

КИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ

Алексей Кори  
ПАНШИН ПАНШИН



*Мир за Холмом*

Перевел Павел Поляков

КИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ

ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ

**the  
world  
beyond  
the  
hill**

Alexei & Cory Panshin



JEREMY P. TARCHER, INC  
Los Angeles  
MCMLXXXIX

---

ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ

Алексей Паншин  
Кори Паншин

## МИР ЗА ХОЛМОМ

Научная фантастика  
и путешествие в неведомое

Перевел с английского  
Павел Поляков

Омск  
КЛФ „Алькор”  
ММХVІІІ

---

Издательство выражает искреннюю благодарность  
Галине Борисовне Поляковой  
за неоценимую помощь в предоставлении  
рукописи перевода

**Алексей Паншин, Кори Паншин**  
**Мир За Холмом: Научная фантастика**  
**и путешествие в неведомое.**  
Перевод с английского Павла Полякова.  
Омск, КЛФ «Алькор», 2018. 912 стр.  
(Шедевры фантастики)

© Павел Поляков, перевод, 1998, 2018

Посвящается  
Джону В. Кэмпбеллу  
Эдмонду Гамильтону  
Э.Э. «Доку» Смиту  
и  
Джеку Уильямсону

*Путь из реального мира в Волшебную страну  
пролегает только в воображении*  
Ибн Араби

---

---

## Предисловие

Пока живут на свете люди, такие как мы с вами, уже не животные, но ещё не те высшие существа, какими мы можем стать и когда-нибудь станем, будут жить и мифотворцы. Эти люди, мужчины и женщины, берут самые передовые знания о своём времени и обществе, смешивают их с чувством человеческого несовершенства, добавляют чуточку великой загадки жизни и рассказывают свои истории о высших способностях. Истории о страхе и чуде, Истории о путешествиях в неведомые земли и о магических дарах тех земель, меняющих наш мир. Истории о начале и конце вещей.

Мифы, которые мы узнали в детстве, никогда не покидают нас на дорогах жизни. Мифы консервативные помогают нам жить в нашем мире. Они рассказывают, как живут люди в Риме, Индии или современной Америке. Но гораздо важнее мифы радикальные. Они заставляют нас не замыкаться в своём мирке и ведут туда, где никто ещё не был. Они придают цель нашей жизни, ведь мы стремимся к тому, мы бьёмся за то, чтобы превратить мифы в реальность. А эти наши усилия изменяют мир и дают нам новые знания. И нужны, становятся новые мифы.

Миф современной Западной цивилизации — это научная фантастика. Её возможности организовать наши силы, дать нам цель жизни заметны даже не вооруженным глазом. Первая подводная лодка, достигшая Северного полюса, первое в мире судно с атомным двигателем получила имя «Наутилус» в честь супернаучной субмарины жюльверновского капитана Немо. А командир её позднее признался, что захотел стать подводником, после того как в детстве прочитал «20000 льё под водой».

Идея о возможности создания атомной бомбы впервые пришла в голову физику, который прочитал об атомном оружии в книге Г. Уэллса. Орбитальный шаттл почти на-

стоящий межпланетный корабль был назван «Энтерпрайз», в честь легендарного корабля исследователя Галактики из телесериала «Стар Трек» (Звёздный путь»).

Мир, в котором мы сейчас живём, возник когда-то в мифах научной фантастики. Всё, что у нас есть сегодня, было сделано машинами. Наши дети уже играют с домашними компьютерами, а думающие машины достигли силы лучших игроков в шахматы. Люди на ракете летали на Луну и даже послали сигналы к звёздам. Именно о таких мифах рассказывает наша книга. От первых прозрений, что слово «наука» может стать новым именем для высших способностей, до современных мифов, в которых человечество становится хозяином своей судьбы и образует галактические империи, а люди превращаются в иные, сверхсущества. Тем из вас, кого интересует история мифологии, эта книга расскажет о том, как новые мифы входят в жизнь, как их создатели задумывают и сочиняют свои истории, как мифы откликаются на события в мире и предвидят их и, наконец, как один миф может превратиться вдруг совсем в другой.

Тем, кого интересует только миф научной фантастики, эта книга покажет, откуда взялись главные идеи и образы этого вида литературы, как она развивалась с прежних времён, когда научная фантастика не имела ещё собственного имени, до тех пор пока не наступил её кризис, и новые мифотворцы не решили, что слово «наука» не является больше ключом к высшим способностям человека, и не принялись искать иные слова.

Тем же, кто ищет правды и целостности, кто желает вырваться из порочного круга бесцельного существования, а такое не редкость в нашем обществе, эта книга покажет не только то, как мифы меняют нас, но и как мы изменяем мифы. Она расскажет о том, как мифотворцы научной фантастики узнали, что мир не может покоиться на одном научном материализме, переделали свои мифы и тем самым заложили фундамент для новой эпохи более высокого сознания.

## Глава 1

# ТАЙНА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Научная фантастика — это литература мифотворческого воображения. В научно-фантастических произведениях космические корабли и машины времени уносят нас за пределы привычного мира наших знаний, в отдаленные области, где никто ещё не был — в Космос и в Будущее. В научной фантастике мы сталкиваемся с неведомыми силами, встречаемся с чужими существами и мирами чудес, когда невозможное вдруг оказывается реальностью.

Эти чудеса, эти следы неведомого могущества составляют суть научной фантастики. В них заключен источник очарования этого вида литературы и его идей. Без чудес научная фантастика почти не отличалась бы от обыкновенного, знакомого, ординарного и банального мира. А пока они есть, НФ остаётся иррациональной, необычной, неуловимой, удивляющей и никогда до конца непознанной.

Признание неведомого возникло в научной фантастике сразу, как только она стала сложившимся видом литературы.

Именно это имел в виду Хьюго Гернсбек, иммигрант-технократ, давший научной фантастике имя, когда заявлял, что НФ должна стать фантастикой о науке. Именно такую цель ставил перед собой Гернсбек: издавать произведения, которые предвидели бы достижения грядущей науки, истории о воображаемой технике, рассказы о том, как сегодняшняя экстравагантная фантазия завтра может обернуться голым фактом.

В конце 1924 года Гернсбек разослал 25000 экземпляров рекламного проспекта, в котором сообщал о выходе нового журнала. Он должен был называться «Сайентификшен» («Наутастика»). Это слово придумал сам Гернсбек, и означало оно нечто вроде «научно-популярной фантастики». Но поскольку на эту рекламу почти никто не откликнулся, претворение идеи в жизнь затянулось почти на два года. А потом в марте 1926 года Гернсбек пошел ва-банк. Без всякого уведомления он выпустил первый номер нового журнала, «журнала наутастики». Но официальным именем журнала стало «Эмейзинг сториз» («Удивительные истории»).

В редакторской колонке Гернсбек попытался объяснить, какого рода литературу он намерен публиковать. Он писал: «Не нужно объяснять, что за журнал «Эмейзинг сториз», ибо его название само говорит за себя. У нас в редакции есть такое правило: если история не удивительная, то ей не место в нашем журнале. Но знайте, наши истории не только удивительные. Они ещё и научные».

Так сбылась заветная мечта Хьюго Гернсбека. Именно он дал имя новому виду литературы: сначала «наутастика», а затем вошедшая в язык «научная фантастика» и тем самым определила его место в мире литературы. Но когда Гернсбеку понадобилось название, которое привлекло бы внимание читателей к его журналу, ему пришлось отдать предпочтение неведомому, «удивительному», а не науке.

И так будет повторяться снова и снова. Именно неведомое лежит в сердцевине научной фантастики, и это особенно хорошо видно по тому набору слов, из которых составляют заголовки практически всех научно-фантастических журналов. Эти слова давно и прекрасно известны всем ценителям НФ-литературы: эмейзинг, эстонишинг, эстаундинг, фантастик, марвел, миракль, стартлинг, триллинг, вандер, анноун, велдз бейонд.

Они все родственны друг другу. Многие из них вообще значат одно и то же. Откройте словарь, посмотрите значе-

ние одного из этих слов и обязательно наткнётесь на другое.

«Эстаунд-поразить»: привести в замешательство неожиданным поступком, удивить.

«Эмейз-удивить»: привлечь внимание к чему-то блистательно неожиданному или чудесному, изумить.

«Эстониш-изумить»: увлечь чудесами и диковинами.

«Вандер-чудо»: то, что вызывает восхищение, изумляет.

«Марвел-диковина»: нечто чудесное, удивительное или неожиданное.

Вместе все они составляют нечто неожиданное, таинственное и удивительное. Глубина этих слов и их предков из чужих языков — больше, чем мы можем представить себе, ведь в них заключено нечто уникальное и многомерное.

Что знаем мы о нём, подобно тем слепцам, что пытались познать слона? Оно сокрушает логику мышления, сбивает с толку и одновременно всё проясняет. Оно неожиданно и вызывает шок. Его появление всегда странно и жутко. Оно пронзает нас словно луч света. Оно приводит в трепет. Оно пробуждает в нас чувство восхищения и страха. Оно заведомо противоречит всем известным научным понятиям. Оно связано со способностью к воображению. Оно «захватывает», «поражает», «изумляет», «делает тайное явным». Оно, несомненно, происходит из самых высоких сфер. Оно и есть суть вещей.

Вот что значили все эти могущественные слова на протяжении долгой своей истории. Они указывают на неведомое: странные вещи, высшие способности и состояния человека.

Мы все хорошо знакомы с символами неведомого, встречающимися в древних мифах. И хотя люди современной западной цивилизации больше не верят в них, эти символы сохранились в религиозной литературе и сказках, а отзвуки их слышны в современных фэнтези.

Существуют, например, старые удивительные сверхъестественные силы: волшебные кольца, заговорённые мечи, травы бессмертия, шапки-невидимки, сапоги-скороходы,

неразменные рубли, источники мудрости, руны, заклинания, проклятия и пророчества. Остались в памяти такие волшебные существа из древних мифов, как боги и духи, ведьмы и колдуны, домовые и эльфы, людоеды и ангелы, циклопы и кентавры, великаны и джины. И ещё из древних мифов пришли к нам названия чудесных мест и волшебных стран: Эдем, Аркадия, Чудесный Лес, Вальгалла, Благословенный Остров, Восток Солнца и Запад Луны.

Иное дело — научная фантастика. Как и в мифах, в научной фантастике есть свои неведомые силы, существа и страны, но у них у всех другие имена и выглядят они не так, как чудеса и диковины из древних мифов.

Неведомые силы в научной фантастике имеют «научную», а не «волшебную» природу. Неведомые существа в научной фантастике — это не боги и демоны, а роботы, мутанты и пришельцы с иных планет.

Неведомые страны больше не располагаются на небесах или под землёй, как то было принято в древних мифах. Они поджидают нас в космосе, в параллельных мирах, которые теоретически выведены математиками, или в будущем.

Научная фантастика с самого своего зарождения стала мифом для особой культуры, основанной на материалистическом, рационалистическом (взвесь-измерь), научно-техническом образе мышления. Эта культура возникла в Европе и Америке после эпохи Возрождения и была названа современной западной цивилизацией. Научная фантастика как миф настроена на тех людей, кто «думает по-западному», кто воспитан на логике Декарта и физике Ньютона, энциклопедизме Дидро и скептицизме Вольтера, эмпирических опытах Франклина и биологии Дарвина, изобретениях Эдисона и теории относительности Эйнштейна.

Всё это передовые знания нашей культуры. А современные мифы, рассказывая о неведомом, вначале основываются на этих знаниях, а потом выходят за их пределы.

Не случайно ещё Хьюго Гернсбек утверждал, что фантастика в «Эмейзинг Сториз» должна быть научной — то есть

основываться на научных данных — а не только непостижимой. Это характерно для мифов всех времён и народов.

Мы ищем то, что лежит за пределами передовых знаний. А когда находим, то приносим это домой и пополняем свои сведения. Именно так учится человечество, именно так обновляется и развивается культура.

А вот фэнтези не является больше мифом, потому что основывается на устаревших образах неведомого, образах в которые мы больше не верим. Хотя оно и напоминает нам о тайнах неведомого, но оно противоречит нашим передовым знаниям, и поэтому не может служить руководством к действию.

И приземленная фантазия тоже не миф, потому что рассказывает только о том, что уже есть или было раньше. Этот вид литературы может только максимально обострить ощущение достоверности, и в лучшем случае, представить нам характеры «более, чем жизненные» и ситуации, где самого неведомого нет, но есть намек на него.

Научная же фантастика-это миф нашего времени, так как в ней неведомое тесно сплетено с реальностью. Она знает, что нам известно, а что —нет, выводит нас за пределы «здесь-и-сейчас», пугает и восхищает своими грезами о том, что может быть.

Это книга о мечтах, которые были сначала современными мифами научной фантастики, а потом стали былью.



---

---

**Часть первая**  
**ДОНАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА**

---

---

*Конец нашего Мироздания есть знание о Причинах, секрет  
сути вещей: а когда границы Империи Человека расширя-  
ются, невозможное становится вдруг возможным.*

Френсис Бэкон



## Глава 2 СОКРУШЕНИЕ МИФА

В 1926 году основатель «Эмейзинг сториз» Хьюго Гернсбек определил научную фантастику как особую мифологию в культуре современной западной цивилизации. Он дал этому виду литературы имя и крышу над головой. Но сама научная фантастика не была изобретением Хьюго Гернсбека. НФ существовала задолго до гернсбековских времен, времен, когда она получила своё имя и издание.

Сам Гернсбек говорил о традициях, которые будет продолжать «Эмейзинг Сториз». В первой редакторской колонке своего журнала он, пытаясь дать определение научной фантастике и пытаясь подтвердить её право на существование, он упоминает трёх писателей прошлого века. «Наутастическими» я называю произведения наподобие тех, которые писал Жюль Верн, Г.Д.Уэллс и Эдгар Аллан По. В них прекрасная романтика сочеталась с научным фактом и пророческой идеей».

На самом деле корни вида литературы, которому Гернсбек дал имя «научная фантастика» уходят в прошлое гораздо глубже времен Эдгара По. Очевидно, что как только появился особый, отличный от всех остальных Западный образ мысли, возникла необходимость и потребность в НФ как особой, отличной от всех остальных мифологии. В гернсбековские же и более поздние времена люди лишь осознали, что они этого хотят и им это нужно, и начали удовлетворять свои новые потребности.

Сама потребность в новой НФ мифологии возникла, когда в семнадцатом веке на Западе появилось новое мировоззрение. Мировоззрение, которое отвергало все традиционные концепции неведомого.

Все образы неведомого в древних мифах зиждились на одной фундаментальной идее: сверхъестественное существует независимо от материального. На этом сходились все традиционные мировоззрения. Есть сверхъестественное, есть материальное, и они как-то связаны друг с другом. Однако сверхъестественное всегда лучше, сильнее и глубже проникает в суть вещей. В семнадцатом веке в головах людей произошла великая революция, восстание против сверхъестественного и господства королей и прелатов, чья власть опиралась на его могущество. Френсис Бэкон и Иоганн Кеплер, Галилей и Декарт, все лучшие умы эпохи, сосредотачивали внимание на окружающем их объективном материальном мире. Благодаря их работам и исследованиям восторжествовал новый рациональный материалистический взгляд на мир. Возникло новое западное мировоззрение, которое подвергло сомнению всё, что нельзя было взвесить, измерить или логически вывести из материалистических постулатов.

Новое научное мировоззрение вступало в жизнь нелегко и непросто. В 1600 году инквизиция сожгла итальянского философа Джордано Бруно, который, помимо всего прочего, утверждал, что кроме нашей Земли существует множество обитаемых миров. Других адептов нового образа мысли заставляли отречься, как Галилея, или долгие годы держали в застенках, как Кампанеллу. Тем не менее, на протяжении семнадцатого века симпатии медленно, но верно склонялись от почитания незримого мира сверхъестественного к изучению и преобразованию мира материального.

Сверхъестественное не было раз и навсегда отброшено, но между ним и материей образовалась резкая грань. Ибо только два элемента сверхъестественного не отрицались даже самыми отъявленными революционерами мыслителями: Бог и бессмертная человеческая душа. Бог стал косми-

ческим часовщиком, который когда-то давно создал наш мир, привел свой великий механизм в действие и благоراضно удалился, навек предоставив нас самим себе. А душа-последний осколок сверхъестественного в мире мертвой материи-давала людям надежду на бессмертие, и с этим приходилось считаться. Но победившее западное материалистическое мировоззрение не позволяло Богу и душе играть сколь-нибудь значительную роль в повседневном мире причинно-следственных связей.

Датой становления научного рационализма как ведущего течения западной мысли и культуры принято считать 1685 год. До него старое мировоззрение чаще брало верх. Но с этого года общественное мнение на Западе стало склоняться в сторону рационалистического материализма.

Проиллюстрируем наши слова двумя примерами. Именно в 1685 году в Англии последний раз казнили ведьму. И тогда же, в 1685 году, Исаак Ньютон открыл Закон всемирного тяготения. И в том, и в другом случае очевиден отход от старой веры в сверхъестественное. С тех пор ведьмы, вековечное проклятие западного человека, лишились доверия у выразителей общественного мнения-людей, принимающих и исполняющих законы. И был открыт новый рациональный физический закон, провозгласивший, что Небесные тела-всегдашняя неотъемлемая часть сверхъестественного мира-подчиняются тем же законам, что и все вещи на Земле.

Переход от одного мировоззрения к другому можно проследить на примере литературы семнадцатого века. В начале столетия «Макбет», «Гамлет» и «Буря», пьесы Шекспира, где действуют колдуны, ведьмы и призраки. Ещё в третьей четверти века Джон Мильтон в «Потерянном рае» и Джон Баньян «В пути паломника» могли всерьёз писать о Рае и Аде. В девяностых годах семнадцатого века это стало невозможно. Традиционные образы неведомого утратили свою достоверность. Будучи частью мира сверхъестественного, они не могли найти себе места в материальном мире.

На рубеже веков старые чудеса и диковины могли существовать лишь в виде непритязательных развлечений, литературных сказок типа «Золушки» и «Аленького цветочка», которыми зачитывался французский королевский двор в эпоху Просвещения. На примере одной из таких сказок, «Принцессы Розетты» мадам д'Ольной (умерла в 1705 году) можно заметить, что даже сюда проникло новое мировоззрение. Единственный фантастический элемент этой сказки-феи, которые приходят к девочке-принцессе. Но даже эти явно неведомые существа живут, видимо, где-то около дворца, а не в сверхъестественной Волшебной стране. Ведь вместо того, чтобы преподнести девочке традиционные волшебные подарки, мы узнаём, что они «все свои волшебные книги оставили дома», и теперь способны лишь давать благие, но совершенно невыполнимые и потому бесполезные советы.

Научный скептицизм в конце семнадцатого века стал грозным оружием: острым, как бритва, и неотразимым. Один взмах и всё, что нельзя пощупать, измерить или логически обосновать, вырезано с корнем.

Из-за смены основного образа мысли политика, религия и само западное общество претерпели большие изменения. При этом многое было приобретено, но многое и утрачено.

С одной стороны Запад сбросил, наконец, с плеч огромный давящий груз незримого, сверхъестественного мира. В 1642 и 1688 годах в Англии и в 1789 году во Франции произошли революции и, дело ранее немыслимое, были свергнуты короли. Монархи из помазанников Божьих превратились в простых смертных, которых можно казнить или отправить в изгнание. Тысячелетнее господство Римско-католической церкви над Европой тоже подходило к концу и всё больше превращалось в простую формальность.

Разом были отброшены все вековечные суеверия. Высвободилось громадное количество энергии. Всё подвергалось проверке, не осталось ничего бесспорного. Западный человек со своим новым оружием и машинами, со своей наукой и скептицизмом завоевал весь мир.

С другой стороны, утрачено было тоже очень многое: вся традиционная мудрость, мораль и знания, которые базировались на сверхъестественном. Западный человек, вступив в новую эпоху своего развития, стал мастеровым, отбросившим мораль и совесть ради достижения практических целей.

Конечно же, не все на Западе одобрили этот выбор. Пока новые пути не были полностью апробированы, многие сучали по старым добрым временам и были не прочь вернуться к спокойной жизни под родительской дланью матери-церкви, к патриархальным порядкам феодализма.

Но, разумеется, жизнь нельзя обратить вспять. Эту развилку истории мы уже прошли три века назад. Решение свергнуть власть старого сверхъестественного принято и обжалованию не подлежит. Нравится нам это или нет, но мы, западные люди, обречены проверять всё на опыте и отвечать сами за себя. Мы идём этим путём уже не один век и не можем с него сойти. Нам остаётся пройти его до конца, увидеть, куда он ведёт, и, делая это, помнить, что когда-то очень давно Западный человек свернул на этот путь, твердо решив отказаться от всех незыблемых моральных правил и подвергать все аспекты своей жизни научному анализу.

Приняв новое мировоззрение, западный человек отбросил и всю традиционную мифологию со сверхъестественными образами неведомого. Этим было предопределено возникновение и развитие научной фантастики, которой требовалось создать новую мифологию Западного мира и найти образы для «сверхъестественного» неведомого. Так с 1685 года до времен Гернсбека шло становление этого вида литературы. Постепенно, не спеша создавался фундамент, опираясь на который можно было бы рассказать о неведомых силах, существах и странах достоверно в соответствии с особыми стандартами западного рационализма и материализма.

Но самым первым шагом новой мифологии, которая впоследствии получит имя НФ, стал шаг назад. «Гамлет» и

«Потерянный рай» — прощальные аккорды старой мифологии — являлись настоящей литературой. Век Просвещения не сумел ничего им противопоставить.

Начало восемнадцатого века было отмечено полным отсутствием мифологии. И литература отстала в своём развитии от других видов искусств, ибо традиционной символики уже не было, а новой ещё не было.

Особенно явственно эта отсталость проявилась в «Путешествиях Гулливера». В этой книге почти нет чудес. Лилипуты, великаны и говорящие лошади введены в неё в основном ради сатиры. По сравнению с такими достижениями прошлого, как «Одиссея», «Беовульф», «Божественная комедия» или «Доктор Фауст», «Путешествие Гулливера» является несомненным шагом назад, как с точки зрения мифологии, так и морали.

