «Возвращение короля».

В трилогии затрагиваются извечные темы «большой» литературы: борьба сил Добра и Зла, этика власти, дружба народов, героизм в борьбе за высшие идеалы и т. п. Действие разворачивается на блестяще выписанном фоне – в сказочной стране Средиземье населенной не только людьми, но и персонажами нордических мифов: эльфами, троллями, гномами, гоблинами, орками, а также смешным народом добродушных хоббитов.

...Много веков назад Саурон Черный, повелитель злых сил, стремясь к господству над миром, выковал магические Кольца для разных народов Средиземья, оставив себе Кольцо Всевластья, управлявшее остальными волшебными атрибутами. Но Саурон был повержен на поле брани, и Кольцо Всевластья исчезло, чтобы вновь появиться в дни, когда Саурон готовится взять реванш. Воинству Тьмы противостоят свободолюбивые народы: эльфы, люди, хоббиты, гномы, возглавляемые добрыми волшебниками.

Роман написан в годы второй мировой войны и нередко трактуется, как фантастическая интерпретация всемирной борьбы против фашизма. При первом прочтении кажутся очевидными реминисценции: Хоббитания – Британия, гномы – французы, орки – немцы, эльфы и хоббиты – англичане (отсюда, видимо, и проистекает застарелая неприязнь между эльфами и гномами), в «больших народах» или «Громадинах», т. е. людях при желании можно угадать намек на сверхдержавы – СССР и США. Многие эльфы полагают, что населенная людьми Ристания предалась Саурону и платит ему дань – тут автор, возможно, имел в виду советско-германский договор 1939 г. и поставки советского сырья Третьему Рейху. Столь же очевидной представляется на первый взгляд аналогия с И.В. Сталиным, намеченная в образе вождя Ристании великого чародея Сарумана, который пытается помешать войне против Саурона и сам намерен овладеть Кольцом Всевластья.

Но в финале Ристания и другие княжества людей вместе со сказочными народами наносят Врагу поражение в битве на берегах реки Итиль. Это уже читается, как прямое указание на Сталинградскую битву, ведь Итиль – древнее название Волги. Гуманизм, мужество, твердое следование нравственным критериям и самоотверженность Хранителей Кольца, в отряде которых сражаются, как равные, воины всех народов Средиземья, позволяют главному герою Фродо выполнить сверхзадачу и уничтожить Кольцо.

Впрочем, нельзя исключить и принципиально иную трактовку, особенно с учетом некоторых особенностей политических воззрений Толкиена. Слишком уж отчетливо проступает в романе мотив борьбы несущих цивилизацию нордических племен против злобных варваров Востока. В таком случае достигается даже географическое совпадение Рохана с Рейхом, а Мордора – с Советским Союзом. Заключивший пакт с большевиками

Саруман не оправдал надежд западных наций, Рохан ослаблен войной, Кольцо исчезает, а вслед за ним из Средиземья уходит волшебство...

Феноменальному успеху трилогии способствовало, разумеется, не одно лишь увлекательное действие, изобилующее (как и положено в фэнтези) битвами, погонями, тайнами, мистической романтикой. Толкиену удалось создать изумительные по художественной достоверности образы положительных героев: мудрого волшебника Гендальфа Серого, короля людей Арагорна Рейсера (в русском переводе – Бродяжника), отважных забавных хоббитов Фродо, Бильбо, Сэма, с горькой ностальгией по уходящему в небытие величию Англии выписаны портреты эльфов. Не менее впечатляют и зловещие представители вражеской стороны: сам Саурон, сломленный Кольцом несчастный Горлум, рядовые орки, а также назгулы, Черные Всадники, бывшие когда-то сильными и гордыми людьми, но не выдержавшие испытания властью. Толкиен рисует удивительно точные психологические портреты как главных героев, так и второстепенных персонажей. Каждый эпизод, каждая фраза романа необходимы для действия – в этом грандиозном произведении практически нет «нестреляющих ружей». Автор приглашает читателя к серьезному обстоятельному разговору о судьбах мира, о тлетворном действии мечтаний о власти на слабые души, о безумии вражды между народами.

Хотелось бы остановиться и на характерном негативном моменте, которого не избежали ни Говард, ни Толкиен. И во «Властелине Колец», и в сериале о Конане выпирает грубое противопоставление цивилизованного Запада и дикого варварского Востока. Оба автора – возможно, неосознанно – дают положительным героям европейские имена, тогда как у отрицательных персонажей имена преимущественно «азиатские». Видимо, дает о себе знать еще кипплинговский мотив о «высокой миссии белого человека». Толкиен также всячески подчеркивает, что Хоббитания пыталась любой ценой остаться в стороне от большой войны, однако все же была втянута в битву сверхдержав. Кстати, у Говарда самый неприятный и агрессивный народ называется... «шемиты».

К достоинствам толкиеновского романа следует отнести то, что герои трилогии – отнюдь не супермены, а простые люди. Недаром Бильбо и Фродо обычно вызывают у читателей ассоциации с другими литературными образами «типичного англичанина» – такими, как Винни Пух и мистер Пиквик. Отряд Хранителей нередко терпит поражения, бывает вынужден отступать, несет тяжелые потери. Автор честен, он не грешит против художественной правды, не пытается (исключая финал) «подыграть своим». Бесспорно, «Властелин Колец» – это подлинный шедевр фантастического жанра, и более того, выдающееся явление мировой культуры.

Для создания «сверхъестественных» декораций авторы фэнтези используют в большинстве случаев элементы хорошо знакомой западному читателю мифологии – нордической или античной. Гораздо реже обращаются писатели к индуистскому пантеону, равно как к исламским или христианским мотивам. Одним из редких примеров фэнтези, построенных на библейской основе, является роман Клиффорда Саймака «Братство Талисмана».

Действие происходит в конце XX века, однако человечество застыло на уровне раннего Средневековья. Дело в том, что каждые несколько столетий на Землю вторгается Орда злых демонов, уничтожающая ростки прогресса. Орда питается страданиями смертных, а потому всячески стремится сохранить на Земле нищету и отсталость. Подавленные потусторонним террором люди прекратили попытки улучшить свою жизнь, а потому цивилизация обречена. Но вот в дни, когда очередная Орда разрушает Англию, найдена неизвестная до сих пор рукопись одного из спутников Иисуса Христа. Местный архиепископ надеется, что этот манускрипт, подтвердив истинность канонов веры, сплотит народы вокруг церкви и поднимет людей на бой против Зла. Молодой рыцарь Дункан получает задание доставить пергамент в Оксфорд, чтобы ученые подтвердили подлинность рукописи.

Чтобы добраться до цели, Дункану предстоит пересечь Разоренные Земли, где буйствует Орда. В пути к нему присоединятся традиционные персонажи британского

фольклора: отшельник, ведьма, дух, гоблин, баньши и даже мелкий демон из ада. В романе много эпизодов, которые способны возмутить ортодоксального церковника, но именно они-то и воплощают, видимо, авторский замысел. Отшельник долго жил в уединении, пытался услужить Богу, отрешившись от мирской суеты, но Бог обратил внимание на него лишь в момент, когда Эндрю проявляет милосердие к «нечистым» – ведьме и демону. Против Орды, символизирующей Зло в «чистом виде», объединяются даже силы зла земного, включая скачущего по небу Дикого Охотника – рыцаря из свиты Сатаны. Отряд Дункана – по существу, тот же отряд Хранителей – сцементирован дружбой и решимостью одолеть поработителей, а потому одерживает победу. Символично, что эльфы, гномы, гоблины, олицетворяющие саму древнюю и гордую историю Британии, вручают Дункану легендарный меч короля Артура, т. е. языческое оружие служит во славу Господа. В самом финале, когда гибель кажется неминуемой, Дункан идет навстречу Орде, сжимая в руке рукопись, и Зло погибает. Сверхидею романа можно выразить примерно так: победить Зло способны лишь люди, истово верящие в Добро и свободные от политических или религиозных предрассудков.

Огромным успехом у читателей пользуются и другие произведения в стиле фэнтези, наиболее известны среди которых сериалы «Колдовской мир» Андрэ Нортон, «Повелители мечей», «Рунный посох» и «Эльрик из Мельнибоуна» Майкла Муркока, «Волшебник Земноморья» Урсулы Ле Гуин, а также отдельные романы «Три сердца и три льва», «Операция «Хаос» и «Танцовщица из Атлантиды» Пола Андерсона, «Сага о Фафре и Сером Мышелове» Фрица Лейбера, «Королева ведьм Лохленна» Джорджа Смита.

К сожалению, долгое время фэнтези были в СССР фактически запрещены, ввиду негативного отношения властей и цензуры к мистике, хотя в золотом фонде советской фантастики имелся такой шедевр, как «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова. Первые признаки возвращения фэнтези в отечественную литературу появились лишь в 80-х годах.

Наибольшую известность завоевал роман Владимира Орлова «Альтист Данилов» (1982) о нелегкой судьбе демона, живущего в Москве. Демон, по доброте душевной, не расположен делать гадости людям, а потому имеет массу неприятностей от своего потустороннего начальства. В романе много удачных сатирических зарисовок московского быта эпохи «застоя», но фантастические эпизоды плохо состыкованы с реалистической частью произведения, автору так и не удалось добиться органичного синтеза обоих потоков сюжета. Более удачным примером отечественного фэнтези советского периода следует признать повесть Людмилы Козинец «Полеты на метле» (1991). Сюжет в меру оригинален: выпускница школы ведьм направлена в причерноморский курортный городок для культурно-массовой работы среди творческой молодежи. Повесть написана очень лирично, с глубоким знанием образа жизни провинциальной богемы и тонким пониманием проблем, возникающим перед юными графomanами. Только фантастическая компонента (т. е. сама ведьма) опять-таки оказывается лишней – типичное «нестреляющее ружье». Ведь функции дипломированной ведьмы вполне мог бы выполнить добросовестный редактор местной многотиражки или положительный заведомо культуры горкома комсомола...

Приятным исключением стали отличные повести красноярского писателя Александра Бушкова «Лабиринт» (1984) и «Провинциальные хроники начала осени» (1985). Жестокие и во многом парадоксальные рассуждения о проблемах этики и политики разворачиваются здесь на фоне античной мифологии. В начале «Провинциальных хроник» афинский поэт Майон искренне недоумевает: «Почему за десять лет никто ни строчки не написал о троянской войне, самых славных, самых кровавых, самых доблестных сражений нашего времени?» Майон беседует с участниками осады Трои, чтобы услышать от них подробности «доблестных сражений», и постепенно открывает ужаснувшую его правду: та война была не ареной славных подвигов, но – чудовищным преступлением.

Многие города-государства давно рвались ограбить Трою, но требовался «казус белли». Потому-то Менелай своими руками буквально затолкал Елену в постель Париса и заставил их отплыть в Трою, тогда как остальные участники сговора уже держали наготове

флоты и армии, чтобы обрушиться на ни в чем не повинный город. Людей предали собственные правители, предали и олимпийские боги, которые замыслили что-то против Зевса, но затем полюбовно сговорились со старшим братцем. А легенды о славных делах героев-ахейцев нужны лишь тем, кому не по нутру свободные миролюбивые Афины, где правит справедливый царь Тезей. И фашиствующие боевики организации «Гарпия» совершают путч, свергая излишне мягкосердечного Тезея. Убит Майон, убиты потомки Геракла и мудрого кентавра Хирона, убит преданный всеми начальник тайной службы Гилл, горячий патриот Афин. А повествование о троянской войне написал не Майон, а некто Гомер, который от души постарался, искажая историю в угоду власти имущим... Только вот всесокрушающие стрелы Геракла не достались путчистам и, похоже, послужат борьбе против тирании.

В середине 90-х ситуация в русской фантастике принципиально изменилась. Рынок требовал «облегченного» чтения, и на такую роль оптимально годилась именно второсортная фэнтези, тиражи которой ставили постоянно растущие рекорды... Вероятно, рыночные авторы подсознательно понимали, что их творения далеки от высоких художественных идеалов, а потому ринулись подводить теоретическую базу, доказывая непревзойденные достоинства примитивной мистики.

Так, пытаясь обосновать тезис о том, что фэнтези сегодня стала самой прогрессивной ветвью фантастического жанра, С.Логинов в статье «Русское фэнтези – новая Золушка» предлагает в высшей степени смешное определение поджанра:

«Фэнтези – часть фантастической литературы, занимающаяся конструированием миров, построенных, исходя из положений объективного идеализма».

Далее ветеран 4-го поколения сравнивает фэнтези с НФ, причем его аргументацию можно свести к следующим цитатам:

«В течение многих лет НФ, апеллируя к бурно развивающейся науке, а чаще – к технике, обещала в будущем всевозможные радужные перспективы. И вот, „электричество есть, а счастья нет“. Неизбежно наступает разочарование в прежних идеях. Научный фантаст при этом может продолжать решать свои мелкие фантастические проблемки, посвящённые различным технологиям и их воздействию на общество и отдельных людей... Научный фантаст, вздумавший поднимать морально-этические проблемы оказывается вообще в безвыходном положении: прежняя система ценностей обманула, рухнув вместе с негодным строем, новой – нет.

Фэнтези, литературу по своей сути эскапистскую, подобное положение вещей не пугает. То что ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС царят безысходность ещё не значит, что выхода нет и осталось уповать на чью-то там милость. Создаётся мир иной технологии и иной ментальности, где этой проблемы попросту не существует. Замечательно, что человек, воспитанный на эскапистской литературе, в результате сохраняет и развивает в себе способность реально действовать в реальном мире, нынешняя убийственная реальность калечит его менее всех прочих. Но когда подобная книга попадает в руки молодёжи, она начинает учить жизни.... Ну чему, спрашивается могут научить книги про героев, размахивающих мечами в битвах со всевозможной нечистью? И всё-таки, повторю: они учат бескомпромиссности, борьбе с ложью и злом... Так или иначе, через несколько лет ... окажется, что именно фэнтези сохранило образ сильного и гордого человека... Фэнтези это литература о человеке и о людях, следовательно для неё открыты все задачи литературы вообще...»

Согласиться с вышесказанным довольно сложно любому нормальному человеку, включая тех, у кого IQ выражается лишь двузначной величиной даже после умножения на конечное число. Что касается определения поджанров фантастики, то здесь все просто: в НФ фантастическая компонента получает материалистическое (квазинаучное) обоснование, тогда как в фэнтези – сверхъестественное. А разговоры о субъективном идеализме – всего лишь малополезное и лишённое информационного содержания сотрясение нижних слоев атмосферы. Гораздо смешнее выглядят при тщательном рассмотрении другие положения

логиновской статьи.

Начнем с тезиса №1: в НФ говорится о мелких технологических происшествиях, а в фэнтези – о людях. Возможно, автор этого утверждения слабо знаком с фантастикой, поэтому обратимся за примерами к классике. Среди персонажей Толкиена мы встречаем множество сверхъестественных тварей и всего лишь двух людей, причем Боромира автор поспешил отправить в последний путь, тогда как Арагорн – не вполне человек, поскольку имеет эльфийские корни. Что же делается у отечественных фэнтезийщиков? Сам Логинов пишет о многоруких богах, Дяченки – о скрутах и драконах-оборотнях, Олди – о бесах, Больших Тварях, оборотнях, Голодных Глазах из бездны, одушевленных машинах, а у Лукьяненко со товарищи действуют сверхъестественные двойники, Иные, человек-дракон. Единственным стопроцентным человеком в этой компании остается незабвенный киммериец Конан, но именно его Логинов презрительно отказался принимать во внимание: не литература, мол, а чистый масс-арт. Между тем в научной фантастике все до единого главные герои – люди. Чтобы удостовериться, достаточно хотя бы изредка читать что-нибудь кроме историй о колдунах, драконах и вампирах.

Теперь тезис №2 о том, что научные фантасты решают *«свои мелкие фантастические проблемки, посвящённые различным технологиям и их воздействию на общество и отдельных людей»*. Опять же видим полное незнание предмета дискуссии. Подобное можно было бы сказать о давно забытых Немцове с Охотниковым, но история НФ помнит такие имена, как И. Ефремов, А. Азимов, К. Саймак, Р. Хейнлайн, У. Гибсон, О.С. Кард, В. Виндж. Возможно, кто-то скажет, что «Туманность Андромеды», посвящена различным технологиям, а «Мона Лиза овердрайв» или «Игра Эндера» продолжают решать свои мелкие фантастические проблемки – что ж, у каждого потребителя может быть собственный взгляд на такие нюансы. Возможно, кто-то скажет, что авторы НФ-романов антиутопического направления, апеллируя к бурно развивающейся науке, а чаще – к технике, обещали в будущем всевозможные радужные перспективы. Возможно, мир эллов и морлоков кажется Логинову «радужной перспективой» – что ж, повторяю, каждому свое. Но в целом несомненно, что автор очередной статьи о Золушке не слишком утруждал себя подбором аргументов, больше надеясь на хлесткость стиля. Последняя, увы, хороша лишь на митингах, после которых раззадоренная толпа, хлебнув для храбрости, отправляется убивать, громить и вообще восстанавливать поруганную справедливость.

Столь же несостоятелен тезис №3: дескать, НФ не смогла дать людям счастья, тогда как фэнтези учит активной жизненной позиции, а также борьбе против зла и лжи. Чтобы обосновать столь рискованное утверждение, автору следовало бы привести примеры того, как научные фантасты учат своих читателей лгать или творить зло. «Электричество есть, а счастья нет»? К сведению господина Логинова, литература и не должна давать людям хорошую жизнь, этим обязаны заниматься сами люди, прислушиваясь к рекомендациям тех или иных советчиков. Более того, случился феномен, о котором уже говорилось: толпа, вполне благожелательно читавшая книги про прекрасный Мир Полдня, вдруг решила действовать типичными методами фэнтези, то есть вооружилась чем попадя и пошла крушить налево-направо все, построенное многими поколениями предков. Потом, правда, «раздолбаи космоса» опомнились, но было уже поздно – как сказал О. Дивов, «и началась муйня».

Отсюда нетрудно перебросить мостик к вопросу насчет активной жизненной позиции. В фэнтези даже самые сложные проблемы решаются экстремально решительно и примитивно-прямолинейным образом: положительные герои просто убивают любого, кого сочли своим врагом. Легко убедиться, что на страницах романов-фэнтези количество убийств и литраж кровопролития на порядки превышает масштабность тех же развлечений, встречающихся в НФ. И дело тут даже не в том, что научные фантасты менее кровожадны – даже один и тот же писатель, создавая НФ и фэнтези, относится к цене человеческой (Чужие не в счет!) жизни, согласно законам каждого поджанра. Рекомендую читателям, взяв на вооружение калькулятор, подсчитать трупы в «Геноме» и «Не время для драконов». Выводы

делайте сами.

Еще один принципиальный момент: герои НФ всегда побеждают благодаря собственным силе, интеллекту, отваге, а персонажи фэнтези мало на что способны без союза с мудрым волшебником (Гэндальф при отряде Хранителей), божества (Кром при Конане) или найденного в последний миг супероружия (см. «Темный мир» Г.Каттнера). Другой хитрый прием, придуманный ремесленниками от фэнтези: существует, дескать, заложенное в ткань Мироздания стремление к равновесию сил Добра и Зла, а потому Зло в принципе не способно добиться победы. Хороша активная жизненная позиция – надеяться на помощь высших сил или на доброго дедушку с волшебной палочкой!

Бездну умиления вызывает последний осиновый кол, небрежно вбитый Логиновым в преждевременно извлеченный из могильника труп научной фантастики: оказывается, НФ – плохой жанр, потому что советский строй оказался «негодным». Признаюсь, тесная генетическая связь между НФ и социализмом представляется отнюдь не очевидной. Увы, остальные доводы Логинова носят столь же анекдотический характер.

Продолжая разговор о литературоведении Смутного Времени, надо констатировать, что большую свинью нашим писателям невольно подложил польский коллега А. Сапковский. Блестящая статья о Варенике-Пируге и слабостях славянской фэнтези мгновенно стала явлением фольклора, в силу чего самые разные авторы принялись злоупотреблять лексикой пана Анджея, зубоскаля по поводу отсутствия в Серых горах популярного цветного металла. Кое-кто даже договорился до необходимости откочевать в страны, лежащие на обратных склонах пресловутой возвышенности, потому как по эту сторону отечественной фэнтези не дано выйти из тупика. Здесь мы имеем очередной пример того, сколь важно вчитываться в суть текста, не ограничиваясь канонизацией отдельных фраз. Следовало бы помнить, что за Серыми горами раскинулось плоскогорье Серого, как сказали бы французы, *merde*, а потому весьма проблематично отыскать там столбовую дорогу.

Более интересным представляется использование оригинальных сюжетов, попытки задействовать малоизвестную мифологию народов мира (в том числе и стран СНГ), построение сюжетов на основе реалий современности. Успех романов о Гарри Поттере показывает, что на этом пути остаются практически неисчерпанные резервы новизны. Поджанр фэнтези гораздо сложнее, чем полагают адепты примитивного махания мечом и волшебными атрибутами. Лишь в особо бестолковых и беспомощных опусах несколько ведьм, оседлав помела, способны остановить экспансию звездных империй.

Самые известные фэнтезийные романы, созданные на рубеже XX и XXI веков, относятся к направлениям, которые принято называть «городское фэнтези» и «технофэнтези». Это – весьма большие группы произведений, начало которым положено А.Мерритом («Гори, ведьма, гори») и Р.Хейнлейном («Магия, Инк.»). В технофэнтези магия пребывает в сложных взаимоотношениях с более-менее развитыми технологиями, а действие городской фэнтези разворачивается в интерьерах современного мегаполиса. Назовем в качестве примеров «Бюро-13» Ника Полотты, «Дочь железного дракона» Майкла Суэнвика, «Ведьмака» Анджея Сапковского, «Дозоры» Сергея Лукьяненко и, безусловно, «Гарри Поттера» Джоанн Роулинг.

Вокруг «Гарри Поттера» сложилась забавная ситуация. По словам писательницы, она не слишком любит традиционную фантастику, включая фэнтези, и без почтения относится к толкиеновскому эпосу. Она полагала, что пишет просто сказку, а потому даже не подозревала, что «Гарри Поттера» могут зачислить в поджанр фэнтези. В ответ фантасты «классической школы» возразили, что Джоанн Роулинг вполне успешно использовала немало традиционных приемов фэнтези. Как писал Терри Пратчетт в редакцию "The Sunday Times" (дело было летом 2005 г.), волшебники, единороги, тайные миры, совиная почта, прыгающие шоколадные лягушки представляются яркими приметами именно фэнтези, а потому со стороны Роулинг не слишком тактично умалять достоинства жанра. В том же письме Пратчетт предположил, что Роулинг кокетничает, утверждая, будто не знала, что

"Гарри Поттер" – это фэнтези, пока критики не написали об этом в рецензии на первую книгу.

Продвинутая реальность технофэнтези, а тем более городской фэнтези, близка современному читателю, в этих поджанрах происходят события, куда более правдоподобные, нежели в кровавых эпосах, построенных на базе условно-магического средневековья. Узнаваемость мира спонтанно повышает интерес к повествованию, дополняя авторские арсеналы прекрасным инструментом для художественного исследования актуальных проблем человечества.

§5 Роман ужасов (horror)

Как мы уже отмечали, в фэнтези люди, используя магические знания и проявляя силу воли, успешно противостоят сверхъестественным угрозам.

В противоположность этому, в «хорроре» человек предстает беспомощной игрушкой. Логика «ужасников» фаталистична: оккультная мистика, могущественные потусторонние чудовища, сверхъестественные силы или катастрофические явления, практически не подвластные воле современного (т.е. «избалованного» цивилизацией) человека, – все эти обязательные атрибуты способствуют нагнетанию атмосферы страха и безвыходности, неотвратимо ведут к трагической, как правило, развязке.

К этому течению можно отнести, например, такие классические произведения, как «Венера Ильская» или «Локис» Проспера Мериме. Произведения подобного типа встречаются и у Р. Говарда: «Чудовище на крыше», «Крылья в ночи», «Голуби из ада», «Пламень Ашурбанипала». В близком ключе написаны и многие рассказы Ховарда Лавкрафта: «Скрытый страх», «Храм», «Оттуда», «Безымянное» и др. Фантастическая основа этих новелл – таинственные мистические предметы или явления, пришедшие из глубины веков: статуя языческой богини, подводный храм атлантов, оборотни, собака-призрак, – неотвратимо смертоносные для пораженных пороками людей, дерзнувших потревожить сверхъестественные силы. Несколько особняком стоит в этом ряду более сложная и глубокая повесть Г. Лавкрафта «Тень над Инсмутом».