Единственными произведениями того времени, которые имели отношение к мифологии, являлись утопии, содержание коих всегда сводилось к унылому и дидактическому, пусть и не без фантазии, описанию совершенного общества.

Лучший образ жизни, как проявление всех граней дарованной Богом рациональной человеческой души, стал единственной формой неведомого, которую могла предложить литература воображения того времени.

В отсутствии мифотворческой литературы: эпоса, героического романа, высокой трагедии — основным видом литературы в XVIII веке сделался подражательно-реалистический роман с социальной и любовной интригой, описывающий обыденный, материальный мир только что появившегося на свет человека среднего класса. Одной из причин забвения научной фантастики в период от эпохи Просвещения до времён Гернсбека являлось именно то, что вся литература воображения находилась тогда в тени идущего от успеха к успеху подражательно-реалистического романа. На фоне произведений Филдинга и Остин, Диккенса и Достоевского, Толстого и Твена, произведений о ре-

альном материальном мире, НФ казалась слишком простой и легкомысленной.

Кроме того, научную фантастику затмевала старая литература воображения, которая хоть и утратила читательское доверие, но сохранила уважение к себе. По сравнению с древними мифами — или даже с их непритязательными стилизациями и пересказами — новая НФ казалась до нельзя тривиальной.

Именно из тривиальности и легкомысленности росла современная научная фантастика. До времен Гернсбека и даже после них НФ оказывалась тривиальной и легкомысленной, то есть, очевидно, развлекательной и несерьёзной. Развитые и заботливо ухоженные эти качества становились опорой научной фантастики в тяжелые для неё времена, способом привлечения, охочей до развлечений, и даже особым творческим методом. Но скрываясь под маской бесшабашности и шутовства, НФ продолжала заниматься очень серьёзными делами. Она возрождала неведомое во всех его формах и создавала новую мифологию.

Основные черты невидимой, скрытой научной фантастики восемнадцатого века: неопределённость, ограниченность, осознание своих особых проблем и первые робкие попытки их решения — прекрасно иллюстрирует повесть Горация Уолпола «Замок Отранто» (1764), вышедшая в свет в самый разгар эпохи рационализма. Самым важным в повести «Замок Отранто» как в научно-фантастическом произведении стала его попытка придать традиционному мифу форму, приемлемую для современного восприятия.

Автор повести сэр Гораций Уолпол, младший сын премьер-министра Великобритании и сам депутат парламента и крайний либерал, сейчас более известен своими письмами и эксцентричностью. Уолпол был ценителем и собирателем древностей, человеком, страстно желавшим возвращения прошлого. В 1753 году в своём имении Строберри Хилл, будущий писатель начал строить небольшой готический замок, все детали которого скрупулёзно выяснял из старинных книжек. Этот замок увеличенный и соединен-

ный с кембриджским Трините колледжем, стал прототипом средневековому замку, главному месту действия повести «Замок Отранто».

Повесть «Замок Отранто» осталась единственным литературным опытом писателя. Кроме неё Уолпол написал пьесу и несколько научных произведений, в том числе книгу в защиту Ричарда III. Как это будет потом с множеством научно-фантастических произведений, свою повесть «Замок Отранто» писатель увидел во сне и этот сон полностью захватил его воображение. Вот как в 1765 году, год спустя после выхода повести в свет, Уолпол рассказывал другу историю её создания: «Однажды в начале июня прошлого года, мне приснилось, будто я очутился в старинном замке (вполне нормальный сон для человека вроде меня, чья голова забита готическими историями) и на самой верхней ступеньки громадной лестницы увидел вдруг гигантскую руку в железной перчатке. В тот же день я взялся за свою повесть, не зная ещё, о чём она будет, и для чего я вообще это делаю. Рукопись моя постепенно росла и всё больше мне нравилась — к тому же я был рад, хоть немного отвлечься от политики. Короче говоря, эта книга, которую я написал меньше чем за два месяца, настолько завладела мной, что однажды я писал её с шести часов вечера (сразу после того как попил чаю) до половины второго ночи, пока перо не выпало из моих усталых пальцев. Я не смог даже закончить предложение, так что бедной Матильде и Изабелле пришлось умолкнуть на полуслове».

Другому своему приятелю Уолпол писал: «Я дал полную волю своему воображению; видения и страсти захватили меня. Я писал назло всем правилам, критикам и философам; так, полагал я, будет лучше. Убеждён, что в будущем, когда эстетика вновь займет подобающее ей место, которое ныне узурпировала философия, мой несчастный «Замок» найдёт своего читателя».

Действие повести «Замок Отранто» происходит в Италии во времена Крестовых походов. В ней рассказывается о низвержении князя-узурпатора и восстановлении на пре-

столе потомка законного государя, юноши-крестьянина благородного происхождения. Это деяние совершает мстительный дух прародителя юноши князя Альфонсо, отравленного в Святой Земле.

В начале повести призрак появляется в виде «гигантского шлема, во сто раз больше, чем любая каска, когда-либо сделанная для головы человека, и увеличенного огромным пучком перьев» (пер. В.Шора, далее В.Ш.) и убивает сына узурпатора. В конце книги, после многих страниц, заполненных любовью и смертью, призрак появляется снова и представляет всем законного наследника:

«И в этот миг удар грома сотряс замок до самого основания; колыхнулась земля, и послышался оглушительный лязг огромных нечеловеческих доспехов. /.../ Стены замка за спиной Минфреда рухнули под действием какой-то могучей силы, и среди развалин восстала разросшаяся до исполинских размеров фигура Альфоносо.

— Склонитесь перед Теодором, истинным наследником Альфоносо! — возгласил призрак и, произнеся эти слова, сопровождавшиеся раскатом грома, стал величаво возноситься к небесам; покрывавшие их тучи раздвинулись, и сам святой Николай встретил дух Альфоносо, после чего видения сокрылись от взора смертных, утонув в сиянии славы.»(В.Ш.).

С нынешней точки зрения «Замок Отранто» можно назвать исторической фэнтези. Самые известные представители этого жанра — пьесы Шекспира, особенно «Гамлет» и «Макбет». Однако Уолпол, живший в эпоху правил, критиков и философов, «которым не нужно ничего кроме холодного рассудка», сомневался, будет ли его странная, рожденная во сне книга по достоинству оценена циничными современниками. Причём так сомневался, что вначале скрыл своё авторство, а также дату и место выхода книги.

Уолпол прятался весьма старательно. На обложке первого издания «Замок Отранто» значилось, что эта книга Онуфрио Муральто «Житие святого Николая Отрантско-

го», перевод с итальянского джентельмена Уильяма Маршала.

Ещё больше всё запутывало предисловие, которое Уолпол написал от имени переводчика Маршала: «Предлагаемое читателю сочинение было найдено в библиотеке, принадлежащей католической семье старинного происхождения на севере Англии. Оно было напечатано готическим шрифтом в Неаполе, в 1529 году.» (В.Ш.)

Уолпол предполагает, что сама повесть могла быть написана в то время, когда якобы происходили рассказанные в ней события, то есть где то между 1095 и 1243 годом. Однако затем, исходя из имен слуг, выдвигается иное предположение, что повесть была сочинена незадолго до её напечатания. Говоря о «Житие...» Онуфрио Муральто ни разу не упомянутого по имени в предисловии — «Маршаль» предполагает, что его автором мог быть хитрый монах, который воспользовался своим даром сочинителя, чтобы обмануть простых людей и укрепить в народе старинные суеверия и предрассудки.

Но Уолполу мало всего этого. От имени Маршала он в предисловии долго извиняется за чудеса, встречающиеся в этой книге:

«Такое истолкование побуждений автора представляет собой, однако, лишь чистую догадку. Каковы бы ни были его намерения и достигнутые им результаты, его сочинение может быть ныне представлено публике только как предмет для занимательного времяпрепровождения. И даже в этом качестве оно нуждается в некоторых извинениях. Чудеса, призраки, колдовские чары, вещие сны и прочие сверхъестественные явления теперь лишились былого значения и исчезли даже в романах. Не так обстояло дело в то время, когда писал наш автор, и тем более в эпоху, к которой относятся излагаемые им якобы действительные события. Вера во всякого рода необычайности была настолько устойчивой в те мрачные века, что любой сочинитель, который бы избегал упоминания о них, уклонился бы от правды в изображении нравов эпохи. Он не обязан сам ве-

рять в них, но должен представлять своих действующих лиц исполненными такой веры.

Если читатель извинит эти мнимые чудеса, он не найдет здесь больше ничего недостойного его интереса. Допустите только возможность данных обстоятельств, и вы увидите, что действующие лица ведут себя так, как вели бы себя все люди в их положении». (В.Ш.)

Ну и ну! Зачем извиняться за чудеса, главную идею и фундамент повести, как за нечто «недостойное»? К чему говорить о правдоподобию и достоверности? Видимо, здесь с автора слетает маска итальянского канонника Муральто, и он невольно проговаривается, что автор предисловия и автор книги — одно лицо, и что эта повесть является попыткой возродить чудеса и приспособить их к требованиям современного читателя, который не верит в чудеса как факт повседневной жизни.

Вот почему — скрыв своё имя за ложными выходными данными, только запутывающим всё предисловием — извинением и аж за двумя псевдонимами — Уолпол отдал свою повесть о чуде на суд британцев восемнадцатого столетия... и чудо одержало верх! Сказку, которую автор увидел во сне, читатели приняли с восторгом.

500 экземпляров первого издания «Замка Отранто», вышедшего в декабре 1764 года разошлись в один миг. А когда в апреле 1765 года вышло второе издание повести, фамилия Уолпол уже значилась на обложке. Писатель не скрывал больше своего авторства. В новом предисловии Уолпол высказывается прямо и откровенно. Отныне он не продавец чудес, пытающийся потешить почтенную публику, а признанный метр, который объясняет, каким образом он дал читателю глотнуть свежего воздуха:

«В этом произведении была сделана попытка соединить черты средневекового и современного романов. В средневековом романе всё было фантастическим и неправдоподобным. Современный же роман всегда имеет своей целью верное воспроизведение Природы, и в некоторых случаях оно действительно было достигнуто. В вымысле нет недос-

тата и ныне; однако богатые возможности воображения теперь строго ограничены рамками обыденной жизни. Но если в новом романе Природа сковала фантазию, она лишь взяла реванш за то, что ею полностью пренебрегали в старинных романах. Поступки, чувства, разговоры героев и героинь давних времен были совершенно неестественными, как и вся та механика, посредством которой они приводились в движение,

Автор произведения, следующего за этим предисловием, считал возможным примирить названные два вида романа. Не желая стеснять силу воображения и препятствовать его свободным блужданиям в необъятном царстве вымысла ради создания особо занятных положений, автор вместе с тем хотел изобразить действующих в его трагической истории смертных согласно с законами правдоподобия; иначе говоря, говорить и поступать так, как естественно было для всякого человека, оказавшегося в необычайных обстоятельствах». (В.Ш.)

Вот о чём Уолпол, высываясь из-под своих масок, пытался, но так и не смог сказать в первом своём предисловии. Истинной его целью было соединить невероятную **мистерию** его древнего романа с **достоверными** героями современного. Большую же часть своего нового предисловия автор посвятил защите Шекспира как своего духовного наставника.

Действительно с одной стороны в повести «Замок Отранто» заметно шекспировское влияние. Однако с другой стороны, это новое для своего времени произведение — уникальный синтез невероятного и достоверного — было во истину революционным. «Замок Отранто», как утверждает «Британская энциклопедия», стал первой ласточкой эпохи романтизма — огромной волны в искусстве, направленной на возрождение духовных традиций прошлого, которая захватила Запад в последующие три четверти века.

Но влияние повести Уолпола можно проследить и дальше в будущее. От неё так или иначе ведут свою родословную шесть современных литературных жанров: историче-

ский роман, готический роман, хоррор, загадочные истории, героическая фэнтези а-ля Толкиен и современная научная фантастика.

Конечно, связь между книгой Уолпола и научной фантастикой проследить труднее всего, однако она всё же имеется. Повесть «Замок Отранто» как родоначальник эпохи романтизма, создателя, воспитателя и творца научной фантастики девятнадцатого столетия, является прямым предком НФ. Кроме того, повесть Уолпола тесно связана с романом Мери Шелли «Франкенштейн», который одновременно развивал готическую традицию «Замка Отранто» и выступал против неё. И, наконец, самое главное, повесть «Замок Отранто» можно считать родоначальником научной фантастики потому, что в ней впервые объединялось невероятное и достоверное или, говоря словами Уолпола, «богатые возможности воображения» и «законы правдоподобия».

Уолполу удалось объединить эти два качества, но его успех был уникален и неполон. Уникален потому что ни одному писателю восемнадцатого столетия — ни самому Уолполу, ни продолжателям его традиции — не удалось больше добиться успешного сочетания достоверного с невероятным. А неполон из-за того, что Уолпол искал и достиг достоверности лишь в изображении «смертных» героев повести. Призрак же Альфонсо — главный образ неведомого в повести «Замок Отранто» — по-прежнему не-достоверен как существо заведомо сверхъестественное, за которое — и больше ни за что в повести — Уолпол вынужден извиниться и назвать «недостойным его интереса».

Так благодаря точно «выбранному» времени, своему необычному хобби и своей страсти Уолпол сумел сотворить чудо, его повести «Замок Отранто» можно было подражать, но нельзя повторить.

Первым последователем Уолпола стала Клара Рив, автор исторического литературоведческого исследования и романа «Образчик добродетели. Готический роман» (1777), более известного сейчас под названием «Старый английский барон». Как и в повести Уолпола, действие романа Рив

происходит в прошлом — в пятнадцатом веке, в нём есть замок с привидениями. Однако элемент необычайного оказался настоящей проблемой для писательницы, ибо она хотела удержать его в **«рамках достоверности»**.

В романе Рив призрак сидит в шкафу, и лишь время от времени громко стонет. Однажды шкаф открывают, находят там не призрака, а скелет и уличают своего убийцу. В этом романе нет настоящих чудес и неудержимого полёта воображения «Замка Отранто», а есть лишь те самые **«мнимые чудеса»**, о которых Уолпол писал в первом своём предисловии.

Узость воображения Рив стала естественным следствием жанра её романа — семейной хроники. Ведь в нашем повседневном мире мы — будем называть его Деревней — неведомое должно быть не слишком выразительным и активным, в противном случае оно недостоверно.

Родина же самого неведомого лежит за чертой Деревни, и мы будем называть этот мир Миром За Холмом. Там на каждом шагу нас поджидают чудеса, живут высшие существа, а опыт Деревни почти всегда оказывается бесполезен.

Чтобы попасть в Мир За Холмом, надо выйти на окраину Деревни, а потом прибавить шагу. В дальних краях, где всё не так, как мы себе представляем, вполне могут встретиться более высокие, по сравнению с нашей, формы жизни. Расстояния и различия — вот первый признак Мира За Холмом.

Однако самый главный признак Мира За Холмом — это способность порождать неведомое. Мир За Холмом — это источник всего неведомого, и если в стране процветает неведомое, то перед нами Мир За Холмом.

Если же неведомое попадает внутрь Деревни, то, в лучшем случае, мы имеем дело с посланцем из Мира За Холмом, который выполнит своё задание и тут же исчезнет.

В повести Уолпола призрак Альфонсо и есть такой посланец, и в конце книги он возвращается назад в Мир За Холмом.

А вот Клара Рив в своей книге не могла примириться ни с вопиющим сверхъестественным, ни с небесным миром. Из-за этого её призрак живёт и прозябает на земле. Он возникает ниоткуда и исчезает в никуда, не совершив ничего особенного в нашем мире.

Ещё одним подражателем уолполовской традиции стала Анна Рэдклифф. В 90-х годах XVIII столетия она написала несколько романов, в которых чудеса выглядят ещё более рационалистично. В начале этих произведений имеется намёк на сверхъестественное, но в итоге оно всегда оказывается случайным совпадением или интригами героев романа.

Возьмём, например, самый известный роман Анны Рэдклифф «Тайны Удольфо» (1794). Это тоже исторический роман, но время действия его — конец шестнадцатого века — ещё ближе к настоящему. В романе также есть замок и тайник. Но в то же время в этом тайнике скрывается не призрак, а сам Монтони, владелец замка Удольфо и одновременно атаман разбойничьей шайки. А сверхъестественные силы оказываются заговором против наследницы замка.

Здесь соотношение достоверного и невероятного полностью отвечает духу своего времени, и впоследствии готические истории стали брать за образец произведения Рэдклифф, а не Уолпола. В творчестве Рэдклифф явственно проступают контуры готического романа — старый особняк, запуганная героиня, романтический байронический герой. А ещё очертания рационального детектива и реалистических исторических романов в духе сэра Вальтера Скотта, который в 1824 году рекомендовал книги Рэдклифф для нового переиздания.

Если в книгах последователей Уолпола, подобных Анне Рэдклифф, практически полностью отсутствует сверхъестественное, кроме маленьких **мнимых чудес**, и то ради рациональных их объяснений, то в произведениях других его последователей, написанных в конце восемнадцатого — начале девятнадцатого века, невероятное сохранилось, но ценой полного отказа от достоверности. Самым ярким

примером этого направления стал Мэтью Льюиса «Монах» (1796), где в одну кучу смешались мертвы младенцы, изнасилование — инцест, испанская инквизиция с её пытками, призраки, черти и, наконец, Вечный Жид. Подобные истории, конечно, могли позабавить читателей или пощекотать им нервы, шокировать или пугать их, но их нельзя принимать всерьёз.

Идея повести Горация Уолпола «Замок Отранто», его попытка соединить достоверное с невероятным носит истинно мифологический характер. Однако у этой повести имелся один крупный изъян, заведомая — для современного западного читателя — недостоверность главного образа неведомого.

Некоторые виды литературы, берущие своё начало с повести Уолпола, — готический роман, рациональный детектив, исторический роман — не выносят недостоверности и потому отвергают всё неведомое ради строгой приверженности «фактам». Фактам истории, фактам жизни общества, фактам любви и семейной жизни, фактам жизни и смерти. И именно из-за того, что эти виды литературы ценили **то, что есть, выше того, что может быть**, они отринули мифологическую стезю.

Другие виды литературы, ведущие свой род от Уолпола, — героическая фэнтези и мистический хоррор — не смогли отказаться от старого сверхъестественного как базиса неведомого. И потому не создали нового мифа. Они оказались слишком консервативны. Их взор всегда был направлен в прошлое, и они не видели «голые факты». В итоге эти виды литературы стали недостоверными эскапистскими фантазиями, не имеющими отношения к повседневной жизни.

И только НФ — последний законный наследник Горация Уолпола — искала и находила новые пути, как сделать неведомое достоверным, чтобы его мог понять и принять западный читатель. В этой книге мы намерены проследить за развитием того вида литературы, который стремился и к достоверности, и к загадочности неведомого. В то время

как остальные жанры западной литературы опирались либо на достоверное, либо на таинственное, именно научная фантастика прилагала все силы, чтобы создать новый полноценный миф.

### Глава 3

## НОВЫЕ ПРОМЕТЕИ

Первой после Уолпола золотую середину между невероятным и достоверным отыскала Мэри Шелли. Она разрешила проблему, оказавшуюся не по силам ни Уолполу, ни любому другому писателю восемнадцатого века. В своём романе «Франкенштейн», или «Современный Прометей» (1818), который Шелли начала писать, когда ей не исполнилось и девятнадцати лет, юная писательница придумала новую аргументацию. Аргументацию, которая позволила соединить невероятное с достоверным в рамках современной западной цивилизации.

Вот какая идея осенила Мэри Шелли: неведомое есть потенциальный результат научного творчества. Уолполу эта мысль никогда не пришла бы в голову, но со времени выхода в свет повести «Замок Отранто» прошло уже пятьдесят лет. Жизнь быстро менялась. И в этом меняющемся мире новая идея, предложенная Мэри Шелли сразу пришлась ко двору.

Ибо наступал самый подходящий момент для выдвижения и претворения в жизнь новых идей.

Корни современной западной научной мысли прослеживаются вплоть до тринадцатого века и восходят к трудам британского монаха — францисканца и философа Роджера Бэкона, который учил, что математика и дедукция суть единственные инструменты научного познания, и нет других непререкаемых авторитетов. За подобные идеи церковные иерархи объявили Бэкона опасным вольнодумцем и

посадили в тюрьму. Только почти четыре века спустя, в конце семнадцатого столетия, философия научного рационализма, а не традиционная философия сверхъестественного, становится, как мы уже убедились, образом мысли передовых умов западного общества.

Но и тогда спор между материализмом и идеализмом не завершился. В течение ещё двух веков поборники сверхъестественного составляли консервативную силу общества. Сверхъестественное по-прежнему обладало обильными материальными благами и ценностями. Его отстаивали многие влиятельные силы. Оно умело сопротивлялось поступи научного прогресса. Уже в шестидесятых годах XIX века церковники и биологи выступали в печати против научной теории эволюции. И только в 20-х годах XX века, во времена Герносбука и его «Эмейзинг сториз», научный материализм окончательно изгнал традиционное мышление из современного западного общества.

В первое столетие нового времени, то есть практически весь восемнадцатый век, подавляющее большинство населения на Западе ещё не замечало нарастающих изменений, а само общество мерило жизнь традиционными мерками. Научный дуализм Декарта и теории Ньютона гремели лишь в узких кругах и ничего не значили в глазах простого человека. Новый образ мысли пока не создал собственного образа жизни. Короли и знать по-прежнему были королями и знатью, прелаты оставались прелатами, купцы — купцами, а крестьяне — крестьянами. Новые идеи зрели уже в народных умах, но в драме жизни общества актеры играли прежние роли.

Такое положение дел прекрасно иллюстрирует личность Горация Уолпола. Как и повесть «Замок Отранто», где старинное сочетается с современным, и в этом есть некое неявное (ставшим явным у продолжателей уолполовской традиции) противоречие, жизнь самого писателя была соткана из противоречий. В политике, в парламенте — он либерал, приверженец современных взглядов, в быту ультраконсерватор. Уолпол входил в высший свет Британии, и на ста-

рости лет унаследовал титул графа Оксфордского. Он имел традиционные вкусы и жил обычной жизнью представителя высшего сословия. Образ жизни Уолпола решительно не совпадал с образом его мысли.