...В середине прошлого века американский судовладелец Субед Марш, польстившись на легкую наживу, заключил договор с подводными тварями из южных морей. Он привез их в Штаты – «своеобразных рыбообразных лягушек или лягушкообразных рыб», которые строили свои города на дне океана. Монстры поставляли для Субеда рыбу и золотые изделия, а тот взамен устраивал им человеческие жертвоприношения. Подводные существа излагали свою философию: все живое вышло из моря и требуются незначительные изменения, чтобы возвратиться обратно. Поэтому твари намеревались смешать кровь с людьми, чтобы родились дети, которые сначала будут выглядеть как люди, но потом превратятся в «лягушкообразных рыб» и в конце концов уйдут под воду. И, что самое важное, эти существа никогда не умирают, исключая случаи насильственной смерти... Колдуны соседних островов, обеспокоенные размножением этих тварей, вызвали землетрясение, и мощные волны уничтожили поселения монстров на дне архипелага, но те уже обосновались в Америке, в бухте около портового города Инсмут. Столетие спустя тайна была раскрыта, в Инсмуте прошли аресты «земноводных метисов», военные корабли бомбили бухту, однако подводный город почти не пострадал. Бессмертные монстры холодно и терпеливо ждут своего часа, когда смогут выйти на поверхность, чтобы покорить планету во славу Великого Ктулху. Самое тягостное впечатление оставляет финал повести, когда молодой американец, разоблачивший угрозу из Инсмута, вдруг узнает, что и сам он – потомок капитана Субеда Марша и видит, как в его внешности неотвратимо появляются черты «рыбообразной лягушки». Поначалу он охвачен ужасом, но затем с радостью бросается в океан – навстречу вечной жизни...

К концу 70-х в западном искусстве вернулась мода на дьявольщину – возможно, тут сыграл свою роль и судебный процесс по делу Мэнсона, главаря банды наркоманов и убийц,

который провозгласил себя Иисусом-Сатаной. В течении короткого времени появилась серия стремительно экранизировавшихся романов: «Ребенок Розмари» А. Левина, «Изгоняющий дьявола» У. Блэтти, а «Омен» («Знамение») Д. Зельцера завоевал такой успех, что следом пошли продолжения, написанные другими авторами: «Дэмень», Ж.Х. Оварда, «Последняя схватка» и «Армагеддон-2000» Г. Макгила.

Сама постановка художественной задачи делает произведения этого цикла во многом похожими – как в идейном, так и в сюжетном отношении. Дьявол, как следует из теологических канонов, неистребим и практически всемогущ – следовательно, окончательная победа над Злом в подобных романах невозможна по соображениям принципиального характера. Дьявол по не вполне понятным причинам стремится обзавестись человеческим телом и с этой целью почему-то выбирает объектом своих козней ребенка, хотя, если рассуждать логично, невинной детской душой овладеть гораздо сложнее, чем соблазнить порочного взрослого человека. Так или иначе, злые демоны вселяются в сознание хорошей американской девочки, мамаша которой ведет не слишком праведный образ жизни («Изгоняющий дьявола»), дьявол совокупляется с молоденькой американкой, чтобы та родила ему наследника («Ребенок Розмари»), сына дьявола и самки шакала подбрасывают в семью высокопоставленного американского чиновника с дальним замыслом – сделать владыкой мира («Омен»).

Даже служители церкви бессильны в борьбе против владыки Преисподней, ибо каждый из них – всего лишь человек и наверняка успел согрешить, а потому уязвим для злых сил. В «Изгоняющем дьявола» священник погибает, поскольку в молодости не пришел на помощь своей больной матери. В «Омене» священник помог подменить ребенка на сына дьявола, за что и наказан – убит на пороге церкви (!) упавшим с крыши металлическим штырем. Бог в этих романах вообще очень неохотно помогает своему воинству, отчего создается впечатление, что наш не лучший из миров всецело отдан нечистой силе на поток и разграбление. На последних страницах всех романов сатанинского цикла достигается условная и не очень убедительная победа, но дьявол не сокрушен, а лишь вытеснен на время из нашего мира и со временем, безусловно, вернется снова. В фильмах «Повелитель теней» и «Конец дней» дьявол выбирает для решающей схватки именно христианские храмы.

Наиболее успешным продолжателем традиций Лавкрафта в последние десятилетия, пожалуй, можно назвать британского писателя и кинорежиссера Клайва Баркера (род. 1952), который экранизировал самый известный свой сериал "Восставший из ада". В его книгах и фильмах мы встречаем хорошо знакомый из классики 30-х годов реестр персонажей: мертвецы, возвращающиеся в мир живых людей, древние чудовища, творящие беспредел по части извращенных насилий, обладающие подобием разума звери-людоеды, обитающие в обычной сельской школе или в подземных лабиринтах современного мегаполиса.

Проявления зла и ужаса у Баркера вызывают не только страх, но и отвращение. Зло существует рядом с беззаботными обывателями, которыми заняты своими мелкими проблемами, не подозревая, что вот-вот окажутся жертвами омерзительных тварей. Люди практически бессильны против кровожадных монстров Баркера. При помощи угроз, обмана и секса людоеды и мертвецы без труда подавляют волю испуганных живых, которые покорно подчиняются и прислуживают своим палачам, доставляя отвратительным носителям ужаса целые поезда с еще тепленьким мясом обреченных пассажиров. Весьма интересна компания персонажей "Восставшего из ада" – потусторонние жрецы, изучающие страх и боль. Безжалостные и беспристрастные инфернальные создания преследуют очередной отряд оживших покойников и в ходе достижения этой цели изошренно истребляют всех, кто встретится на их пути.

Подлинным классиком литературы ужасов в конце XX века стал американец Стивен Кинг (род. 1947). Сверхъестественное Зло в его книгах не столь отвратительно, как у К. Баркера, но изысканность ужаса делает последний еще страшнее. Фантазия Кинга неутомимо рождает все новые разновидности высокоэстетичных кошмаров. Порой создается впечатление, будто писатель переносит на бумагу собственные детские страхи и неврозы –

смертельно опасным может оказаться любой, даже самый близкий и хорошо знакомый человек, который внешне кажется доброжелательным и милым. Носителями кинговского ужаса становятся страдающий рефлексией и угрызениями совести священник-оборотень, бессмертный клоун-людоед, само время и его пожиратели-лангольеры, гостиничный охранник, горячие поклонники великого писателя и даже заботливая мамаша, терроризирующая дочку из-за ее первой менструации.

Вообще, фантастические образы Кинга, в отличие от его предшественников, частенько бывают предельно технологичными – в «Противостоянии» даже воля Господня материализуется в виде ядерного боеприпаса. Сильнейшее впечатление на читателей и кинозрителей произвела одухотворенная и неистребимая автомашина Кристина, которая влюблена в своего владельца, верно служит ему, защищает от врагов, а затем, в припадке ревности, начинает охоту за близкими хозяину людьми. В этом ряду устрашающих образов кажутся традиционными и в чем-то даже банальными восставшие против человечества стада грузовиков, кукла-убийца Чакки, равно как старинный особняк, методично и с богатой выдумкой умертвляющий собственных обитателей.

В отечественной фантастике до последнего времени практически не существовало удачных примеров жанра ужасов, а робкие попытки отдельных авторов начала 90-х гг (например, роман Леонида Моргуна «Сатанинская сила») еще не привели к ощутимым результатам. Обстоятельство это представляется в высшей степени прискорбным, поскольку «ужастики», как и фэнтэзи удовлетворяют специфическую тягу к сверхъестественному (как одной из форм необычайного), присущую определенному пласту читающей публики. В любом случае, оба направления фантастики жизненно важны для полнокровного литературного процесса, и остается надеяться, что мистическое течение получит развитие и в русскоязычной литературе.

§11. Боевик и триллер

Три основных подраздела приключенческого жанра – это детектив, триллер и боевик.

Классический детектив ведет родословную от рассказов Эдгара По, затем этот тип произведений получил четкие формы в произведениях Артура Конан-Дойла и Герберта Честертона, а затем уже в середине XX века достиг совершенства в романах Агаты Кристи, Эрла Гарднера, Рекса Стаута и других мастеров. Подобные сюжеты подчиняются давно сформулированным наборам правил, описывают расследование запутанных преступлений, причем сыщик-детектив «вычисляет» преступника путем логического анализа косвенных улик, используя глубокие знания человеческой (в фантастике – не только человеческой) психологии.

К сожалению, детективные сюжеты не получили широкого распространения в фантастическом жанре, хотя можно назвать прекрасные циклы романов А. Азимова о Счастливице Старре и дуэте Бейли – Оливер, а также повести Д. Вэнса, «Насморк» С. Лема, «Геном» С. Лукьяненко.

В конце XIX века завоевал широкую популярность *вестерн* – литературное течение, описывающее бурные приключения (погоны, перестрелки, набеги индейцев, поиски сокровищ и т.п.) на Диком Западе США. Довольно быстро авторы раздвинули рамки сюжета, не ограничиваясь изображением кровавых схваток между бледнолицыми и краснокожими. На книжных страницах и экранах немного кинематографа разгорались сражения полицейских с бандитами, борцов за свободу с завоевателями и работоторговцами, контрразведчиков со шпионами, лихих честных моряков с мрачными кровожадными пиратами.

Так на заре кинематографа в Голливуде родился принципиально новый вид искусства – боевик. В таких произведениях крепкие и решительные "хорошие парни" быстро и умело разбираются с "плохими", хотя на пути к победе их поджидают различные неприятности. Действие в боевике плотно спрессовано, события следуют одно за другим с нарастающей скоростью, взрываются автомобили, тонут корабли, падают самолеты, гремят выстрелы,

кровь льется рекой.

Существует шутивная классификация голливудских кинофильмов, основанная на количестве совершенных на экране убийств. Если за время демонстрации одной серии было убито не больше 5 персонажей, то мы имеем дело с комедией. От 5 до 20 трупов встречаются в детективе, а свыше 50 – в пародии, либо фильме-катастрофе. Но если вы насчитаете от 20 до 50 убийств, то можете не сомневаться: это – боевик.

В английском языке боевик именуется словом "action", то есть "действие". Как ни удивительно, но точно так же переводится греческое слово "драма". Еще немного – и нам придется признать Сталлоне и Шварценеггера великими драматическими актерами.

Но шутки в сторону. Попытаемся разобраться, что такое современный боевик. Сегодня многие относят к этому течению любое произведение с динамичным сюжетом, перестрелками и рукопашными схватками. Строго говоря, это неверно.

Классический боевик – это раздел приключенческого поджанра, описывающий борьбу вооруженных положительных персонажей против вооруженных же персонажей отрицательных. Как правило, положительный герой боевика не замешан в глобальных событиях, а всего лишь защищает свою жизнь и жизни своих близких.

Сюжет боевика строится на основе достаточно простых и давно известных законов. Если авторы осмелятся нарушить хотя бы некоторые из этих правил, то получится произведение какого-нибудь другого жанра: детектив, триллер, мелодрама, – но никак не action.

Каковы же родовые черты боевика?

1. Главный герой должен уметь драться и в совершенстве владеть всеми видами оружия.

Обычно эта задача достигается простейшим способом: самый крутой из "хороших парней" является профессиональным бойцом. Как правило, это офицер (в крайнем случае, сержант) войск спецназначения. На худой конец годятся также мастера восточных единоборств, полицейские или сотрудники госбезопасности и других спецслужб. Некоторую пикантность действие приобретает, если главный герой находится в отставке или уволен со службы по ложному обвинению.

В этом смысле идеальными героями являются персонажи Стивена Сигала – бывший офицер спецназа морской пехоты, ныне работающий... поваром. Вспомним его собратьев из других фильмов. Арнольд Шварценеггер в «Хищнике» – майор, командир диверсионного подразделения, он же в «Коммандосе» – полковник, отставной командир отряда террористов. Сильвестр Сталлоне в «Кобре» – полицейский, он же в «Рембо» и «Специалисте» – демобилизованный солдат спецназа. Все персонажи Фрэнка Загарино – ветераны спецчастей, покинувшие службу по независящим от них причинам.

2. Масштаб угрозы обратно пропорционален качеству боевика.

В отличие от триллера, героям боевика вовсе не обязательно спасать человечество от какой-нибудь чудовищной угрозы вроде вторжения инопланетян или всемирного заговора террористов. Подобные авансы обычно вызывают насмешку, тогда как «экшн» – дело серьезное. Как правило, герои боевиков решают проблемы не слишком масштабные, а потому понятные и близкие зрителям.

В «Терминаторе» речь идет о спасении всего одной жизни. Террористы в "Крепких орешках" грозят убить сравнительно небольшое число заложников. «Убийцы» в исполнении Сталлоне и Бандераса вообще заняты внутренними разборками и не обращают внимания на мирное население. Спецназовцы из «Хищника» сражаются всего лишь ради спасения собственных жизней. Шварц в «Коммандосе» согласился вернуться в строй лишь потому, что должен выволить взятую в заложники дочь.

И наоборот: чем грандиознее замыслы "плохих парней", тем глупее и беспомощнее выглядит сюжет. Когда содержательница борделя в глубинке штата Невада собирается с помощью десятка вышибал захватить атомный арсенал, взорвать пару боеголовок в больших городах, а потом потребовать от Белого Дома выкуп в 150 миллиардов долларов – это глупо.

Зритель не поверит в правдоподобность такого замысла, и авторы могут даже не надеяться на кассовый успех.

3. Нельзя отвлекаться на мелочи.

Сюжет боевика всегда предельно прямолинеен, законы жанра не допускают никаких побочных линий. Как правило, главный герой пытается найти разгадку, но ведь он супермен, а не детектив. Он не имеет права тратить время на расследование, опрос свидетелей, скрупулезное собирание улик и доказательств. Боевик – это действие в чистом виде, а потому главный "хороший парень" должен действовать, не задумываясь о второстепенных проблемах.

Все нужные улики приходят в боевике сами собой. Достаточно сильно побить (а еще лучше – пристрелить) банду "плохих парней" – и открываются любопытные факты, которые выводят главного героя на верный след. Затем будет еще несколько мелких стычек – в некоторых из них положительные персонажи могут даже потерпеть поражение, но при этом они будут все ближе и ближе подбираться к своей цели.

4. "Хорошим парням" всегда везет.

Это везение проявляется даже в мелочах. Попав на место гибели своего предшественника, главный положительный герой обязательно найдет какой-то предмет, не замеченный профессиональными детективами. Выпрыгнув без парашюта с летящего на огромной высоте самолета, он безусловно упадет в безопасное место – в стог сена, снежный сугроб или единственное в этих местах крохотное озеро. Кстати, из этой лужи полковник Шварценеггер («Коммандос») выбрался, почему-то в сухой одежде... В боевике отменяются даже фундаментальные законы природы – автоматная пуля безвредно рикошетирует от автомобиля, не пробивая даже стекло.

Положительные герои всегда стреляют лучше своих противников. Два десятка злобных и вооруженных до зубов негодяев могут часами разряжать магазины своих «калашниковых» (все отрицательные персонажи неизменно вооружены советскими автоматами румынского производства), но ни одна пуля не причинит серьезного вреда «хорошему» парню. А вот последний, выпустив без прицела единственный патрон, почти наверняка попадет точно в цель.

5. Кладбищенский юмор – залог успеха.

Парни всех видов – хорошие и плохие – обожают острить, особенно если собираются кого-нибудь прикончить или сами готовятся погибнуть. Даже чудовищные инопланетяне из «Хищника» произносят в лицо своим противникам насмешливые фразы, вроде: "До чего же ты уродлив" или "Хочешь конфетку?"

Чего уж тогда ждать от человекообразных персонажей... Проткнув главного оппонента куском паровой трубы, "Коммандос"-Шварценеггер напутствует агонизирующего противника: "Выпусти пар". Чуть раньше, сбросив с обрыва другого террориста, он острит не менее успешно: "Я говорил, что убью тебя последним? Я соврал". В «Убийцах» киллер-ветеран в исполнении Сталлоне обиженно шикает на молодого коллегу (Бандераса): "Не учи меня работать!" Очень любил меткое словцо и незабвенный Джеймс Бонд: "Присмотрите, чтобы моя дама никуда не ушла, – говорил агент 007 гостиничному портье. – Она убита".

6. Супермен щеголяет оружием.

Поскольку главные герои боевика обязательно вооружены, оружию уделяется особое внимание. Персонажи киноевиков эффектно щелкают затворами, присоединяют магазины, вставляют обоймы и пристегивают антабки, а в книгах целые страницы отводятся под описание достоинств и тактико-технических характеристик пистолетов, снайперских винтовок, гранатометов и переносных многоствольных комплексов. При этом желательно подчеркнуть, что оружие положительного персонажа по таким-то параметрам превосходит аналогичные средства, которыми предстоит пользоваться его противникам.

Здесь, конечно, надо знать меру. Например, в «Хищнике» обычное оружие не слишком эффективно против инопланетного монстра, поэтому пришлось по-простому стукнуть его

камнем по голове. В фильме «Красная жара» хорошо известный знатокам израильский пистолет «Дезерт игл» (вариант с 16-дюймовым стволом) почему-то выдается за «самый мощный в мире советский пистолет калибра 9 мм». Подобных проколов следует избегать, ибо среди потребителей нередко попадаются грамотные особи, способные отличить «Глок» от «Беретты».

Перечисленные правила очень важны, однако не они играют решающую роль. Основа любого боевика – крепкий сюжет и четкий замысел.

Как это случается во всех видах искусства, боевики бывают хорошими и совсем слабыми. В хорошем боевике, помимо профессионализма писателя или съемочной группы, обязательно присутствует свежая идея. В хорошем боевике обычно нет черного и белого – авторы пытаются понять даже самого отъявленного злодея. Напротив, в плохом боевике все идеи, сюжетные ходы и даже диалоги заимствованы, а вместо персонажей по экрану или книжным страницам уныло бродят карикатурные маски давно знакомых героев.

Вместе с тем все боевики – и самые лучшие, и откровенная халтура – строятся по жесткой сюжетной схеме, основанной на очень простых приемах. Компоновка таких сюжетов напоминает складывание различных фигур из детских кубиков. В искусстве создания боевика сложился довольно ограниченный набор стандартных ходов, из которых можно слепить практически любое произведение.

Прежде всего перечислим нехитрые способы, при помощи которых авторы заставляют главного героя (он же супермен) вступить в бой против сил зла.

Обычно супермен ввязывается в драку, выполняя свои служебные обязанности: офицер полиции засек преступника, начинается погоня, стрельба, на третьей минуте количество трупов превышает критическую отметку, фильм из комедии стремительно превращается в боевик, и действие с космической скоростью мчится к финалу. Нередко завязка основана на случайности, когда герой по глупому стечению обстоятельств оказывается втянут в безумную авантюру. Наконец, очень часто "хороший парень" вынужден участвовать в перестрелках и потасовках, чтобы доказать собственную невиновность. Легко понять, что к финалу на нем «висит» не меньше десятка умышленных убийств, совершенных с целью самозащиты...

Другая особенность боевика позволяет выделить три класса сюжетов, связанных с количеством активных персонажей.

1. Сюжет типа "Дуэль", т.е. мало хороших и мало плохих.

Классический пример – "Терминатор". Один положительный герой пытается остановить одного отрицательного персонажа. При этом супермен проявляет положенные ему по штатному расписанию чудеса находчивости и виртуозное владение боевой техникой. В конце концов главному герою удается (иногда ценой собственной жизни) уничтожить суперврага, несмотря на непонимание и открытое противодействие окружающих.

2. Облава первого типа: хороших намного меньше, чем плохих.

Нетрудно вспомнить, к примеру, "Трудную мишень" с Ван-Даммом, целую серию "Крепких орешков", "Последнего бойскаута". Везде в этих случаях главному герою приходится истребить колоссальное количество вооруженных до зубов злодеев. Формально где-то поблизости имеются другие "хорошие парни" (армия, полиция, ФБР, ЦРУ, ОМОН, спецназ ГРУ, гуляющие в парке Горького десантники), но они до последнего момента либо не успевают вмешаться, либо бестолково путаются под ногами. Поэтому супермен вынужден действовать в союзе с одним-двумя случайными помощниками, от которых немного пользы, поскольку они еще не нюхали пороха. Самые сочные примеры в этом ряду – сильно обнаженные стриптизерши из «Захвата-1» или российского "Каравана смерти".

3. Облава второго типа: хороших намного больше, чем плохих.

Таких примеров гораздо меньше, но можно назвать "Хищник", «Скорость» и в какой-то степени "Терминатор-2". На насыщенность действия подобный численный перевес практически не влияет, но "хорошие парни" испытывают чуть меньше стресса.

Самое интересное, что к концу сюжета соотношение сил обычно выравнивается.

Можно сказать, что боевик непринужденно решает роковую для классической литературы проблему "лишнего человека": все мешающие (не только второстепенные) персонажи – как положительные, так и отрицательные – постепенно выводятся за рамки сюжета (как правило, с летальным исходом), так что ближе к финалу облавы обоих типов превращаются в обычную дуэль двух главных героев. В этой заключительной схватке супермен просто обречен на победу, поскольку "Happy end", т. е. счастливый конец – тоже входит в число обязательных примет боевика.

Фантастический боевик полностью подчиняется вышеперечисленным правилам, но имеет известную специфику. Прежде всего, в хорошем боевике фантастическая компонента оказывает существенное влияние на сюжет и антураж произведения. Нетрудно убедиться, что именно фантастическая компонента управляет развитием действия на всем протяжении таких многосерийных эпосов, как «Терминатор», «Матрица» или «Горец». Без Иных и Сумрака «Дозоры» С. Лукьяненко превратились бы в собрание назидательных рассуждений о роли и обязанностях элиты в современном обществе. Без фантастической основы любое из этих произведений просто рассыпалось бы, перестав быть боевиком и вообще – художественным произведением.

Напротив, в плохом боевике фантастическая компонента лишь обеспечивает встречу главного героя с противником, не обязательно имеющим фантастическую природу. Затем начинаются сугубо натуралистические разборки с применением таких традиционных средств, как кулаки, каратэ, вполне реальное холодное и огнестрельное оружие. Если даже в руки главного героя попадает фантастическое оружие (например, фильм "Ангел света" с участием Д. Лундгрена), то непременно окажется, что боезапас на исходе. По этой особенности плохого боевика язвительно прошелся Э. Гамильтон в рассказе "Невероятный мир": по его меткому наблюдению, авторы второсортных боевиков настолько глупы, что не способны придумать эффективное фантастическое оружие.

Отметим также, что для фантастического боевика частично снимается ограничение на масштаб угрозы. В таких произведениях положительные герои могут сражаться против весьма могущественных сил вроде инопланетных агрессоров. Пример тому – роман А. Мирера «Главный полдень». Оговоримся: перенос действия в отдаленное будущее, чрезмерный размах событий, а также оснащение героев слишком мощными средствами поражения превращают боевик в космическую оперу.

Весьма точное представление о сюжетном разнообразии современного фантастического боевика можно получить из шутового анонса, опубликованного в одном из фэнзинов конца 90-х годов:

Издательство ЭСКИМО анонсировало новую серию «Абсолютное разоружение». В нее войдут произведения молодых талантливых авторов, герои которых выходят на бластеры и психорезисторы злобных Чужих с голыми руками. И, конечно, побеждают.

... маленькая деревушка в русском Нечерноземье становится ареной битвы космических сил двух огромных звездных империй. Их супертехника, суперинтеллект, супероружие против тракториста Гаврилы и доярки Дарьи. Кто победит в этой неравной схватке? Читайте роман «С монтировкой на бластеры».

... маленький аул в башкирском Приуралье становится ристалищем, на котором сталкиваются чудовищные силы Вселенского Зла и Потустороннего Кошмара. Их сверхвозможности, сверхволя и сверхразум против пастуха Абдурахмана и ткачихи Фатимы. Кто победит в этой неравной схватке? Читайте роман «Смерть в Киргиз-Мияках».