В конце восемнадцатого столетия, когда Уолпол был уже стариком, американская революция 1776 года и особенно французская революция 1789 года пошатнули общественное спокойствие и оставили глубокий след в обществе. Американская революция показала, что независимое мышление не может больше обходиться без независимой политики. А французская революция одержала верх над традиционным обществом в самом сердце западного мира. Самые сокровенные идеи получили своё воплощение в общественной жизни. В 90-е годы восемнадцатого века вся традиционная структура общества дала трещину.

В это же время новая западная наука преодолевает, наконец, собственную инертность и от критики и теоретизирования переходит к практической демонстрации сил, к реальной перделке мира. В конце восемнадцатого века начинается промышленная революция. Строятся паровые машины, изобретается ткацкий станок, возникает современная система заводов и фабрик. Для облегчения торговли прорываются каналы. В воздух взмывают воздушные шары, наглядно доказывая, что науке под силу владеть небом. В девятнадцатом веке этот процесс ещё более ускорится. Не проходит и пятидесяти лет со дня смерти Горация Уолпола (1797 год), как появляются газовые фонари, пароходы и паровозы.

Мэри Уолстонкрафт Шелли родилась именно тогда, в год смерти Горация Уолпола. И мир, в котором она росла, разительно отличался от мира создателя «Замка Отранто». В нём многие верили в необходимость перемен и начинали связывать их с творческим прорывом науки.

Однако в начале девятнадцатого века соотношение сил между поборниками старого и нового оставалось неустойчивым. Бытовали различные мнения о новом мире и его приходе. Величайший энтузиазм соседствовал с паниче-

ским страхом и апатией, причём иногда у одних и тех же людей. Нет, зачастую у одних и тех же людей. Новое поколение начала девятнадцатого века отваживалось на немыслимые ранее идеи и гипотезы и часто само устрашалось собственной дерзости.

Мэри Шелли была типичным представителем молодого поколения начала девятнадцатого века, второго поколения революционеров. В 90-е годы XVIII столетия её родители одними из первых встали на защиту новых путей развития общества и начали жить в согласии со своей совестью. Мать Мэри, Мэри Уолстонкрафт, автор «Декларации прав женщин», жила с женатым мужчиной и родила от него ребенка. Отец писательницы Уильям Годвин (именно ему был посвящён «Франкенштейн») в один миг из министра стал вольнодумцем, автором трактата «Исследования о политической справедливости», в котором утверждалась необходимость радикальных перемен в обществе, и книги «Калейдоскоп Уильямс», одного из первых социальных романов.

Поэтому когда молодого поэта Перси Шелли в 1811 году за памфлет «Необходимость атеизма» выгонят из Оксфорда, он обращается за поддержкой к главному вольнодумцу своего времени Уильяму Годвину. В 1814 году Шелли знакомится с юной Мэри Годвин в доме её отца, а затем с помощью сводной сестры Мэри Клер Клермонт похищает девушку из дома. В ту пору Мэри было шестнадцать лет, Шелли на пять лет старше. К тому же Перси Шелли был женат и имел ребенка, но не придавал этому значения. По меркам традиционного общества, Перси Шелли и Мэри Годвин вели себя недостойно, сами же молодые влюблённые просто следовали своим убеждениям. Они впитали в себя идеалы нового времени и не могли больше, как все.

Роман «Франкенштейн» был написан летом 1816 года, когда Мэри вместе с Шелли и Клер жила в Швейцарии, неподалёку от Женевы. Последние два года жизни нанесли неизгладимый отпечаток на чело юной Мэри. Она родила Шелли двух девочек, одна из которых умерла, не дожив до двух месяцев. Они ещё полгода не смогут пожениться, пока

не откроется, что первая жена поэта Харриет покончила с собой, утопилась в речке Серпентайн.

В Швейцарии их часто навещал Джордж Байрон, который ухаживал за Клер, и в 1817 году у них родилась дочь. В те времена наибольшей народной любовью пользовались поэты, а Байрон был таким поэтом и ещё большим бунтарём, чем Перси Шелли. В своих стихах он воспевал дьявола и имел, по слухам, любовную связь со своей сводной сестрой. Красавец и калека, обладатель пышного дворянского титула, повеса и революционер, Байрон стал живым воплощением духа своей эпохи. Они с Перси Шелли быстро нашли общий язык, ибо прекрасно дополняли друг друга.

Было начало мая, но погода стояла ненастная, и друзьям приходилось подолгу сидеть дома. Чтобы убить время, они читали страшные истории о сверхъестественном, которые в пересказе Мэри Шелли выглядели очень похоже на «Замок Отранто».

«В руки к нам попало несколько томов рассказов о приведениях в переводе с немецкого на французский. Там была «Повесть о неверном любовнике», где герой, думая обнять невесту, с которой только что обручился, оказывается в объятиях бледного призрака той, которую когда-то покинул. Была там и повесть о грешном родоначальнике семьи, который был осужден обрекать на смерть своим поцелуем всех младших сыновей своего несчастного рода, едва они выходили из детского возраста./.../

С тех пор я не перечитывала этих рассказов, но они так свежи в моей памяти, точно я прочла их вчера». (перевод З. Александровой — далее З.А.)

И тогда лорд Байрон предложил всем написать по страшной истории. Байрон и Шелли с энтузиазмом взялись за работу, однако дальше несвязных отрывков дело у них не пошло. А вот лечащий врач Байрона доктор Джон Полидори быстро справился со своей задачей. Его повесть «Вампир» была опубликована в 1819 году с предисловием Джорджа Байрона.

Мэри тоже включилась в эту игру. Шелли уже давно предлагал ей взять пример с родителей и заняться литературой, да и сама будущая писательница в детстве любила выдумывать самые невероятные истории. Поэтому молодая женщина берется, наконец, за перо. Но поначалу у неё ничего не выходит. Как вспоминала сама Мэри Шелли в 1831 году:

«Я решила сочинить повесть и потягаться с теми рассказами, которые подсказали нам нашу затею. Таковую повесть, которая обращалась бы к нашим тайным страхам и вызывала нервную дрожь, такую, чтобы читатель боялся оглянуться назад, чтобы у него стыла кровь в жилах и громко стучало сердце. Если мне это не удастся, мой страшный рассказ не будет заслуживать своего названия. Я старалась что-то придумать, но тщетно./.../ «Ну как, придумала?» — спрашивали меня каждое утро, и каждое утро, как ни обидно, я должна была отвечать отрицательно». (З.А.)

Однако зачем, собственно стало дело? Если бы нужно было просто сочинить повесть, то Мэри Шелли не составило бы большого труда соединить вместе несколько историй о призраках и поцелуях смерти и создать нечто вроде повести д-ра Полидори или произведений других авторов. Но она хотела написать историю, которой поверили бы. Вот на чём споткнулись Байрон и Шелли, и что сильно смущало Мэри. К лицу ли людям с новым образом мысли и образом жизни сочинять истории о неверных любовника в объятиях призраков покинутых невест? Это сошло бы с рук Полидори — «бедняге Полидори», как говаривала Мэри, покачивая головой над его историей, — но не современным молодым авторам.

Первым толчком к написанию «Франкенштейна» послужил один из разговоров Байрона с Шелли.

«Лорд Байрон и Шелли часто и подолгу беседовали, а я была их прилежным, но почти безмолвным слушателем. Однажды они обсуждали различные философские вопросы, в том числе секрет зарождения жизни и возможность когда-нибудь открыть его и воспроизвести. Они говорили об

опытах доктора Дарвина (я не имею здесь в виду того, что доктор действительно сделал или уверял, что сделал, но то, что об этом тогда говорилось, ибо только это относится к моей теме), он будто бы хранил в пробирке кусок вермишели, пока тот каким-то образом не обрел способность двигаться. Решили, что оживление материи пойдёт иным путём. Быть может удастся оживить труп, явление гальванизма, казалось, позволяло на это надеяться, быть может, ученые научатся создавать отдельные органы, соединять их и вдыхать в них жизнь». (З.А.)

Вот оно, типичное богохульство! Обычный треп начала девятнадцатого века: пощекотать друг другу нервы, мысленно лишив Бога его привилегии на сотворение живого, и тут же перейти к болтовне об ожившей вермишели, ну словно малые дети! Упоминавшийся в разговоре Дарвин, это Эразм Дарвин — дед Чарльза Дарвина — автор написанных в 90-е годы XVIII века стихотворений о науке и эволюции. А научным явлением, также упоминавшимся в беседе, был эксперимент Луидже Гальвани, который с помощью электрического разряда заставил сокращаться мышцы у мертвой лягушки, новейшее в ту пору открытие.

Ночью после этого разговора Мэри не смогла заснуть, её мозг был захвачен видением:

«Положив голову на подушки, я не заснула, но и не просто задумалась. Воображение властно завладело мной, наделяя явившиеся мне картины яркостью, какой не обладают обычные сны. Глаза мои были закрыты, но я каким-то внутренним взором необычайно ясно увидела работу особых механизмов, собирающих части человека в единое целое, и бледного адепта тайных наук, склонившегося над созданным им существом. Я увидела, как это отвратительное существо сперва лежало неподвижно, а потом, повинуясь некой силе, подало признаки жизни и неуклюже задвигалось. Такое зрелище страшно, ибо что может быть ужаснее человеческих попыток подражать несравненным творениям Создателя? Мастер ужасается собственного успеха и в страхе бежит от своего создания. Он надеется, что зарю-

ненная им слабая искра жизни угаснет, если её предоставить самой себе, что, оживлённое лишь наполовину, снова станет мертвой материей; он засыпает в надежде, что могила науки поглотит мимолётно оживший отвратительный труп, который он счёл за вновь рожденного человека. Он спит, но что-то будит его, он открывает глаза и видит, что чудовище раздвигает занавеси у его изголовья, глядя на него желтыми водянистыми, но осмысленными глазами». (З.А., под редакцией П.Полякова.)

И снова в критической точке развития научной фантастики автора осеняет тогда, когда он не может мыслить логически. В порыве озарения Мэри совершила то, что не сумела, когда просто «старалась» что — то придумать:

«И тут меня озарила мысль, быстрая, как свет, и столь же радостная: «Придумала! То, что напугало меня, напугает и других, достаточно описать призрак, явившийся ночью к моей постели».

На следующий день я сказала, что сочинила рассказ. В тот же день я начала его словами: «Это было ненастной ноябрьской ночью», а затем записала свой ужасный сон наяву». (З.А.)

Так в порыве вдохновения, Мэри Шелли решила проблему достоверности невероятного. Именно наука способна воплотить все ужасы в жизнь. Вряд ли Мэри хотела сказать что-то большее в своей истории, но и этого было достаточно.

Мы все знаем несколько версий сочинённого Мэри романа по большому количеству экранизаций «Франкенштейна», потомкам множества театральных постановок девятнадцатого века. Но все эти «Франкенштейны» правилась и перерабатывались ради большого драматического эффект или большей достоверности. И всё больше отличались от той истории, которую написала Мэри Шелли. Её роман вышел в начале девятнадцатого века и нёс на себе отпечаток этого времени.

Так как действие произведения происходит в прошлом и при чтении его у читателей возникает чувство страха, то

«Франкенштейна» можно отнести к традиции готического романа. Однако этот роман (в отличие от ряда своих экранизаций) весьма далёк от классической готики. В нём нет ни замков, ни баронов, ни помощников-горбунов, ни оков, ни темниц, ни крестьян с факелами и вилами в руках.

Действие романа Мэри Шелли «Франкенштейн» происходит в новое время, в восемнадцатом веке. В ту пору, когда уже жил Гораций Уолпол, а наука начала оказывать влияние на судьбы человечества. Главным героем романа стал не аристократ с собственным электрогенератором и хорошо оборудованной лабораторией, а Виктор Франкенштейн, обыкновенный студент химик, живущий где-то рядом с Женевой. Человек с большими способностями и непомерными амбициями.

Упорным трудом Виктор постигает секреты жизни. Он, как об этом говорили Байрон и Шелли, намерен соединить между собой составные части живого существа и вдохнуть в них жизнь. Он ворует кости из склепа, а затем оживляет их.

А мы едва ли в силах понять, каким образом всё это происходит. В романе нет ни слова об «особых механизмах», которые Мэри Шелли по её словам, видела во сне. В кульминационной сцене произведения — сцене оживления чудовища, в пятой главе, которую Мэри написала сразу после того, как её посетило вдохновение, об этом говорится весьма скупно.

«Однажды ненастной ноябрьской ночью я узрел завершение моих трудов. С мучительным волнением я собрал всё необходимое, чтобы зажечь жизнь в бесчувственном создании, лежавшем у моих ног. Был час пополуночи, дождь уныло стучал в оконное стекло, свеча почти догорела, и вот при её неверном свете я увидел, как открылись тусклые желтые глаза, существо начало дышать и судорожно подергиваться». (З.А.)

Вот и всё. А далее, как и во сне Мэри Шелли, главный герой романа приходит в ужас от творения своих рук и бежит прочь. Нам же он сообщает только:

«По вашим глазам, загоревшимися удивлением и надеждой, я вижу, что вы мой друг, жаждете узнать открытую мной тайну, этого не будет — выслушайте меня терпеливо до конца, и вы поймёте, почему на этот счёт я храню молчание». (З.А.)

В романе «Франкенштейн» показано, что используемые для достижения достоверности детали сами не обязаны быть достоверными. Аргументы в пользу достоверности — потенциальной возможности неведомой науки, при помощи которой Виктор Франкенштейн оживляет своего монстра, чисто драматические. Они представлены в форме рассказа об учёбе Виктора Франкенштейна.

Мэри Шелли разрабатывала свою аргументацию достоверности с учётом обстановки начала девятнадцатого века, когда связи с прошлым ещё сохранялись, но уже намечались и изменения.

В тринадцать лет Виктор Франкенштейн успел проштудировать алхимические труды Корнелия Агриппы, Альберта Великого и Парацельса — адептов старой, сверхъестественной науки — и был потрясён их силой и возможностями. Под влиянием этих авторитетов Франкенштейн ищет эликсир жизни, пытается вызывать духов и демонов. Но у него ничего не выходит. Виктор — человек современный, и старая наука не для него.

Тогда Виктор погружается в науки современные. Их всесокрушающая сила сомнения кладет конец его попыткам овладеть старой неведомой наукой. Но она же ожесточает Виктора.

«/.../ Я чувствовал презрение к утилитарной современной науке. Иное дело, когда учёные искали секрет бессмертия и власти, то были великие, хотя и тщетные стремления. Теперь же всё обстояло иначе. Нынешний учёный, казалось, ограничивался задачей опровергнуть именно те видения, которые больше всего привлекали меня к науке. От меня требовалось сменить величественные химеры на весьма мизерную реальность». (З. А.)

Но вот Виктор поступает в университет, и его точка зрения на науку резко меняется. На лекции по химии профессор рассказывает студентам о старинной и современной науке тем самым закладывает основы достоверных чудес неведомой науки будущего.

«Прежние преподаватели этой науки, — сказал он, — обещали невозможное, но не свершили ничего. Нынешние обещают очень мало, они знают, что превращение металлов немислимо, а эликсир жизни — несбыточная мечта. Но именно эти учёные, которые, казалось бы, возятся в грязи и корпят над микроскопом и тигелем, именно они и совершили истинные чудеса. Они прослеживают природу в её сокровенных тайниках. Они подымаются в небеса; они узнали, как обращается в нашем теле кровь и из чего состоит воздух, которым мы дышим. Они приобрели новую и почти безграничную власть, они повелевают небесным громом, могут воспроизвести землетрясение и даже бросают вызов невидимому миру». (З.А.)

А если наука столь могуча, сколько же чудес она способна совершить?

Вот какие тонкие и убедительные аргументы представила Мэри Шелли. Они сначала замечательно показывают нам историческую преемственность алхимии и современной химии, а потом обе называют одним словом «наука». Они похищают огонь у старого неведомого и указывают на огромную силу современной науки.

А эта новая могущественная наука, конечно же, во многом отличается от реальной науки начала XIX века. Это наука идеальная, наука в высшем смысле этого слова, наука мифическая, наука неведомая, наука — за — наукой. Она достоверна, поскольку представлена как результат развития науки существующей, и невероятна, потому что такой науки ещё нет. Стоит нам лишь признать, что существуют некие таинственные силы, например, жизненная сила, которую наука пока не открыла, и чудовище перед нами начинает судорожно подергиваться. Иррациональное готово вернуться в мир.

Но не Виктор Франкенштейн со своими непонятными «инструментами жизни» стал подлинным «современным Прометеем», похитил огонь с небес и навлек на себя гнев богов. За Виктором стоит его создательница. Это она навлекла на себя гнев богов, когда дрожа от страха, вернула к жизни труп иррационального. Это она, вооруженная силами супернауки, вдохнула жизнь в чудовище Франкенштейна, и потом с ужасом и очарованием смотрела, как оно чуть шевелится. Ибо такова мощь супернауки.

Мэри и Перси Шелли имели представление о силе собственной аргументации. «Франкенштейн» вышел в 1818 году анонимно. Предисловие, автором которого, по словам Мэри, является Перси Шелли, было написано почти в том же всескрывающем духе, как и предисловие «Уильяма Маршала» к повести «Замок Отранто». Тем не менее в нём говорится:

«Явление, которое было положено в основу этой книги, д-р Дарвин и некоторые немецкие физиологи считают вполне достижимым. Я же полагаю, что эти фантазии вряд ли имеют под собой сколько-нибудь серьёзное основание. По — видимому, это просто игра воображения. Тем не менее я, как дерзко бы это ни звучало, не считаю свой роман ещё одной из множества историй ужасов. Ибо то явление, которое вызывает весь интерес к книге, свободно от явных недостатков обычных историй о призраках и чарах. К жизни его вызвало создавшееся новое положение вещей, и хотя оно вряд ли возможно как реальный факт, оно позволяет читателям развить воображение. Ибо благодаря ему человеческие страсти показаны в данной книге более глубоко и разносторонне, нежели в тех, где речь идёт об обычных взаимоотношениях между людьми, основанных на реальных событиях».

Иными словами здесь мягко и округло заявляется, что роман «Франкенштейн» основан на научной гипотезе, которую сам автор считает несостоятельной. Тем не менее эта научная иррациональность лучше всех остальных изображений призраков, чар и прочих сверхъестественных ужа-

сов. Она лишена их недостатков, говорит автор предисловия, но умалчивает, что это за недостатки. Он просто предполагает, что наука позволяет описывать и обсуждать явление, давшее основу роману.

На самом же деле в романе Мэри Шелли имеется целый ряд ограничений. Ведь писательница обосновала в нём лишь неведомую силу. В романе нет ни неведомых существ, ни неведомых миров.

Чудовище Франкенштейна пробуждено к жизни таинственным образом с помощью неведомых сил науки-занаукой, ей даны гораздо большие сила и выносливость, чем обыкновенному человеку. Но в самом чудовище нет ничего таинственного. Это творение супернауки не стало хозяином высших сил. Не сверхъестественным существом.

Иногда, конечно, это чудовище кажется нам суперсуществом. Когда оно мгновенно исчезает, во время жестокого шторма взбирается на почти отвесный склон или следует за несчастным Виктором по всей Европе, безжалостно убивает его невесту и брата, оставаясь при этом невидимым для всех, кроме самого Виктора.

Однако когда мы закрываем эту книгу, от таинственности чудовища ничего не остаётся. Стоит ему только открыть рот и поведать свою историю, как выясняется, что перед нами очередной романтический герой, израненный несовершенным миром. Этот герой удивлён тем, как люди иррациональны и буйны, подвержены припадкам страсти и мести. Одним словом, типичный молодой человек начала девятнадцатого столетия.

Таким образом, из трёх форм неведомого Мэри Шелли сумела воссоздать лишь одну, причём самую простую — силу создания и разрушения. В «Франкенштейне» у этой сверхсилы нет ни собственного дома, ни источника, ни родного иного мира. Нет даже суперсущества, которое владело бы ею. Короче говоря, просто живая, грубая, непокорная сила сама по себе.

Ограниченность «Франкенштейна» также заключается в том, что неведомое в нём ведёт себя по-старому. Ведь Мэри

Шелли желала написать — как говорят сейчас — нечто вроде «Замка Отранто» на новый лад. И в её романе новой неведомой науке — за — наукой за неимением лучшего отводится роль старого доброго призрака — дзинь-дзинь, бум-бам, дабы несчастный Виктор не смог обрести покоя.

Не стоит винить в этом Мэри Шелли. Ибо она делала шаг вперёд и показывала всем, что истории о приведениях можно сочинять на новой основе. Она создавала новую аргументацию для своего времени, такую, которую поняли бы современники. И потому в романе Мэри Шелли неведомая наука-за-наукой во всех своих проявлениях очень похожа на старое хорошо известное колдовство, усечена до границ и форм колдовских заклинаний.

Третьим основанием для ограниченности «Франкенштейна» служит слишком большой страх перед новым неведомым в романе. Для Виктора Франкенштейна всё складывается хуже некуда. Но найдись у него достаточно ума и сил, чтобы сесть и спокойно поговорить со своим созданием, они нашли бы друг в друге много общего и, скорее всего, смогли бы договориться.

Вместо этого, как только чудовище появляется на свет, Виктор испытывает к нему отвращение, пугается, прячется под кровать и тем самым восстанавливает против себя своё творение.

И это тоже не столько недостаток романа, сколько отражение умонастроений начала девятнадцатого века. Люди как в омут головой бросались в новое мировоззрение. Наука начала оказывать непосредственное влияние на жизнь. И никто не знал, чем это обернётся.

Мэри Шелли попыталась вынести на свет таинственные страхи своих современников, сделать так, чтобы у них кровь застыла в жилах. Мэри пыталась осмыслить то, что чувствовала интуитивно. Толчком к её озарению послужил разговор Байрона с Шелли. В нём было более чем достаточно эпатажа и вольнодумства, но присутствовало и обещание науки завладеть силой Создателя и пробудить жизнь в мертвом существе. Мэри сама не знала, как будет к этому

относится. Это было шагом в неведомое. И её беспокойства не могли не отразиться в романе.