... маленькое стойбище в Западной Чукотке становится шахматной доской, на которой разыгрывается смертельная партия мировых разведок из многих параллельных пространств и времен. Их сверхагенты, сверхцели и сверхмощности против оленевода Тырчина и рукодельницы Мардуфы. Кто победит в этой неравной схватке? Читайте роман «Великий Басурманг».

Впрочем, заложенная в основу боевика жесткая схема вовсе не означает, что подобные

произведения обречены на хроническую вторичность и повторение давно найденных сюжетных решений. Количество стандартных блоков достаточно велико, а число вариантов практически не ограничено, то есть качество произведения зависит исключительно от авторского таланта.

* * *

Триллер во многом похож на боевик, но менее скован устоявшимся набором сюжетных ходов и ситуаций, а кулаки и легкое стрелковое оружие перестают быть главным средством решения текущих проблем, да и враг не обязательно вооружен.

Термин «триллер» (thriller) происходит от английского слова thrill, означающего дрожать, волноваться, испытывать возбуждение и страх. Как правило, на раннем этапе развития триллерного сюжета используется особый прием саспенс (suspense), постепенно усиливающий в читателе или зрителе нервное состояние, чувство беспокойства, заставляя с тревогой ждать дальнейших событий. Забавно, что впервые саспенс появился, как составная часть боевика – вспомним нарастающее психическое напряжение в знаменитом киновестерне «Дилижанс».

В строгом смысле триллером следует называть произведение о борьбе с грозной пугающей опасностью, которую невозможно предотвратить усилиями одного человека или метко выпущенной крупнокалиберной пулей.

Выбор факторов угрозы обширен и практически не ограничен: маньяк-убийца, гигантский полуразумный хищник-людоед, вражеский отряд, катастрофическое явление природы, взбесившаяся компьютерная сеть, загадочные смертоносные вирусы. Масштаб опасности также может быть любым: от одиночного смертного противника до глобальной катастрофы галактического размаха.

Основные признаки триллера отчетливо видны в фильме «Столкновение с бездной» (Deer Impact, 1998). Случайно обнаружен астероид, траектория которого может пересечься с Землей. Потом расчеты доказывают неизбежность столкновения. Информация засекречена, но слухи все равно распространяются. Людей поражает страх, вскоре паника охватывает все человечество. Правительства пытаются успокоить население, предпринимаются посильные меры к спасению – строительство подземных убежищ, ядерная бомбардировка. Однако мест в бункере на всех не хватит, а межпланетный корабль, посланный на перехват космического обломка, погиб, не сумев уничтожить астероид. Эти сообщения рождают новую волну страха, обезумевшие люди штурмуют убежища, а тем временем огромный камень, эффектно прочертив роковой след в небе, рушится в океан, и гигантская волна смывает города...

Так же, шаг за шагом, нагнетается напряжение в романе С. Лема «Непобедимый». Прибывшие на далекую планету космонавты находят погибший звездолет предыдущей экспедиции. Планета безжизненна и кажется безопасной, но посланные на разведку отряды исчезают при загадочных обстоятельствах. Невидимость и непостижимость врага давит на психику даже сильнее, чем внезапное нападение страшного чудовища. Очень не скоро, потеряв немало товарищей, экипаж «Непобедимого» выясняет, что людям противостоят микроскопические роботы давно сгинувшей расы, выработавшие в процессе «некроэволюции» почти идеальные средства защиты и нападения. Обычное оружие далекого будущего (боевые лазеры, метатели антивещества, силовые поля) не слишком эффективно против мобильной тучи нанороботов, в которых заложена программа уничтожать любой функционирующий мозг – живой или электронный. Оказавшись перед дилеммой – разрушить или покинуть планету – люди вынуждены смириться с уже понесенными потерями и вернуться на базу. В этой драме не было правых и виноватых – лишь неудачное стечение неблагоприятных обстоятельств.

Примерно такова структура классического триллера: первые неясные слухи о неведомой опасности пробуждают волнение, неуклонно переходящее в страх, меры противодействия не срабатывают, порождая отчаяние и комплекс бессилия, затем наступает

страшная развязка – причем финал мало похож на традиционный happy end. Победа над опасностью редко бывает окончательной и убедительной.

Остатки экипажа «Непобедимого» сумеют бежать с Рохан-3, но через некоторое время тучи роботов-насекомых сами выйдут в космос, угрожая соседним звездным системам. Громадная акула из «Челюстей» Бенчли-Спилберга убита, но океан родит еще много других чудовищ. Часть человечества выжила после инопланетных вторжений, падений астероидов, ракетно-ядерных войн, извержений вулкана в самом центре мегаполиса, но разрушения и потери огромны, и никто не даст гарантии, что катастрофа не повторится.

Авторы триллеров зачастую предлагают неожиданные варианты развязок, когда опасность оказывается не столь уж страшной, а все предшествующие неприятности предстают результатом недостаточного понимания сути событий. Страшный нарвал-убийца был всего лишь подводной лодкой, капитан которой вел войну отнюдь не против всего человечества. Леденящие душу события на станции Солярис, как выясняется к финалу романа, вовсе не требуют применения таких средств активной самозащиты, как обстрел антипротонами Океана, который по мере сил изучал прибывших на его планету людей.

Особенности триллера делают этот сюжетный тип идеальным для хоррора, где как раз и требуется предельно запугать потребителя. Отрицательные персонажи романа ужасов (инфернальные твари, ходячие мертвецы и т. п.) в большинстве случаев смертельно опасны, полны злобы и как правило неуязвимы для традиционного оружия. Потусторонние гости в таких фильмах, как «Предзнаменование» или «Изгоняющий дьявола» вообще не могут быть уничтожены – их всего лишь удаляют на время из нашего мира. «Иногда они возвращаются снова» – очень метко названа новелла С. Кинга.

От первых НФ-романов Ж.Верна ведет родословную особое ответвление приключенческих сюжетов – технотриллер. Исследовавший этот поджанр Антон Первушин писал, что если в обычном триллере разрешение конфликта идет через взаимодействие отдельных личностей (максимум – через взаимодействие силовых структур, представленных в той или иной степени персонализированно), то в технотриллере одним из главных действующих лиц является техника. Уточним: речь идет о самой ультрасовременной технике, об уникальных, существующих в единственном экземпляре изделиях, будь то новейшая подводная лодка, самолет, секретный прибор военного назначения, прототип оружия будущего, суперкомпьютер, космический корабль.

Чтобы продемонстрировать возможности современной техники в экстремальных условиях, авторы технотриллеров прибегают к самым различным моделям конфликта: секретная операция спецслужб, террористическая акция, заговор против существующей власти, военные действия, нападение инопланетян, нашествие помидоров-убийц и т. д. Авторы детально и со знанием дела описывают особенности конструкции этих технических устройств, результаты их применения, побочные последствия и даже функции соответствующих эксплуатационных служб.

Разумеется, в чистом виде родовые признаки боевика и триллера встречаются нечасто, потому что авторы грамотно разбавляют слишком жесткий сюжет любовно-мелодраматическими линиями, вводят элементы политической фантастики. Подобные вставки лишь украшают приключенческую фантастику, позволяя полнее использовать всю многогранность возможностей жанра.

§13. Эротическая фантастика

Вряд ли сегодня кто-нибудь осмелится отрицать ту огромную роль, которую играют в человеческой жизни секс, эротика, интимные отношения. Тем не менее, в не столь уж отдаленные времена любое упоминание этих вопросов в советском искусстве находилось под строгим запретом – вероятно, в целях предотвращения морального разложения общества. Естественно, это табу распространялось и на фантастику, способствуя еще большему обеднению жанра. В западном же искусстве эротическая тематика

разрабатывалась давно и плодотворно, без нелепых запретов, а цензурные ограничения распространялись разве только на явную порнографию. В результате зарубежные (в первую очередь, американские) фантасты порадовали читателей немалым количеством произведений, в которых рассматривались самые сложные и деликатные проблемы интимной сферы. По существу, сложилось самостоятельное течение, которое можно без преувеличения назвать эротической фантастикой.

Одна из ветвей данного направления посвящена людям, имеющим фантастическую сексуальную силу. Одно из самых талантливых и, видимо, одно из наиболее известных произведений этого плана – роман Ф.Ж. Фармера «Плоть». После экологической катастрофы, уничтожившей значительную часть человечества, возник жестокий религиозный культ, в соответствии с которым в Северной Америке ежегодно выбирается Король. Избраннику имплантируются органы, невероятно повышающие половую потенцию, и от «монарха» требуется оплодотворить как можно большее число женщин, после чего, исчерпав силы, он будет торжественно умерщвлен. Ф. Фармер лихо описывает сексуально-богатырские подвиги очередного Короля, анализирует причины и последствия предложенного социального устройства, однако при этом не переступает границ общепринятых приличий, не скатывается к пошлой скабрёзности. Придуманная автором социальная система служит не пропаганде пресловутой концепции «свободной любви», но представляется рациональной для описанных условий, т.к. люди вынужденно пошли на это, чтобы сохранить генофонд, пострадавший в период глобальной катастрофы. В более примитивной форме раскрывается эротическая тема в голливудских кинолентах «Барбарелла» и «Суперплоть». Барбарелла в исполнении Джейн Фонда – гиперсексуальная покорительница космоса, безграничное либидо которой подавляет всех противников, включая инопланетную Машину Любви. Не выдержав контакта с Барбарелла, Машина Любви попросту перегорела. Во втором фильме коварные инопланетяне, умышлив изничтожить человечество, поразили земных мужчин вирусом импотенции. На подмогу приходит дружественная сверхцивилизация, направившая на Землю знаменитую в космических сферах Суперплоть. Сексапильность этой дамы столь грандиозна, что при первом же контакте с Суперплотью мужская потенция моментально восстанавливается.

В другой группе произведения этого течения сексуальные проблемы выступают в роли одной из важнейших сюжетных линий, либо оказывают решающее воздействие на формирование сюжета. В серии романов М. Муркока о похождениях чернокожего революционера XXI века Джерри Корнелиуса («Заключительный план», «Лекарство от рака», «Английский убийца», «Обстановка в Музаке» и др.) герой последовательно совокупляется едва ли не со всеми существами женского (и не только) пола, которые встречаются на его пути. Произведения этого цикла явно создавались под сильнейшим влиянием модных в 60-е годы ультра-революционных концепций маоистского толка – таких, как «сексуальная революция», «городская революция», окружение города деревней», отрицание буржуазной морали и т.п. Следует признать, что занимающие немалую часть книжного пространства половые достижения Корнелиуса, хотя и утомительны для читателя, однако описаны с большой выдумкой, остроумием и несомненным знанием дела.

Действие повести Джона Ваарли «Экватор неба» отнесено в отдаленное будущее, когда человечество расселилось по всей Солнечной системе, приспособило для жизни людей многие планеты и астероиды и достигло огромных успехов в технологиях. Главная героиня повести, особа весьма легкомысленная, поставив перед собой цель перепробовать все возможные и невозможные удовольствия, занималась сексом в теле мужчины, женщины, животных с разных планет и т.п., однако главная мечта ее половой жизни – «заниматься этим делом со слоном» осталась недостигнутой. Лишь финал повести сулит героине шанс воплотить эту мечту, хотя открывшийся способ связан с кровосмешением...

Более сложные и серьезные проблем влияния научно-технического прогресса на личную жизнь поставлены в романе Боба Шоу «Миллион завтра». Создана вакцина бессмертия, и люди, которым сделана инъекция, больше не стареют. Однако, женщины при

этом сохраняют либидо, тогда как у бессмертных мужчин атрофируются половые органы, что приводит к тяжелым душевным драмам и разрушению многих семей. Автор жестко поднимает очередной вечный вопрос: что главное в любви – секс или чувство? Естественно, единого ответа для всех людей найти не удастся.

Наконец, третья ветвь эротической фантастики посвящена сексу в условиях, когда хотя бы один из партнеров – фантастическое существо: мутант, инопланетянин, робот и т. д. Так, А. Азимов в романе «Сами боги» детально и очень реалистично описал половой акт трехполых обитателей параллельной Вселенной. Альбеноретцы, гуманоиды из романа Г. Гаррисона и Г. Диксона «Спасательная шлюпка» воплотили в своей анатомии известный анекдот о том, что самое страшное для мужчины – это зубы на женском половом органе... В романе А. Азимова «Роботы Зари» созданы андроиды, которые не только придерживаются Трех Законов Робототехники, но также имеют все положенные человеку анатомические подробности благодаря чему оказались великолепными сексуальными партнерами.

Для космонавтов, отправляющихся в далекие экспедиции Р. Сильверберг предложил устройство, предназначение которого очевидно по названию – женоимитатор (роман «Человек в лабиринте»).

Довольно сложную, но безупречно логичную схему инопланетной сексуальности выстроила У.Ле Гуин для обитателей планеты Гетен в романе «Левая рука тьмы»: *«В течение двадцати или двадцати двух дней индивидуум находится в стадии „сомер“ – отсутствие сексуальной активности, латентность. Примерно на восемнадцатый день начинаются гормональные изменения, вызываемые гипофизом, и на двадцать второй или двадцать третий день индивидуум вступает в „кеммер“, период течки. В первой фазе кеммера... он остается двуполом. Пол, или потенция, не достигаются в изоляции... Когда индивидуум находит партнера в кеммере, гормональная секреция делает следующий шаг (здесь очень важно соприкосновение – секреция? запах?), пока у одного из партнеров не установится доминирование мужского или женского начала. Половые органы соответственно увеличиваются или сокращаются. Второй партнер под действием этих изменений принимает противоположную сексуальную роль».*

В самобытной утонченной культуре Гетена «сексуальная андрогенность» аборигенов играет если не решающую, то, во всяком случае, исключительно важную роль. Смена сомера и кеммера лежит в основе искусства и философии, на этой же базе построена и социальная структура местной цивилизации. Даже гетенская экономика отрегулирована так, чтобы соответствовать циклу сомер-кеммер. У.Ле Гуин дотошно обосновывает преимущества такого способа размножения: человечество не делится на сильную и слабую половину, хозяев и подчиненных, нет сексуальных преступлений и извращений. Более того, андрогенность, по мнению автора, способствовала росту миролюбия и терпимости среди гетанцев, подавила агрессивность и предотвратила войны, а также исключила тиранические формы правления.

Длительное пребывание на Гетене странным образом воздействует на земного посланника Дженли Айя: мало-помалу человек проникается нравами и традициями аборигенов и уже не представляет себе иного образа жизни. Правда, остатки земных представлений о приличиях останавливают Дженли, когда его вступивший в кеммер друг (которого привык считать мужчиной), начав превращаться в женщину, тянется к человеку, который, естественно, остался мужчиной. Однако, встречая очередной звездолет с Земли, Дженли неожиданно ощущает острую неприязнь к другим людям. Он воспринимает соплеменников, как грязных животных – ведь они всегда в кеммере, всегда в течке. Ему неприятно даже слышать мужские и женские голоса...

Проблемы интимного нередко становятся мишенью фантастов-юмористов. Р. Шекли в рассказе «Предел желаний» предлагает остроумный выход из древней дилеммы: «Пусть я лишусь одного глаза, лишь бы мой враг лишился обоих». Дьявол даровал закомплексованному человечку право на исполнение трех желаний, но с условием, что его враг получит то же самое и вдобавок – вдвое, больше. После долгих терзаний герой рассказа

просит себе жену, сексуальные запросы которой в точности соответствуют его потенции. В финале он блаженствует, представляя страшные муки соседа-врага: запросы соседской жены вдвое превышают возможности несчастного мужа... А. Азимов, умевший подмечать самые тонкие движения души, описывает в рассказе «Что это за штука – любовь?» рождение чувства между мужчиной и женщиной, попавшими в плен к пришельцам с иной звезды. Бесполое инопланетяне требуют продемонстрировать земной процесс размножения, но люди, изо всех сил сопротивляясь нажиму, возмущенно отказываются совершать действия, противоречащие их представлениям о нравственности. Однако, стоило пришельцам отправиться восвояси, как мужчина и женщина почувствовали непреодолимое взаимное влечение и решили провести вместе ночь.

Говорить об эротической фантастике можно бесконечно. Чтобы хотя бы частично охватить эту тему, Г. Гаррисону пришлось написать довольно объемистое исследование «Огромный огненный шар (История секса в научной фантастике)». В той или иной форме эротические мотивы присутствуют практически в любом литературном произведении, включая советскую и постсоветскую фантастику. Подлинное искусство не знает запретных тем. При описании интимных коллизий от автора требуется лишь не впадать в крайности, то есть не сбиваться ни на лицемерное отрицание проблемы, ни на смакование «пикантных» сценок. Впрочем, соблюдение этических норм и отказ от безвкусицы – требования, применимые ко всем направлениям фантастики.

§15. Условная фантастика

Все произведения, рассматривавшиеся в предыдущих параграфах этой главы, могут быть однозначно причислены либо к НФ, либо к фэнтэзи – в соответствии с квазинаучным, либо волшебнo-мистическим происхождением фантастической компоненты. Однако, существует еще одно направление фантастики, в котором фактор Необычайного присутствует, так сказать, «в чистом виде», т. е. не имеет ни наукообразного, ни сверхъестественного истолкования.

Расценивать столь немногочисленную группу произведений в качестве досадного исключения невозможно, хотя бы потому, что в этом направлении работали известнейшие мастера Большой Литературы. Течение это не имеет до сих пор укоренившегося наименования, однако в статьях критиков и литературоведов, в дискуссиях любителей фантастики предпринималось немало попыток подобрать подходящий термин. Предлагались различные определения: «чистая» фантастика, «просто» фантастика, «художественная», «эстетическая», «аллегорическая» фантастика. Вводя собственный термин «условная фантастика» (УФ), автор сознает, что и такое название также нельзя считать вполне корректным и точным.

Корнями своими УФ уходит в столетия. Как известно, нередко обращался к фантастическому жанру выдающийся русский писатель XIX века Н.В. Гоголь. Помимо стопроцентных фэнтэзи («Ночь перед Рождеством», «Вий»), его перу принадлежат такие шедевры, как «Нос» и «Портрет». Остроумный анекдот о том, как коллежский асессор Ковалев, проснувшись мартовским утром, обнаружил у себя вместо носа «совершенно гладкое место», отзывается вереницей комичных ситуаций, вскрывающих нравы обывательско-чиновничьей среды Петербурга. Нос в шитом золотом мундире и шляпе с плюмажем разъезжает по городу с визитами, а горемычный Ковалев, стремясь добиться справедливости (т. е. возвращения Носа) обращается к обер-полицмейстеру, в прессу, к частному приставу, однако всюду наталкивается на отказ, поскольку чиновникам недостает воображения, чтобы вникнуть в столь необычное дело. Казус разрешается классическим «хэппи-эндом»: Нос-самозванец, пытался бежать из столицы, однако был схвачен полицией и возвращен на положенное место – «между двух щек майора Ковалева». Несравненно сложнее проблематика «Портрета», здесь автор уже не ограничивается блестящей вереницей социально-психологических типажей. Портрет демонического азиата-ростовщика,

олицетворяющий мистическую власть денег и жажды наживы над душами человеческими, становится аллегорическим символом разрушения личности. Соприкоснувшись с этим портретом, люди теряют добросердечность, талант, любовь. В этой повести Гоголь ненавязчиво излагает свои взгляды на предназначение искусства, показав печальную участь художника, променявшего гений на легкую наживу и дешевый успех в «обществе».

Близки по духу и ставшие хрестоматийными произведения зарубежных современников Гоголя. Шагреневая кожа из одноименного романа О. Бальзака, выполнив очередное желание своего владельца, сокращается в размерах, уменьшая тем самым число оставшихся дней его жизни. Этот стремительно тающий клочок эпителия – тоже аллегория. Шагреневая кожа – символ жизни, которая дается человеку лишь однажды и слишком коротка, чтобы можно было растратить ее на удовлетворение мелких прихотей. «Портрет Дориана Грея» в повести О. Уайльда превращается в зеркало души героя. Погрязнув в пороках и низменных страстях, Дориан Грей остается молодым, однако на холсте изображение юного красавчика приобретает демонические черты. И лишь когда в Дориане просыпается совесть, и он обрывает свое нечестивое существование, лицо на картине вновь становится прекрасным, но перед портретом остывает труп отвратительного старого сатира. Дориан Грей нашел в себе силы смертью искупить нравственные долги... Условно-аллегоричен и марктовский Янки из Коннектикута, которого полученный в пьяной драке удар по голове перебросил через столетия в эпоху короля Артура. Неумно было бы полагать, что роман написан ради насмешек над технологической отсталостью кельтской Британии. Наоборот, сатирическое перо М. Твена неотразимо жалит пороки современного ему общества: бескультурие, чванство элиты, равнодушие властей к нуждам народа, политическое интриганство, суеверия, косность. И никакой технологический прогресс, если он не подкреплён духовным богатством, не способен возвысить человека над скотским состоянием.

Блестящий представитель условной фантастики в отечественной литературе XX века Александр Грин создал чудесный, буквально зримый мир с городами Лисс, Зурбаган, Гель-Гью, Сан-Риоль – мир отважных мечтателей и прекрасных женщин. «Бегущая по волнам» – роман о мечте и верности, воплощенных в легенде о Фрези Грант, это роман о Прекрасном, что противостоит суете мещанского болота. Прелестный образ Бегущей, как символ неодолимой тяги к свободе и счастью, приходит на помощь в трудную минуту, дарит силу преодолеть страшные испытания, ведет к свету по темной дороге. Фрези Грант, воплощение романтической мечты, не боится «ступить ногами на бездну... она видит то, что не видят другие. И то, что она видит, – дано всем; возьмите его!»

Судьба носителей Необычайного в затхлом царстве посредственностей (вспомним по аналогии символику уэллсовской «Пищи богов») стала темой романа «Блестящий мир». Друд, наделенный способностью летать, опасен для государства, поскольку дарит людям надежду на освобождение от оков установленного порядка; он ненавистен для обывателей, поскольку слишком выделяется из серой толпы. Отказавшись служить военной машине и поражать сверху вражеские крепости (в ином качестве он никому не нужен), Друд обречен. Ту же мечту о свободной личности А.С. Грин воплотил в повестях «Золотая цепь» и «Дорога никуда». Несколько особняком стоит в его творчестве рассказ «Оформитель»: здесь талант художника совершил чудо – ожила восковая фигура очаровательной молодой женщины, однако гениальный мастер напуган могуществом своего искусства.

Свою лепту в УФ внес даже такой признанный мэтр НФ, как А. Азимов. Герои рассказа «Что если...» – молодые, нежно влюбленные супруги, встречаются в пустом вагоне пригородного поезда странного старичка, который таинственным образом открывает несостоявшийся вариант их судьбы. Они могли бы встретиться слишком поздно, могли иметь других спутников жизни, но в итоге все равно соединились бы – ведь истинная любовь обязательно должно свести людей, если они созданы друг для друга... Оригинален замысел повести Д.Б. Пристли «Дженни Вильерс». В кулуарах старинного театрального здания в английской провинции накануне премьеры нового спектакля воцарился пессимизм: драматургу, режиссеру и артистам кажется, что их искусство никому не нужно, что театр

обречен на забвение и упадок. На помощь приходит чудо: они видят события, случившиеся в этих стенах столетием раньше – оказывается и тогда уже всерьез поговаривали о неминуемой смерти театрального искусства. Но те мрачные прогнозы не сбылись, и сердца сегодняшних служителей Мельпомены наполняются оптимизмом, тем более, что и вековой давности несчастная любовь примадонны не повторилась в современности. Молодая актриса наших дней не погибает, напротив, она встречает любимого. Театр будет жить – ведь новый день всегда лучше минувшего. И воодушевленный драматург переписывает последний акт своей пьесы, чтобы персонажи не были «разделены стеклянными перегородками», но отыскивали пути к взаимопониманию.

В советской литературе 60-х – 70-х годов в этом направлении более или менее успешно творили М. Анчаров, А. Житинский, А. Абрамов, В. Колупаев, Б. Рахманин. Характерно, что наиболее удачными оказывались те произведения УФ, авторы которых, не углубляясь в дебри абстракций, описывают хорошо знакомые им будничные или бытовые ситуации, органично связанные с местным или национальным колоритом.

Таков рассказ Бориса Рахманина «Привет Почтмейстеру!» о почтовом чиновнике, развозящем корреспонденцию между разными эпохами. Необычный род службы то и дело ставит Почтмейстера перед острыми и даже трагическими проблемами. Например, накануне атомной бомбардировки он привез в Хиросиму письмо из будущего – уцелевший после взрыва старый японец просит жену (которой предстоит погибнуть) немедленно уехать подальше от обреченного города. Но хозяин фабрики, конечно, непустит молодую работницу... Но вот ситуация, хорошо знакомая тем, кто жил в конце эпохи социализма: строители многоквартирного дома закладывают в стену цилиндр о послании к будущим жильцам с наказом вскрыть через 50 или 100 лет – была некогда мода на такого рода «корреспонденции». Но Почтмейстер доставил строителям из будущего ответ, в котором жильцы перечисляют недоделки злополучного дома и пытаются пристыдить строителей, нахально отправивших потомкам назидательное письмо. Вроде бы подействовало: бракоделы потупились, в их душах просыпаются остатки совести, и появляется надежда, что дом будет сдан в божеском виде...

С другой стороны, отсутствие колорита, острых проблем современности, узнаваемых бытовых деталей (это же не космический «Хай Тек», где будничная узнаваемость неуместна!) резко снижают социальную актуальность произведения и тем самым убивают читательский интерес.

Действие рассказа Нины Катерли «Чудовище» происходит на абстрактной кухне, где никак не могут найти общий язык стереотипные персонажи – маски, обделенные не только знакомыми чертами, но даже не имеющие индивидуальных отличий. Не удивительно, что рассказ, задуманный, как притча, получился вялым, скучным, лишенным развязки и положенной притче морали.

Специфичность происхождения фантастической компоненты этого течения диктует тематику и определенные сюжетные линии, поэтому диапазон жанровых возможностей УФ существенно ограничен по сравнению с НФ или фэнтэзи. УФ практически не обращается (да и в принципе не способна обратиться) к глобальным политическим, футурологическим или гносеологическим проблемам» Это течение исследует преимущественно нравственно-психологические аспекты повседневной жизни, заостряя внимание на вопросах взаимоотношений между личностью (в особенности неординарной) и обществом. На более узком художественном пространстве неизбежно появление, вторичных замыслов и откровенных заимствований.

Так повесть «Барьер» болгарского писателя Павла Вежинова выглядит бледным перепевом гриновского «Блистающего мира». Летающая девушка Доротея не находит понимания у окружающих, ее считают ненормальной (что, впрочем, не слишком далеко от истины), она глубоко несчастна и кончает самоубийством... Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с распространенным явлением: любые повторы, любые заимствования существенно снижают художественное качество произведения. Если гриновский Друд

стремился сделать светлее жизнь людей, то Доротея – просто слабое безвольное существо, неспособное сопротивляться обстоятельствам. Как следствие, Друд погиб в борьбе, а Доротея ушла из жизни, хотя не имела явных врагов.

Кстати, столь же бесцветен и лишен даже: малейшего намека на какую-либо авторскую оригинальность роман Леонида Лагина «Голубой человек»: поскользнувшись на обледенелой дороге, комсомолец из 1959 г. потерял сознание и очнулся в... 1894 г. Здесь он возмущается по поводу капиталистической эксплуатации трудящихся, по мере сил участвует в революционном движении, беседует с молодым В.И. Ульяновым, находит тайник с неизвестными историкам прокламациями эсдеков, а затем почти благополучно возвращается в свое время. Реминисценции с Янки из Коннектикута тут несомненны, а уровень художественного освоения темы уступает марктовскому весьма ощутимо. Аналогично и в рассказе Н. Катерли «Волшебная лампа» общее настроение и фантастическая компонента – прекрасный предмет, убивающий в людях добрые чувства – заимствованы из гоголевского «Портрета».

В 70-е – 80-е годы увлечение условной фантастикой сыграло злую шутку с большой группой советских писателей. Зачарованные блеском имен и литературной славой предшественников (Гоголь! Бальзак! Грин! Твен!), они провозгласили отказ от НФ, которая, по их убеждению, не совместима с подлинной художественностью. Однако – и это опять же относится не только к данному, но и к остальным течениям фантастики, да и ко всей литературе вообще – художественные достоинства произведения определяются отнюдь не конъюнктурным выбором жанровых направлений, но – талантом писателя. Именно с хроническим отсутствием последнего связаны обычно попытки добиться легкого успеха поиском экстравагантного жанра или стиля, отказом от традиционного набора образов (например, от устоявшейся системы образов, характерных для НФ или фэнтэзи), либо иными формалистическими новациями. Попытки такого рода на протяжении последних столетий предпринимались в различных областях искусства неоднократно и, как правило, демонстрировали только творческую несостоятельность «новаторов». Тот же А. Азимов никогда не декларировал, что фантаст должен отказываться, во имя ложно понимаемой «художественности», от каких-то тем или образов, однако высочайшая степень литературного таланта и глубокое знание жизни позволяли ему подняться в жанре НФ до масштабных обобщений о природе вечного таинственного чувства («Что если...», «Что это за штука – любовь?»). С другой стороны, писатели, отрицающие все течения кроме УФ, не смогли вырваться из порочного круга «кухонной» фантастики. К примеру Н. Катерли практически не выходит за рамки банальных бытовых склок («Чудовище») или мелких гадостей на почве неразделенного чувства («Безответная любовь»).

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что творческие провалы излишне ретивых адептов ни в коей мере не умаляют ценности данного течения. УФ, одно из старейших направлений жанра, остается могучим инструментом художественного анализа человеческой души. Аллегорические образы, особый символизм и характерные ситуации, зачастую недопустимые для фэнтэзи и даже для НФ, – эти черты условной фантастики гарантируют течению долгов плодотворное сосуществование с другими ветвями фантастики на радость обширной читательской аудитории.

§16. Синтез жанровых течений

Как нетрудно догадаться, предпринятая попытка жестко разграничить фантастику по характерным направлениям оказалась немногим успешнее, чем все предыдущие. Предложенная система классификации, хотя и охватила большое число течений, оказалась весьма рыхлой, включив в себя заведомо разнородные элементы, поскольку не удалось (да и нелегко!) последовательно выдержать единый принцип детерминации жанровых направлений. Тут и деление на основе источника фантастичности (НФ, фэнтэзи, УФ), и по типу сюжета (специально был выделен только приключенческий, т. к. производственный

сюжет характерен преимущественно для НФ, а прочие сюжетные типы встречаются достаточно редко и тоже, как правило, «привязаны» к определенным направлениям), и по доминирующей тематике произведения (космическая опера, религиозная, военная, эротическая фантастика и т. д.). Отказ от смешения принципов малопродуктивным, поскольку в таком случае за пределами обзора неизбежно остались бы некоторые течения, названия и жанровые признаки которых можно считать устоявшимися и общепринятыми.

Не последняя из сложностей однозначной классификации кроется в том очевидном обстоятельстве, что любое литературное направление имеет «ядро», достаточно строго соответствующее жанровым признакам, и «периферию», где происходит своего рода диффузия, т. е. взаимопроникновение идей, тем, образов и сюжетов между соседними течениями. Поэтому космическая опера включает научно-фантастические идеи, строится на приключенческом сюжете, часто содержит юмористические и утопические (или антиутопические) элементы. Точно так же в утопии практически обязательно имеются научно-фантастические компоненты прогностического характера, приключенческие или производственные сюжетные линии, возможно наличие «родовых признаков» других направлений.

Подобная диффузия присуща многим, если не всем, областям культуры и науки. К примеру, на стыке биологии, физики и химии возникают пограничные научные дисциплины: биофизика, биохимия, физическая химия, физическая химия, молекулярная биология и даже такие труднопроизносимые гибриды, как физико-химическая биология или биофизическая химия. Очевидно, что любая система жанровой классификации способна дать четкое определение лишь «ядру» литературного направления, но никак не бесчисленным пограничным течениям вроде военно-политической антиутопии с элементами юмористической эротики...

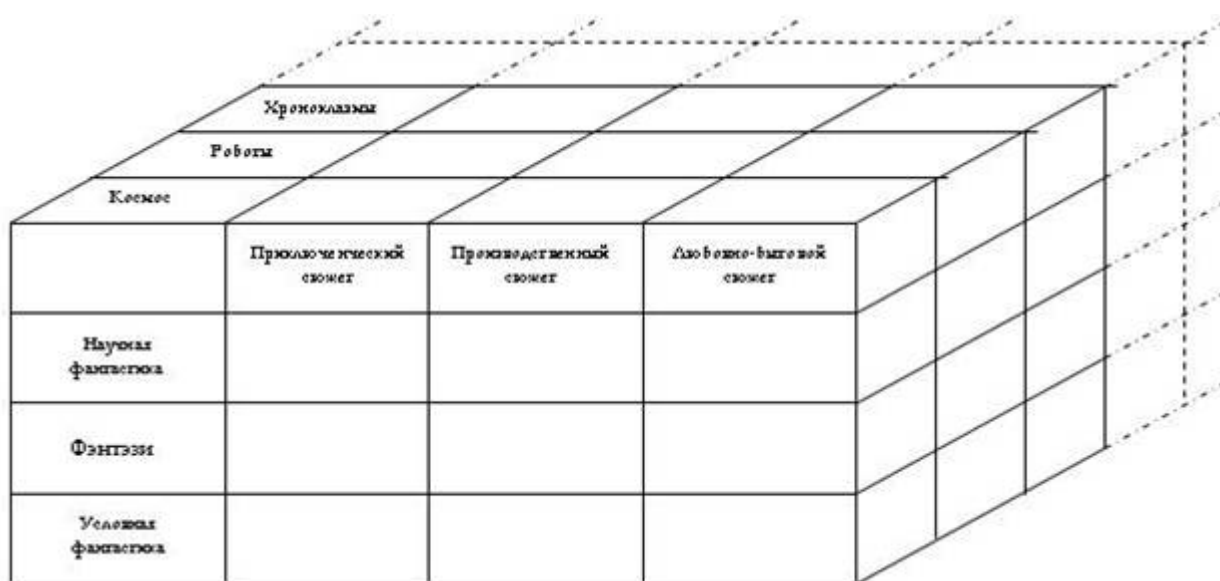
Осуществленный в этой главе анализ фантастических произведений наглядно продемонстрировал, что в «чистом» виде ни одно фантастических направлений практически не встречается, а немногочисленные исключения лишь подтверждают это правило. Любые попытки создать произведение сугубо научного, эротического, приключенческого и т. д. содержания неминуемо ведут к рождению заведомо скучного опуса. Осмелимся утверждать, что все наиболее интересные, серьезные и талантливо написанные фантастические произведения обязательно имеют отличительные черты, свойственные нескольким течениям жанра.

Другая особенность жанровой диффузии – плавный переход одного течения в другое. Практически идентичные сюжеты, ситуации и персонажи нередко встречаются в произведениях принципиально различных направлений. Один-два абзаца научно-образных комментариев превращают гриновского Друда (УФ) в беляевского Ариэля (НФ). Булычевский сериал о похождениях «супергерлы» Алисы Селезневой начинался как стопроцентный «хай тек» («Девочка, с которой ничего не случится», «Остров ржавого лейтенанта», «Сто лет тому вперед» и др.), однако в поздних повестях этого цикла («Заповедник сказок», «Козлик Иван Иванович», «Лиловый шар»), построенных по той же схеме и населенных теми же персонажами, внезапно появляются Дед Мороз, Кот В Сапогах, Змей Горыныч, Баба-Яга, Фея, колдуны, и таким образом НФ превращается в сказочную фантастику. Амберский цикл романов Роджера Желязны заведомо относится к технофэнтэзи (т. е. носит следы влияния НФ), т. к. параллельные Миры-Отражения, в которых не действует огнестрельное оружие, пересекающая анфиладу Отражений Черная дорога и сам способ путешествий между Отражениями – основаны на магии. Очень близок к Амберу фантастический фон повести Степана Вартакова «Белая Дорога»: те же параллельные вселенные, нанизанные на Белую Дорогу, тот же запрет на мощные средства поражения. Но это уже не фэнтэзи, а НФ, поскольку перечисленные чудеса носят вполне материальный характер и созданы некоей сверхцивилизацией при помощи циклопических механизмов.

И в романе Юрия Брайнера и Николая Чадовича «Евангелие от Тимофея» наличествует аналогичный набор фоновых деталей: нескончаемая череда параллельных миров, вдоль

которых тянется Тропа, пройти которой способны лишь избранные. Однако природа Необычайного авторами не акцентируется вовсе, а произведение оказывается блестящим социально-политическим памфлетом на стыке научной и условной фантастики. Здесь же уместно было бы вспомнить и то, как легко и непринужденно религиозные легенды трансформируются в НФ посредством нехитрого допущения: дескать, боги и демоны были космическими пришельцами! Таким образом, остается лишь постулировать, что внутрижанровые границы фантастики в принципе не могут быть непроницаемыми, но, напротив, открыты для взаимного обмена идеями, образами, мотивами, сюжетами.

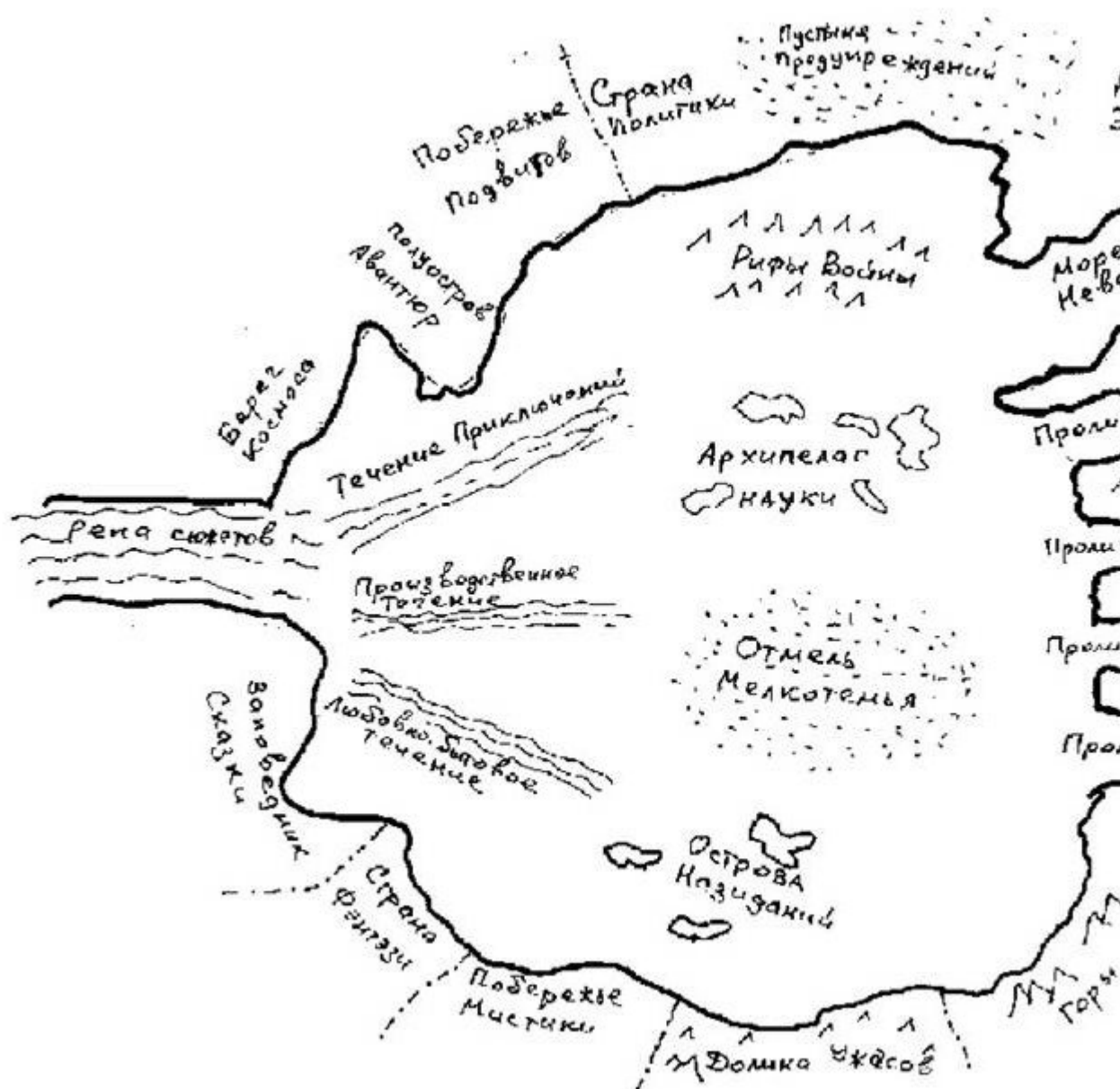
Очевидно, любая всеохватывающая и вместе с тем корректная классификация жанровых направлений должна учитывать, по меньшей мере, три определяющих фактора: происхождение фантастической компоненты, доминирующий тип сюжета и главную тему произведения. Возможный способ решения подобной задачи видится в конструировании морфологического ящика, то есть трехмерной, в данном случае, таблицы, на осях которой обозначены все известные разновидности перечисленных характеристик: 3 типа фантастичности, 3 типа сюжетов и около двух десятков важнейших тем, затрагиваемых в фантастическом жанре. Точки пересечения всех трех осей и выделяют главные течения фантастики. При этом следует учитывать, что некоторые «кубики» такой пространственной решетки останутся незаполненными, поскольку для фэнтези, к примеру, реализуется в основном приключенческий сюжет, тогда как в произведениях УФ он практически не встречается. К сожалению, многомерные морфологические ящики сложны для восприятия, поэтому такую систему классификации трудно назвать наглядной, а следовательно – удачной.



Значительно более наглядной и удобной оказалась модель, предложенная Г.И.Гуревичем – Карта Страны Фантазий (см.§1 этой главы). Однако, схемы подобного рода имеют общий хронический недостаток, поскольку чрезмерная статичность изображенных границ не позволяет демонстрировать характер взаимодействия большого числа тем, сюжетов и задач, а также типов фантастичности. Оптимальным способом наглядного изображения зыбкости внутрижанровых барьеров и взаимопроникновения различных течений представляется полный отказ от жестких разграничительных линий (каковых в действительности и не существует!) и аллегорическое изображение жанра не в виде сухопутной страны, обладающей неизменными очертаниями, но – в символах непрерывно переменчивой морской стихии. Предлагаемый автором Океан Фантастики бушует в берегах всевозможных тем, в Океан впадает Река Сюжетов, разделяющаяся на множество потоков; акватория Океана рассечена архипелагами основных приемов, которые применяются

фантастами. В этом Океане есть свои отмели (соответствующие различным формам мелкотемья) и глубокие впадины» отражающие степень проникновения в тему посредством тех или иных творческих приемов и методов. В местах, где сюжетный поток омывает какой-либо берег и достигает той глубины, которую позволяет рельеф дна, – образуется определенное направление фантастики. Океан Фантастики связан с Миром Реальности проливами, символизирующими важнейшие функции жанра: прогностическую, развлекательную, воспитательную и популяризаторскую.

Прибегать к подобным не вполне серьезным графическим схемам приходится, главным образом, из-за острейшего дефицита фундаментальных литературоведческих исследований, посвященных базисным проблемам жанровой классификации. По существу, основная работа в этой области проводилась не «остепененными» профессионалами-филологами, а многочисленной армией энтузиастов из клубов любителей фантастики, которые добивались порой интереснейших результатов. Примером тому может служить затянувшаяся дискуссия, проводившаяся в Бакинском КЛФ в 1984-88 гг. и посвященная теме данной главы – внутрижанровым границам в фантастике. Основные положения, по которым удалось прийти к согласованным точкам зрения, использованы автором при написании этого раздела книги, однако в ходе дебатов высказывались и альтернативные концепции. В частности, один из ведущих «фантастоведов» клуба И. Гинзбург предложил собственную оригинальную систему определения внутрижанровых барьеров, основанную на классификации фантастики по типам мышления, на базе которых осуществляется художественная проработка фантастических компонент. Таковых типов мышления автор концепции выделяет четыре: научный (рационально-логический), художественно-образный, философский и религиозный, хотя нельзя исключить существования других типов. Соответственно образуется 4 основных раздела фантастики, которые, в свою очередь, подразделяются на мелкие жанровые течения. К сожалению, работа над этой концепцией не была доведена до логического завершения, а в существующем виде такая система классификации слишком неудобна для восприятия.



Перечисленные обстоятельства вынудили автора при изложении материала этой главы не придерживаться слишком строго определенного принципа классификации (по происхождению компонент фантастичности, по типу сюжета или способа мышления, доминирующей тематике и т. п.), а ограничиться разбором наиболее характерных жанровых направлений, отобранных чисто интуитивно из числа течений, названия которых чаще прочих встречаются в публикациях и клубных (а в последние годы – и сетевых) дискуссиях. Наименования и приблизительные границы (при всей нечеткости начертания и условности последних) выделенных здесь течений фантастики можно считать в известной степени устоявшимися и общепринятыми. Подчеркнем вместе с тем, что серьезные литературоведческие исследования в данной области представляются совершенно необходимыми и безусловно должны быть интенсифицированы.

Глава 4. Банк фантастических идей

В предшествующих разделах этой книги уже говорилось о той особой роли, которую играет для интересующего нас жанра фантастическая идея. Понятие «идея» в данном

контексте имеет столь широкую трактовку, что охватывает, в принципе, все разновидности компонент фантастичности – от чисто научно-технических прогнозов, до глобальных философских концепций и сугубо сюжетных, «игровых» ситуаций.

Фундаментальную попытку регистрации и систематизации всевозможных научно-фантастических идей осуществил известный писатель фантаст и автор работ по теории интеллектуального творчества Генрих Альтов. Созданный им «Регистр фантастических идей» включал многие тысячи примеров, отобранных из всего массива научно-фантастических произведений» при этом идеи в «Регистре» были классифицированы на классы, подклассы, группы и подгруппы. «Регистр» так и не был опубликован, но в настоящее время выставлен в Интернете и, таким образом, доступен для читателей и исследователей жанра.

В данной главе автор, в свою очередь, попытается проследить характер эволюции некоторых идей, наиболее часто встречающихся в современной научной фантастике. Разумеется, степень охвата материала в нашем случае значительно уступает результатам, достигнутым Г. Альтовым. Отметим также, что в книге В. Гакова «Четыре путешествия на машине времени» изложены (на основе данных альтовского «Регистра») некоторые особенности развития идей, связанных с космонавтикой, экологией, разумными машинами и третьей мировой войной.

§1. Космические полеты

Человека извечно обурежала тяга к дальним странствиям, стремление вырваться за рамки очерченного природой ареала существования. С древнейших времен людьми владела мечта о путешествиях, и люди стремились осуществить эту мечту, пользуясь самыми современными транспортными средствами своей эпохи: пересекали континенты пешими и конными экспедициями, бороздили океаны на крохотных каравеллах. Когда планета была освоена и объезжена вдоль и поперек, взоры мечтателей обратились к звездному небу. Таким образом, цель перед фантастами была поставлена самой логикой прогресса. Осталось лишь выбрать средства достижения этой цели и описать сам процесс странствий по Вселенной.

Мишенью космических путешествий средневековых авторов была практически только Луна, но затем в орбиту фантастики втягиваются и другие межпланетные маршруты. Героев отправляли в космос всеми подручными способами: шторм забрасывал на Луну морской корабль (Лукиан), Сирано де Бержерак предлагал лететь в колеснице, запряженной птицами, а то и вовсе обмазаться какой-то гадостью, которая якобы притягивается Луной. Левшин заставил своего Нарсима смастерить восьмикрылый летающий ящик с рулевым управлением. Во второй половине XIX в. Жюль Верн выстрелил по Луне алюминиевым снарядом из огромного (длина ствола – четверть километра) артиллерийского орудия, Э. Хейл запустил орбитальную станцию при помощи не менее огромной катапульты, а герои Ж.Ле Форэ и А. Графиньи бороздили просторы Солнечной Системы, применяя самые различные типы космических двигателей, включая фотонный и электрический. Научно-технологическая экзотика процветала и на грани двух веков: Г.П. Сервисс в романе «Колумб космоса» (1909) отправил своих героев на Венеру в корабле с атомным двигателем, тогда как Д. Эстор («Путешествие к другим мирам», 1894) и Г. Уэллс («Первые люди на Луне», 1901) рискнули воспользоваться антигравитацией.