Но этот необъяснимый ужас — пусть совершенно необходимый для своего времени — в дальнейшем станет препятствием. На протяжении нескольких десятилетий он будет вставать на пути любых попыток расширить возможности науки-за-наукой.

«Франкенштейн» в течение почти 40 лет — вплоть до 60-х годов XIX века и появления книг Жюль Верна являлся образцом для подражания в жанре НФ. Он не был таким же странным и уникальным, как в своё время «Замок Отранто», но сорок лет никому не удавалось превзойти роман-прозрение Мэри Шелли. Так как способность оживлять трупы считалась наилучшим доказательством силы дьявольских чар, то идеи и возможности других фантастов начала девятнадцатого века оказались сильно ограничены. Их книги и писались, если так можно выразиться, по мотивам «Франкенштейна».

Как мы уже говорили, в ту пору научная фантастика не имела собственного имени и была далеко не в фаворе. Она являлась даже не видом литературы, а лишь аргументом — аргументом в пользу неведомой науки-за-наукой. Причём аргументом не слишком серьёзным, не зря же Перси Шелли в предисловии к «Франкенштейну» от имени своей жены писал: «Я же полагаю, что эти фантазии вряд ли имеют под собой сколь-нибудь серьёзное основание».

До Мэри Шелли в семнадцатом и восемнадцатом столетиях — в эпоху Просвещения — научная фантастика просто не могла появиться на свет. Ибо тогда шла война со старым сверхъестественным и всеми его порождениями. Во времена «правил, критики и резонерства» все жаждали рациональности, а таинственное и незнаемое не имело права на существование.

Наука же тогда не считалась чем-то таинственным. Это был рациональный процесс, который имел дело с известными, но пока непонятными явлениями природы. Наука являлась подходящим занятием для любителей-

джентльменов. Она была абсолютно материальна и практична. И только в конце эпохи Просвещения, после того, как учёные в 1774 году выделили неизвестный газ — кислород, в 1781 открыли неизвестную планету — Уран, в 1783 году построили первый воздушный шар и совершили ряд других открытий, она стала восприниматься как нечто загадочное и странное.

Но кто был готов к такому повороту дела?

В течение всей следующей эпохи — эпохи романтизма, от конца восемнадцатого до конца девятнадцатого века — дух НФ редко посещал умы спящих или грезящих писателей. Изредка тот или иной автор находил собственные аргументы в пользу неведомой науки-за-наукой и сочинял одну, две — ну, максимум полдюжины за всю литературную карьеру — историй, в которых странные учёные забавлялись запретными игрушками и получали заслуженное наказание.

Именно тогда начал складываться образ безумного учёного, стремящегося постичь то, что человеку знать не дано. А наука-за-наукой как две капли воды походила на старомодное сверхъестественное неведомое и использовалась лишь для нагнетания ужаса.

Это были истории-предупреждения. Во всех подобных произведениях, писавшихся, главным образом, после 1835 года, наличествовали некие аргументы, доказательства силы супернауки, они вызывали у читателей ужас, ощущение новизны — и больше ничего. Редко автор, раз обратившись к этому жанру, снова возвращался к нему. Все истории просто шли по стопам «Франкенштейна». В них ученые, похожие на Виктора Франкештейна, вели уединенный образ жизни — словно алхимики или колдуны в своих башнях — и в тайне от всех проводили «научные» исследования, понятные только им самим.

«Франкенштейн» заканчивался тем, что чудовище убивает Виктора, а затем уходит к Северному полюсу — «самой северной точке на глобусе», чтобы исполнить свое последнее желание — принести себя в жертву, сжечь на оди-

ноком похоронном костре. В книгах, шедших по стопам этого романа, также присутствовали различные существа, порождения неведомой науки-за-наукой, которые выходили из-под контроля своего создателя и начинали вести себя кто во что горазд.

Ни у одного из таких писателей не было достаточно сил или знаний, чтобы крепче связать воображаемые достижения науки-за-наукой с настоящей наукой и выяснить, какие открытия ждут нас на самом деле. Писатели в эпоху романтизма просто любили и боялись неведомого, а их герои всегда сначала пользовались созидательной силой, а потом бежали от своих творений и прятались под кровать.

Впрочем, для чего-то не было достаточно оснований. Ведь мир знал лишь немногие отдельные примеры силы современной науки. Только полностью освоившись с газовым светом, паровозом и пароходом, можно было рассуждать о взаимосвязи в науке, о науке, меняющей науку, об изменениях, порождающих изменения.

Но в начале девятнадцатого века человек не был готов к таким идеям. Он должен был перебороть в себе ужас от мысли, что нужно отнять силу у Природы и изменить мир.

«Франкенштейн» стал лучшей книгой своей эпохи, ибо пытался снять покров с истинных ее тайн. Все его подражатели желали только напугать и ужаснуть читателя. Они как будто зажигали маленький костер, и, раз взглянув на пламя, быстро заливали его водой. Так любопытные романтики тешили свое воображение.

Узость взгляда научной фантастики подражателей «Франкенштейна» проявляется в ограниченности мира. Романтическая НФ не вылезала из Деревни. Она не проникала в Мир За Холмом, как делали это древние мифы и будет делать современная научная фантастика.

Она не была еще готова к путешествию в Мир За Холмом и встрече с неведомым. Новый взгляд на мир не успел полностью сформироваться.

Писатели фантасты эпохи романтизма могли допустить возможность существования неведомых чужаков. Могли

помечтать о том, как бы уйти из Деревни и оказаться в Мире За Холмом. Могли намекнуть на возможные способы. Могли даже описать их в своих произведениях — как шутку или сон. Но они не пытались рассказывать о настоящему неведомых чужаках и неведомых мирах. Все их истории или обрываются на полуслове, или оборачиваются бурей эмоций и обычной истерикой.

В середине столетия шаг навстречу неведомым чужакам сделал Фиц-Джеймс О'Брайен, писатель-кочевник, только что переехавший в Нью-Йорк из Ирландии. Он был автором повестей, рассказов и пьес, действие которых рядилось в поношенные романтические одежды бунтов и преступлений, и погиб в 34 года на американской гражданской войне.

У О'Брайена не было ни пугающей оригинальности Мэри Шелли, ни литературного мастерства Натаниэля Готорна или Эдгара По. Однако в двух своих рассказах, написанных в конце 50-х годов XIX века, О'Браен показывает нам экзотических чудовищ и монстров из глухих уголков Деревни, которые вполне могут оказаться неведомыми. Причем дает их самое полное для середины девятнадцатого столетия описание.

Главный герой рассказа «Алмазные линзы» создает супернаучный микроскоп с необыкновенными линзами, ради которых он совершает убийство. Через них герой всматривается в каплю воды и видит там девушку, которую он называет Анимулой. Типичный гениальный безумец, рассказывает нам: «Это была девушка. Когда я говорю «девушка», я не имею в виду просто человека женского рода, эта девушка была только похожа на нас. Но своею красотой она затмила бы любую из дочерей Адама».

Вот так! Эта девушка, быть может, не просто маленький человечек, живущий в капле воды. Но кто она: истинное суперсоздание, неведомое существо или мы имеем дело с обычным преувеличением, свойственным влюбленному?

В рассказе мы не находим ответа на свой вопрос. Капля воды испаряется, Анимул гибнет, а главный герой от ужаса

окончательно теряет рассудок и начинает невнятно бормотать: «Говорят, что я сошел с ума, но это неправда».

Через шестьдесят лет Рэй Каммингс напишет рассказ «Девушка из атома золота» (1919), в котором герой не просто будет смотреть на новую Анимулу, красивую и одинокую девушку, живущую внутри атома. В этом рассказе — одной из лучших историй — окажется возможным проникнуть внутрь атома, отыскать там целый мир, девушку и испытать множество приключений. Однако время Рэя Каммингса наступит еще не скоро.

В другом рассказе О'Брайена «Что это было? Тайна» (1859) присутствует существо, которое может оказаться неведомым чужаком. Невидимое и загадочное, оно однажды ночью сваливается откуда-то сверху на голову главному герою, который накурился опиума и заснул. После тяжелой схватки чудовище повержено. Но, потерпев поражение, оно остается неслышным и невидимым, пока не умирает.

Перед нами неведомый чужак? Или очередной суперученый, который открыл секрет невидимости и молчит, чтобы никто не помешал его романтическим похождениям? Мы опять не знаем ответа. Загадка вновь остается неразгаданной.

Самые же отчаянные и удачные в научной фантастике эпохи романтизма попытки вырваться за пределы Деревни предпринял Эдгар Аллан По. По родился в 1809 году и был типичным романтиком-неудачником, бледной копией Байрона, севшего на иглу и играющего со смертью. Он был потомком хрупких романтических душ начала столетия. Отец писателя отказался от карьеры юриста ради театральных подмостков. Он женился на матери По, молодой актрисе, а потом бросил ее. Вскоре родители будущего писателя умерли, и По в три года осиротел. Его усыновила и вырастила семья вирджинского джентльмена, которым сам писатель, будучи взрослым, так и не смог стать.

По был редактором, писал стихи, рассказы, репортажи и статьи на любую тему. Но из-за своего характера и темперамента он не мог долго общаться с людьми и работать на

одном месте. Писатель много пил, курил опиум, хотя сам жил в нищете. Незадолго до смерти в бристольтском салуне в возрасте 40 лет По приобрел привычку бормотать что-то себе под нос, прямо и принародно ругаться.

В своих историях По всеми средствами пытался нарушить обычный ход вещей. Из-под пера писателя выходили шутки и сатиры, рассказы причудливые, таинственные и наводящие ужас. Любой странный факт, любую свежую идею По пускал в дело, дабы доказать, наш мир не таков, каким кажется. Из всех последователей Мэри Шелли По больше и лучше всех обращался с неведомой наукой-за наукой. По меньшей мере писатель шел к Миру За Холмом, но не мог в него войти. По оказался не в силах преодолеть заблуждения своего времени и явить нам истинный мир неведомого.

В повести «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» по небу над Голландией летит на воздушном шаре странный карлик. Он роняет вниз манускрипт, рукопись без вести пропавшего мастера-меховщика, некоего Ганса Пфааля, о своем путешествии на Луну на воздушном шаре собственной конструкции. Далее следует рассказ Ганса Пфааля.

По скурпулезен в описании деталей путешествия, он полностью отвечает требованиям эпохи романтизма к достижениям науки-за наукой. В основу повести заложены идеи о наличии атмосферы на протяжении всего пути между Землей и Луной и открытии таинственного газа, который в 37,4 раза легче водорода.

В приложении к повести По рассматривает все прежние произведения о путешествиях на Луну, заявляет, что его повесть самая достоверная из всех, и подчеркивает эту мысль. Он пишет: «Ганс Пфааль отличен от других тем, что в повести предлагается правдоподобная, научно обоснованная (насколько позволяет это причудливый сюжет) идея полета с Земли на Луну».

Точность и четкость По в деталях были подхвачены последующими поколениями писателей-фантастов, и именно

поэтому Хьюго Гернсбек назвал Эдгара По предтечей жанра наутистики. Жюль Верн, ведущий писатель-фантаст следующего поколения прочитает «Ганса Пфааля», и эта повесть наложит глубокий отпечаток на всё его творчество. Так герой романа Жюль Верна «С Земли на Луну» (1865) назовет Эдгара По «странным, мрачным гением» и упомянет его газ в тридцать семь раз легче водорода, а все члены Балтиморского Пушечного клуба встанут и провозгласят: «Ура Эдгару По!»

В истории Ганса Пфааля после опасного путешествия воздушный шар садится в лунном городе. А затем на двух страницах следует перечень возможных лунных чудес. Там говорится, например, о том, что «каждое существо на Луне таинственным образом связано с другим существом на Земле». Еще интереснее звучат слова о «таинственной и загадочной темной стороне Луны, которая возникла из-за удивительно точного согласования вращения Луны вокруг своей оси и вокруг Земли, и которую люди никогда не видели и, по милости Божьей, никогда не увидят в телескоп».

Таинственная и загадочная? Такое было время и таким был Эдгар По, атеист, апеллирующий к Божьей милости, верящий в тайны и страшющийся их.

Итак, мы вполне достоверно перенеслись из Деревни Земли в Мир За Холмом, средоточие бесчисленных тайн. Но открылся ли перед нами мир чудес или мир смерти? Неведомый ли это мир?

Да, быть может, он станет им когда-нибудь. Но не сейчас.

Между тем повесть «Ганс Пфааль» продолжается. И выясняется, что ее достоверность и таинственность не служат утверждением мира неведомого. Резким фортепьяно автор выбивает у нас почву из-под ног.

Оказывается, никакой тайны не существует. Рукопись же Ганса Пфааля — это шутка. Трюк, с помощью которого он разыграл астрономов и бургомистра Роттердама.

Голландцы в девятнадцатом веке вообще часто служили мишенью для шуток. И только герои с такими именами, как

Унтердюк и Рубадуб, могли прокатиться на воздушном шаре, «целиком сделанным из старых газет» и управляемом карликом — жителем Луны. Только они могут оказаться столь глупы, что примут всерьез рассказ о фантастическом путешествии, которое началось первого апреля. Только они способны поверить в открытие газа «без вкуса, но не без запаха», который к тому же «немедленно убивает любое живое существо». Всё это шутка над легковерными голландцами и розыгрыш Эдгара По.

Как странно и в тоже время типично для Эдгара По. Он заявляет, что всё происходящее было шуткой, и тут же отстаивает достоверность своих идей. Но если Луна Эдгара По не мир загадок и чудес, а всего лишь розыгрыш, то при чем здесь какая бы то ни было достоверность?

Да говорит ли о ней По всерьез или опять шутит? И то, и другое, и иного пути ему не дано. Для современников писателя это шутка. Ни По, ни они сами не собираются заходить далеко в Мир За Холмом и встречаться с настоящим неведомым. Но следующее жульверновское поколение писателей-фантастов примет эту повесть всерьез. Ведь в приложении к ней прямо говорится, что главное достоинство «Ганса Пфааля» — достоверная аргументация в пользу возможности перемещения в мир неведомого, пусть даже сам автор не желает этой возможностью пользоваться. И в дальнейшем в научной фантастике серьезные идеи и аргументации зачастую рядились в самые несерьезные одежды.

В более позднем своем произведении повести «Приключение Артура Гордона Пима» (1837), По снова описывает путешествие в мир неведомого и опять останавливается на полдороге и оказывается не в силах в него войти. Три четверти повести занимают невероятные приключения: мятежи, кораблекрушения, каннибализм. Но затем мы начинаем замечать принципиальные изменения в окружающем мире, верные признаки Мира За Холмом. Спасший Пима корабль неожиданно оказывается в свободных от льда водах рядом с Южным полюсом, и экспедиция открывает остров со странными пурпурными реками, неизвестными животными

и дикарями, приходящими в ужас от белого цвета. «Многое свидетельствует о том, что мы ступили на землю чудес и диковин» — устами своего заглавного героя утверждает Эдгар По.

Повесть кончается на том, что Пим вместе со своим товарищем и мертвым туземцем плывут на каноэ к невероятному водопаду с небес. Вот ее последние слова:

«Скоро водопад заключит нас в свои объятия, и бездна раскроется, чтобы принять нас. Но вдруг у нас на пути вырастает огромная, завернутая в саван человеческая фигура. Она больше любого из живущих в мире людей, а кожа ее по цвету похожа на белый снег».

Так перед самой встречей с неведомым — или опять-таки со смертью — повесть заканчивается. В послесловии к ней говорилось, что мистер Пим «внезапно скоростижно скончался», последние главы его рукописи безвозвратно утеряны, а заинтересованным читателям предлагалось следить за следующими публикациями.

Но хотя По прожил еще двенадцать лет, продолжение повести не последовало. «Пим» стал еще одним произведением, которое автор не смог довести до своего логического завершения. Писатель еще раз подразнил читателя и скрылся с глаз.

Судя по пристрастиям автора, мы можем предположить, что По задумывал совершить путешествие в недра земли через дыру на полюсе. Эта теория всегда привлекала его. Но даже По, самый эксцентричный писатель своего времени, остановился при виде в глубине бездны входа в истинный мир чудес и диковин и его призрачного стража. Намекнуть о наличии еще нескольких глав, признаться таким образом, что замысел повести был сильнее исполнения, и затем выбросить все из головы, вот единственное, что сумел сделать писатель.

Неведомые чужаки и неведомые миры оказавшиеся не по силам Фиц-Джеймсу О'Брайену и Эдгару Аддану По, писателям первой половины девятнадцатого века, стали возможны в произведениях конца столетия, после того как

была понята и принята опубликованная в 1859 году теория эволюции Чарлза Дарвина. Но до тех пор научная фантастика должна была пройти еще одну стадию развития, привыкнуть хотя бы разреженному воздуху Мира За Холмом. Новому поколению писателей фантастов предстояло подавить истерику, использовать в своих целях силы природы и новинки супернауки, и их герои войдут наконец в Мир За Холмом.

## Глава 4 В НЕЗНАМОЕ

Следующим после «Франкенштейна» Мэри Шелли и нескольких блистательных, но незаконченных историй Эдгара Аллана По крупным достижением в развитии научной фантастики стали романы французского писателя Жюль Верна, написанные в 60-х годах XIX века. В своих формально детских историях Жюль Верн добился успеха там, где потерпели фиаско писатели-романтики. Науку-за-наукой он рассматривал не как шутку, а всерьез; не с ужасом, а совершенно спокойно. Из комнаты для прислуги он вывел неведомую науку в свет и дал ей возможность влиять на судьбы народов. Совершив ряд воображаемых шагов в неизвестное, Жюль Верн преодолел психологический барьер, который остановил и не позволил войти в истинный мир чудес и диковин Эдгара По, учителя и образец для подражания французского писателя.

Жюль Верн, в отличие от своих предшественников, твердо и искренне верил в силу неведомой науки. Писатели эпохи романтизма начала XIX столетия более жаждали сверхъестественного или чего-нибудь в этом роде. Наука-за-наукой была для них просто удобным аргументом в пользу его существования, тонкой скорлупой достоверности над ядром тайны.

Главным же для писателей-романтиков была именно тайна — доказательство, что рационалистический материализм не всемогущ. Их интересовало вообще всё, что делало жизнь необычной. Они были новыми английскими транс-

ценденталистами, подобно Эмерсону, мистикам как Блейк, или воспевателями опиума наподобие Кольриджа. Сны и наркотики, шифры, шутки и мистификации пускал в ход Эдгар По ради одной цели, отмочить что-нибудь **особое**, дабы все повернули к нему шею.

Достоверность, а тем более средства для ее достижения, романтиков почти не интересовали. Для них наука-наукой ничем не выделялась из множества таинственных явлений, выглядела весьма бледно на фоне опиума и мистицизма. Для осознания особого значения неведомой науки требовались новые изменения в образе мысли и образа жизни.

Эти изменения произошли, когда эпоха романтизма катилась к закату. Наука перестала быть хобби, как в восемнадцатом веке, и превратилась в дело повседневное, быть может, даже в профессию. В 40-х годах XIX столетия известную ценность приобрело слово **ученый**. И чем больше появлялось таких людей, чем больше накапливалось и усваивалось научных знаний, тем больше менялось само понятие науки. В эпоху Просвещения наука главным образом собирала и классифицировала факты. В новые же времена она все чаще принималась за разработку общих законов, открытие новых истин.

В то же время сила науки все явственнее ощущалась на практике. Применение научных знаний в повседневной жизни меняло людей, повышало зависимость общества от развития науки, делало научные загадки все более достоверными. В 1859 году, в самом конце эпохи романтизма, слово «**техника**» впервые стало обозначать новые изделия развивающейся науки. В этом новом мире «ученых» и «техники» вырос Жюль Верн.

Жюль Верн родился в 1828 году, время зенита эпохи романтизма, в портовом городе Нанте, откуда будто был родом изобретатель таинственного газа из «Ганса Пфааля» Эдгара По. Еще мальчиком Верн пробрался на корабль, но не успел он выйти в море, как будущего писателя заметили и поймали. Тогда отец выпорол его, а матери, как вспоми-

нал впоследствии писатель, он дал слово «впредь путешествовать только в воображении».

Двадцатилетнего Верна посылают в Париж изучать право. Там он становится свидетелем и непосредственным участником революции 1848 года. Но эпоха романтизма подходила к концу, и поэтому Жюль Верн, хоть и с восхищением поглощал ее плоды, так и не стал настоящим романиком.

Живущий на Лефт Банк студент Верн знакомится с Александром Дюма, автором «Трех мушкетеров» и «Графа Монтекристо». В 1850 году Дюма ставит в своем театре одноактный фарс Жюля Верна, и весьма средний успех своего детища укрепляет начинающего драматурга в желании сделать карьеру литератора. Закончив в 1851 году изучать право, Жюль Верн решает, что он не вернется в Нант и не войдет, как намеревался раньше, в семейную юридическую фирму.

Свой романтический бунт против родительского авторитета писатель осуществляет в самой мягкой форме. Он пишет отцу:

«Я годен лишь для литературной карьеры. Только к ней устремлены мои чаяния. Я глубоко тронут вашими предложениями, но, к сожалению, по этому вопросу у меня другое мнение. Стань я адвокатом, я скоро совсем зачахну в конторе. Простите, пожалуйста, уважающего и любящего вас сына».

Жюль Верн не желает быть просто бульварным писателем эпохи романтизма, сочинителем легких пьесок и опереток. В нём не остывает интерес к географии и склонность к науке. Жюль Верн, будучи любителем науки, регулярно читает научные труды в Национальной библиотеке.

В середине XIX века положение науки в глазах простых людей постепенно начинает меняться. В начале XIX столетия стихи и поэмы Эразма Дарвина о силе науки все считали просто забавой, а сам Дарвин был любимой мишенью для шуток о безумном ученом, таких, как, например, об Эразме Дарвине и живой вермишели. Но к середине века

сумбурное, противоречивое, романтическое отношение к науке исчезает. Наука становится повседневной реальностью нового технического мира. Увлечение наукой перестаёт быть редкостью. Ею может заняться, к примеру, ваш сосед или его отпрыск.

1851 год, год жюльверновской декларации о независимости, можно рассматривать как яркий пример этого процесса. В 1851 году умерла Мэри Шелли, романтик из романтиков, человек, который открыл существование наука-наукой и устранился своего открытия.

В этом же году открылась Великая Выставка, первая выставка достижений интернациональной науки. Она разместилась в лондонском Гайд-парке в Кристалл Паласе, роскошном здании из стекла и металла, занимающем двадцать акров земли, специально построенном, дабы показать возможности современной техники. Великая выставка стала отличной ярмаркой, где наука, техника и торговля западного мира показали свой товар лицом. За пять с половиной месяцев работы выставки к новым научным достижениям приобщилось более шести миллионов человек. Международные выставки стали одной из главных примет середины девятнадцатого столетия. А в 1855 году одна из таких выставок открывается в Париже, городе, где живет Жюль Верн.

И тогда же впервые произносится слово «научная фантастика». В 1851 году в своей довольно банальной статье о поэзии писатель Уильям Уилсон высказывает вдруг предположение о появлении нового вида литературы, которую он называет «Наука-Фантастика». «...новооткрытые научные истины можно подать в переплетении с увлекательными историями, которые тем самым будут и поэтичны, и **правдивы**. Так Поэзию Науки вплетут в ткань Поэзии Жизни», — в почти в гернсбековском стиле утверждает Уилсон.

Увы, идея Уилсона не нашла отклика среди писателей-фантастов его времени. Ведь он предлагал лишь говорить о потенциальных возможностях науки и техники, призывал

главным образом прославлять достижения современной науки.

Но хотя идея Уилсона не была востребована до времени Хьюга Гернсбека, да и тогда речь пойдет уже о произведениях как «удивительных», так и «пророческих», сходство между терминами Уилсона и Гернсбека не случайное. Их объединяет энтузиазм и некритический подход к науке. Они знаменуют начало и конец одного и того же процесса. И хотя в 1851 году законное имя для нового жанра не прижилось, через семьдесят пять лет, в 1926 году, научная фантастика, наконец, получит свое имя.

Жюль Верна, чей вклад в развитие научной фантастики неизмеримо больше уилсоновского, также впервые осенило в 1851 году. В этом году он задумал создать серию романов о науке, наподобие серии исторических романов своего наставника Александра Дюма. В письме родителям Верн критикует себя за «остановку на избранном пути, в то время как наука открывает все новые тайны и уверенным шагом идет в неизвестное». Здесь, в этой фразе, заложена квинтэссенция всех лучших его научно-фантастических произведений.

В 1851 году печатается первый рассказ Жюль Верна «Путешествие на воздушном шаре», который не только знаменует переход писателя от романтического к более прагматичному викторианскому взгляду на науку, но и становится зародышем его позднейших работ. В «Путешествии на воздушном шаре», как и во многих других произведениях Жюль Верна, заметно влияние Эдгара Аллана По, умершего всего двумя годами раньше.

В рассказе «Путешествие на воздушном шаре» ученый-исследователь внезапно обнаруживает на своем воздушном шаре «зайца», «бледного возбужденного молодого человека», который заявляет ему: «Я досконально изучил аэронавтику. Она поразила мой ум!» Юноша утверждает, будто бы знает, как управлять воздушным шаром, и желает улететь все выше и выше в небеса. «Мы опустимся прямо на

Солнце!» — восторженно кричит он. Ученый и безумец вступают в схватку. Романтик падает вниз и разбивается. А ученый благополучно опускает свой шар на землю.

В этом небольшом рассказе раскрыта вся суть творчества Жюль Верна. Он человек факта, ищущий факт за фактом, наподобие ученого в этом рассказе. И он же безумный мечтатель, искатель невозможного, желающий опуститься на Солнце. Между человеком факта и мечтателем возникает противоречие, ибо приверженец фактов боится заходить слишком высоко или далеко, и они вступают в схватку за контроль над положением.

Но после наступившего озарения с 1851 года проходит еще много времени. Жюль Верн не может взяться за свои знаменитые романы. Он еще многого не знает и не умеет пользоваться своими знаниями. Только более чем через десять лет Жюль Верн найдет собственную манеру письма и своих читателей. А пока он просто неудачливый драматург, носитель букета психосоматических болезней, человек, зарабатывающий на жизнь трудом биржевого маклера.

В начале 60-х годов XIX века Жюль Верн близок к отчаянию. Писателю уже за тридцать, а литературного успеха нет как нет. Он написал большое эссе об Эдгаре Аллане По, но нигде не смог его напечатать. Его большая работа об истории воздухоплавания вообще и исследовании с помощью воздушных шаров Африки в частности также отвергнута. Верн даже бросает рукопись в огонь, но её спасает жена писателя.

Наконец, в конце 1862 года друг Жюль Верна аэронавт и пионер фотографии Надар, с которым писатель познакомился в новом клубе «Ле Серкл де ла Пресс Сайентифик» и часто беседовал о грядущих перспективах воздухоплавания, сводит Верна с Пьером Этцелем, издателем книг Жорж Санд и Бальзака. Издаваемая Этцелем серия книг для детей пользуется такой популярностью, что он решил основать детский журнал. Издатель отчаянно нуждался в новых авторах

Этцель отказывается публиковать работу Жюль Верна в её первоначальном варианте, но предлагает превратить её в роман о мальчике — свидетеле всех событий, а главным сюжетом сделать исследовательский полёт на воздушном шаре в Африку. С 1855 года Жюль Верн не писал беллетристики. Теперь же желание Этцеля странным образом совпало с давней идеей писателя сочинить роман о науке, подобный историческим романам его давнего друга Александра Дюма. Даже не роман... а историю о странном путешествии, всеразвивающейся науки.

Жюль Верн возвращается домой и начинает бешено работать. Всего за две недели — так велико было охватившее писателя возбуждение — он заканчивает роман «Пять недель на воздушном шаре», и в канун рождества 1862 года Этцель издаёт роман отдельной книгой.

Основным сюжетом романа стал перелёт с востока на запад африканского континента группой англичан на воздушном шаре «Виктория». Этот сюжет явно навеян юмореской Эдгара По «Шутка с воздушным шаром» (1844), в котором группа англичан на воздушном шаре «Виктория» пересекла с востока на запад Атлантический океан.

Как и настоящие исследователи Африки того времени, жюльверновские путешественники хотят добраться до таинственных истоков Нила. Жюль Верн писал: «Прежде к поискам истоков Нила относились как к акту безумия или крылатой мечте».

Сама же «Виктория» является чуть-чуть неведомым супернаучным воздушным шаром. Похожий на воздушный шар новой, проектируемой Надаром конструкции, он имел горелку для подогрева водорода и потому мог перемещаться вверх и вниз в поисках нужных воздушных потоков не сбрасывая балласта и не выпуская газа. В наши дни такая идея может показаться спорной — нагревать водород, особенно в полевых условиях, чрезвычайно рискованно — но Жюль Верн делает её вполне достоверной, знакомя своих читателей как бы с новыми научными фактами».

Воображаемая наука в романе Жюль Верна оказывается столь эффективна, что его «Виктория» совершает успешный перелет через Африку, в то же время как настоящий (и без горелки управления) воздушный шар Надара в октябре 1863 года, пролетев всего четыреста миль по Европе, рухнул на землю. Жюльверновский аэростат пролетает над до толе неисследованными областями Африки, однако самое большое внимание в романе уделено истокам Нила. Выясняется, что, как и предполагал еще в 1859 году английский ученый Джон Спек, Нил вытекает из озера Виктория, и герои романа уверенно заявляют, что «их открытие полностью согласуется с научным прогнозом».

Во Франции образца 1863 года роман «Пять недель на воздушном шаре» пришелся ко двору. Идея о влиянии ручной науки-за-наукой на сегодняшний мир была нова для литературы того времени. Роман Жюль Верна был очевидной игрой воображения, но при этом содержал множество достоверных и убедительных фактов и завтра вполне мог обернуться чистой правдой.

Так оно и произошло. И не только из-за того, что конструкция и полётные данные «Виктории» походили на конструкцию и данные настоящего воздушного шара Надара. В 1863 году происходит истинная сенсация. Через несколько месяцев после выхода книги Жюль Верна из своей экспедиции возвращается Джон Спек и утверждает, что в июле прошлого года — всего через месяц после жюльверновских героев — обнаружил, что Нил вытекает из озера Виктория. Какая дерзость — с помощью воображаемой науки украсть открытие у современных исследователей Африки и оказаться при этом совершенно правым! «Пять недель на воздушном шаре» пользовался огромной популярностью не только среди детей, которым была предназначена книга, но и среди взрослые

Жюль Верн сделал наконец желанную литературную карьеру. Он прощается навсегда со своими коллегами по фондовой бирже и судя по воспоминаниям одного из них, произносит такие слова:

«Я уйду от вас. Меня осенила идея, которая, если верить Жирардину, раз в жизни приходит к каждому и может стать его судьбой. Я написал роман, совсем не похожий на другие, роман, который мог написать я один. Если он будет иметь успех, значит, я набрел на золотую жилу. Я буду писать и писать без передышки, а вы по-прежнему скупайте акции за день до того, как они упадут, и продавайте перед тем, как поднимутся. Я здесь больше не работаю. Счастливо оставаться, друзья мои».

Что же за идея, которая приходит к человеку раз в жизни, явилась Жюль Верну и нежно коснулась головы писателя? За недостатком — в отличие от предшественников — точных данных подобного рода о Жюль Верне нам трудно представить, что он сказал на самом деле и что крылось за его словами. Писатель был столь щепетилен в личной жизни, что в 1898 году сжег свой архив: ранние неопубликованные рукописи, письма, личные бумаги. Его мотивы навсегда остались скрыты от нас.

Чуть приоткрывает занавесу тайны имя, которое Жюль Верн дал своему новому виду литературы — **необыкновенные путешествия**. Необыкновенные путешествия. Именно этими словами названы все шестьдесят пять книг Жюль Верна. В них отразилась любовь писателя к географии и воображаемым путешествиям.

Именно об этой любви писал когда-то Жюль Верн своим родителям, утверждая, что наука «открывает все новые тайны и уверенным шагом идет в незнание». Писатель был предан науке. Наука, открывающая новые тайны и идущая в незнание, была вдохновителем и соратником Жюль Верна во всех его необыкновенных путешествиях.

Но как бы ни ценил писатель науку и географию, в его формулу необыкновенных путешествий входит еще один компонент, который нельзя оставить без внимания. Быть может самый значительный компонент формулы — Эдгар Аллен По. Подобно тому, как когда-то Мэри Шелли сочинила своего «Франкенштейна», пытаясь лишь **правильно** написать историю о привидениях во всей ее полноте и про-

стоте, идею, ставшую для Жюль Верна золотой жилой, можно выразить кратко и просто — **правильно** переписать Эдгара По.

Поздний романтик Жюль Верн глубоко восхищался творчеством По. Писателю нравились его загадки, криптограммы и странные факты. Он был очарован бурным нравом героев По. Ему пришлось по душе, что По иногда использовал научные материалы. Верн обожал По за его чувство тайны и способности разом сместить угол зрения.

Но писатель-викторианец Жюль Верн не мог не заметить неполную научность произведений По и практическое отсутствие в них достоверности. Что бы ни писал Эдгар По в эпилоге «Ганса Пфааля», Верн отлично понимал, что его предшественника не слишком заботит правдоподобие. В своём эссе об Эдгаре По писатель критикует «Ганса Пфааля» за не научность ряда предположений, в том числе за наличие между Луной и Землей тонкой атмосферы, которая позволяет летать на Луну на воздушном шаре.

Жюль Верн писал: «Тем самым решительно поправлены элементарнейшие законы физики и механики. Я не понимаю, зачем По пошёл на это, ведь он мог сделать свою повесть значительно достовернее». Вот как можно улучшить произведения Эдгара По.

Все ранние необыкновенные путешествия можно смело характеризовать как попытки Жюль Верна писать как Эдгар По, но достовернее. Когда серия только начиналась, издатель назвал произведения Верна «вояджес дане лес мондес коннус эт инконнус». Путешествие в мире известном и неизвестном. Полагаясь на покровительство науки, писатель шёл в неизвестное и продолжал идти там, где усомнившись, останавливался Эдгар По.

Если такова была цель Жюль Верна, то писатель сумел достичь её лишь частично. Он храбро шёл в неизвестное и сумел даже проникнуть в область чудес и диковин, которую чувствовал, но не решался войти По. Но и Жюль Верн не мог долго дышать разрежённым воздухом Мира За Холмом.

Уже с 1851 года, с первого рассказа писателя «Путешествие на воздушном шаре», стало ясно, что его сердцу романтика и голове викторианца не ужиться вместе. Снова и снова в ранних своих историях Жюль Верн, вооруженный супернаукой, пускается в неизвестное. Какое-то время все идет хорошо, но всегда наступает момент, когда писателю начинает казаться, что загадочного стало слишком много, а страшного и угрожающего — и того больше. Тогда его нервы не выдерживают, и писатель спешит вернуться назад в Деревню.

Жюль Верн был человеком своего века. Он видел и понимал, какие изменения несут в жизнь наука и техника. Наука-за-наукой, столь чуждая и опасная для Мэри Шелли и её последователей романтиков, стала для писателя той формой неведомого, которой ему нечего бояться. Ведь они росли вместе. Ведь они почти сроднились.

В романах Жюль Верна неведомые силы достоверны и ручны. Они неплохо ассоциировались с современными научными знаниями и достижениями. Они лишь загадочным образом заставляют работать супернаучные средства транспорта и инструменты, супернаучные машины и оборудование, похожие, но превосходящие последние современные изобретения, подобно воздушному шару «Виктория» в «Пяти неделях на воздушном шаре». Одним из главных вкладов Жюль Верна в научную фантастику стал образ ручной науки-за-наукой.

Другим и еще более ценным являлось проникновение писателя в Мир За Холмом, в настоящий неведомый мир. Оно далось Жюлю Верну с большим трудом. Ручная наука-за-наукой, рациональная и достоверная, помогла, как могла, но Мир За Холмом не мог быть рационален. Ведь Там давно превзошли все достижения Деревенского общества и порядка, и его тайны должны быть дикими, непокорными. Эти тайны были для Жюль Верна почти столь же страшны и нестерпимы, как и для По.

Жюлю Верну, в отличие от По, Мир За Холмом не представлялся таким ужасным. Он был обольстителен и ирра-

ционален. Раз за разом рисует писатель в своих романах заманчивую и опасную Пучину, широко распахнутую бездну, пред которой пасует всё рациональное. Однако, к чести своей, однажды или дважды Жюль Верн погружается в неё.

Формула Жюль Верна, включающая воображаемую науку, путешествия и Эдгара По, во всем своем блеске и нищете явственно прослеживается во втором необыкновенном путешествии писателя, «Приключения капитана Гаттераса». Роман впервые вышел в 1864 году в нескольких номерах юношеского журнала «Магасин д'эдьюкейши эт де рекрейшн», основанного Этцелем, соредктором которого был и сам Жюль Верн.

Герои «Приключений капитана Гаттераса» стремятся достичь Северного полюса. Подобно истокам Нила в «Пяти неделях на воздушном шаре», он был уникальной точкой на земном шаре, мистическим местом, куда отправлялось множество современных экспедиций. В девятнадцатом веке полюсы считались местом великого незнаемого. Недаром герои «Франкенштейна» Мэри Шелли и «Артура Гордона Лима» Эдгара По считали их миром чудес и диковин.

Вспомним, что в конце «Франкенштейна» чудовище уходит к Северному полюсу, чтобы там покончить с собой. В начале же романа, что ещё более интересно, полярный исследователь, которому доведется потом выслушать историю Виктора Франкенштейна и исповедь чудовища, пишет своей сестре:

«Я напрасно пытаюсь убедить себя, что полюс — это просто точка на глобусе, где нет ничего, кроме холода и безмолвия. В моем воображении он по-прежнему остается царством радости и красоты./.../ Там нет мороза и снега, и, плывя по спокойному морю, мы причалим к земле, которая своими чудесами и красотой затмит все иные места на нашем глобусе».

И хотя герой понимает, что вряд ли обнаружит на полюсе неведомую волшебную страну, он все же надеется отыскать там чудеса иного вида, раскрыть, например, секрет

компаса. А это уже не старомодное неведомое, а наука-за-наукой.

В свою очередь Эдгар Аллан По увлекся теорией Джона Клевеса Сименса, будто на полюсах расположены огромные полости, ворота в недра земли. Эта теория незримо присутствует в целом ряде историй Эдгара По, но ни разу не находит в них своего подтверждения. Вспомним огромный водопад на Южном полюсе из последней главы «Артура Гордона Пима». И в одном из первых рассказов По «Рукопись, найденная в бутылке» (1833) на Южном полюсе находится гигантский водопад, в который затягивает корабль вместе с главным героем рассказа. А в «Гансе Пфаале», когда воздушный шар по пути к Луне пролетает над Северным полюсом, герой видит во льду большую круглую воронку, которая «казалась темным пятном на светлом фоне, а местами даже была иссиня-чёрной»

Жюльверновская экспедиция покорителей Северного полюса в «Капитане Гаттерасе» состоит из американца, исследователя Арктики; судового врача; двух матросов и начальника экспедиции, англичанина, романтика-мультимиллионера капитана Гаттераса, который любой ценой хочет стать первым человеком, чья нога ступит на Северный полюс. Ибо, хотя в книге приводится множество научных фактов, а приключения героев романа весьма достоверны, главного героя наука не интересует. Капитан Гаттерас скорее похож на безумца, чья страсть сродни жажде полета «зайца» из «Путешествия на воздушном шаре».

Подобно Пиму у Эдгара По, герой Жюль Верна обнаруживает в районе полюса странные, свободные ото льда воды, о которых мечтал мэришелловский капитан, и пускаются к цели на небольшой шлюпке. Жюль Верн был не меньшим, чем По, сторонником теории Симмесовых полостей. Как объясняет судовой врач, приверженец фактов:

«Недавно была выдвинута гипотеза, будто на полюсах находятся громадные отверстия, через которые на поверхность проникает свет от земного светила, так называемой

Авроры, и через них же будто бы можно проникнуть в недра земли».

Однако здесь, как и в последующих историях Жюль Верна, романтические надежды не становятся явью. Симмесовские полости кажутся Жюлю Верну слишком страшной и опасной загадкой. Поэтому он, подобно Эдгару По, не подтверждает эту теорию и создает ей рациональную замену. В неведомом северном море Жюль Верн помещает маленький остров, на котором имеется действующий вулкан. Вот на этом—то вулкане расположен Северный полюс.

Романтику капитану Гаттерасу не суждено достигнуть своей цели. Подобно своему предшественнику из «Путешествия на воздушном шаре» он кидается прямо в огонь. Он поднимается на вулкан и едва не бросается в жерло, но американец хватает и оттаскивает Гаттераса в сторону. Капитан Гаттерас теряет сознание. Когда он приходит в себя, выясняется, что он окончательно сошел с ума.

Таким старомодным романтическим клише заканчивается роман Жюль Верна. Писатель не сумел в нём превзойти Эдгара Пою

Романтик капитан Гаттерас помешал замыслам Жюль Верна. Из-за него роман с самого начала сумбурен. Ему нужно обязательно или опуститься на солнце, которое Верн поместил в Симмесовой полости, или бросится в жерло действующего вулкана, а автор пусть ломает голову, что произойдёт дальше. Определенно не стоило делать такого безумца главным героем романа.

В новом своем романе, третьем необыкновенном путешествии, Жюль Верн существенно видоизменяет образ «капитана Гаттераса». Роман «Путешествие к центру Земли», также впервые вышедший в 1864 году, стал наиболее фантастичным произведением Жюль Верна. Герои романа в погоне за новыми фактами проникают через кроличью нору под землю, почти не представляя, куда направляются, и попадают в очередной Мир За Холмом.

Одной из удачных находок романа «Путешествие к центру земли» стал образ начальника экспедиции. Это не ро-

мантик, а человек, посвящённый в тайны науки. Немецкий геолог профессор Лиденброк может иметь собственные маленькие причуды и странности, но он не маньяк-безумец. На такого героя Жюль Верн может полагаться гораздо больше, чем на далекого от науки капитана Гаттераса. Романтиком же оказывается главный герой истории, племянник Лиденброка Аксель, человек пылкий и слабонервный.

«В путешествии к центру Земли» также наличествует вулкан, на сей раз потухший и расположенный не на загадочном Северном полюсе, а в хорошо известной Исландии. В начале романа профессор Лиденброк и Аксель находят в старом манускрипте зашифрованную записку известного исландского еретика и алхимика шестнадцатого века и расшифровывают ее.

Записка гласит:

«Спустись в кратер Снеффелс Йокула, на который на восходе июля укажет тень от Скартариса, о смелый путник, и ты достигнешь центра Земли. Я сделал это. Арни Сакнуссемм».

Бесстрастный поборник фактов и логики профессор Лиденброк отлично знает, что ему надлежит делать. Они с Акселем тут же отправляются в Исландию и подходят к Снеффелс Йокулу. У этого вулкана есть два пика и кратер с тремя отверстиями, через одно из которых — метров тридцати в диаметре — и лежит путь в неизвестное. Эпизод же в начале романа, когда у Акселя кружится голова, он чуть не падает прямо в жерло вулкана, но его вовремя оттааскивают в сторону, заставляет вспомнить кульминацию «Капитана Гаттераса».

Профессор Лиденброк, Аксель и их проводник исландец Ганс спускаются во тьму, вооружённые двумя недавно изобретенными электрическими фонарями Румкорффа. Подобно управляемому воздушному шару «Виктория», здесь происходит превращение современной науки в супер науку. Манием руки Жюль Верн превращает ненадёжные экспериментальные лампочки в эффективнейшие и надёжнейшие светильники, которые ни разу не подводят экспедицию.

А поход под землю явно не похож на простую воскресную прогулку. Неделями бродят люди по подземному миру, один за другим открывают уникальные заповедники сохранившихся ископаемых существ, что дает им повод поговорить об истории Земли, а нам окончательно убедиться, что перед нами Мир За Холмом.