Однако уже начиналась новая, а именно – ракетная, эра космической фантастики. Еще в 1865 г. в сравнительно слабом и потому мгновенно забытом романе французского писателя Ашилля Эйро «Путешествие на Венеру» астронавты летят на многоступенчатой ракете. Несколько позже великий русский ученый К.Э. Циолковский пришел к выводу, что в безвоздушном пространстве возможен лишь один источник движения – реактивная тяга. Свои взгляды на эту проблему он изложил не только в научных трудах, но и в фантастических повестях «На Луне» (1893) и «Вне Земли» (1918). Конструкция космической ракеты с жидкостным двигателем и процесс ее старта подробно описаны в повести другого

видного ракетчика Г. Оберта «Пути звездоплавания».

Затем было много произведений, в которых фантасты меняли форму корабля, тип двигателя, конструкцию внутреннего оборудования, но суть оставалась прежней – ракетный полет с космической скоростью в сторону ближайших планет. Ученые, инженеры и популяризаторы выполнили все необходимые расчеты, основываясь на законах небесной механики, и вычислили оптимальные траектории длительность экспедиций к Марсу, Венере и Меркурию. Получалось, что при скоростях порядка второй или третьей космической (от 11 до 16 км/сек), которые достижимы при использовании химических или примитивных атомных двигателей, время перелетов составляет многие годы. Этими цифрами определялись структура и сюжет большинства произведений; астронавты прибывали на планету, измученные долгим путешествием и цингой, в состоянии стресса и нервного истощения. К тому же многие авторы почему-то считали необходимым раз за разом описывать будни этого нескончаемого полета, возникающие между членами экипажа конфликты и т.п.

Некоторое разнообразие внесли в общую монотонность те писатели, которые первыми поняли, что можно (и нужно) изображать всевозможные побочные факторы космического полета. Классический пример такого рода – роман А.Р. Беляева «Звезда КЗЦ» (1936). Автор подробно описывает перегрузки при старте ракеты, состояние невесомости во время орбитального полета, особенности приема пищи при отсутствии силы тяжести, изменения в живых организмах и психике людей под воздействием невесомости и космической радиации. Другая сторона той же проблемы затронута в рассказе В. Журавлевой «Астронавт» (1963), где был поднят вопрос о психологических аспектах длительных экспедиций. Автор пишет: «Что делал экипаж в течение многих месяцев полета? ...Вынужденное безделье приводило к расстройству нервной системы, вызывало упадок сил, заболевания... Нужен был труд, причем труд творческий, к которому привыкли эти люди. И вот тогда было предложено комплектовать экипаж людьми увлекающимися».

Для создания более компактных произведений, свободных от описания нудных многомесячных и многолетних межпланетных рейсов, фантастам требовалось найти какой-либо прием, исключающий из сюжета столь длительный перелет. К тому же, кроме чисто литературных причин, того же требовала и элементарная логика – очевидно же, что десятилетняя экспедиция к Сатурну попросту нереальна. Простейший сюжетный ход – начать роман с момента приземления (приближения к цели). Но и в таком случае пришлось бы учитывать, что герои провели долгое время в замкнутом пространстве и наверняка пережили упомянутые В. Журавлевой нервные расстройства и связанные с этим заболевания. Другой очевидный выход – резко увеличить (до сотен или тысяч километров в секунду) скорость космического корабля, тогда время путешествия даже к самой отдаленной планете сократится до нескольких суток. Подобный прием использовала сама В. Журавлева в том же рассказе «Астронавт» (атомарно-ионная ракета) и Стругацкие, пославшие героев повести «Страна багровых туч» к Венере на фотонной ракете.

Так или иначе, уже в начале XX века фантасты «освоили» Солнечную Систему и заинтересовались соседними звездами. В упоминавшейся книге «Четыре путешествия на машине времени» В. Гаков изложил почти детективную историю, связанную с публикацией первого произведения о межзвездном полете. Роман Э.Э. Смита «Космический жаворонок» увидел свет в 1928 г. после восьмилетних блужданий по редакциям – издатели не соглашались печатать книгу из-за чрезмерно смелой идеи. Полет к иной звезде слишком уж выходил за рамки привычных представлений.

Но после того, как был проложен путь, «межзвездная» фантастика хлынула неудержимым потоком. Разнообразные конструкции, звездолетов и всевозможные типы двигателей для них появлялись в немыслимых количествах. При этом, как обычно, научно-фантастические идеи базировались в большинстве случаев на разработках ученых, на статьях и книгах популяризаторов науки. Долгое время считалось, что единственный способ достичь ближайших звезд – использование фотонных ракет, хотя существовали проекты

звездолетов с термоядерными, ионными, радиоквантовыми двигателями. В научных и научно-популярных изданиях печатались также проекты межзвездных путешествий о использовании иных измерений пространства – предполагалось, что такой способ позволит преодолевать галактические бездны практически мгновенно, поскольку корабль движется как бы перпендикулярно оси времени. Спорадически появлялись физические гипотезы, как будто опровергавшие специальную теорию относительности и особенно эйнштейновский постулат о предельности скорости света. В зависимости от творческих задач, здравомыслящие писатели-фантасты выбирали тот способ межзвездных путешествий, который оптимально соответствовал авторскому замыслу.

Немало произведений описывают полет к иной звезде в космическом корабле, имеющем сравнительно низкую скорость – например, десятые доли скорости света. В этом случае, как нетрудно подсчитать, время путешествия может достигать десятков и сотен лет. Очевидно, что в таком полете будут сменяться поколения, и цели достигнут лишь далекие потомки экипажа, который стартовал из окрестностей Земли. К числу подобных повестей и романов относятся «Пасынки Вселенной» Р. Хейнлейна, «Поколение, достигшее цели» К. Саймака, «Плененная Вселенная» Г. Гаррисона, «Нон-стоп» Б. Олдисса. Авторы этих сюжетов, как правило, изображают завершающий этап рейса, когда забывшие цивилизацию и порядком одичавшие (а нередко и превратившиеся в монстров под действием мутаций), совершенно не представляющие себе цель полета межзвездные скитальцы должны высадиться на планету.

Существует способ сократить время рейда и достичь звезд за время жизни одного экипажа – как известно, при субсветовых скоростях время на борту замедляется (согласно соотношениям Лоренца и специальной теории относительности Эйнштейна): так, для замедления времени вдвое необходимо, чтобы скорость звездолета составляла около 0,87 от скорости света, а при скорости в 0,995 световой время на борту корабля замедлится в десять раз. Этим способом пользовались многие писатели: А. Колпаков («Гриада», «Альфа Эридана»), С. Лем («Магелланово облако», «Возвращение со звезд»), Г. Мартынов («Каллисто», «Гость из бездны») и др. При этом возникает возможность показать различные следствия из теории относительности (о многих из которых писатели, к сожалению, не догадываются, т.к. об этих эффектах говорится лишь в университетских учебниках по курсу теоретической физики, а не в научно-популярных брошюрках, которыми обычно повышают свою эрудицию) фантасты: оптические эффекты, гравитационные, электрические и т.д.

Разумеется, и субсветовой полет имеет свои сложности и негативные стороны. Начнем с того, что для разгона корабля до таких скоростей требуется колоссальное количество горючего (рабочего вещества). А. Казанцев в романе «Сильнее времени» предложил заблаговременно направить к звезде-цели беспилотные корабли-танкеры. В этом случае пилотируемый звездолет должен брать на борт лишь четверть необходимого запаса топлива, а перед возвращением к солнцу заправится из баков автоматического танкера.

Другой вариант выбрал Г. Гуревич в романе «Мы – из Солнечной системы»: к звездам стартует целый астероид, в каменной толще которого выдолблены жилые и складские помещения, полости для энергетических двигательных установок – масса этого импровизированного звездолета такова, что запасов рабочего вещества с лихвой хватит на несколько полетов. Справедливости ради отметим, что дело вовсе не в количестве горючего, а в натуральном логарифме отношения полной массы корабля к массе полезной нагрузки, так что и корабль-астероид разгонится не слишком сильно. Впрочем, на художественную убедительность идеи подобного рода соображения принципиальным образом не влияют – говорилось ведь уже, что научность фантастической идеи обусловлена не столько истинной достоверностью, сколько наукообразием обоснования. Кстати, в том же произведении Г. Гуревич показывает различные физические и биологические последствия релятивистских эффектов; выходят из строя электрические и магнитные приборы, кровеносные сосуды рвутся, не выдерживая повышенной массы лейкоцитов.

Другая проблема – опять-таки психологическая. Как бы не замедлялось бортовое

время, полет все равно затягивается на много лет, и космонавты неминуемо испытывают сильнейший душевный дискомфорт. И вновь в летных книжках межзвездников появляется пункт об увлечениях (В. Журавлева «Астронавт»), экипажи совершают перелет в анабиозе, оставив на вахте одного-двоих дежурных (С. Лем «Непобедимый», «Возвращение со звезд», И. Ефремов «Туманность Андромеды», И. Давыдов «Я вернусь через тысячу лет»).

Однако, главная беда субсветовой астронавигации в ином. Время замедляется лишь на борту звездолета, но не на Земле. Пробы в рейсе несколько лет по бортовому времени, экспедиция возвращается на родину, где прошли века или даже тысячелетия, и собранная космонавтами информация успела за это время устареть (Г. Гуревич «Мы – из Солнечной Системы», И. Варшавский «Под ногами Земля»). Совершенный звездолетчиками подвиг самопожертвования оказался ненужным.

Следовательно, требовался способ еще более сократить длительность межзвездных путешествий, и такой способ некоторые фантасты увидели в сверхсветовом полете. Скорость света превышали космические корабли в рассказах «Частные предположения «Стругацких», «Первый контакт» М. Лейнстера, «Летающий Орел» П. Амнуэля, в романе «Люди как боги» С. Снегова. Другой способ – мгновенное перемещение на межзвездные дистанции, основанное на «прокалывании» пространства (эффект деритринитации у Стругацких), а также различные научно-фантастические концепции, базирующиеся на использовании четвертого, пятого и т.д. измерений пространства-времени, гиперпространства, перпендикулярного времени, внешнего континуума и т.п.

В заключение хотелось бы вспомнить еще один метод межзвездной транспортировки. В повести В.Тендрякова «Путешествие длиною в век» жителям соседней звезды (Лямбда Стрелы на расстоянии 36 световых лет от Солнца) передается по радио запись содержимого памяти молодого землянина. Сам путешественник остается дома, а «радиооттиск» его личности пересекает бездну пространства, принимается радиотелескопами по месту назначения, где его записывают в мозг аборигена. Прожив много лет на той планете, этот двойник землянина накопил в памяти информацию о братьях по разуму, после чего запись его мозга ретранслируется обратно на Землю, где вводится в мозг добровольца-спортсмена. Способ этот представляется невероятно жестоким и безнравственным: ведь для его осуществления пришлось, во-первых, уничтожить личность инопланетянина, в мозг которого была записана личность гостя с Земли; во-вторых, оставить несчастное страдающее от одиночества существо с личностью землянина на чужой планете (вскоре этот монстр покончил с собой) и, в третьих, стереть память, т.е. опять-таки уничтожить личность добровольца, разум которого принял возвращенную на Землю запись мозга путешественника.

Еще более бесчеловечную ситуацию показал К. Саймак в романе «Пересадочная станция». По всей галактике разбросаны станции-ретрансляторы, передающие полную запись тела и мозга путешественников. Передача происходит практически моментально, но в ретранслирующей установке остается тело путешественника... «Длинная цепочка безжизненных тел, протянувшаяся среди звезд, – каждое из них должно быть уничтожено кислотой и смыто в глубинный резервуар, а само существо тем временем продолжает свой путь от станции к станции, пока не доберется туда, куда влечет его цель путешествия». Трудно представить себе мораль существ построивших транспортную систему, основанную на непрерывном уничтожении странствующих носителей разума! Создается впечатление, что авторы так увлеклись приключенческой стороной сюжета, что совершенно не удосужились подумать о нравственном аспекте проблемы.

Более нравственный способ подобной «беззвездолетной» транспортировки найден в романах «Спираль времени» Г. Мартынова, «Заповедник гоблинов» К. Саймака, повести «Жук в муравейнике» Стругацких. Внешне ситуация похожа – снова станции межзвездной транспортной системы (у каждого автора они, естественно, называются по-своему, но не в этом суть), только эти порталы перебрасывают от звезды к звезде не дубликаты, а самих людей. Человек входит в передатчик материи (Нуль-Т-камеру, телепортатор, машину

пространства и т. д.) на Земле, а через секунду выходит, допустим, на девятой планете Сириуса. Идеальное средство межзвездных путешествий – быстро и гуманно. Наконец, подвел черту А. Ван-Вогт в рассказе «Чудовище»: люди далекого будущего, предсказывает фантаст, смогут перемещаться в пространстве вообще без каких-либо машин – пользуясь внутренними силами своего организма.

Писатели-фантасты приложили много сил и выдумки, изображая различные способы путешествий к иным планетам, звездам, галактикам. Разумеется, многое из написанного никогда не будет реализовано и покажется нашим потомкам смешным и наивным – подобно тому, как мы не можем без улыбки читать романы позапрошлого века, в которых говорится о полете на Луну в ящике с орлиными крыльями или на воздушном шаре. Вполне возможно, что в будущем, когда на повестку дня человечества встанет вопрос о дальних космических рейсах, ученые того времени найдут научно-техническое решение, не имеющее ничего общего ни с ракетным, ни с гиперпространственным или антигравитационным двигателями. Однако, хочется верить, что хотя бы часть усилий, затраченных современными фантастами, не пропадет даром, и хоть какие-то мечты наших дней окажутся осуществленными.

§2. Машина времени

Подавляющее большинство идей в научной фантастике заимствованы из научных или научно-популярных публикаций, из наблюдений за природными явлениями, даже из житейского опыта. Так, когда Ж. Верн описал «Наутилус», уже существовали примитивные подводные лодки, идею о летательных аппаратах тяжелее воздуха подсказало фантастам зрелище птичьего полета и т. д... Машина времени – редчайший пример пионерской идеи, рожденной фантастом, а не ученым, и до появления в фантастике не имевшей аналога ни в науке, ни в природе, ни в фольклоре.

Впервые о возможности перемещений во времени сказал Г. Уэллс в романе «Машина времени» (1895). Заглавие романа стало нарицательным, отныне все фантасты станут так называть любые устройства для путешествий из настоящего в прошлое и будущее. В «Машине времени» под устройства такого рода подводится теоретическая база: время представляет собой четвертое измерение, следовательно, вдоль него можно передвигаться назад и вперед, как и вдоль любого из трех пространственных направлений. Сама машина описана не слишком вразумительно: «...*Машина Времени, сделанная из бронзы, черного дерева, слоновой кости и прозрачного блестящего кварца*». Ничего не сказано и о принципе ее действия. Впрочем, в этом не было необходимости, поскольку в романе Уэллса машина выполняет чисто декоративную функцию, выступая в качестве приема для иллюстрации социологических воззрений автора.

На протяжении полувека идея машины времени в фантастике почти не развивалась. Новые элементы появились только в 40-х годах, когда Р. Хейнлайн в повести «По пятам» показал, что путешествия во времени могут приводить к нарушениям причинно-следственных зависимостей, т. е. – к парадоксам. Героя повести вызывают в будущее для выполнения некоего важного задания, причем в финале выясняется, что это он сам, постарев, вызовет себя из прошлого. Подобный замкнутый цикл получил впоследствии название «петля времени» или «кольцо времени». Затем Джон Уиндэм напишет рассказ «Хроноклазм» – тем самым в теорию темпоральных путешествий был введен новый термин, означавший катастрофическое нарушение причинно-следственных связей, либо изменение хода исторических событий, обусловленные перемещением материальных предметов (в том числе людей) из будущего в прошлое.

Ряд принципиально новых моментов ввел в этот раздел А. Азимов, опубликовавший в 1955 г. роман «Конец вечности». Здесь путешествия осуществляются уже не при помощи отдельной машины времени – сквозь миллионы лет тянутся густой сетью Колодцы Времени, посредством которых можно попасть в любое Столетие. Специальная организация – Вечность – занята корректировкой истории, чтобы исключить войны, эпидемии,

установление диктаторских режимов, другие потрясения. С этой целью гигантский Кибермозг рассчитывает необходимые изменения, Техники осуществляют Минимальное Необходимое Воздействие, и из истории вычеркивается какая-либо война, или государственный переворот, или научное открытие, которое может вызвать негативные последствия.

Некоторые произведения «Патруль времени» П. Андерсона, «Звезда над нами» Ч. Оливера, «Черная эмблема сакуры» С. Комацу повествуют о попытках разного рода экстремистов внести изменения в прошлое с целью вызвать коренные изменения настоящего. Для этого, например, ввозят в древнюю Империю Монтесумы лошадей, чтобы коренные американцы могли противостоять вторжению европейцев («Звезда над нами»). Герой повести С. Комацу препятствует капитуляции Японии в августе 1945 г. и тем самым продлевает вторую мировую войну, неизмеримо увеличивая количество страданий и жертв. Он говорит о своих замыслах: *«В мои планы входило: принести победу нацистам на европейском фронте с помощью атомных бомб и ФАУ, в Америке принести победу на президентских выборах не Франклину Рузвельту, а более прогрессивному кандидату – Уоллесу, а в послевоенной Франции и Италии предоставить власть коммунистам»*. Не вполне понятно, впрочем, каким образом после завоевания Европы нацистами могли придти к власти коммунисты, но идея ясна: ход истории в этом случае изменился бы принципиальным образом. Для противодействия подобным эксцессам фантасты создают различные спецслужбы, охраняющие «естественное» течение исторического процесса: патруль времени, департамент особого розыска во времени, управление безопасности времени и т.д.

Постепенно в фантастике складывалась своего рода теория хроноклазмов и, соответственно, способов их предотвращения. Классический пример парадокса времени: человек отправился в прошлое и убил собственного предка. Получается, что прерывается генеалогическая цепочка, в результате чего не будет рожден и сам путешественник во времени, то есть некому будет перемещаться в прошлое и убивать собственного предка, то есть предок останется жив, и путешественник во времени будет рожден и отправится в прошлое, чтобы убить своего предка и породить тем самым этот хроноклазм. Для разрешения проблем, связанных с парадоксами времени, писателям-фантастам приходилось разрабатывать все более и более сложные концепции.

Простейший вариант: даже малейшее воздействие на прошлое изменяет весь последующий ход событий, так что путешественник, вернувшись в свое время, рискует обнаружить принципиально новую цивилизацию (Р. Бредбери «И грянул гром», К. Лаумер «Берег динозавров»). Другие авторы предпочитают считать время жестко детерминированным, т.е. любые возможные воздействия пришельцев из будущего уже имели место в прошлом и, следовательно, изменить историю невозможно в принципе (Г. Гаррисон «Фантастическая сага», М. Лейнстер «Тоннель времени»). Наконец, третий вариант, предполагает, что любое вмешательство из будущего порождает новую линию исторического потока, другими словами, время как бы расщепляется (А. Громова, Р. Нудельман «В Институте Времени идет расследование», А. Нортон «Пересечение времени», фильм «Назад в будущее»). Очень часто для пояснения событий, происходящих в результате расщепления времени, авторы иллюстрируют текст сложными схемами, на которых показаны перемещения из прошлого в будущее и обратно, а также образующиеся при этом новые мировые линии.

Кроме этих широко распространенных концепций, существуют и другие модели путешествий во времени, которые встречаются в фантастике очень редко – как правило, лишь в одном произведении, либо у одного автора. Например, герой романа Д. Финнея «Меж двух времен» отправляется в прошлое и возвращается в свою эпоху вообще без машины времени – чтобы попасть в нужный год, он просто психологически настраивается на нужную обстановку. М. Пухов в повести «Монополия на разум» предлагает остроумное решение проблемы хроноклазма: поскольку любое путешествие в прошлое неизбежно приведет к

разного рода парадоксам, утверждает писатель, природа должна была предусмотреть защитный механизм. И действительно, герои повести открыли новый закон природы: отправляясь в прошлое на X лет, машина времени одновременно отбрасывается в пространстве на X световых лет от точки старта, т. е. на расстояние, исключающее любую форму воздействия.

Изредка фантасты (О. Ларионова «На этом самом месте» и много лет спустя К. Булычев в рассказе «Надо помочь») вспоминают, что Земля движется в пространстве с довольно приличной скоростью, и поэтому путешественники во времени, переместившись на несколько часов или веков, рискуют оказаться в открытом космосе – ведь за это время планета улетит по своей орбите на огромное расстояние. В рассказах «Глубокий минус» и «День, вечер, ночь, утро» Владимира Михайлова появляется новый физический параметр – давление времени. Любое материальное тело, полагает автор, может существовать лишь в своем времени. Переместившись в прошлое или будущее, путешественники будут раздавлены временем, поэтому они должны быть защищены энергетическими полями. Наконец, некоторые писатели вообще отказались от машины времени и предлагают устройства для наблюдения за прошлым: А. Азимов «Мертвое прошлое», Стругацкие «Возвращение» (глава «Загадка задней ноги»), И. Забелин «Записки хроноскописта».

§3. Контакт с иным разумом

Идея множественности обитаемых миров имела в разные эпохи большее или меньшее влияние на умы ученых и малообразованных обывателей. К примеру, в средние века за подобные мысли сжигали на костре, в XIX столетии считалось, что разумные существа должны обитать на каждой планете, а в середине XX века по формуле Дайсона выходило, что примерно каждая двадцатая звезда может иметь планеты, каждая двадцатая планета может породить жизнь, кое-где жизнь станет высокоразвитой или даже разумной. При этом следовало еще учитывать, что Галактика существует миллиарды лет, а время жизни цивилизации вряд ли превышает миллионы. Итого получалось, что в нашей Галактике могут одновременно существовать порядка 30000 цивилизаций, т. е. одна цивилизация на 10 миллионов звезд. Наконец, в последней четверти ракетно-ядерного столетия известный советский астроном И. Шкловский выразил крайне пессимистическую точку зрения, попытавшись обосновать, как он выразился «возможную уникальность разумной жизни во Вселенной». Фактически это был возврат к геоцентризму, поскольку «уникальным» представителем вселенского разума И. Шкловский полагал земное человечество. Разумеется, все модели такого рода носят чисто умозрительный характер, и лишь дальнейшее развитие космонавтики (не обязательно – земной) покажет, сколько в Галактике цивилизаций – одна или сотни миллиардов.

Тем не менее, подобные концепции создавали некий наукообразный базис, опираясь на который фантасты могли строить свои сюжеты. Логика развития идеи очевидна: если существуют другие миры, и на них могут жить разумные существа, то рано или поздно люди встретятся с инопланетянами. Так была поставлена художественная задача: показать наиболее правдоподобные версии взаимоотношений между землянами и жителями других планет.

Первый этап фантастики о контактах носил пасторально-восторженный характер. В произведениях Лукиана Самосатского (II век), С. де Бержерака и Ф. Годвина (XVII век), В. Левшина и Вольтера (XVIII век), Ж. Ле Фора и А. Графиньи (конец XIX века) инопланетяне могли быть человекообразны или уродливы, однако их благожелательность к людям не вызывала сомнений. Быстро установив контакты (о языковом барьере авторы того времени особенно не задумывались), люди и селениты (в исключительных случаях это были марсиане или сириусианцы) вступали в оживленную мирную беседу, спеша поведать друг другу о нравах и обычаях своих планет.

Первым усомнился в идилличности контакта Ж. Рони-ст., в его повести «Ксипехузы»

(1887) неведомые пришельцы, посетившие Землю много тысячелетий назад, убивают людей, захватывая для себя жизненное пространство. Впрочем, земные мудрецы быстро поняли, что от электрических разрядов ксипехузов можно изолироваться деревянными щитами и доспехами, поэтому пришельцы были сравнительно быстро уничтожены.

Спустя несколько лет, в 1894 г. на Землю обрушилось новое нашествие – марсиане из романа Г. Уэллса «Война миров» были безжалостны (в их предельно рациональном разуме не осталось места для эмоций), использовали дальнобойные всепрожигающие лучи и ядовитые газы, и вдобавок они питались человеческой кровью. Легко разгромив британскую армию, марсиане готовились двинуть свои боевые треножки на завоевание остальной части планеты, однако, к счастью, стремительно вымерли, пораженные земными микроорганизмами.