Нет, путешественники не находят Симмесовой полости и не попадают в подземный мир с собственным светилом. Фактически они даже не достигают центра Земли, как было обещано в названии романа. По словам Жюль Верна, они просто путешествуют по пещерам, находящимся в восьмидесяти восьми милях под поверхностью планеты. Этого вполне достаточно. Мы можем никогда не увидеть Симмесовой полости, не достичь центра Земли, но этот лабиринт из подземных пещер и коридоров ведёт нас в неведомый мир, место средоточия тайн.

Впервые природное неведомое возникает после того, как Аксель заблудился во тьме и потеря фонарь. Он пытается отыскать товарищей, но ударяется обо что-то головой и теряет сознание. Очнувшись, Аксель оказывается на берегу таинственного океана, причём в гигантской пещере достаточно света.

«Это был не ослепительно-яркий свет прекрасных солнечных лучей и не бледный холодный свет Луны. Своей яркостью, рассеянием, ослепительной белизной и холодностью этот свет превосходил лунный, очень походил на свет электрического фонаря и заставлял вспомнить северное сияние. Это был грандиозный космический феномен, заключенный в стенах пещеры, достаточно большой, чтобы вместить в себя океан».

Романтик Аксель, ошарашенный странным светом и размерами пещеры, всё же на секунду удивляется, что теория Симмеса о подземном мире с собственным солнцем не подтвердилась. Но даже если это и так — возможно, мы просто и не нашли и не сумели исследовать Симмесову полость — открывшиеся чудеса достаточно убедительно го-

ворят Акселью и нам, куда мы попали. Как пишет сам Аксель:

«Я молча любовался увиденными диковинами, не в силах выразить словами охватившее меня чувство. Мне казалось, будто я попал на далекую планету, быть может на Уран или Нептун, и теперь вижу явления природы чуждые моей «Земле». Новые чувства требовали новых слов, а воображение не успевало их выдумывать. Оцепенев от страха и восторга, я смотрел, думал, восхищался».

Оцепеневший от страха и восторга Аксель понимает, хотя и не может выразить словами, что он и его друзья попали в чужой мир. Стоило только Акселью сделать свое открытие, как в пустых пещерах обнаруживаются давно вымершие в нашем мире доисторические существа. Путешественникам попадаются древние растения — древовидные папоротники и гигантские грибы. Потом герои строят плот и плывут по подземному океану, где водятся вымершие рыбы и плезиозавры.

В тот момент, когда герои плывут по океану размерами примерно со Средиземное море, Аксель видит свой «доисторический сон», на описании которого мы остановимся подробнее. Во сне Аксель переносится по времени назад и видит древние формы жизни. Вот основная часть его видения.

«В моем воображении древний мир вдруг воскрес и ожил. Я вернулся к первым дням творения, когда не родился еще первый человек, а мир не был готов к его появлению. Сон уносил меня все дальше и дальше в прошлое. Исчезли звери, за ними — птицы, потом рептилии Вторичного периода и наконец — рыбы, раки, моллюски, членистоногие. Вся животная жизнь канула в небытие. Лишь я один жил, и только мое сердце билось в этом пустынном мире /.../.

Века текли, **словно минуты**. Меня несло назад, и я видел, как менялась планета. Исчезли растения, стали мягче гранитные скалы; поднялась температура, и всё твердое сделалось жидким; вода кипела и улетучивалась с поверх-

ности планеты; облако пара теперь окружало Землю, саму ставшую облаком газа, раскаленным добела, большим и ярким, как Солнце.

Из центра туманности, которая четырнадцать миллионов лет назад находилась на месте нашей планеты, я перенёсся в бесконечное пространство. Мое тело испарилось, атомы смешались с другими атомами и летели сквозь бесконечность, оставляя за собой пламенные следы».

И — о, тяжкая действительность! Во время своего видения — своей небольшой галлюцинации, как говорит сам герой, — Аксель срывается с плота в океан, и исландец Ганс вытаскивает его из бесконечного моря.

Но тонкое чувство неведомого присуще в романе одному Акселю. Там, где он любит чудесами, твердолобый профессор Линденброк видит лишь подтверждение какой-нибудь научной теории. Когда Аксель восклицает: «Как прекрасно!», профессор поучает его: «Ничего особенного, всё совершенно очевидно». Такая двойственная точка зрения позволяет Жюлю Верну, не потеряв голову, проникнуть глубоко в Мир За Холмом.

Но это еще не все. Экспедиция высаживается на дальнем берегу подземного океана и движется по огромной равнине, сплошь покрытой костями ископаемых существ. Среди прочего герои находят отлично сохранившийся человеческий череп, а затем мумифицированные останки человека. Немного пройдя, они оказываются в лесу Третичного периода и видят пасущееся стадо мастодонтов.

В этот момент неразрешимый конфликт между чувствительным мечтателем Акселем и холодным ученым-исследователем Лиденброком разгорается с новой силой. Сначала Аксель замечает, что его видение совпадает с фактами. Он размышляет:

«Значит сон, в котором я видел всю предысторию мира, его Третичный и Четвертичный периоды, обернулся явью. И мы одни здесь, под землей, надеемся на милость свирепых обитателей этого мира!»

Но профессор Лиденброк по-прежнему ничего не замечает. Никакие заявления Акселя не могут поколебать его ограниченности. Однако вскоре они видят пастуха этих мастодонтов. Перед ними возникает косматый человек ростом в три с половиной метра — вдвое выше доисторического человека, останки которого нашла экспедиция. Это уже не просто неведомое существо, это чудовище. В 1864 году ещё не было установлено наличие доисторических людей, серьёзно отличающихся по своему виду от современного человека. Встреча с таким великаном в подземной стране столь странна, что даже профессор Лиденброк на секунду сбивается с поучающего менторского тона.

Аксель в ужасе спасается бегством. И увлекает за собой дядю, «который впервые в жизни позволил себя в чём-нибудь убедить».

В этот момент даже двойное зрение не помогает писателю. Вернувшись из путешествия, Аксель решительно отрывается от своих воспоминаний:

«Сейчас, когда я совершенно спокоен, когда могу думать обо всем без страха и трепета, когда уже месяцы отделяют нас от этой странной, неожиданной встречи, я часто спрашиваю себя, а была ли она на самом деле? Видели ли мы этого человека? Нет, не может быть! Нам это только показалось, чувства ввели нас в заблуждение. В подземном мире нет места человеку; ни одно племя не выживет в пещерах под землей, без помощи с поверхности планеты, без связи с нею. Это же просто Безумие! /.../ Быть может, это обезьяна, а скорее всего нам вообще все почудилось. Сама мысль о том, что человек, целое племя людей способны выжить в недрах земли, просто недопустима»,

Мысль же об обезьяне ростом в три с половиной метра, которая пасёт мастодонтов при электрическом свете в чудесной подземной стране, видимо вполне допустима. Но это, очевидно, точка зрения самого Жюль Верна, для которого косматый человек — это слишком страшно. Сам писатель находит, что его воображение зашло слишком далеко и отрывается от него. Верн не в силах более описывать

конфликт между Акселем и Лиденброком, между тайной и достоверностью, между видением и фактами. Он попал в неведомый Мир За Холмом, но мир этот оказался более странным, чем смог вынести писатель.

Сразу же после встречи с ужасным чудовищем путники обнаруживают, что дальнейший путь вниз завален. Они пытаются проложить себе дорогу с помощью пироксилиновых зарядов, происходит землетрясение, и их плот уносится в бездну водами океана.

Несколько часов герои падают, затем начинают подниматься, переносимые на волшебном ковче-самолете из кипящей воды и горячей красной лавы. Они подвергаются большой опасности, но остаются живы. Аксель в очередной раз теряет сознание, и когда приходит в себя, оказывается, что его и его друзей выбросило из вулкана Стромболи, недалеко от Сицилии. Герои спасены и успешно возвращаются в родной мир. Назад, назад в Деревню, и никаких ожогов, чтобы и думать забыть о вулкане.

Четырехметровый дикарь поверг Жюль Верна в бегство, как когда-то давно чудовище Виктора Франкенштейна обратило в бегство своего создателя. Писателю приходится срочно заканчивать роман, заканчивать любой ценой, даже забыв о достоверности. Не случайно именно пламя вулкана, не устранившее когда-то Гаттераса, спасает экспедицию Лиденброка и становится средством для возвращения её домой. К облегчению Жюль Верна и Акселя, герои возвращаются целы и невредимы, а читатель готов пока не задавать лишних вопросов.

Несмотря на такую смазанную концовку, роман «Путешествие к центру Земли» стал новым шагом в развитии научной фантастики. Грезя, расщепляя своё сознание, делая вид, что знает всё и одновременно не зная ничего, Жюль Верн при помощи супернауки проник-таки в Мир За Холмом и встретился там с неведомым. И не важно, что потом он потерял голову и опрометью бросился от своей находки. Вся история научной фантастики создана людьми, которые

опережали на шаг свое время, а потом теряли голову или почву под ногами.

Самое главное, что Жюль Верн первым прошел из Деревни в Мир За Холмом. И пусть возвращение из страны чудес в наш мир в «Путешествии к центру Земли» было весьма странно, путь из повседневности в **неизвестное** шаг за шагом совершенно достоверен. Дорога из Деревни Девятнадцатого Столетия в Мир За Холмом проложена.

«Путешествие к центру Земли» стало самым глубоким проникновением писателя в Мир За Холмом. Только в этом романе Жюль Верн очутился не просто в неизвестном, но в воображаемом мире, где всё, чтобы ни задумал писатель, может быть. Ни в одном романе Жюль Верну не удалось так удачно балансировать на грани между мечтателем-романтиком и викторианцем — человеком науки.

В 60-е годы XIX века в последующих необыкновенных путешествиях писатель ещё дважды пытается проникнуть в Мир За Холмом, причем оба раза и ищет дикое неведомое, и боится встречи с ним. В обоих романах Жюль Верн заключает своих героев внутрь некоего супернаучного транспортного средства, заставляя их обращать внимание лишь на научные факты и тем самым, защищает их от всяческих тайн.

В своем четвертом необыкновенном путешествии Жюль Верн попытался непосредственно улучшить «Ганса Пфааля», которому так досталось за недостоверность в эссе писателя об Эдгаре По, опубликованном, наконец, в 1864 году. Роман «С Земли на Луну» (1865) содержал наибольшее для научно — фантастических произведений своего времени количество технических деталей. При работе над ним Жюль Верн не только советовался со своим двоюродным братом, профессиональным математиком, но использовал данные пятисот научных трудов.

В начале книги Жюль Верна Гражданская война в Америке завершается, и артиллеристы из Балтиморского Пушечного Клуба остаются не у дел. Тогда они решают построить огромную пушку и выстрелить из неё по Луне. Но

пока это орудие более тридцати метров в длину строится, француз, искатель приключений Ардан, прототипом которого стал друг Жюль Верна Надар, предлагает другое решение. Он хотел бы оказаться внутри снаряда, который запустят в Луну. Энтузиазм Ардана заразителен, и тут же организуется лунная экспедиция из трех человек — француза и двух ученых американцев.

С научной точки зрения жюльверновская космическая пушка реальна не более, чем водородная горелка из «Пяти недель на воздушном шаре». При залпе из такого орудия все его пассажиры просто погибли бы. Соппротивление воздуха в стволе было бы так велико, что даже сплошной алюминиевый снаряд раздавило бы прямо внутри него. Но роман «С Земли на Луну» является убедительнейшим примером, что для достоверности произведения нужна убедительная для читателей научная аргументация, а не полное соответствие сюжета фактам. В книге же Жюль Верна аргументов, фактов, расчётов, придающих супернаучному космическому оборудованию литературную достоверность, более чем достаточно.

Но сюжет романа обрывается на середине. Книга «С Земли на Луну» заканчивается выстрелом из пушки и сообщением Кембриджской обсерватории, что снаряд не достиг Луны как то было задумано, а вращается вокруг нее. Как странно! Как таинственно!

Жюль Верн подал всем пример как штурмовать звёздные бездны при помощи средств супернауки. Однако исследовать чужую планету и строить догадки, что может там оказаться, писатель был готов не более, чем Эдгар По. Поэтому Жюль Верн вынужден завершить свой роман на полуслове, подразнить читателей и оставить их в неизвестности.

Через четыре года он наконец завершает историю и пишет роман «Вокруг Луны» (1869). Оказалось, что траекторию снаряда изменил неожиданно возникший из космических глубин метеорит.

Жюль Верн не мог позволить своим героям опуститься на Луну и стать лунными жителями. Они только подлетают к планете достаточно близко, чтобы осмотреть её и подтвердить некоторые правдоподобные научные гипотезы, но не настолько, чтобы заметить нечто неожиданное. Таким образом писатель защищает своих героев — и себя самого — от невыносимых тайн.

Действие романа «Вокруг Луны» происходит не в Мире За Холмом, а в космическом снаряде. И что за странное действие! Ради достоверности Жюль Верн знакомит нас с массой фактов. Он помещает нас внутри безопасного (хвала небесам!) космического снаряда и выстреливает им в космос. В космосе он недрогнувшей рукой меняет наш курс. Внимание же героев романа по воле его автора обращено на мелкие детали, словно бы не п о н и м а ю т, где находятся: «Не задаваясь бессмысленными вопросами, где они и что с ними, герои ставили опыты, как будто находились у себя в лабораториях».

Писатель держит своих героев на большом, насколько это возможно, отдалении от всех тайн Луны. Снаряд пролетает над обратной стороной планеты, которую еще По называл темной, таинственной и загадочной, но мы не узнаем о ней ничего нового, ибо снаряд пролетает там ночью. Все тайны и загадки скрыты тьмой. Лишь на секунду в космосе вспыхивает свет от падающего метеорита, и герои Жюль Верна замечают, что, кажется, на обратной стороне Луны есть следы воздуха и воды. А романтик-француз Ардан предположит, что мелькнувшие перед ними гигантские тени являются развалинами огромных зданий.

Намеками на тайны Луны Жюль Верн и ограничивается. Позволить себе вновь очутиться в действительно реальном мире неведомого писатель уже не может. Ни за что! Жюль Верн стал слишком осторожен.

Поэтому герои его романа не увидят на Луне ничего хоть отдаленно похожего на чужое косматое чудовище, живущее в подземном мире «Путешествия к центру Земли». Они не смогут, подобно Акселю, ощутить, как матери-

ал для научной теории превращается в объект грёз и безумных мечтаний.

Нет, Жюль Верн в романе «Вокруг Луны» строго придерживается своего курса. Когда его герои для посадки на Луну решают воспользоваться ракетами, писатель отклоняет их от цели. Вопреки своим ожиданиям и всем физическим законам, космические путешественники узнают, что они летят обратно к Земле.

Тяжелой рукой Жюль Верн сбивает космический снаряд со своего пути и отправляет сначала на более далекую от Луны орбиту, а потом и вовсе к радости читателей возвращает героев домой. Теперь путешественники могут только рассуждать. Они решают, что если на Луне и была когда-то жизнь и цивилизация, то давно погибла. И, стало быть, они могут с чистой совестью вернуться в родную Деревню.

В конце книги, что заставляет вспомнить окончание «Путешествие к центру Земли», космический снаряд приземляется в Тихом океане. И когда прибывает спасательный отряд, то обнаруживает космических путешественников, как ни в чём не бывало, играющих в карты.

Последней великой научно-фантастической работой Жюль Верна стал роман «20 тысяч лье под водой» (1869-70гг.). Роман начинается с истории о встревожившем весь мир загадочном морском существе, которое в 1866 году повредило несколько кораблей. Этим существом оказывается супернаучная подводная лодка «Наутилус» под командованием самого интересного и запоминающегося жюльверновского героя — капитана Немо. Капитан Немо — бунтовщик-космополит, борец с тиранией. Он похож на идеалиста, озлобившегося после неудачной революции 1848 года, революции, которая сформировала политические взгляды Жюль Верна.

Здесь мы сталкиваемся с опасной и одновременно притягательной для писателя идеей: здесь романтик и мастер науки-за-наукой — один и тот же человек. Очевидно, таким образом писатель желает, наконец, разрешить проблему противостояния романтика и ученого, поставленную в «Пу-

тешествии к центру Земли», свести две стороны своей натуры в единое целое.

Но это Жюлю Верну удастся лишь частично. Ибо повествование в романе «20 тысяч лье под водой» ведется от лица известного французского ученого Пьера Арронакса, который пытается разгадать тайну неведомого морского существа и вместе со своим слугой и канадцем китобоем попадает в руки капитана Немо. Мысли же самого Немо остаются скрыты от нас. До самого конца романа он остается человеком непонятым и загадочным, а истинные его помыслы проявляются только при редких вспышках гнева.

Сами же профессор Арронакс и его друзья недостаточно романтичны, чтобы по достоинству оценить буйную, почти иррациональную натуру капитана Немо и его подводного мира. Французский ученый способен лишь оценить супернаучную подводную лодку. «Наутилус» изумляет Арронакса до глубины души. Ещё бы, ведь это лучшее из описанных Жюлем Верном транспортное средство. Оно способно проникнуть в любую точку морских глубин.

«Наутилус» — самое запоминающееся изобретение Жюля Верна, пророчество, которое дало повод Хьюго Гернсбеку утверждать, что научная фантастика — это фантастика о науке. В редакторской колонке самого первого номера «Эмейзинг сториз» Гернсбек писал:

«Вспомним, например, французскую подводную лодку из самой известной книги Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой». В ней с потрясающей точностью описана подводная лодка дня сегодняшнего!»

На самом же деле, как и во всяком истинном неведомом, в «Наутилусе» достоверное соседствует с невероятным. В последние годы жизни Жюль Верн дал несколько интервью английским журналистам, в которых упомянул о двойственной природе своего «Наутилуса».

В первом интервью 1903 года, говоря о загадочности этой подводной лодки, писатель утверждает:

«Первую подводную лодку построили итальянцы за шестьдесят лет до появления капитана Немо и его судна. Ме-

жду моей лодкой и современными подводными кораблями нет никакой связи. На последних стоят механические двигатели. Мой же герой, капитан Немо — мизантроп. Он не желает иметь дело с сушей и потому черпает электроэнергию для своего корабля прямо из моря. Наука признает, что в море, как и в земле, есть электричество, неизвестно только, как оттуда его извлечь. Так что и здесь я ничего не изобретал».

Таким образом, Жюль Верн признаёт приоритет итальянских подводных лодок. Себе же писатель ставит в заслугу лишь идею (совершенно научно обоснованную), будто море является гигантской электрической батареей, из которой «Наутилус» черпает для себя энергию. Так как до сих пор неизвестно, как это можно создать, то Жюль Верн никакой не изобретатель, а просто выдумщик.

Однако во втором своем интервью 1904 года писатель подходит к этой своей проблеме с другой стороны. Отмечая разницу между своими книгами и романами Г.Д.Уэллса, Жюль Верн вновь заводит речь о «Наутилусе», на сей раз о его достоверности:

«Возьмём, например, мой «Наутилус». Если всё тщательно подсчитать, то выяснится, что перед нами самая обыкновенная подводная лодка. В ней нет ничего необычайного, она не выходит за пределы современных научных знаний. «Наутилус» погружается и всплывает. Благодаря вполне осуществимым и хорошо известным процессам, детали механизма его управления абсолютно рациональны и постижимы. Движущая сила его — тоже не секрет. Единственное место, где требуется работа воображения — это применение движущей силы, и здесь я нарочно оставляю простор для воображения, чтобы читатели сами думали. Некоторые технические пробелы легко заполнить при помощи хорошо тренированного и полностью практического мышления».

Вот оно, неведомое-достижимое устройство, которое сделалось недостижимым, чтобы оставить простор для тренированного и полностью практического мышления.

Источником энергии для описанного в романе «Наутилуса» служит неведомая сила с достоверным именем «электричество», которая для многих людей девятнадцатого века сохраняла ореол загадочности. В романе «Двадцать тысяч лье под водой» рассказ об источнике энергии для подводной лодки сам собой превращается в восхваление ручной науки-за-наукой:

«Прежде всего я должен кое-что объяснить вам, профессор, — сказал капитан Немо. — Выслушайте меня внимательно. Несколько секунд промолчав, он продолжил:

— На свете есть сила, могущественная и покорная, легкая и гибкая. Она главенствует на моем корабле. Она делает всё: дает нам тепло и свет, заставляет работать машины. Это сила — электричество.

-Электричество!— удивленно вскрикнул я.

— Да, мой друг.

— Но, капитан, той поразительной скорости, с которой движется ваш корабль, по-моему, нельзя достичь с помощью электрической энергии. До сих пор её динамическая сила была весьма ограничена и могла давать энергию лишь в ничтожных количествах!

— Профессор, — ответил капитан Немо, — мое электричество отлично от всех известных его видов. И позволяйте мне больше не возвращаться к этому вопросу».

Вот так всегда! Сначала обещают все объяснить, потом произносят панегирик неведомой силе, называют слово «электричество», но с оговорками (отличного от всех известных его видов), и на этом все заканчивается: «Позвольте мне больше не возвращаться к этому вопросу».

Арронакс не в силах разобратся в этой тайне:

«За всем этим крылась какая-то тайна, но мне не хотелось задавать лишних вопросов. Как получить электрический ток столь высокого напряжения? Где источник этой почти безграничной силы? В индуктивных катушках высокого напряжения нового вида? Или найдена новая конструкция трансформаторов, способная давать бесконечно большое напряжение?»

Но нет, эта тайна останется нераскрытой. Нет даже уверенности, что её когда-нибудь раскроют.

«Капитан, — произнес я. — Я восхищен всем, что вы тут сделали. Вы совершили удивительное открытие, вы раскрыли всю мощь силы электричества. Когда-нибудь она станет общим достоянием.

— Я не уверен, что так случится, — холодно ответил капитан Немо».

Подводный мир в «20 тысяч лье под водой» — это настоящий Мир За Холмом. Он не только поставляет капитану Немо электроэнергию. Это сад, который даёт экипажу «Наутилуса» всё необходимое для жизни. Так Жюль Верн в последний раз проникает в Мир За Холмом, надеясь (и в то же время опасаясь) обозреть тайны морских Бездн.