Истребить человечество подумывали и некоторые марсиане из романа А. Богданова «Красная звезда» (1908), однако не из злобы, а по чистой логике – высокоразумным обитателям Марса требовалось место для расселения, а от землян все равно мало проку. Впрочем, на Марсе нашлось достаточное количество гуманистов, которые отвергли этот людоедский замысел.

Контакты с иным разумом происходили не только на Земле, но и по месту обитания инопланетян. В первые годы XX века на заселенный различными племенами Марс прибывает Джон Картер из нескончаемого цикла романов Берроуза. Первым делом этот межпланетный ковбой выбирает, на чьей стороне он будет сражаться (вопрос решила очаровательная Дея Торио, принцесса «красных» марсиан), после чего принялся крушить всех прочих – зеленых, белых, черных. Несколько иные цели контакта (присоединить Марс к РСФСР) преследуют герои «Аэлиты» (1922) А.Н. Толстого. Прибыв на Красную Звезду и наспех разобравшись в местной политической ситуации, отставной красноармеец Гусев организует пролетарское восстание против тирании правителей-технократов. Восстание подавлено, и два землянина кое-как возвращаются на Землю.

Таковы два основных варианта взаимоотношений между братьями по разуму: либо мирные беседы, либо война. В 1945 г. Мюррей Лейнстер в рассказе «Первый контакт» сформулировал эту концепцию, которую разделяло большинство фантастов: с одной стороны возможность мощного рывка в развитии обеих сторон в результате мирного общения и обмена техническими знаниями, с другой – когда сталкиваются две культуры, одна обычно занимает подчиненное положение, в противном случае возникает война. И.А. Ефремов написал в ответ повесть «Сердце Змеи» (1960), в которой выдвинул диаметрально противоположную концепцию: для цивилизации, достигшей звезд, война невозможна по этическим соображениям, тогда как торговля – слишком меркантильное занятие для высокоразумных существ. Следовательно, утверждал советский писатель, контакты между цивилизациями из разных звездных систем будут носить характер бескорыстного обмена научно-технической и гуманитарной информацией.

Итак, к середине нашего столетия сложились представления об основных побудительных причинах, которые могут руководить участниками контакта: научная любознательность, меркантильные соображения (торговля, экономическое партнерство), милитаризм (уничтожить или завоевать менее развитую цивилизацию), политические интересы (навязать партнеру по контакту удобный для себя режим), либо – как следствие – самозащита от нежелательного влияния инопланетян (отражение космической агрессии, пресечение подрывных акций инопланетных спецслужб). Еще одна причина, побуждающая цивилизацию вступать в контакт – прогрессорство, т.е. сугубо альтруистическое стремление оказать помощь младшим братьям по разуму. Так, земляне в эпопее С. Снегова «Люди как боги» совершенно бескорыстно помогают менее развитым звездным народам Альдебарана, Беги, Плеяд. Столь же альтруистичны и люди XXII-XXIII веков из повестей братьев Стругацких «Трудно быть богом», «Обитаемый остров», «Парень из преисподней» (именно Стругацкие предложили термин «прогрессорство»), в которых показана деятельность Института экспериментальной истории, Комиссии по контактам и Комитета Галактической

Безопасности в области ускорения прогресса цивилизаций, находящихся на уровне феодализма и даже нашего времени. Впрочем, те же Стругацкие в повести «Попытка к бегству» поставили вопрос в ином ракурсе: возможно ли вообще прогрессорство и пойдет ли на пользу слаборазвитой цивилизации широкомасштабная помощь пришельцев из космоса, или каждое человечество должно само выстрадать свой прогресс? В повестях «Попытка к бегству» и «Трудно быть богом» братья-соавторы показывают, что от такой помощи пользы мало, однако в «Обитаемом острове» и «Парне из преисподней» прогрессоры действуют весьма успешно. И еще одна ксенологическая («ксенология» – введенная фантастами наука, изучающая внеземные цивилизации) разработка Стругацких – в повести «Малыш» земляне встречают «замкнутую» цивилизацию, принципиально не желающую поддерживать какие-либо отношения с братьями по разуму.

Особая форма контакта – работа космических археологов. Например, в романе Бима Пайпера «Универсальный язык» земная экспедиция ведет раскопки марсианских городов, последний житель которых умер много тысячелетий назад. Исследователи буквально по крупинкам собирают информацию, о погибшей цивилизации. Тем же занимаются Следопыты из «Возвращения» Стругацких – отряд космонавтов, изучающий следы, оставленные на других планетах экспедициями инопланетян. Другой вариант этой идеи встречаем в рассказе Д. Биленкина «Долгое ожидание». Предвидя скорую гибель своего солнца, некая цивилизация оставила запись своего генетического кода. Через миллионы лет земная экспедиция наша их планету, и люди сумели, воспользовавшись генной информацией, возродить погибшую расу.

Множество произведений посвящено еще одной разновидности контакта – обмену информацией на межзвездных расстояниях. В романах «Сигнал из космоса» К. Зандера, «Голос Неба» С. Лема, «Андромеда» Ф. Хойла и Д. Эллиота, повести «Говорит Космос!» Н. Томана описан прием земными радиотелескопами сигналов от обитателей других звезд. Не все эти сигналы адресованы людям, но все они несут важнейшую информацию. Тут возникает нравственная проблема: сумеет ли человечество разумно распорядиться знаниями, полученными от старших братьев по разуму, или эта информация будет использована для разработки новых систем оружия. Станислав Лем в «Голосе неба» изобразил внеземной разум достаточно прозорливый: в сигнал встроены «предохранители», исключающие нецелевое использование полученной информации.

Более развитый вариант сложного комплекса межзвездной радиосвязи показал И.А. Ефремов в «Туманности Андромеды». Десятки и сотни цивилизаций нашего сектора Галактики систематически обмениваются телепередачами, сообщая друг другу информацию о последних достижениях науки, о своей истории, культуре и т.п.

Последняя важная проблема, которую фантасты усматривают в вопросе о контактах с чужим разумом, связана с тем, что этот разум может оказаться чрезмерно чужим, и поэтому взаимопонимание между людьми и инопланетными существами будет принципиально невозможно, либо предельно затруднено. Классический пример подобного конфликта представлен в романе С. Лема «Солярис» (1961). Исполинский коллоидный монстр, покрывающий всю поверхность планеты, имеет метаболизм, кардинально отличающийся от человеческого, у него совершенно иные способы восприятия окружающего мира, совершенно иной образ мышления. И хотя обе стороны – как люди, так и Океан – искренне стремятся понять друг друга и установить контакт, достижение этой цели сопряжено с невероятными трудностями. Столь же отличны от людей в психологическом плане и Видящие Суть Вещей (Г. Альтов, В. Журавлева «Баллада о звездах»), Незнакомцы (К. Кэпп «Посол на Проклятую»), мислики (Ф. Карсак «Пришельцы ниоткуда») и многие другие экзотические носители разума, порожденные воображением писателей-фантастов. Тем не менее, авторы и их герои не теряют оптимизма и полагают, что при наличии обоюдной доброй воли понимание все-таки возможно. Тема контакта представляется неисчерпаемой и включает не только взаимоотношения людей с инопланетянами, но также общение с разумными земными животными (Р. Мерль «Разумное животное», А. Громова «Мы одной

крови – ты и я!») или разумными машинами (А. Азимов «Я, робот», С. Лем «Голем XIV»). Фантасты предлагают бесчисленное множество экстравагантных ситуаций, затрудняющих, либо облегчающих Контакт, даже простое перечисление которых в рамках данной книги совершенно немыслимо. Несомненно, эта интереснейшая тема заслуживает отдельного тщательного исследования. Как, впрочем, и остальные разделы и характерные темы фантастики.

§4. Мечта о совершенстве

Навряд ли требует особых развернутых доказательств тот факт, что человек не удовлетворен полученным от природы организмом. В романе И. Лукодянова и Е. Войскунского «Плеск звездных морей» в ходе диспута на эту тему один из ученых говорит: *«Любой зверь нашего веса сильнее нас, лошадь быстрее, собака теплее, летучая мышь в тысячи раз лучше разбирается в окружающих полях. Мы можем существовать в весьма узком диапазоне температур и давлений, наши желудки не переносят малейших изменений химизма привычной пищи. И вот я спрашиваю: есть ли у нас основания быть самодовольными?»*

Фантасты разных стран и эпох приложили немало сил, чтобы на страницах своих произведений «усовершенствовать» человека, наделив возможностями, которыми мы не обладаем. Простейший вариант – оптимизация чисто внешних параметров, например, увеличение размеров тела и физической силы. Известно, что несколько десятилетий назад начался процесс т.н. «акселерация»: каждое следующее поколение вырастает крупнее и сильнее своих родителей. Если предположить, что, что акселерация будет продолжаться и впредь, то через 100–200 лет средний рост людей превысит 2 метра. Именно такими описаны земляне XXV века в романе С.Снегова «Люди как боги», в утопических повестях Стругацких. Вместе с размерами тела увеличивается, естественно, сила и выносливость. Максим, главный герой повести Стругацких «Обитаемый остров» заведомо сильнее наших современников, не боится радиации, видит в темноте, обладает реакцией и быстротой движений, значительно большими, чем у современного человека. Однако проходит всего 20 лет, и в «Жуке в муравейнике» сорокалетний Максим уже не способен соревноваться с новым поколением ни по силе, ни по скорости реакции.

Другая мечта людей всех времен – долгая жизнь, ведь природа отмерила нам слишком короткий срок. Стругацкие, Ефремов, Снегов, Азимов и многие другие фантасты предсказывают, что в будущем люди станут жить все дольше и дольше – 150, 200, 500 лет. Для достижения этой цели предлагаются самые разные способы: постепенная замена механическими протезами выходящих из строя органов (А. Казанцев «Сильнее времени»), стирание ненужных воспоминаний, чтобы в памяти хватило места для впечатлений долгой жизни (И. Варшавский «Тревожных симптомов нет»), генно-инженерная перестройка организма с целью продления молодости (А. Азимов «Роботы и Империя») и т.д. Каждый из этих способов имеет свои положительные и отрицательные стороны, которые оживленно обсуждаются в десятках произведений.

Естественным развитием мечты о долголетию является идея о личном бессмертии. Способов достижения бессмертия фантасты предложили достаточно много – от специальных медицинских препаратов (К. Чапек «Средство Макролулоса») до случайного «поражения» бессмертием под влиянием неуставленных факторов космического полета (М. Пухов «Пилот экстра-класса»). К примеру, герой рассказа Ф. Брауна «Послание Фениксу» стал долгожителем, получив крупную дозу радиации во время атомной войны. Под действием облучения биологические процессы в его организме сильно затормозились, и он стареет за каждые 15000 лет всего на 1 год.

Теория бессмертия разработана фантастами достаточно скрупулезно. В большинстве случаев предполагается, что бессмертие избавляет человека только от естественной смерти, но не от насильственной. Абсолютно бессмертные, т.е. не стареющие и неуязвимые,

персонажи встречаются гораздо реже.

Много внимания писатели уделяли негативным последствиям бессмертия. Известен древнегреческий миф о том, как богиня Эос выпросила у Зевса бессмертие для своего мужа Титона, но забыла про вечную молодость, и бедняга был обречен жить вечно, постоянно дряхлея. К. Чапек в «Средстве Макропулоса» предостерегал, что бессмертные быстро пресытятся столь долгим существованием и что с некоторого возраста дальнейшая жизнь не будет представлять для них интереса. По мнению А. Азимова («Роботы и Империя») долгая жизнь затормозит социальный и научно-технический прогресс. Другой пример – главный герой рассказа М. Пухова «Пилот экстра-класса» бессмертен, но может погибнуть в результате несчастного случая, поэтому он невольно старается действовать как можно осторожнее, не рисковать. Автор ставит вопрос: не превратит ли перспектива бессмертия в трусов даже самых мужественных людей?

Обширный пласт научно-фантастических идей связан с экстрасенсорными способностями, среди которых наиболее известны телепатия (чтение и передача мыслей), телекинез (перемещение предметов усилием воли), левитация (полет при помощи сил собственного организма), телепортация (мгновенное перемещение в пространстве), биолокация (экстрасенсорное обнаружение спрятанных предметов). Многие фантастические персонажи обладают теми или иными из этих способностей. Некоторые персонажи превратились в телепатов или телекинетиков случайно, в результате спонтанной мутации, поэтому выглядят уродами на фоне «обычных» людей. В других произведениях появление экстрасенсорных свойств объясняется естественным процессом эволюции биологического вида «человек разумный» и оказывается промежуточной ступенью на пути превращения «*homo sapiens*» в более совершенный вид «*super homo*» или «*homo futuri*» (человек будущего). Такую картину нарисовали, например, братья Стругацкие в повести «Гадкие лебеди». Фантасты, использующие эту идею, полагают, что со временем экстрасенсами станет большинство людей. Наконец, в фантастике нередко встречается ситуация, когда человек обретает экстрасенсорные качества в результате каких-либо научных экспериментов, под воздействием радиации, медикаментов, других физико-химических факторов.

Высшая стадия физического и биологического совершенства, достигаемая людьми в фантастике – практическое всемогущество, эту стадию можно условно назвать «супер-хомо». Такими качествами обладают люди из рассказа А. Ван-Вогта «Чудовище»: после многих тысячелетий эволюции они достигли индивидуального бессмертия, они неуязвимы для большинства видов оружия, способны преодолевать энергетические защитные поля, они способны мгновенно перемещаться на десятки световых лет и управлять ядерными процессами при помощи мысленного усилия. Аналогичные способности получил в дар от галактической сверхцивилизации герой романа Ж. Клейна «Звездный гамбит».

Однако многие авторы не желают ждать сотни или тысячи лет, пока неторопливый шаг эволюции либо старшие братья по разуму облагодетельствуют людей всемогуществом. Герой повести П. Амнуэля «Взрыв» поставил над собой эксперимент по активизации скрытых генетических резервов человеческого организма и превращается в Супер-хомо. Отныне он владеет телепатией, подчиняет своей воле других людей, резко возросла мощь его интеллекта. Однако, он одинок – единственный Супер-хомо среди миллиардов «обычных» людей, которые не желают терпеть рядом с собой всемогущего монстра. Развязка – естественная для логики Хомо Сапиенсов – метко выпущенная крылатая ракета сжигает ядерным пламенем первого представителя следующего шага эволюции...

Усовершенствование человека, покорение космоса, встреча с иным разумом, путешествия во времени, преодоление экологического кризиса, перестройка и колонизация планет, создание могущественной техники для улучшения условий жизни человечества – эти темы всегда были и будут в центре внимания фантастики. Обостренный интерес авторов к таким проблемам отражает естественную мечту многих человеческих поколений о долгой, счастливой, обеспеченной и безопасной жизни. Фантасты всегда были разведчиками долгого

пути, ведущего к могуществу как отдельного индивидуума, так и цивилизации в целом, и всегда стремились предугадать опасности, подстерегающие человечество на этой дороге.

Глава 5. Поверим гармонию алгеброй

Любое искусство существует в виде специфических образов, посредством которых чувства и мысли автора воспринимаются потребителями. Образы эти могут выражаться в графической форме (литература), зрительной (кино и живопись), звуковой (музыка) – в любом случае сознание зрителя, читателя или слушателя трансформирует их в ощущения, которые воспринимаются и сопереживаются на интеллектуальном или эмоциональном уровнях.

Каждому жанру и виду искусства соответствует собственная система образов – в большей или меньшей степени условная, но принимая, как должное, в той культурной нише, на которую рассчитан данный жанр. Система идей и образов, на которых построена современная фантастика, создавалась веками, причем процесс этот не прекратился и сегодня, в конце XX столетия.

Принято считать, будто эти важнейшие для жанра компоненты рождаются спонтанно в результате неподконтрольных автору творческих озарений. В данной главе мы попытаемся показать, что возникновение и эволюция идей и образов подчиняются определенным закономерностям, которые поддаются строгой классификации.

§1 Социальный заказ

Важнейшее предназначение искусства – удовлетворить потребность общества в определенном наборе художественных образов. Меняются времена, меняются этические критерии, меняются социально-политические обстоятельства и запросы потребителей, а вместе с ними происходит коррекция идей, сюжетов и образов, которые являются актуальными на данном этапе истории данного общества. Соответственно общим для каждой социо-культурной группы (либо для человечества в целом) тенденциям, происходят изменения и в таком своеобразном жанре, как фантастика.

Эволюция ориентиров хорошо прослеживается во все периоды истории этого жанра. Как уже говорилось, фантастика – искусство мечты и предвидения, но в то же время фантастика – врата в мир несбыточного, куда стремятся эскаписты, стремящиеся бежать от не устраивающей их современности. Разумеется, на каждом этапе развития цивилизации люди мечтают о разном, нуждаются в разных формах предвидения, да и сбежать хотят в разные типы воображаемых миров. Отметим лишь, что миры для бегства всегда были примитивнее миров мечты и больше напоминали сказку для взрослых с неизменно счастливым финалом.

В любом случае, создаваемые авторами системы идей и образов не могут существенно выходить за рамки, определяемые текущими интересами массового сознания. Идея гиперпространственных коммуникаций никак не могла появиться в античную эпоху хотя бы потому, что в те времена просто не существовало таких понятий. Так же, наверное, в наши дни мало кого заинтересует страстное обличение уродливых сторон первобытно-общинного строя.

Очевидно, что на каждом этапе развития культуры – общечеловеческой либо национальной – существуют определенные направления общественного интереса, которые можно назвать социальным настроением. Почти наверняка популярными окажутся лишь произведения, отвечающие этим настроениям, овладевшим сознанием большого количества людей.

В прошлом такие настроения возникали спонтанно – рождались в умах мыслящей прослойки, а затем постепенно распространялись среди обывателей. Развитие массовых

коммуникаций, появление телевидения, Интернета, PR-технологий сделали возможным тотальное промывание мозгов в глобальных масштабах. Теперь идеи, удобные для главных политических игроков, буквально вбиваются в слабо защищенное сознание «среднего человека», как правило неспособного отличить правду от умело состряпанной лжи... Впрочем, эта проблема несколько выходит за рамки наших вопросов. Резюмируем лишь, что социальные настроения могут – по тем или иным причинам – существенно меняться на протяжении некоторых промежутков времени.

В периоды прогресса – политического и научно-технического – для коллективного сознания характерна некоторая эйфория, широко распространяются надежды на перемены, которые резко улучшат жизнь каждого гражданина, сделают общественное устройство более справедливым, а государство – могущественным. В такие времена возникает интерес к произведениям о дальних путешествиях, великих открытиях, увлекательных приключениях, идеальных странах, сильных чувствах и чудесных машинах.

Великая эпоха пробуждает в людях готовность к подвигам во имя будущего. И в жизни, и в литературе востребованы активные личности, яркие характеры, способные совершать сильные самоотверженные поступки. Эпоха прогресса нуждается в героях, которые не боятся волевых усилий и чьи поступки ведут общество и всю цивилизацию к новым сияющим высотам.

Такой этап фантастика переживала, например, в середине XIX века, когда Жюль Верн и его последователи поразили читателей подводными лодками, полетом к Луне, стремительным – всего за 80 дней – кругосветным путешествием, мечтой о завоевании воздуха, вырастающими в пустынях и джунглях утопическими городами, а также – предостережением о безумцах, способных использовать новейшие технологии для завоевания власти над всем миром.

Другой период социального оптимизма пришелся на первые десятилетия после 2-й мировой войны. В мире происходили колоссальные перемены, обрушилась колониальная система, очередная волна научно-технического прогресса поражала воображение необозримыми перспективами, холодная война обострила войну идеологическую. Охваченные энтузиазмом (и немного напуганные) народы желали смотреть кино и читать книги о космических полетах, о роботах, о войнах звездных королей, о контактах с иным разумом. Общественное сознание требовало произведений, в которых говорится о результатах внедрения непрерывно происходящих научных открытий, а также – доказываются преимущества «нашего» строя, показаны его перспективы. Фантастика 50-60-х годов по мере сил и способностей пыталась удовлетворить эту потребность общества.

Эпоха прогресса и экспансии всегда сменяется стагнацией – временами застоя, ложно воспринимаемыми, как вожделенный «золотой век» всеобщего процветания. Это время, когда основная масса обывателей вполне удовлетворена условиями собственного бытия, а потому не видит смысла напрягать усилия, дабы что-либо усовершенствовать. Недалекому потребителю кажется, что жизнь стала идеальной, все цели достигнуты и нет надобности мечтать о чем-то принципиально лучше. В такие времена и фантастика становится вялой и беззубой. Популярными делаются декадентские глупости: дескать, все инопланетяне готовы отказаться от своих сверхцивилизаций ради беззаботной жизни в американской или российской глубинке, наслаждаясь пасторально-буколическим примитивизмом.

Будущее неизменно описывается, как распухшая до галактических масштабов современность, да к тому же по принципу старой частушки: «Хороши у нас дела – все враги побиты». Фантасты старательно избегают раздражающих обленившегося потребителя глобальных конфликтов, поэтому «плохие парни» либо легко побеждаются, либо столь же легко перевоспитываются, трансформируясь в «хороших мальчиков». Становится естественным делом снисходительно поругивать прогресс, от которого-де не видать никакой пользы, кроме вреда – только зря деньги на науку тратим... Героизм и сами герои становятся не нужными – ведь от них одни неприятности.

Потребитель требует и, разумеется, получает от авторов однообразную убаюкивающую

жвачку. В фантастике, как и в культуре вообще, господствуют безыдейность, бессюжетность и отупляющее мелкотемье. Персонажей такой фантастики трудно назвать героями – это глуповатые безвольные маски, которые добиваются успеха без малейших усилий, но при титанической помощи автора. Искусство таких времен противоречит элементарной логике, но массовый потребитель вконец обленился, утратив способность к рациональному мышлению.

Социальная апатия рождает эскапистские настроения – острое желание уйти (хотя бы временно отключиться) от скучной или пугающей реальности. Становятся популярными произведения, рисующие фантастические миры, основанные на упрощенных принципах, где даже самые сложные проблемы решаются максимально примитивным образом – как правило, применением грубой силы: ударом меча, общедоступным заклинанием или выстрелом из неизвестно как устроенного, но несложного в обращении всепокрушающего оружия. Главное в подобных произведениях – не заставлять потребителя думать, а не то разглядит логические нестыковки...

На смену застою неизбежно грядет кризис, когда рвутся прогнившие связи государства и общества. Способность жертвовать личным во имя всеобщего блага объявляется глупостью, а высшей доблестью считается умение урвать побольше для себя. В массовом сознании нарастает безумная склонность к разрушению установившегося порядка, который еще недавно казался пределом мечтаний.

Такую ситуацию переживали, к примеру, Соединенные Штаты во времена вьетнамской войны и Советский Союз в конце 80-х – начале 90-х годов. Обостряются конфликты между различными слоями общества, население требует перемен, не всегда осознавая, какие именно перемены необходимы для исправления ситуации. Следуя социальному заказу (как тот дурак, которого заставили молиться), искусство принимает бичевать реальные и вымышленные язвы существующей системы, изображая в самых мрачных красках прошлое своего народа и печальное настоящее отечества, а фантастика вдобавок рисует апокалиптические картины будущего.

В подобные периоды истории крайне важно, чтобы критика носила не огульно-разрушительный, но разумно-созидательный характер. От искусства требуется не брызгать керосином на тлеющие угли, а искать рациональные пути выхода из тяжелой ситуации. Иначе неизбежны кровавый хаос и трагедия национального масштаба.

Важно отметить, что в здоровом обществе не может господствовать единственная точка зрения на происходящее. Интересы различных классов, наций, профессиональных групп не обязательно совпадают – скорее, наоборот. Как следствие, стремясь удовлетворить социальные потребности, искусство должно выражать и анализировать все основные взгляды и настроения, существующие среди потенциальных читателей и кинозрителей. Пренебрежение этим правилом приводит к самым пагубным последствиям. СССР, в искусстве которого возобладало примитивное единомыслие («Политике перестройки нет альтернативы»), был разрушен. Напротив, плюралистичная Америка нашла силы побороть болезнь и стала еще могущественней. Впрочем, не будем забывать, что власти США не постеснялись вывести на городские улицы солдат, чтобы расстрелять воюющие толпы погромщиков.

Почти все, сказанное до сих пор, относится к влиянию социальных процессов на общую тональность фантастики, как и всего искусства в целом. Вместе с тем циркулирующие в обществе настроения существенно влияют и на популярность тех или иных идей, образов и сюжетов. Приходит и уходит мода на космические путешествия, хроноклазмы, альтернативные войны, мелодрамы, трагедии, утопии, инопланетных пришельцах, звездные сражения, эзотерические цивилизации, черную магию, глобальные катастрофы и т.п.

Колебания моды – феномен архисложный, не слишком изученный, а потому во многом загадочный. Вряд ли кто-нибудь способен внятно объяснить, почему массовый потребитель внезапно охладевает к любовным идиллиям и требует кровавых боевиков. Тем не менее,

подобные процессы происходят постоянно, и фантастам поневоле приходится подстраивать свое творчество под переменчивый вкус читателя.

Другое дело, что по-настоящему яркий и талантливый писатель, кинорежиссер или художник способен (более того – обязан) воплотить и донести до потребителя волнующие его идеи и проблемы, причем сделать это независимо от капризов малоразумной толпы обывателей, пусть даже используя даже самые модные тенденции. Один из признаков истинного таланта – умение реализовать любую сверхзадачу, опираясь на любой тип сюжета и любые внешние атрибуты. Не плыть по течению, прогибаясь под перемчивость социальных настроений, но решительно навязывать передовые взгляды, ломать стереотипы, звать к прогрессу – таков благородный долг подлинного мастера.

§2. Три волны

В разные исторические эпохи для фантастики были характерны особые системы образов, которые оптимально соответствовали доминанте массового сознания, отражали общественный интерес и, следовательно, позволяли жанру решать текущие и перспективные художественные задачи.

Вспомним, какими образами оперировала фольклорная фантастика. Мифы античных времен повествуют о рождении Вселенной по воле сверхъестественных существ – богов, либо демонов, олицетворяющих силы природы. Античная мифология создавала иерархию божеств, причем главным феноменам природы (гром и молния, океан, огонь, время, Солнце, Земля и т. д.), а также основным общественным явлениям (война, любовь, плодородие, охота и т. д.) были приписаны боги высшей категории. Так, во всех мифологических системах царем богов является бог-громовержец (Зевс, Юпитер, Водан, Индра, Яхве, Перун), к которому приближены его дети или братья: бог войны, бог морей, богиня любви, богиня охоты и т. д. Менее важным явлениям – таким, как реки, леса, ветры, отдельные виды искусства – отводились боги и демоны низких разрядов.

Боги активно вмешивались в события на земле, помогая одним людям и наказывая других. Естественно, добрые боги помогали хорошим людям и наказывали дурных, а злые – наоборот. Фольклор объяснял многие явления природного и общественного характера – войны, стихийные бедствия, затмения луны и солнца – именно действиями высших сил. Активности или пассивности богов приписывались крупнейшие события в жизни племен, народов и государств, рождение и поступки выдающихся исторических деятелей (героев, полководцев, правителей).

В дальнейшем, с установлением монотеизма, т.е. единобожия (что характерно для иудаизма, христианства, ислама), в фантастику приходят новые персонажи и явления – обладающие волшебными способностями, однако с богами непосредственно не связанные. Колдуны и ведьмы повелевали сверхъестественными силами, подчиняли себе волю других людей, управляя их поступками и желаниями. Сильные маги могли вызывать демонов потустороннего мира, тем или иным способом принуждая их выполнять свои желания. При этом магия подразделялась на «белую» (непосредственное управление силами природы) и «черную», подразумевающую связь с нечистой силой. Помимо волшебников, наделенных магическим знанием, в средневековой фантастике фигурируют волшебные предметы, пользоваться которыми мог, согласно распространенным представлениям, любой человек. Это – чудесное оружие, волшебная палочка, скатерть-самобранка, ковер-самолет, шапка-невидимка, сапоги-скороходы и т.п.

Здесь мы сталкиваемся с интересным явлением: магическими свойствами наделяются предметы, с которыми люди того времени повседневно сталкивались в быту. Шапка, скатерть, сапоги, ковер, тарелка – по существу, это предметы первой необходимости. Волшебной становится печь (сказка про Емелю), метла (летательное устройство ведьмы), а также зеркало, клубочек ниток, избушка – фантастика включает в свою сферу любые образы, привычные для читателей. Вплоть до XIX века для фантастики были характерны также

животные и растения, обладающие разумом, членораздельной речью и даже магическими способностями: волк помогает сказочному герою добыть живую воду, щука выполняет желания Емели, коты и совы – постоянные спутники чернокнижников и ведьм, нередко также говорящие деревья и т.д. В фантастике того времени были также очень распространены вымышленные существа: драконы, грифоны, единороги, василиски.

С середины XIX в., когда господствующим течением жанра становится научная фантастика, появляются принципиально новые образы, имеющие уже не мистическое, но технологическое происхождение. В этот период большинство авторов считало обязательным дать рациональное объяснение всем фантастическим компонентам произведения.

Франкенштейн, искусственный человек, создан вполне буднично – хирург сшил его, используя фрагменты мертвых тел. Фантастические образы нового времени возникают в повседневной обстановке, буквально на глазах у читателя. Как правило, это необычные, особые машины, а мастера их или изобретают вполне обычные люди – инженеры, механики, ученые.

Развитие и усложнение новой системы фантастических образов протекало под воздействием тех общественных интересов, которые господствовали в массовом сознании в каждый конкретный период истории. В XIX в. публику интересовала, главным образом, экзотика колониальных стран, авантурные приключения, поиски сокровищ, а также улучшение условий жизни, вызванное внедрением плодов научно-технического прогресса. Поэтому фантасты выдумывали преимущественно машины для путешествий (корабли, подводные лодки, летательные аппараты), необычные виды оружия повышенной мощности, а также бытовую технику, которая могла появиться в более или менее близком будущем. Вместе с тем, уже в XVIII-XIX в. появляются фантастические образы, связанные с космическими полетами, хотя подобная проблема, мягко говоря, не стояла еще на повестке дня. Если отбросить космонавтов Лукиана и Сирано, то реальные проекты межпланетных путешествий появляются во второй половине прошлого столетия: снаряд, запущенный в сторону Луны (Ж. Верн, «С Земли на Луну», «Вокруг Луны»), орбитальная станция (Э. Хейн «Кирпичная Луна»). В фантастическую литературу вводятся понятия, связанные с космической баллистикой, законами орбитального движения и т.п.

Окончательное формирование новой системы фантастических образов происходило в 30-е – 60-е годы XX века. В завершенном виде сложилась терминология, которой отныне пользуются авторы всех стран. Эти понятия прочно вошли в конструкцию вымышленной Вселенной, которую приняли и писатели, и читатели. Перечислим наиболее известные термины: планолет (космический корабль межпланетного радиуса действия), звездолет (космический корабль межзвездного радиуса действия), бластер или лучемет (оружие, стреляющее разрушительным лучом), антигравитатор, антиграв (устройство для нейтрализации силы тяжести), робот (механическое существо с электронным мозгом), андроид (человекообразный робот), нуль-пространство, гиперпространство, подпространство, надпространство (область Вселенной, лежащая за пределами воспринимаемых нами четырех измерений пространства-времени), контакт (налаживание взаимоотношений с внеземным разумом) и т.д. Отдельная группа фантастических образов связана с путешествиями во времени и возникающими при этом парадоксами.

Усилиями многих десятков, если не сотен фантастов в восприятии читателей сложилась устойчивая и вполне логичная картина вымышленного мира. Это целая Вселенная, которая представляется достаточно правдоподобной и даже реальной для тех, кто регулярно и увлеченно читает фантастические книги и смотрит фантастические фильмы. Этот мир живет по определенным законам и наполнен образами, которые близки и понятны большинству читателей жанра. В этом мире человечество прошло череду жестоких войн (в том числе и ядерных), однако достигло звезд. На разных планетах в далеких звездных системах построены научные базы, колонии и даже целые города, между форпостами земной цивилизации курсируют космические корабли, перевозящие людей, минеральные грузы, различные промышленные изделия, продовольствие. Между людьми, государствами,

социальными группами и планетарными коалициями этого мира складываются непростые взаимоотношения, случаются конфликты, мятежи, войны. В фантастической вселенной люди достигают бессмертия, любят, страдают, погибают. Это – жизнь со всеми ее светлыми и темными сторонами.

Во второй половине XX века в связи в началом кризиса индустриальной цивилизации, во всем мире неуклонно нарастало разочарование в науке, повышался интерес к мистике, к извращенным религиозным культам, включая сатанизм. Волна мистицизма, захлестнувшая общественное сознание, оказала мощное влияние на фантастику. Резко упал интерес к образам, связанным с прогрессом, наметился возврат к предрассудкам, суевериям, социальному пессимизму. Представляется, что именно эти тенденции породили в 60-е годы англо-американскую Новую Волну, а в конце 80-х – советскую «кухонную» фантастику и социальную фантастику ближнего прицела. Отныне писатели изображали человека беспомощным, испуганным, безвольным и слабым существом, окруженным могущественными, пугающими продуктами цивилизации. В фантастике последних десятилетий (особенно это заметно в творчестве Стивена Кинга) машины наделяются разумом и действуют то во благо людей, то – против оных создателей. Странная ассоциация: если в эпоху донаучной фантастики все события объяснялись волей богов, то в современной фантастике вакантное место божества заняли машины и механизмы. На основе анализа описанных процессов видный исследователь жанра Константин Рублев (доцент-литературовед из Семипалатинска) сделал вывод о том, что история жанра знает три волны характерных фантастических образов:

1. Сверхъестественные существа, волшебство, придание фантастических свойств домашним животным и предметам повседневного обихода.

2. Фантастические предметы и явления, имеющие материальное происхождение и научно обоснование: звездолеты, роботы, машины времени, бластеры, антигравитация, вакцина бессмертия, пришельцы из космоса и т.д.

3. Возвращение к мистике и суевериям, фантастическими (главным образом, сверхъестественными по природе) качествами наделяются предметы бытового обихода: автомобили, пишущие машинки, компьютеры и т.п.

Развитие жанра продолжается, и формирование третьей волны образов еще не завершено, хотя когда-нибудь неизбежно должен затормозиться и этот процесс. Можно не сомневаться, что затем нахлынет новая, четвертая волна, однако сегодня довольно трудно предвидеть, какие понятия образы придут тогда в фантастику.

Вполне вероятно, что в действительности следует говорить не о сменяющихся волнах, но – о двух группах (или классах) характерных фантастических образов – (научнообразных и мистических), которые, обновляясь и обогащаясь современными мотивами, поочередно выдвигаются на авансцену общественного интереса. Так ли это, или правильна концепция К. Рублева – покажут процессы, которые будут протекать в фантастическом жанре на протяжении ближайших столетий.

§3. Фантастический мир и фантастическая реальность

Во многих случаях авторы фантастических произведений изображают события, происходящие в мире, большинство структурных элементов которого разительно отличается как от повседневной реальности, так и от реальности исторической (если произведение посвящено событиям прошлого). *Такое художественное пространство, все или многие структурные компоненты которого (время и место действия, законы природы, форма общественного устройства, природные условия, живые существа, и т.д.) заданы компонентами фантастичности, мы будем называть **фантастическим миром**.*

Время действия может быть фантастическим в том единственном случае, когда описываются события, происходящие в будущем. Более сложная картина складывается с местом действия, так как здесь авторы располагают едва ли не бесконечно обширным

выбором вариантов. Это может быть и неизвестная науке местность в труднодоступном, малоисследованном регионе Земли, например, на Крайнем Севере (В. Обручев «Земля Санникова», А. Беляев «Продавец воздуха») или в джунглях (А.К. Дойл «Затерянный мир», Г. Прашкевич «Разворованное чудо»). Это может быть другая планета, примеров чему – бесчисленное множество, или параллельное пространство, или борт звездолета, или земные недра и т.д.

Сильный прием построения фантастического мира – ввод необычных законов природы или физических условий. Такова планета Месклин из романа Хола Клемента «Экспедиция «Тяготение». Планета имеет форму сплюснутого эллипсоида и с чудовищной скоростью вращается вокруг своей оси, совершая один оборот за 18 минут. В результате сила тяжести, которая на полюсах планеты в 700 раз больше, чем на Земле, в районе экватора превышает земную «всего» в 3 раза. Такие природные условия радикальным образом влияют на условия существования и биологическую конструкцию обитателей Месклина, и на основе этих особенностей автор строит увлекательный сюжет.

Пример фантастической биосферы – мир растений из романа К. Саймака «Все живое»: корни, ветви, стебли, стволы образуют единую нервную систему исполинского разумного существа. Похожий мир описали Ф. Фармер в романе «Пробуждение каменного бога» – на Земле далекого будущего жизнь концентрируется вокруг огромного дерева, которое, судя по некоторым намекам автора, также не лишено разума. Фантасты проявляют неиссякающую находчивость, изображая биологические комплексы иных планет – симбиоз животных, растений, насекомых и разумных существ.

В повести Стругацких «Обитаемый остров» атмосферные условия планеты Саракш таковы, что «необычайно сильная рефракция непомерно задирает горизонт и испокон веков внушала аборигенам, что их земля – не плоская и, уж во всяком случае, не выпуклая – она вогнутая». Как следствие, аборигены Саракша искренне убеждены, что живут не на внешней поверхности шара, а на внутренней поверхности исполинской полости, в центре которой то вспыхивает, то гаснет Мировой Свет. Разумеется, при такой официальной космогонии пришелец с Земли не может объяснить, что прилетел с другой планеты.

Для достоверного изображения фантастического мира требуется показать фантастическую технологию, и авторы преуспели в этом деле. В предыдущем параграфе уже перечислялись те машины и механизмы, которыми фантасты «заселяют» свои произведения: космические корабли, оружие, бытовую технику, лекарства и т.д. Особую роль техника будущего играет в кинофантастике, т.к. необходимо убедить зрителя, что ему действительно показывают оборудование, изготовленное на другой планете или в отдаленном будущем. Поэтому ведущие студии, специализирующиеся на производстве фантастических кинолент, привлекают к работе над фильмами лучших дизайнеров.

Невообразим диапазон вымышленных живых существ, которых можно встретить на страницах фантастических произведений. Иронизируя по этому поводу, И. Варшавский писал: дескать, в фантастике есть и разумные животные, и говорящие растения, и много других существ, хорошо известных врачам, которые лечат тяжелые формы маниакально-депрессивного психоза. Конечно, знаменитый фантаст-юморист погорячился: воображение его коллег, авторов НФ, далеко превзошло убогую фантазию бедолаг-шизофреников... Впрочем, вопрос о флоре и фауне фантастического мира заслуживает особого обстоятельного исследования, предполагаемый объем которого может превысить масштаб данного учебного пособия.

Для создания насыщенного фона произведений фантасты нередко вводят сложные формы общественного устройства, описывают необычные традиции, философские, религиозные, политические учения, созданные фантастическими существами. Множество примеров такого рода представляют утопия и антиутопия: идеальный коммунизм и погибающий капитализм в первом случае сменяется на коммунистический ад и буржуазное процветание во втором. Немалое число произведений изображают цивилизацию, управляемую электронными устройствами, различные формы диктатуры, республики,

монархии. Столь же разнообразен спектр религий, обычаёв и традиций, существующих в мирах, порожденных воображением различных авторов: от поклонения злу до романтизации насильственной смерти.

Создание воображаемого, полностью вымышленного мира – задача непростая, но затраченные усилия сполна окупаются теми возможностями, которые дает панорама фантастического мира. Такая картина мира позволяет решать любые художественные задачи, какие только могут встать перед автором – от исследования глобальных процессов, происходящих в природе и обществе, до описания психологической реакции человека на непривычную обстановку.

Помимо формирования полностью вымышленного мира, фантасты достаточно часто пользуются другим приемом, дополняя повседневную реальность одной фантастической деталью или, во всяком случае, малым числом компонент фантастичности. Такую модель художественного пространства назовем *фантастической реальностью*.

В романе Г. Мартынова «Каллисто» описан прилет звездолета из системы Сириуса и его посадка на территории СССР. Действие происходит в конце 50-х – начале 60-х годов, т.е. приблизительно в годы написания романа, общая обстановка в стране и в мире – вполне будничная, так что единственное (хотя и весьма существенное) фантастическое обстоятельство сводится к появлению в реальном мире гостей с другой планеты. Практически та же ситуация – реальность, дополненная космическими пришельцами, встречается в колоссальном количестве научно-фантастических произведений, включая роман Г. Уэллса «Война миров» и повесть Стругацких «Извне». К этой же категории относятся и произведения, показывающие, какое влияние оказывают на повседневность разного рода изобретения или открытия: Ж. Верн писал о подводной лодке, вертолете, ракетном оружии, И. Лукодянов и Е. Войскунский в романе «Экипаж «Меконга» говорили о проницаемости материи и т.д. Главное, что объединяет все эти произведения – время действия, совпадающее со временем написания, и сугубо реалистический фон.

По принципу фантастической реальности строит свои произведения Стивен Кинг: в обычную будничную обстановку современных Соединенных Штатов вводится человек или машина, обладающие необычными качествами. Это могут быть одушевленные автомобили, (рассказ «Грузовики»), которые принимают истреблять людей, мальчик со способностью к ясновидению (роман «Мертвая зона»), девочка-пирокинетик (роман «Воспламеняющая взглядом»), или компьютер, способный выполнять практически любое желание (рассказ «Текст-процессор»).

Фантастическая компонента, изменяющая повседневную реальность, вовсе не обязательно должна иметь научно-техническое происхождение. Это может быть какое-либо политическое событие – например, государственный переворот, как в романах «Семь дней в мае» Ф. Нибеа и Ч. Бейли, или «Человек, который похитил королеву и распустил парламент» П. Гринвея; это может быть провокация, имеющая целью спровоцировать новую мировую войну, как в романах «Ночь без милости» К. Зандера, «Ураган» Н. Шпанова, «Разумное животное» Р. Мерля.

Фантастическая реальность оказалась идеальным фоном для условной фантастики, которая не требует грандиозной масштабности замыслов, а тем более – моделирования полностью вымышленного мира. В произведениях этого направления фантастическая компонента обычно имеет характер чего-то чудесного, оказывает локальное влияние на ограниченный круг персонажей, причем действие разворачивается, как правило, на фоне повседневных бытовых отношений между людьми.

Подводя итоги, отметим, что фантастическая реальность предоставляет авторам достаточно широкий спектр художественных возможностей, уступая фантастическому миру лишь в единственном отношении. Для фантастической реальности существует принципиальное ограничение времени действия – запрет на изображение будущего.

§4. Закономерности развития фантастических идей

Будучи одной из главнейших компонент фантастичности и важным композиционным блоком, фантастическая идея непосредственно формирует сюжет произведения и в немалой степени влияет на построение присущей жанру системы образов. Известно, что фантастика оперирует особым набором идей, которые, постепенно усложняясь и развиваясь, переходят из произведения в произведение и обычно используются многими авторами, а не только самим создателем данной идеи. Дональд Уоллхейм в книге «Творцы Вселенной» сформулировал это положение с точностью и лаконичностью афоризма: «Научная фантастика строится на научной фантастике». Лучше не скажешь. Фантастические идеи возникают, существуют и видоизменяются в рамках системы фантастических образов. Следовательно, эволюция фантастических идей происходит в условиях (и в результате!) взаимодействия с другими фантастическими идеями.

Определение и изучение законов рождения и развития фантастических идей следует считать важным элементом теории жанра. Едва ли не первым поднял этот вопрос Г. Альтов, изложивший в статье «Краски для фантазии»¹³ основы так называемой «четырёхэтажной» или «вертикальной» схемы развития идей. Г. Альтов пишет:

*«Оказалось, что в развитии любой фантастической **темы** (космические путешествия, связь с внеземными цивилизациями и т. д.) существуют четыре резко отличающиеся категории идей:*

- один объект, дающий некий фантастический результат;*
- много объектов, дающих в совокупности уже совсем иной результат;*
- те же результаты, но достигаемые без объекта;*
- условия, при которых отпадает необходимость в результатах.*

По каждой теме постепенно воздвигаются четыре этажа фантастических идей. Они качественно отличаются друг от друга, эти этажи. Если мы возьмем такую тему, как «Связь с внеземными цивилизациями», то в первом этаже будут идеи о связи с одной цивилизацией. Есть ряд произведений, использующих такого типа идеи. На втором этаже (связь со многими внеземными цивилизациями) – выдвинутая И. Ефремовым идея Великого Кольца. Точно так же отличается идея одной «машины времени» у Уэллса от азимовской Службы Вечности, основанной на одновременных контактах со многими эпохами.

Два уточнения.

Верхние этажи несколько не лучше нижних. Речь идет о внутренней логике развития идей – и только. Литературные возможности идеи определяются отнюдь не номером этажа, к которому она принадлежит.

Далее. Наличие четырех этажей вовсе не означает, что по каждой теме возможны всего четыре идеи. На любом этаже может разместиться неограниченное число отличающихся друг от друга «изотопов», «изоэтажных» идей, объединенных лишь тем, что все они соответствуют общей формуле этажа».

Проиллюстрируем эту концепцию наглядным примером, разобрав идею «Робот», или «Искусственное разумное существо».

Первый этаж – существует всего один робот – Голем, Франкенштейн или УРМ из рассказа Стругацких «Спонтанный рефлекс». Этот единственный робот, как правило, оказывается самым первым механизмом такого типа. Задача авторов – показать реакцию людей на уникальную разумную машину, показать попытки людей научиться обращению с новой формой разума или квазиразума.

Второй этаж – много роботов. Примеры – «Р.У.Р.» К. Чапека или «Я, робот» А. Азимова, где роботы сосуществуют с человеческой цивилизацией. Более экстравагантные вариации – сообщества роботов без присутствия человека: «Непобедимый» С. Лема и «Багряная планета» С. Жемайтиса. В классическом варианте роботы постепенно проникают

¹³ Альманах «Фантастика-71», М.: Молодая Гвардия, 1971, с.259–268

во все сферы человеческой деятельности, они работают на заводах, фермах, в полиции, научных учреждениях. Возникают новые коллизии: а) использование роботов на производстве существенно облегчает условия труда и резко повышает уровень жизни людей; б) роботы лишают людей рабочих мест, начинается массовая безработица. Из возможных последствий самая неприятная – роботы подчиняют себе людей (К. Чапек). Мера противодействия «бунту механизмов» – предложенные А. Азимовым законы роботехники, исключающие любое выступление роботов против людей.

Третий этаж – тот же результат достигается без роботов. В романе А. Азимова «Роботы и Империя» люди решили наконец отказаться от человекоподобных роботов и применяют более надежную и безопасную компьютеризованную технику.

Четвертый этаж соответствует ситуации, когда отсутствует необходимость в результате. Вообще говоря, представляется сомнительной необходимость самого четвертого этажа, поскольку при такой постановке вопроса идея трансформируется в собственную противоположность, либо попросту исчезает. Так для нашего конкретного примера идею четвертого уровня можно сформулировать примерно так: нет надобности в труде роботов. Это может быть, например, в случае гибели земной цивилизации. Другой вариант: люди достигли состояния всемогущества, и не нуждаются более в услугах неуклюжих механических слуг. Завершая цикл о роботах, А. Азимов пишет, что роботы стали не нужны, потому что появились малогабаритные компьютеры.

Концепция Г. Альтова описывает «вертикальное» развитие идей, основанное на скачкообразном увеличении числа объектов и неизбежном при этом переходе количественных изменений в новое художественное качество. Однако очевидно (и сам Г. Альтов упоминает «изоэтажные» идеи), что какая-то эволюция идей должна происходить и в рамках каждого этажа. Для описания этого «горизонтального» процесса автором данной книги предложена «трехступенчатая» схема, раскрывающая характер усложнения любой идеи в процессе ее художественной проработки.

Впервые появившись, фантастическая идея, как правило, оказывается довольно абстрактной и представляет собой некое идеализированное средство достижения определенной цели. Так машина времени у Г. Уэллса необходима лишь для того, чтобы доставить героя в отдаленное будущее и проиллюстрировать таким образом социологические прогнозы автора. Вопрос о принципе действия объекта или происходящих при его функционировании явлениях (в данном случае – хроноклазмы) на первой ступени не возникает.