Поначалу нам не встречается особых тайн. Арронакс и Немо часами изучают развалины древней Атлантиды, но они — как и те руины, которые герои романа «Вокруг Луны», возможно, видели на обратной стороне планеты — не внушают нам никакой тревоги, так как чужая цивилизация давно погибла. «Наутилус» проходит под сплошным покровом льдов, окружающих Южный полюс, и открывает его, но и там не оказывается не только полости Симмеса, но и вулкана — ни действующего, ни потухшего, а есть лишь голые гранитные скалы.

Хотя его спутники озадачены своим положением на борту «Наутилуса», профессор Арронакс в восторге от путешествия. На все странности и опасности он не обращает внимания и действует типичным для героев Жюль Верна образом — пока «Наутилус» плывёт из океана в океан, профессор обстоятельно перечисляет все виды рыб, снующих за иллюминатором.

В конце романа Немо не сдерживает более свою романтическую натуру. Он топит военный корабль, а затем со всей возможной скоростью устремляется на север. И только тогда Арронакс сознает, что находится в стране чудес и диких.

«Все выглядело так, как будто день и ночь, как это происходит в полярных районах, больше не сменяли друг друга обычным порядком. Я оказался в странном мире, в котором Эдгар Аллан По, наверное, чувствовал бы себя как дома. Каждую минуту я готов был, подобно легендарному Гордону Пиму, увидеть «огромную, завёрнутую в саван человеческую фигуру по размерам больше любого из живущих в мире людей, которая лежит поперек водопада и преграждает нам путь к полюсу».

Эти мысли профессора Арронакса являются, очевидно, мыслями самого Жюль Верна. И ещё раз в романе будет упомянуто имя Эдгара По. Корабль капитана Нема попадает в Мальстрим, огромный водоворот в Норвежском море, около Лофотенских островов, описанный в рассказе По «Низвержение в Мальстрим» (1841). В нём один брат сходит с ума и гибнет в Пучине, а другой, главный герой рассказа, выживает, но за день становится совсем седым. Капитан же Немо направляет свою подводную лодку прямо в центр этого «пуха Океана».

Теперь чаша терпения писателя снова переполнена, и он быстро заканчивает роман. В то время как капитан Немо направляет «Наутилус» прямо в Мальстрим, Арронакс и его друзья пытаются бежать с корабля. Профессор стучится головой о железный шпангоут и теряет сознание. На этом глава заканчивается. Следующая, последняя в романе глава, начинается словами:

«Настал конец нашим странствиям по морским глубинам. Что случилось той ночью, как наша лодка спаслась в ужасном водовороте, в Мальстриме, как Нед Лэнд, Консель и я живыми выбрались из этой бездны, я сказать не могу. Очнувшись, я обнаружил, что лежу в рыбацкой хижине на одном из Лофотенских островов».

И снова Жюль Верн не набрался достаточно смелости, чтобы вместе с безумцем попасть на самое дно Бездны, и должен любой ценой срочно покинуть Мир За Холмом. И эта попытка писателя была в сущности последней.

Жюль Верн был ярким писателем— фантастом. Он поражал современников своими знаниями, образами и идеями. Писатель превзошёл всех своих предшественников и в течение тридцати лет после выхода в свет первого необыкновенного путешествия остался непревзойденным. Его книги привлекли к себе новую юношескую читательскую аудиторию и стали первыми собственно научно-фантастическими произведениями, а Жюль Верн был первым писателем-фантастом, зарабатывающим своим трудом на жизнь. В своих лучших произведениях литературы воображения, написанных в 1862-1870 годах, Жюль Верн внес два весомейших вклада в развитие научной фантастики: образ прирученной науки-за-наукой и способ проникновения в Мир За Холмом.

После 1870 года, быть может, под влиянием унижительного поражения Франции во франко-прусской войне и всё больше опасаясь, что наука может оказаться в руках безумцев, Жюль Верн всё дальше отступает от неведомого мира. Достигнув возраста, в котором умер Эдгар По, писатель всё больше удаляет элемент загадочности, элемент Эдгара По, из всех своих необыкновенных путешествий. Наука-за-наукой, о которой Верн продолжал писать, оказывалась всё более скромна в проявлениях. Научно-фантастические романы Жюля Верна выходили до конца жизни писателя, но поздние его необыкновенные путешествия кажутся просто подражаниями приключенческим историям, путешествиями по известным мирам.

Жюля Верна образца 1862-1870 годов, периода расцвета писателя, можно сравнить с Уолполом в момент написания им «Замка Отранто». Верн, как и Уолпол, был кровно связан с двумя эпохами, умонастроения которых в корне отличались друг от друга; и потому ни в одной из них не чувствовал себя как дома и вынужден был постоянно балансировать между ними. Уолпол не являлся ни ретроградом, ни модернистом, но в своей единственной фантастической повести он совершил невозможное, чего не удалось повторить

ни одному из его последователей. Уолпол свёл оба умонастроения в единое целое.

Он сумел доказать, что в современном материалистическом Западном мире есть место тайне. Романтики же, которые просто подражали Уолполу, а не пытались повторить его немислимый синтез, не смогли разрешить проблемы тайны, хотя, как мы уже убедились, пытались сделать это всевозможными путями.

Жюль Верн тоже не смог стать ни романтиком-вольнодумцем, ни здравомыслящим викторианцем. Психическая болезнь, которую перенес молодой Верн, продолжала досаждал писателю и в годы его успеха. Даже став всеми уважаемым респектабельным патриархом-викторианцем, Жюль Верн годами почти непрерывно путешествовал, как будто сам стал героем одного из своих романов, странствующим без цели, отдыха и постоянного пристанища.

Формула Жюля Верна, подобно формуле Уолпола, стала уникальным синтезом старого и нового, который мог сработать лишь на ограниченном промежутке времени. В шестидесятые годы девятнадцатого столетия, куда хватало сил, Жюль Верн упорно пытался воплотить в своих романах собственные воображаемые путешествия, а наука-за наукой и Эдгар По помогали писателю в его замыслах.

Снова и снова применял Жюль Верн свою формулу, от романа к роману меняя лишь соотношение компонентов. Но он так и не добился поставленной перед собой цели, не смог п р а в и л ь н о переписать Эдгара По. Его успехи в этом деле можно сравнить с успехом Мэри Шелли правильно написать историю о привидениях или попытками Уолпола переписать Шекспира, как бы они ни старались. Зато почти попутно Жюль Верн выдвинул две глобальные идеи в развитие научной фантастики, о которых придется разбивать лоб его последователям.

Писатели-викторианцы, которые после 1870 года продолжили традицию Жюля Верна, за следующие двадцать пять лет резко увеличили силу и возможности ручной нау-

ки-за наукой. Они намного превзошли французского фантаста в описании новых достоверных супернаучных устройств и феноменов, в идеях о тех воображаемых изменениях, которые внесёт неведомая наука в мир настоящего и ближайшего будущего.

Идя след в след за Жюлем Верном, эти писатели проникли в Мир За Холмом. Но ни под землей, ни под водой, ни на других планетах им не встречалось вольных, непокорных тайн-за-тайнами, с одной из которых столкнулся Аксель, Ганс и профессор Лиденброк в «Путешествии к центру Земли». Вместо этого вновь и вновь возникали перед ними сообщества людей, хозяев ручной супернауки.

Жюль Верн, даже несмотря на отход от неведомых миров после 1870 года, остался ведущим писателем-фантастом и образцом для подражания только потому, что воображение у полуромантика Верна работало несравненно лучше, чем у его соратников-викторианцев. Они пользовались источником вдохновения, ставшего для французского фантаста неприемлемым — сложившимся новым отношением к науке — и это предопределило их перевес в описании ручной науки-за-наукой. Но при всех их достоинствах им не удалось превзойти Жюля Верна, проникнуть глубже территории, освоенной его воображением.

Только в 1895 году Г. Д. Уэллс, писатель иного поколения, в своем романе «Машина времени» сумел превзойти Жюля Верна в глубине воображения и сделать следующий шаг в неведомое. Осуществленное писателем в романе «Путешествие к центру Земли» намерение «идти уверенным шагом в неведомое» в течение тридцати лет оставалось неповторимым.

Кратко характеризуя Жюля Верна, можно сказать, что его, как и Уолпола, посетило краткое видение незнаемого. В ней Уолпол увидел тайну, а Жюль Верн — неведомый мир. Балансируя между двумя эпохами, работая на пределе возможностей, Уолполу и Верну обоим удалось однажды описать свое видение.

Но только однажды. Ибо видение приходит лишь раз. Как Клара Рив не смогла повторить тайну «Замка Отранто», так и Жюль Верн в «20 тысяч лье под водой» не сумел описать мир неведомого, как сделал это в «Путешествии к центру Земли».

Вернуть в мир тайну «Замка Отранто» смогло новое поколение писателей, поколение Мэри Шелли и Эдгара По, и новая аргументация в её пользу. И то, что Уолполу удалось лишь раз в жизни в момент гениального прозрения, было поставлено на поток.

И так же, чтобы вернуть мир неведомого, встретившийся в «В путешествии к центру Земли», понадобилось новое поколение писателей и новая аргументация. Г.Д. Уэллс, Эдгар Райс Берроуз и А. Мерритт легко и без трепета прошли то место, о котором так мечтал, но куда не осмелился войти Эдгар По, и где Жюль Верн побывал лишь раз, и то в почти бессознательном состоянии.

---

---

**Часть вторая**  
**РОЖДЕНИЕ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ**

---

---

*«Прошлое — лишь начало начал; все что есть  
и свершилось — только первый луч рассвета./.../*

*Грядущий день, о котором мы пока лишь  
мечтаем, и где будут жить наши потомки,  
настанет, когда человек встанет на цыпочки  
и достанет рукой до звёзд*

*Г. Дж. Уэллс*



## Глава 5

### ВЫСШИЕ СИЛЫ НАУКИ

Первые двести лет современной эпохи — от принятия западным обществом материалистического рационализма в конце семнадцатого века до появления боевой техники во время франко-прусской войны 1870-1871 гг. — научной фантастики не существовало. Писатели не осознавали ещё её нужности. Научная фантастика была немислима, непредставима. И поэтому её просто не было.

И как все изменилось сегодня! В конце двадцатого века никто не сомневался в существовании научной фантастики. Все книжные магазины заполнены литературой с грифом «НФ». Организована целая индустрия научной фантастики: писатели, редакторы, критики, журналы, книги, фильмы, фэны, клубы, конвенты, премии и многое другое.

Разница между положением дел в 1870 году, когда научной фантастики ещё не было, и днем сегодняшним заключается в осознании западным миром достоверности научной тайны. И это понятно, эта новая вера начала распространяться в нём именно с 1870 года.

По нашему мнению, для появления нового мифа как показателя нереализованных чаяний людей сначала должен возникнуть базис для веры в новое неведомое. Люди должны знать о наличии загадочных высших форм бытия и сознания и верить в достоверность личного достижения этих форм.

В древних мифах сверхъестественное покоилось на глубоком фундаменте и было совершенно достоверно. После

1870 года наука, как в теории, так и на практике, достигла нужной степени развития, чтобы стать новым базисом для верования.

Такой она стала только к 1870 году, и именно поэтому, как мы уже говорили, в первые два века существования современной западной цивилизации научной фантастики не было вообще. Лишь сегодня, задним числом, мы, всматриваясь в прошлое, можем заметить то точную метафору, то тонкий аргумент, то воображаемое исследование, которые когда настало время, соединились в единое целое и образовали научную фантастику.

Только наше знание природы современной научной фантастики, наше ощущение невидимой работы неведомого сверхъестественного в ней позволяет нам разглядеть общую черту этих эпизодов и картин. Понять, что во всех них отстаивалась достоверность научной тайны.

Для появления на свет научной фантастики должен был сначала найтись такой автор, как Жюль Верн. Французский писатель не придерживался установленных современных литературных форм и традиций. Он сам являлся диковиной, уникалом среди писателей, последним романтиком, колдуном со своей формулой—заклинанием, подобной личному виду электричества у капитана Немо.

Однако в 1870 году, как раз когда Жюль Верн перестал далеко заходить в своем воображении, настала новая эпоха современной западной цивилизации — век Техники. И вместе с ним возникла научная фантастика.

Новую эпоху характеризовало изменение отношения общества к науке. Именно поэтому после 1870 года стало возможно сочинять научную фантастику. Она не являлась больше редким подвигом вольных романтиков, вспышкой вдохновения, которая случается лишь раз в жизни у самых проницательных и восприимчивых людей. После 1870 года научная фантастика стала доступна каждому, и потому сразу появился целый ряд писателей-фантастов.

Смену мировоззрения, породившую век Техники и научную фантастику, можно назвать последним даром эпохи

романтизма. Ведь в конце её наконец были разрешены проблемы, над которыми почти сто лет бились романтики.

Одной из них являлась проблема достоверной тайны. Без неведомого романтики были, как дети без отца и без матери. Они лишились старых сверхъестественных тайн, которые отвергла эпоха Просвещения. Романтики повсюду охотились за новой тайной, в надежде когда-нибудь отыскать её, но когда нашли, наконец, то не узнали тайны.

Другой проблемой, которую эпоха романтизма унаследовала у эпохи Просвещения, стала проблема науки и ее места в мире. Научный рационализм начал активно изменять жизнь людей, и романтики не понимали, как к этому относиться. В науке они видели чудовище и испытывали к ней те же чувства и устремления, что и Виктор Франкенштейн к своему созданию.

Но изменившаяся, как мы уже говорили, за девятнадцатый век наука позволила, наконец, романтикам увидеть, что обе проблемы связаны друг с другом. В течение двух эпох — Просвещения и Романтизма — наука только изучала материальный мир, внимательно собирала и классифицировала факты. Но в конце эпохи романтизма положение дел резко изменилось.

Сначала появились принципиально новые математические системы: неэвклидова геометрия и символическая логика. Они были внутренне не противоречивы, но, на взгляд простого человека, иррациональны. Они как будто были предназначены для чего-то иного и большего, нежели привычный нам земной мир.

Затем в 60-е годы девятнадцатого века возникли новые странные научные теории, каждая из которых была нацелена за пределы известного, в неизвестное.

Появилась теория эволюции Дарвина. Она утверждала и доказывала, что когда-то отношения между человеком и природой были не такие, как теперь. И что в будущем они могут опять стать иными.

Появилась теория болезнетворных микробов Пастера. Она говорила о новых простейших мельчайших существах,

которые в ту пору наука только открывала, но которые могли оказать решающее влияние на здоровье и жизнь человека.

Появились уравнения Максвелла. Они подтвердили, что электричество и магнетизм, которые прежде считались различными явлениями природы и изучались отдельно друг от друга, являются разными формами одной и той же субстанции, а еще одной её формой стал видимый свет. И, кроме того, предсказали существование иных неизвестных форм энергии.

Появилась периодическая система элементов Менделеева. Она навела порядок в хаотической информации о химических элементах и предсказала существование новых, не открытых еще форм материи.

Как здорово! Новые мощные формы жизни. Новая энергия, новая материя, новые уровни бытия. А самое важное — знание, что человечество не застывший венец творения Бога, объект эволюции, развития, и судьба его неизвестна.

Изменения в науке не могли не породить изменений в мировоззрении. Наука и техника перестали быть чем-то не обязательным для понимания, одним из множества элементов жизни, и сделались самыми важными и значительными аспектами западного общества, его колонновожатыми, нравилось это кому-то или нет.

Само понятие науки кардинально изменилось. Она не воспринималась более как простые опыты с простыми предметами. Теперь этим словом называлась вся сумма знаний известных и тех, которые когда-нибудь станут известны. Всё, что человек может постичь и с чем разобраться; любое знание, каким люди могут овладеть, любые возможности, которых они могут достичь, — вот что теперь понималось под кратким словом «наука».

Неизвестное не играло более второстепенную роль в развитии науки. Новая наука была таинственной по определению. Ведь она включала всю мудрость Вселенной, где неизвестного гораздо больше, чем известного.

Вот так! Вселенной, где незнаемого гораздо больше, чем известного.

Именно эта переоценка роли науки в мире и новый взгляд на её природу привели к наступлению века Техники и возникновению литературы о неведомых возможностях науки. Научная фантастика во времена своего расцвета являлась мифом века Техники о неограниченных неизвестных силах науки.

Как мы еще увидим, этот новый вид литературы менялся и развивался на протяжении всего века Техники — от 1870 года до конца второй мировой войны — а затем перешел в новый Атомный век.

В начале века Техники научная фантастика не имела собственного имени. Даже в гернсбековские времена она будет известна под самыми разными названиями. Но начиная примерно с 1870 года, можно уверенно заявить, что литература, которую мы знаем теперь под именем «научная фантастика», стала заметной и известной.

В век Техники научно-фантастические произведения не являлись больше уникальными. Критики получили возможность сравнивать их друг с другом. Писатели могли следовать литературной традиции и развивать её. Ибо сама традиция уже существовала.

Жюль Верн, бывший связующим звеном между двумя эпохами, не сумел полностью приспособиться к требованиям века Техники. Он говорил, что наука и техника находятся на переднем крае западной цивилизации, но иногда сам себе не верил, и эти сомнения проникали в книги писателя. Но главной точкой расхождения между Жюлем Верном и веком Техники стал образ науки как источник незнаемого.

Эту идею французский писатель никогда не мог вынести. Так, в романе «Путешествие к центру Земли» Жюль Верн демонстрирует нескрываемый интерес к теории эволюции. Акселя посещает видение о зарождении жизни на Земле, потом герои романа наяву встречаются с великаном, пастухом стада мастодонтов. Но тут же писатель пугается,

быстро заканчивает роман, а свое прозрение тайны называет «безумным» и «недопустимым».

Жюль Верн отрицал идею о науке — открывателе неизвестного и продолжал смотреть на нее по-старому, как на средство расширения границ известного. И вслед за ним многие другие писатели-фантасты начала века Техники также придерживались этих старомодных взглядов на науку.

Такие писатели сочиняли простые истории об изобретениях, вымышленные истории об открытиях литературных аналогов Томаса Альвы Эдисона. Эдисон, величайший изобретатель века Техники, придумал электролампочки, фонограф и движущиеся картинки. Его интересовали не неизвестные достижения высокой науки, а продукты науки прикладной. Эдисон был не только учёным, но и бизнесменом, и предпринимателем.

Местом средоточения историй о новых «эдисоновских изобретениях», где наука считалась средством расширения границ известного, стали бульварные научно-фантастические романы. Эти книги были техническими мелодрамами и писались для подростков, детей нового века Техники.

Научная фантастика стала одним из видов бульварного романа, новой американской печатной продукцией, которая являлась и порождением, и отражением новой эпохи. Бульварные романы издавались на дешевой бумаге и с невзрачными обложками. В конце девятнадцатого века вышло большое количество подобных приключенческих историй, и множество никелей и даймов издатели изъяли у юных читателей, которые учились жизни по этим книгам.

Первый бульварный научно-фантастический роман написал Эдуард Э. Эллис, один из лучших бульварных писателей середины века. Его история об изобретениях «Паровой человек в прериях» (1868) стала классикой жанра. В ней пятнадцатилетний мальчик строит трехметровый паровой автомат и с его помощью ищет золото и охотится на бизонов на Диком Западе.

Тайны в этом воображаемом техническом средстве почти нет. В первых главах эллисовский паровой человек наиболее загадочен. В начале книги за ним наблюдают с расстояния двух миль и говорят, что «он похож на Титана, гигантскими шагами шествующего по прерии». Простак Ирландец даже принимает машину за «старину дьявола».

Потом нам рассказывают: «Неудивительно, что когда двое золотоискателей увидели эту фигуру, их охватил суеверный страх. Такие существа могут привидеться только в ночных кошмарах да в буйном воображении ученых».

Но постепенно по ходу романа паровой человек становится абсолютно достоверен. Это просто движущийся паровой котел человекоподобной формы. Теперь даже самым невежественным людям все ясно. «... их прежнее знакомство с научными приборами лишило его всех сверхъестественных свойств».

Конечно паровой человек может быть существом не менее сильным, чем чудовище Виктора Франкенштейна. Может быть, но не будет. У него нет ни разума, ни свободы воли. Он движется только куда его направляют. Наконец его случайно направляют на атакующих индейцев, котел перегревается, и паровая машина взрывается.

Реальной тайной оказывается лишь способ перемещения машины. Вот как Эллис описывает первые шаги парового автомата:

«Через две недели Джонни Брайнерд добился успеха. Наконец все получилось и оказалось очень просто...

(Нет! Будем всё же справедливы к нашему юному гению и не станем раскрывать его секрета. Читателям придется подождать до тех пор, пока наш герой сочтет нужным сам его обнародовать»).

Перед нами старая знакомая присказка: «Я всё знаю, но ничего не скажу». Те же слова мы слышали еще в предисловии Мэри Шелли к ее «Франкенштейну». Но Виктор Франкенштейн не раскрывает своего секрета как создать живое из неживого, из сострадания к читателю желая, чтобы нас миновал злой рок. А в «Паровом человеке в прерии»

ях» юный изобретатель Джонни Брайнерд, карлик и горбун, хранит молчание, чтобы когда настанет срок, запатентовать своё изобретение и выручить за него кучу денег.

И это характерная черта жанра. О тайне эллисовского парового человека можно сказать теми же словами, какими в 1904 году Жюль Верн говорил о тайне «Наутилуса», подводной лодки, история о которой была написана почти следом за историей Эллиса: «Некоторые технические проблемы легко заполнить при помощи хорошо тренированного и полностью практичного мышления».

Большинство бульварных научно-фантастических романов были почти такими же. Главным их героем чаще всего выступает какой-то механизм — обычно транспортное средство, например, автомобиль, подводная лодка или аэроплан, — работающий на паре или электричестве. Они ничем принципиально не отличались от жюльверновского управляемого воздушного шара «Виктория». Изобретали их всегда мальчишки-тинейджеры, а потом отправлялись на своих чудесных машинах на поиски приключений.