На второй ступени начинается проработка идеи. При этом достаточно подробно описываются конструкция и принцип действия объекта (робот, машина времени, звездолет, бластер и т. д.); физические, биологические, психологические и т. д. эффекты, сопровождающие функционирование объекта, а также глобальные последствия, к которым может привести реализация данной идеи. В случае машины времени (см. §2 главы 6) на этой ступени фантасты вводят такие понятия, как парадокс времени, физические свойства времени, принцип работы машины времени, ощущения путешественников во времени и т. п. Отдельная, реже встречающаяся тема – методы эксплуатации энергии времени.

Наконец, на третьей ступени авторы приступают к художественному освоению проблем, связанных с социальным воздействием объекта, т. е. исследуются экономические, политические, экологические, демографические и т. п. эффекты, связанные с эксплуатацией данного объекта. В качестве примера можно привести попытки (нередко успешные) повлиять на ход истории с целью изменения современности. К этой же ступени относятся произведения, в которых для решения демографической проблемы избыточное население перебрасывается на сотни миллионов лет назад и т. д. Здесь же прорабатываются меры по предотвращению негативных последствий, проистекающих из реализации идеи – патруль времени, департамент особого розыска, Служба Вечности.

Последнее замечание. Как уже говорилось неоднократно, идея является основой фантастического произведения, которое откроется по принципу раскрытия возможностей

идеи через некоторый сюжет. Поэтому представляется полезным ввести понятие о «мощности идеи». Этот параметр приблизительно оценивает количество сюжетов, которые могут быть построены на базе той или иной фантастической идеи. Очевидно, что идея тем интереснее и перспективнее, чем большее число сюжетов (т.е. самостоятельных оригинальных произведений) способна породить.

§5. Шкала оценки научно-фантастических произведений

Как правило, качество художественных произведений оценивается субъективно, т.е. по принципу «понравилось – не понравилось». Типичный пример – бурные споры, гремевшие в конце 80-х годов вокруг романа А. Рыбакова «Дети Арбата». Апологеты антисталинизма считали роман высокохудожественным, упирая на политическую своевременность появления произведения (каковая, вообще говоря, к художественным достоинствам не имеет даже косвенного отношения); противники же полагали, что «Дети Арбата» страдают серьезными недостатками, включающими грубые исторические ошибки, откровенное искажение фактов, скучный невыразительный язык, убогость сюжета, шаблонные образы персонажей и т.д.

С давних пор сложилось убеждение, что в области искусства объективные критерии неприменимы, хотя В.Я. Пропп блестяще сумел приложить к изучению сказки методы, присущие точным наукам. Сходную попытку выработать методику объективной оценки научно-фантастических произведений предприняли Г.С. Альтов и П.Р. Амнуэль. Шкала Альтова-Амнуэля предусматривает оценку научно-фантастического произведения по пяти параметрам: новизна идеи, обоснованность идеи, человековедческая ценность, художественная ценность и субъективная оценка. По каждой позиции могут быть выставлены оценки от 1 до 4 баллов. Общая оценка произведения получается перемножением оценок по каждой позиции. Таким образом, результат может колебаться в интервале от 1 до 1024 баллов. Качество научно-фантастических произведений, исходя из итогов тестирования по этой методике можно приблизительно оценить следующим образом: если результат перемножения не превышает 20, то произведение заведомо плохое, средний уровень соответствует оценкам в интервале 20 – 80, при 80 – 200 баллов произведение следует считать хорошим, а свыше 200 – гениальным.

Рассмотрим подробнее, какставляются оценки по каждой позиции.

Новизна идеи : 1 – новизна отсутствует, т.е. эта идея в том же виде уже использовалась в других произведениях; 2 – идея старая, но автор ее несколько видоизменил; 3 – идея в фантастике прежде встречалась редко, к тому же автор существенно ее изменил, так что получен качественно новый художественный эффект; 4 – абсолютно новая, «пионерская» идея.

Обоснование: 1 – какая-либо обоснованность отсутствует, 2 – неубедительное, чисто умозрительное обоснование; 3 – логически непротиворечивое научнообразное обоснование; 4 – строго логическое, истинно научное обоснование.

Человековедческая ценность: 1 – человековедческая ценность отсутствует; 2 – автор в основном повторяет то, что было известно до него; 3 – автор сказал много нового о человеческой психологии, сумел открыть некоторые тайны духовного мира; 4 – принципиально новый взгляд на психологию личности, обобщающие выводы, глубокое проникновение в отношения между людьми и обществом.

Художественная ценность: 1 – полное отсутствие художественной ценности; 2 – произведение написано бедным невыразительным языком, построено на скучном, малоинтересном сюжете; 3 – автор обладает ярко выраженным индивидуальным узнаваемым стилем, произведение читается легко и увлекательно; 4 – достигнут высочайший художественный уровень, по всему тексту щедро разбросаны блестящие стилистические находки (меткие замечания, остроты, обобщения, сравнения, эпитеты и т.п.), автор в совершенстве владеет литературным языком и искусством строить сюжет.

Субъективная оценка выставляется каждым экспертом на основе внутреннего ощущения, без специальных критериев.

В качестве примера рассмотрим, один из шедевров мировой, фантастики – роман С. Лема. «Солярис». Идея не вполне нова – планета, покрытая океаном мыслящей биомассы, впервые описана за несколько десятилетий до «Соляриса» – в рассказе М. Лейнстера «Одинокая планета». Однако, С. Лем значительно обновил и переработал эту идею, создав произведение, принципиально отличное от рассказа М. Лейнстера, поэтому оценка по этому пункту = 3. Обоснованность идеи вполне удовлетворительная и также соответствует оценке = 3. Человековедческая ценность романа не подлежит сомнению, мало кому из писателей (тем более фантастов) удавалось добиться подобной степени проникновения в самые глубины души. Оценка, несомненно, равна 4. Художественные достоинства романа весьма велики, хотя общее литературное качество произведения снижается из-за несколько суховатого стиля. Поэтому оценка по данному параметру = 3,5. В свое время «Солярис» произвел на пишущего эти строки совершенно ошеломляющий эффект, поэтому автор считает необходимым поставить роману высшую субъективную оценку, «четверку». Перемножив промежуточные оценки, получаем общий результат, равный 504.

К числу достоинств пятиступенчатой шкалы Альтова-Амнуэля следует отнести строгость критериев и объективность оценок. Шкала охватывает основные позиции, характеризующие как степень фантастичности произведения, так и чисто художественные достоинства. На перечне параметров, отобранных Г. Альтовым и П. Амнуэлем, несомненно, сказалась принадлежность обоих авторов методики к технократической бакинской школе жанра, хотя данное обстоятельство трудно отнести к недостаткам.

Вместе с тем, представленная методика тестирования обладает рядом существенных недостатков. Главным из них, видимо, следует признать избыточность шкалы: не известно ни одного произведения, которое набрало бы свыше 600 баллов. Даже при «тройках» по всем пяти ступеням оценки, итоговый рейтинг составляет всего лишь 243 баллов, т.е. от трех четвертей до половины высших оценок шкалы практически остаются неиспользуемыми. Возможно, было бы разумнее выставлять оценки от 0 до 3 баллов и не перемножать их, а складывать. В таком случае максимальный результат равен 15, а «Солярис» получает оценку $2 + 2 + 3 + 2,5 + 3 = 12,5$.

Кроме того, вероятно, следовало бы ввести дополнительные параметры, характеризующие чисто литературные достоинства произведения – например, новизну сюжетных решений и актуальность идеи (или сверхзадачи). Для актуальности можно предложить следующую систему оценки: 0 – актуальность отсутствует, 1 – сиюминутная актуальность, 2 – перспективная актуальность, 3 – решаются вечные проблемы. напомним, что о разновидностях актуальности говорилось в §3 главы 1. Вопрос о новизне сюжетных решений мы рассмотрим в следующем параграфе.

§6. Морфологический ящик сюжетов

Ранее уже отмечалось, что в фантастике реализуется ограниченное число сюжетных типов, каждому из которых соответствует достаточно широкий спектр стандартных ситуаций, соответствующих различным формам встречи Человека с Неведомым. При этом каждая такая ситуация имеет едва ли не бесконечное множество всевозможных сюжетных решений.

Одна из таких классических ситуаций – взаимоотношения человека с роботом или иным искусственным разумным существом (киборг, сигом, мыслящий компьютер и т.д.). Фантасты предложили множество вариантов разрешения этой проблемы: роботы – верные слуги (А. Азимов «Я, робот»), роботы – друзья и наставники (К. Саймак «Город»), роботы поработают человечество (К.Ч апек «Р.У.Р.»), роботы сопротивляются людям, которые пытаются их уничтожить (Ф. Дик «Снятся ли андроидом электроовцы?»), роботы – друзья и равноправные партнеры (Ф. Лейбер «Серебряные яйцеголавы»), робот равнодушен к людям и

убивает экипаж космического корабля, чтобы люди не мешали ему выполнить программу экспедиции (А. Кларк «2001: Космическая Одиссея») и т. д. Столь же широкий диапазон сюжетных завязок сопутствует другим стандартным ситуациям фантастики: контакт с иным разумом, изучение неизвестной планеты, эпохальное открытие, экологическая катастрофа, внедрение важного изобретения, путешествия во времени и т. д.

Анализ большого числа фантастических произведений приводит к заключению, что сюжеты строятся по некоторым законам (или трафаретным схемам) и складываются из набора стандартных блоков. Другими словами, для каждого типа или подкласса сюжетов существует вполне определенный алгоритм, допускающий, в то же время, достаточно разнообразный перечень художественных решений. Это означает, что можно построить морфологический ящик, на осях которого отложены основные сюжетные ходы и приемы, а также стандартные ситуации, применяемые писателями-фантастами в произведениях данного класса. Очевидно, что подобный морфологический ящик (назовем его «генератор сюжетов»), если составить его максимально тщательно, должен включать все мыслимые ситуации, вытекающие из данной темы или данного жанрового направления.

Рассмотрим вначале генератор сюжетов, посвященных контактам людей с внеземными цивилизациями. Нетрудно выделить основные сюжетные узлы:

- А. Время действия;
- В. Место действия;
- С. Способ контакта;
- Д. Сравнительный уровень обеих цивилизаций;
- Е. Намерения землян по отношению к чужакам;
- Ф. Намерения чужаков по отношению к людям;
- Г. Факторы, осложняющие контакт;
- Н. Результат контакта.

Поскольку фантасты пишут на эту тему давно и часто (см. §3 настоящей главы), история жанра накопила огромный массив сюжетных решений по каждому из стандартных блоков, что позволяет построить достаточно заполненный морфологический ящик:

- А. Время действия
 - 1. Современность
 - 2. Близкое будущее
 - 3. Недавнее прошлое
 - 4. Отдаленное будущее
 - 5. Далекое прошлое
- В. Место действия
 - 1... Земля
 - 2. Открытый космос (например, борт космического аппарата)
 - 3. Планета, где живут чужаки
 - 4. Нейтральная планета
- С. Способ контакта
 - 1. Непосредственная встреча (прилет космического корабля)
 - 2... Прилет автоматического зонда
 - 3. Обмен информацией на межзвездных расстояниях (при помощи радиogramм, лазерной или гравитационной связи, телепатии и т. п.)
 - 4. Археологические исследования
- Д. Сравнительный уровень обеих цивилизаций
 - 1. Земляне более развиты, чем чужаки
 - 2. Земляне менее развиты, чем чужаки
 - 3. Обе цивилизации находятся примерно на одном уровне
 - 4. Цивилизации настолько различны, что уровень обеих цивилизаций не поддается сравнению
- Е. Намерения землян по отношению к чужакам

Е. Намерения чужаков по отношению к землянам

1. Установить дружественные отношения
2. Установить чисто деловые отношения
3. Наладить обмен информацией
4. Не вступать в контакт из принципиальных (например, философских) соображений
5. Уничтожить или поработить
6. Не допустить уничтожения или порабощения собственной цивилизации
7. Изменить политический режим
8. Использовать в пищу или для охоты в качестве экзотической разумной дичи
9. Оказать посильную помощь
10. Совместно решать глобальные проблемы обеих цивилизаций
11. Цель изначально отсутствует
12. Различные сочетания пп. 1 – 11

Г. Факторы, осложняющие контакт

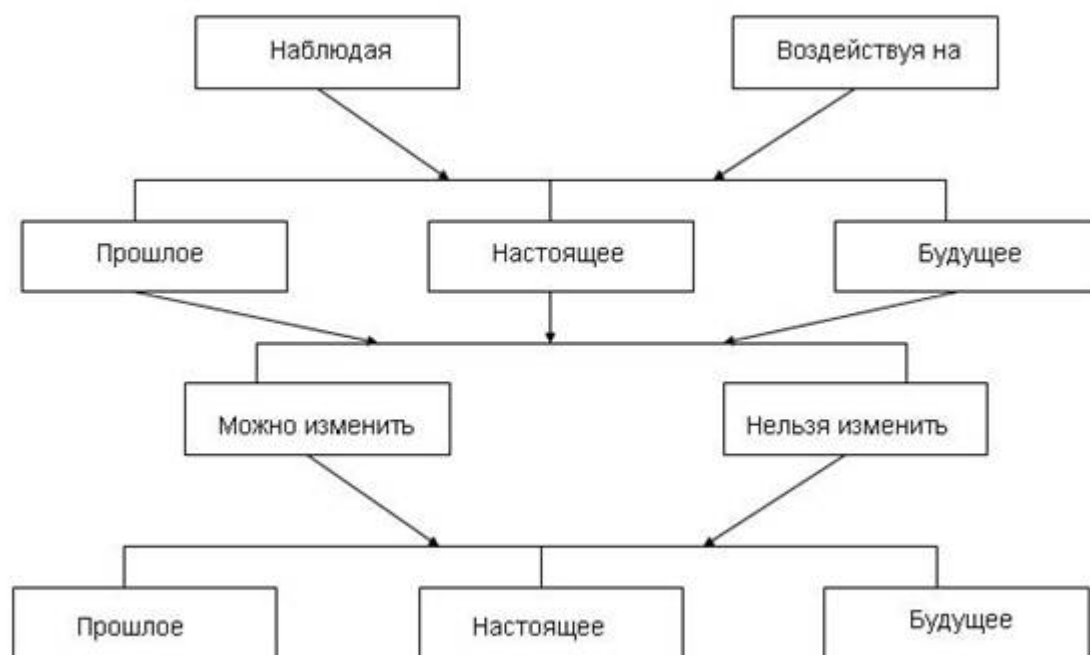
1. Физические, биологические и др. различия
2. Взаимная антипатия
3. Социальные и политические разногласия
4. Взаимное непонимание
5. Расстояние в пространстве
6. Расстояние во времени (например, одна из цивилизаций давно погибла)
7. Диаметральная противоположность интересов
8. Враждебные происки «третьей силы»
9. Взаимное недоверие

Н. Результат контакта для землян

1. Установлены дружественные отношения
2. Установлены деловые отношения
3. Происходит обмен информацией
4. Война
5. Стороны не достигли взаимопонимания, и контакт прерван
6. Установлены напряженные отношения на грани конфликта
7. Уничтожение, порабощение или упадок земной цивилизации
8. Предотвращены нежелательные явления
9. Ускорение прогресса, расцвет цивилизации
10. Принципиальных изменений в жизни землян не произошло.

Перемножив количество вариантов по всем восьми осям (от А до Н), получаем, что данный набор сюжетных решений позволяет создать свыше 4 миллионов принципиально различающихся научно-фантастических произведений. Очевидно, что потенциальные возможности этой темы до сих пор далеко не исчерпаны, поскольку, во-первых, такого количества произведений о контактах еще не написано, и, во-вторых, большую часть написанных произведений трудно назвать оригинальными, так как многие авторы повторяют сюжетные ходы и решения, уже использованные другими фантастами.

Генератор сюжетов для темы «Хроноклазмы» или «Парадоксы времени» удобнее представить в виде графической схемы:



Как видим, данная тема имеет всего лишь 36 принципиально различных класса хроноклазов – от банального «Наблюдая настоящее, нельзя изменить настоящее» (это, вообще говоря, не фантастика) до ни разу не использованного варианта «Воздействуя на будущее, можно изменить прошлое».

В предшествующих разделах, анализируя различные жанровые течения или классические коллизии, автор умышленно фокусировал внимание на стандартных блоках и поворотах сюжета, при помощи которых строятся произведения соответствующего типа. Это позволяет нам сейчас привести без комментариев несколько генераторов сюжетов для наиболее распространенных и популярных тем или течений фантастики.

Утопия и антиутопия

А. Время действия

1. Прошкое
2. Современность
3. Близкое будущее
4. Отдаленное будущее

В. Место действия

1. Одно из государств на Земле
2. Земля в целом
3. Много планет, колонизированных людьми
4. Планеты внеземной цивилизации
5. Параллельный (альтернативный) мир
6. Изолированная колония людей

С. Наличие продовольственных товаров

Д. Наличие жилья

Е. Наличие предметов роскоши

Ф. Гражданские права и свободы

1. Дефицит

2. Достаток
3. Избыток
G. Численность населения
Растет беспредельно
Контролируется
Стабилизировалась на оптимальном уровне
Уменьшается естественным путем
Целенаправленно уменьшается
H. Глобальные проекты
Космические исследования
Перестройка природы своей планеты
Колонизация других планет
Освоение океана
Управление общественным сознанием
I. Основа социальной структуры
Идеологическая концепция
Воспитание «нового» человека
Воздействие на генотип
4. Тотальное принуждение с помощью науки и техники
5. Манипулирование информацией
J. Основы способа производства
Автоматизация производства
Ограничение потребностей
Использование принудительного труда
K. Организации инакомыслящих
Изолированные колонии
Реликтовые государства
Религиозные общины
Повстанческие группировки
Неформальные организации
L. Человеческая психология
Похожа на современную
Идеализированная современная
Построена на основе известных из истории
Сильно отличается от всего известного
M. Органы управления
1. Общественные советы
2. Всемирное правительство
3. Профессиональные советы
4. Много государств со своими правительствами
N. Функция органов власти
Выработка стратегии
Распределение ресурсов
Тотальный контроль
Контроль приоритетных областей
O. Функции спецслужб
Разведка и контрразведка против внешних сил
Контроль за развитием науки
Прогрессорская деятельность
Борьба с уголовной преступностью
Борьба с инакомыслием
Урегулирование социальных конфликтов

Таковых нет, либо их существование стыдливо замалчивается

Р. Отношения с внеземными цивилизациями

Полная идиллия, обмен научной информацией

Широкий обмен, экономические связи

Взаимный шпионаж, вооруженное сосуществование

Космические войны

Q. Перспективы данного общества

Безграничный прогресс

Есть проблемы, но их можно преодолеть

Достигнут идеал, развитие прекратилось

Общество обречено на упадок и гибель.

Данный морфологический ящик содержит несколько миллиардов (!) сюжетов, т. е. и утопическое течение содержит в латентной форме множество неиспользованных возможностей.

Бессмертие

A. Происхождение бессмертия

1. Случайность
2. Результат научных экспериментов
3. Врожденное свойство, аномалия, атавизм
4. Подарок старших братьев по разуму
5. Результат эволюции вида *homo sapiens*

B. Способ достижения бессмертия

1. Медицинские средства, создание оптимальных условий жизни
2. Генная инженерия, перестройка наследственности
3. Киборгизация, замена природных органов искусственными
4. Перезапись личности в память ЭВМ
5. Воздействие неизвестного фактора
6. Радиоактивное облучение

7. Анабиоз

8. Пересадка сознания в новое тело

9. Воскрешение

C. Характер бессмертия

1. Продление молодости
2. Продление старости
3. Циклическое омоложение
4. Спонтанная регенерация повреждений
5. Полная неуязвимость
6. Бессмертие сопровождается приобретением экстрасенсорных способностей

D. Побочные эффекты

1. Пресыщение, утрата интереса к жизни
2. Бесплодие
3. Солипсизм, самоизоляция от внешнего мира
4. Боязнь риска, самоизоляция от внешнего мира
5. Индивидуум сохраняет активную жизненную позицию

E. Социозитические последствия приобретения бессмертия

1. Перенаселение
2. Бессмертие «для всех» неосуществимо временно
3. Бессмертие «для всех» неосуществимо принципиально
4. Бессмертие монополизировано правящей кастой

5. Бессмертле превращается в средство (и цель) политических интриг
6. Бессмертие становится товаром
7. Отказ от бессмертия по принципиальным соображениям
- F. Способы нейтрализации негативных последствий
 1. Расселение человечества на другие планеты с целью избежать демографического кризиса
 2. Заблаговременная психологическая подготовка человека к принятию бессмертия

Космическая опера

- A. Цель космической войны дня положительных героев
 1. Отражение агрессии
 2. Реставрация прежнего режима
 3. Свержение тиранического режима
 4. Соперничество сверхцивилизаций
 5. Борьба с организованной преступностью
 6. Объединение Галактики
 7. Овладение сокровищем погибшей сверхцивилизации
 8. Передел сфер влияния, захват экономических ресурсов
- B. Силы «добра»
 1. Галактическая Империя
 2. Повстанцы
 3. Спецслужбы Земли
 4. Частные фирмы (вольные торговцы и т.п.)
 5. Неформальные организации (религиозные, научные и т.п.)
 6. Космические самураи (Легион, Рыцари Джеддай и т.п.)
- C. Силы «зла»
 1. Галактическая империя
 2. Враждебная цивилизация
 3. Политическая оппозиция, заговорщики, путчисты
 4. Трансгалактические монополии
 5. Космическая мафия
- D. Сверхоружие
 1. Разрушитель пространства
 2. Устройство для взрыва звезд
 3. Устройства для гашения звезд
 4. Суперлинкор («Звезда Смерти», маулер и т.п.)
 5. Телепатия, усилитель мышления
 6. Изгибатель пространства
 7. Анализ форм Хаоса, прогнозирование будущего
 8. Космический капкан, притягивающий звездолеты
 9. Террор, диверсии, провоцирование конфликтов
- E. Сверхидея произведения
 1. Свобода превыше всего
 2. Цель не оправдывает средства
 3. Дружба цивилизаций – высшее благо
 4. Лучше худой мир, чем добрая война
 5. Цель оправдывает средства
 6. Доказать преимущество какой-либо идеологии, политической, концепции
 7. Зло должно быть истреблено
 8. Война – результат взаимного непонимания, недоразумения

- 9. Тайна должна быть раскрыта
- Е. Герой включается в события, поскольку...
 - 1. ...оказался наследником престола
 - 2. ...оказался свидетелем чрезвычайного происшествия
 - 3. ...случайно узнал важную тайну
 - 4. ... получил приказ, был призван в армию, завербован в качестве наемника
 - 5. ...подвергся нападению или преследованиям, вынужден защищаться
- Г. Побуждающие мотивы главного героя
 - 1. Заработок
 - 2. Любовь
 - 3. Долг, присяга, служебные обязанности
 - 4. Дружба
 - 5. Политические взгляды, стремление к справедливости
 - 6. Любопытство
 - 7. Инстинкт самосохранения
- Н. Основные сюжетные повороты
 - 1. Сражение в космосе
 - 2. Сражение на поверхности планеты
 - 3. Сражение на борту космического аппарата
 - 4. Герой, либо его друзья – в плену
 - 5. Бегство из плена
 - 6. Путешествие в космосе
 - 7. Путешествие по планете
 - 8. Общение с экзотическими инопланетянами

Особо подчеркнем, что сведения о сюжетных решениях по данному жанровому течению взяты всего лишь из 12 романов советских и зарубежных авторов. В то же время различные сочетания сюжетных решений позволяют построить несколько миллионов принципиально различных космических опер. Это еще раз подтверждает, что большинство авторов – невольно или сознательно – предпочитают повторять сочетания приемов и решений, уже использованные до них другими фантастами.

Подведем итоги. Каждый тип сюжета, любая фантастическая ситуация, любая характерная для фантастики тема – допускают практически неограниченное число художественных решений, подавляющее число которых реализованы до сих пор лишь в ограниченном комплексе трафаретных или шаблонных сочетаний» потому что писатели, ввиду наличия естественных психологических барьеров, ограничивающих фантазию, применяют преимущественно стереотипные сюжетные ходы и сочетания сюжетных решений. Поэтому использование даже примитивных генераторов сюжетов позволит легко выделить уже использованные художественные приемы и сочетания сюжетных решений, а также дополнить «оси» морфологических ящиков вариантами, которые еще не встречались в произведениях данного класса. Как следствие, это позволит создать принципиально новый, оригинальный сюжет.