Жанр бульварной истории об изобретениях возник в 1876 году, когда после третьего издания «Парового человека в прериях» вышел в свет второй бульварный научно-фантастический роман, написанный в эллисовском стиле. И затем практически до самого конца девятнадцатого века печатается масса бульварных романов об изобретениях.

Примерно 75% таких произведений, напечатанных в два последних десятилетия прошлого века, принадлежат перу одного и того же автора, Льюиса Филипа Сенаренса, более известного под псевдонимом Аноним. За свою литературную карьеру Сенаренс под двадцать семью псевдонимами сочинил полторы тысячи романов, в том числе несколько сотен произведений со слегка неведомой техникой.

В 1880 году, в начале своей карьеры писателя фантаста, юный, ему не исполнилось и двадцати лет, Аноним получил письмо от самого Жюля Верна, в котором живой классик с похвалой отзывался о его бульварных романах. Ведь поздние истории самого Жюля Верна, написанные уже в

век Техники, отличались от бульварных научно-фантастических романов не по сути, а лишь уровнем письма.

Но эти старомодные произведения, описывающие ближайшие возможные научные достижения, стояли на переднем краю научной фантастики. За двадцать пять лет, от практического отхода Жюль Верна от литературы воображения до появления Г. Д. Уэллса, ведущего писателя фантаста века Техники, было создано множество произведений о возможностях высшей науки, которые Жюль Верн описал когда-то в «Путешествии к центру Земли», но затем нашел слишком ошеломляющими.

Точной датой рождения научной фантастики может считаться май 1871 года. В этом месяце вышло сразу три выдающихся научно-фантастических произведения, причем два из них — даже в один и тот же день. Это «Случай в Саммерфильде» Уильяма Генри Роудса, «Битва при Доркинге» подполковника Джоржа Чеснея и «Грядущая раса» Эдуарда Бульвер-Литтона. Их можно рассматривать одновременно и как последние романтические мистерии, и как первые образцы научной фантастики века Техники.

«Случай в Саммерфильде» был опубликован 13 мая 1871 года в субботнем номере газеты «Сакраменто Дейли Юнион». Ещё более, чем в книгах Жюль Верна, в этом рассказе чувствуется влияние Эдгара Аллана По.

Уильям Генри Роудс работал юристом в Сакраменто, а в свободное время писал стихи, статьи и заметки и часто печатался в местных газетах под псевдонимом Кэкстон. Однако рассказ «Случай в Саммерфильде» вышел как будто перепечатка из ноябрьского за 1870 год номера журнала «Обэр мессэнджер» и являлся обычной для эпохи романтизма газетной мистификацией. Он вышел, привлек внимание легковерных калифорнийцев, наделал много шума, а большего от него и не требовалось.

Но в этой давно забытой шутке вызывает интерес наглая дерзость её науки-за-наукой, знак того, как изменилось значение термина «наука» в век Техники. В «Случае в

Саммерфилде» безумный ученый доказывает законникам, что может поджечь воду. Он грозит, что если ему не заплатят выкупа, разжечь неугасимое пламя в Тихом океане и уничтожить весь мир.

Подобно жюльверновской «Виктории» или его же лунной пушке, или паровому человеку в прериях здесь показана та же наука-за-наукой, которую вывели из людской и дали возможность влиять на судьбы мира. Но природа этой науки-за-наукой носит принципиально иной характер. Она не укладывается более в рамки обыкновенных «технических загадок».

«Наука» в рассказе «Случай в Саммерфильде» — это уже не просто расширение грани неизвестного мира. Утверждение будто наука сможет заставить воду гореть и не просто гореть, а пылать негасимым пламенем и уничтожить весь мир, никак не отвечает нашим обычным представлениям.

И люди нашли его достоверным. Именно поэтому день выхода в свет «Случай в Саммерфильде» можно считать днем рождения научной фантастики.

За следующие двадцать лет появилось множество историй подобных этому рассказу. Часто они являлись шутками и мистификациями. Многие выходили анонимно. По форме своей они очень походили на романтические истории о новых изобретениях, причудливых медицинских экспериментах, стихийных или вызванных обезумевшими учеными бедствиях. Но в рассказах подобных «Случаю в Саммерфильде» нас со всей оригинальностью и дерзостью познакомили с новыми проявлениями радикальной науки-за-наукой: с антигравитацией, невидимостью, телепортацией, четвёртым измерением и путешествиями во времени.

Сейчас изобретателем всех этих идей считается Г. Д. Уэллс, который в своих произведениях часто их использовал. На самом деле это не так. Они зародились в этих старых по форме, но новых по содержанию рассказах, написанных в первые годы века Техники, когда Уэллс еще не был писателем-фантаст

Повесть подполковника Джорджа Чиснея «Битва при Доркинге», впервые опубликованная также в мае 1871 года, писалась с более серьёзными, нежели рассказ «Случай в Саммерфильде», намерениями. И оставила более заметный след в истории, но не из-за своих художественных достоинств. А потому, что открыла новый литературный жанр — военную научную фантастику.

Чесней был родом из известной английской династии военных. Самым знаменитым её представителем стал старший брат Джорджа Чиснея Чарльз, военный инженер и историк, который «до самой смерти занимал в армии уникальное положение, хотя и не дожидаясь полного официального признания заслуг». Чарльз Чисней написал критические разборы битвы при Ватерлоо (причем не пощадил ни Наполеона, ни Веллингтона) и сражений гражданской войны в Америке. Сразу после завершения франко-прусской войны Чарльз со специальной военной миссией посетил Францию и недавно объединенную Германию, чтобы разобраться в уроках этой войны.

В отличие от своего брата Джордж Чисней стал более известен как писатель. Он, как и его брат, был военным инженером, участвовал и отличился в Индийской компании, написал докладную записку колониальной администрации в Индии и открыл там инженерный колледж, потом дослужился до генерала, был произведен в пэры и закончил свою карьеру членом парламента. И все время сочинял романы и повести и печатался в журналах.

В 1871 году, после гражданской войны в Америке и франко-прусской войны, Джорджу Чеснею стало ясно, что изменился сам характер ведения боевых действий. Он понимал, образно говоря, что эпоха романтизма прошла и наступил век Техники. И дабы привлечь внимание широкой публики к новым, прежде не виданным опасностям, Джордж Чесней пишет и анонимно публикует в журнале «Блеквуд Магазин» повесть «Битва при Доркинге».

Действие этой повести происходит в недалеком будущем. Она рассказывает о вторжении в Британию немецких

войск, оснащенных последними новинками боевой техники. Подобное представление о будущем привлекло внимание и вызвало множество споров. Повесть Джорджа Чиснея выходила отдельным изданием во всех англоязычных странах и была переведена на несколько языков, в том числе и на немецкий. Произведения подражающие, развивающие, полемизирующие или пародирующие её, продолжали выходить вплоть до самой Первой Мировой войны. Да и саму повесть, и жанр, который она открыла, можно в известной степени называть предвестником этой войны.

Наука-за-наукой в «Битве при Доркинге» не далеко ушла от образов и идей из книг Жюль Верна или бульварных романов.

Основное назначение этой повести заключалось в том, что она открыла для научной фантастики новое, совершенно неизвестное в эпоху романтизма жизненное пространство — Будущее.

Как же так? Разве Будущее не являлось всегда краеугольным камнем научной фантастики? Разве не говорил Хьюго Гернсбек, что «научная фантастика — каким бы именем её не называли — должна, по-моему, в первую очередь и главным образом иметь дело с будущим. Она должна рассказывать о чудесах грядущего прогресса человечества»?

Естественно, воображаемое будущее — это наиболее часто посещаемое место в Мире За Холмом. Но романтическая протонаучная фантастика никогда не заглядывала в будущее. Она размещалась в настоящем и недавнем прошлом. Будущее же тогда полностью принадлежало одной из самых сложных форм литературы воображения — утопии.

Если мифом возникшей после 1870 года материалистической западной технокультуры стала научная фантастика, то утопия, в свою очередь, являлась мифом западной цивилизации на предыдущей стадии ее развития, в период ее зарождения и становления. Утопия представляла собой не

миф о науке и огромном неизвестном, а миф о рационализме и Совершенном Обществе.

В отличие от научной фантастики утопия не была полностью материалистична. Но она не имела отношение и к старому сверхъестественному миру древних мифов. Утопия, очевидно, знаменовала собой переходный период, когда люди считали, что сотворены Богом и наделены Им рационалистической душой.

Утопия полагает, что создав в материальном мире рациональное совершенное общество, человек может дорасти до Бога. Утопическое общество было неведомым, ибо превосходило всё ныне существовавшее, — полным проявлением и выражением Богом данной души. И в то же время оно являлось достоверным, поскольку считалось, что со временем в Западной цивилизации будет установлен рациональный порядок.

Первой известной утопией, давшей имя новому жанру и ставшей канонической, был роман сэра Томаса Мора «Утопия» (1516 год). Слово «утопия» на греческом языке являлось каламбуром, оно означало и «место, которого нет» и «хорошее место». Книга Томаса Мора далеко превзошла все рамки неведомого, установленные затем в утопиях последователей писателя.

В начале повествования Томас Мор — гуманист, лорд-канцлер Англии и католический святой-великомученик — сообщает, что будучи посланным королем Генрихом Восьмым с дипломатическим поручением во Фландрию, оказался в Анверпене и познакомился там с путешественником Рафаилом Гитлодеем, который поведал ему свою историю. Этот человек сначала вместе с Америго Веспуччи отправился в Новый Свет, а затем продолжил своё путешествие и объехал вокруг света — на самом деле этот подвиг совершит экспедиция Магеллана в 1519-1522 годах.

Гитлодей рассказывает Томасу Мору и его другу о своем путешествии:

«Но пересказ его рассказов о всех странах, которые он посетил, занял бы слишком долгое время; к тому же это не

является моей целью. Возможно, я расскажу обо всем в другом сочинении. Особенно полезным будет, конечно, прежде всего знакомство с теми правилами и мудрыми мероприятиями, которые он замечал где либо у народов, живущих в гражданском благоустройстве. Об этом и мы расспрашивали его с большой жадностью, и он распространялся охотнее. Между тем мы оставили в стороне всякие вопросы о чудовищах, так как это представляется отнюдь не новым. Действительно, на хищных Сцилл и Целен и пожирающих народы Лестригонов и тому подобных бесчеловечных чудовищ можно наткнуться почти всюду, а граждан, воспитанных в здравых и разумных правилах, нельзя найти где угодно».

Все это звучит весьма забавно для нас, но отнюдь не для современников Мора. Для своего времени это была радикально новая идея. Идея, что старые добрые мифические чудовища могут водиться почти везде, а вот хорошие, справедливые, благодетельные общества столь редки, что нужно обойти всю Землю из конца в конец, посетить множество неведомых стран, чтобы отыскать хоть одно такое.

А вот в книгах последователей Томаса Мора новые справедливые общества встречаются значительно чаще, нежели хищные Целены или Лестригоны, пожирающие людей. Совершенные Общества находили в дальних уголках Земли и под землей, на Луне и других планетах. Но такое человеческое общество (или пародия на него, например, общество разумных лошадей или овощей ) всегда сначала нужно открыть.

Фрэнсис Бэкон, Иоган Кепплер, Томазо Кампанелла являлись одновременно утопистами и пионерами нового научного образа мысли. В их утопических историях почти нет неведомого. Эти авторы всегда осторожны в формулировках, чтобы не возмущать старое мировоззрение, основанное на вере в сверхъестественное. Но сама идея о необходимости переустройства общества приводила ретроградов в негодование. Вот почему так много писателей утопистов было убито или брошено в тюрьму.

Западный человек, если можно так выразиться, проникаясь рационалистическими идеями, освобождался от груза прошлого, разжимал тиски древнего режима. Последним шагом на этом пути стало принятие концепции о прогрессе, рационалистической идее, обосновавшей необходимость революций и низвержения традиционного общества, кои не замедлили последовать. Впервые её выдвинул юный студент-теолог Анна Роберт Джекус Тургот в трактате «Философский обзор успешного прогресса человеческого мышления», прочтенном в 1750 году в Сорбонне.

Концепция прогресса утверждала, что современный сегодняшний человек превосходит неотесанного вчерашнего варвара. И значит, завтрашний человек может стать гражданином Совершенного Общества.

Таким образом, утопии не требовалось более прятаться на Луне или в «месте, которого нет». Справедливое общество в Будущем возникнет в самой Западной Европе.

Первой известной утопией, действие которой происходит в будущем, стала книга Луиса Себастьяна Мерсье «Воспоминания о 2440 году» (1771). В ней герой попадает в Будущее во сне. И видит общество величайшего рационализма в управлении, образовании и одежде. Так, париков, например, больше не носят.

Эта книга по сути дела являлась политическим произведением. Подобно «Битве при Доркинге» сто лет спустя она много раз переиздавалась и была переведена на множество языков. Истинную опасность этой утопии осознал король Испании, который в 1778 году запретил ее за богохульство и анархизм. Позднее сам Себастьян Мерсье назвал книгу предвестницей Французской революции.

После появления на свет «Воспоминаний о 2440 году» местом действия большинства утопий стало Будущее. Оно являлось средоточием наступившего рационального совершенства. И именно потому протонаучной фантастике здесь не было места.

Дело в том, что писатели-романтики, предтечи писателей-фантастов, бунтовали против века Просвещения. Они

сомневались в грядущем прогрессе общества, отрицали его совершенство и без устали искали иррациональное. И Будущее — пристанище утопического рационального совершенства — было последним местом, куда они могли заглянуть.

Правда, в одном романтическом протонаучно-фантастическом произведении действие происходит-таки в будущем. В юмореске Эдгара По «Меллонта Таута» (1849). Этот рассказ оформлен в виде письма, которое пишет один из пассажиров, летящих через Атлантический океан на воздушном шаре «Небесный жаворонок» 1 апреля 2848 года.

Рассказ очень отличается от других фантастических историй Эдгара По. По сути дела, перед нами сатира на утопию. Уже самим названием он противопоставляет себя всем утопическим произведениям. Ведь слово «меллонта таута» также является игрой слов на греческом языке и означает как «грядущие вещи», так и «все больше того же самого».

В девятнадцатом веке было написано утопий больше, чем за три предшествующие столетия вместе взятые. Большинство из них представляли собой простые непритязательные мечтания о лучшем обществе будущего. В некоторых присутствуют войны или катастрофы. Но всегда в центре внимания жанра оставалось совершенное общество. Оно являлось главным его неведомым.

В утопиях имеется множество примеров грядущих научных достижений: панацеи от всех болезней; электрифицированные города; движущиеся дома; управление погодой; новые превосходящие паровые машины, источники энергии. Практически все жюльверновские воображаемые научные механизмы прежде появились на страницах какой-нибудь утопии.

Но эти воображаемые научные достижения сами по себе не являются неведомым. Ведь в любой истории главная тайна всегда одна. Прочие же загадки обычно видятся одним из аспектов основного неведомого

Основным же неведомым в утопических произведениях всегда оставалось рациональное совершенное общество. И все, которые мы видели, научные достижения являлись плодами этого рационального совершенства. Они не были независимым неведомым, готовым идти своим путем, даже если для этого надо изменить или разрушить общество, что их создало. Как паровой человек в прериях, который вначале кажется высшим существом, титаном или дьяволом, но затем оборачивается обыкновенной игрушкой, творением юного мастера неведомых наук, так и научные достижения в утопии всегда являлись порождением и верными слугами рационального лучшего общества.

Именно поэтому повесть «Битва при Доркинге», поначалу кажущаяся очередной утопической военной историей о будущем, может быть также рассмотрена как первый шаг научной фантастики во владения утопии. Ведь описываемые в ней общества явно не достигли совершенства. А изменения в обществе — например, упадок британской торговли и утрата Великобританией своих колоний — порождают именно технические достижения. «Битва при Доркинге» как бы выворачивает утопию наизнанку и ставит хвост — наука на место собаки — общества.

Подобно «Случаю в Саммерфильде», повесть Чеснея «Битва при Доркинге» ярко демонстрирует нам переоценку ценностей, которая в начале семидесятых годов прошлого века вызвала к жизни век Техники. В единоборстве силы рациональной души с технической мощью симпатии этой повести явно на стороне более молодого и сильного неведомого — науки-за наукой.

Впервые высокоразвитая материальная наука взяла верх над последним остатком сверхъестественного, данной Богом человеческой души. В «Битве при Доркинге» наука побеждает утопию на ее родной земле в Будущем.

В том же 1871 году в ответ на повесть Чеснея Чарльз Стоун анонимно выпускает повесть «Что случилось после битвы при Доркинге, или Победа Танбриджа Уэллса». Сто-

ун утверждает, что никакой германской армии, никакому её оружию не сломить могучий дух британского народа.

Но время работает на Чеснея. За двадцать пять лет между временем расцвета Жюль Верна и появлением Г. Д. Уэллса выходит множество историй о возможностях новой неизвестной науки в духе повести Чеснея. Подобно варварам, штурмующим стены Рима, маршировали научно-фантастические истории по улицам павшего города Утопии, забирали все, что хотели, из того, что прежде считалось особой прерогативой утопии, и использовали в своих целях.

Еще одним примером этого процесса может послужить третье научно-фантастическое произведение, которое также вышло в свет в мае 1871 года — роман «Грядущая раса», самый известный из трех и единственный, который читают до сих пор. Подобно двум первым нашим рассматриваемым произведениям и множеству иных протонаучно-фантастических историй роман «Грядущая раса» был издан анонимно шотландским издателем Блэквудом 1 мая 1871 года, и в тот же день в «Блэквудс Магазин» вышла «Битва при Доркинге».

«Грядущую расу» написал Эдвард Бульвер-Литтон, первый барон Литтон. Бульвер-Литтон был современником и единомышленником Мэри Шелли и Эдгара Аллана По. В юности Эдвард Бульвер — так его тогда звали — как и многие романтики, мечтал услышать мудрые слова из уст самого Уильяма Годвина. Однако Бульвер, в отличие от многих романтиков, не только не умер молодым, но и преуспел в этой жизни. Он стал популярным писателем и драматургом, написал книгу «Последние дни Помпеи» (1834) и многие другие романтические фантазии. Долгой и активной была политическая карьера Бульвер-Литтона. Первые десять лет в парламенте он был либералом, сторонником утилитарной философии Джереми Бентами, а потом более четырнадцати лет — консерватором. В 1838 году он стал баронетом, а 1866 году произведен в пэры.

«Грядущая раса» стала первым после долгого молчания произведением Бульвер-Литтона. Это анонимное произведение было так популярно, что его использовали даже в рекламных целях. Его супернаучная сила «вриль» дала имя популярному английскому чаю боврилю. Однако до самой смерти Бульвер-Литтона в 1873 году его авторство «Грядущей расы» раскрыто не было.

«Грядущая раса» являлась одной из трех последних работ писателя (последний роман не успел полностью выйти в журнале, когда его автор умер), о которых сын Бульвер-Литтона Оуэн Мередит сказал, что в них писатель намеревался «раскрыть дух современных идей через характеры и поступки героев». Роман очевидно раскрывает современную новую концепцию о науке как всей сфере знаний, потенциально достижимых человеком.

В этом уникальном романе автору удалось связать в единое целое утопию, науку-за-наукой и оккультизм. Форма «Грядущей расы», как и «Случая в Саммерфильде», и «Битва при Доркинге», совершенно старомодна. На первый взгляд, она кажется ещё одной из множества утопий со всей её утопической статичностью, дидактикой и минимумом чудес.

В романе «Грядущая раса» молодой человек с помощью изобретения своего отца проникает глубоко под землю и находит там странную цивилизацию людей-гигантов. Устройство этой сверхцивилизации постепенно раскрывается перед глазами главного героя и читателей.

Перед нами обыкновенный сюжет обыкновенной утопической истории. Утопии нередко размещались своими создателями именно в подземном мире. И вообще местоположение страны в этом жанре практически не играло роли. Главное было описать устройство и законы Совершенного Общества.

Но с другой стороны, здесь описана та же ситуация, которую первый писатель-фантаст Жюль Верн всего шесть лет назад в романе «Путешествие к центру Земли» счел со-

вершенно невыносимой. Те же самые люди-великаны, живущие под землей.

Тогда Жюль Верн рукою своего героя Акселя писал: «Сама мысль о том, что человек, целое племя людей способны выжить в недрах земли, просто недопустима».

Но в «Грядущей расе» наличествует именно такая цивилизация, которая живет в глубоких пещерах «без помощи с поверхности планеты, без связи с нею». Идея, ужаснувшая певца научных тайн Жюля Верна, подана Бульвер-Литтоном под соусом утопической истории и сделалась почти ручной.

Но это не утопия! «Грядущая раса» лишь похожа на нее. Никакие дидактичные монологи и образы высших обществ не сделают из нее утопию. Этот роман — научная фантастика.

Дело в том, что неведомым является отнюдь не само высшее общество. Наоборот, все общественные достижения, которые видит главный герой романа, достигнуты и поддерживаются благодаря супернаучному веществу, врилю. Вриль служит основанием этой цивилизации.

«Значение вриля и практики его применения в нашем обществе имеет такое большое значение, что слова А-Вриль стало синонимом цивилизации. А-Вриль означает «цивилизованные народы» — этим словом называются все пользующиеся врилем общины, отделяя себя от варваров Ана».

Как и все утопии, «Грядущую расу» восхищает поступь прогресса, но в этом романе он показан как прогресс научный. Именно наличие супернаучного вриля отличает цивилизованные народы от варваров. Вот как в романе объясняют, что такое вриль:

«Вриль можно назвать электричеством, но в состав его входят и другие силы, которые наши учёные именуют по-разному: магнетизм, гальванизм и многие другие. Один местный философ утверждал, что благодаря свойству вриля, которое Фарадей назвал бы, видимо, «атмосферным магнетизмом», можно изменять температуру воздуха, то есть

контролировать погоду. Другие свойства вриля чем-то сродни месмеризму, электробиологии и еще бог знает чему. Кроме того, с помощью вриля можно управлять животными и растениями, что, впрочем, для наших мистиков давно не сюрприз».

Вриль показал читателям как субстанция, которая имеет какое-то отношение к привычной науке девятнадцатого века, но давно её превзошла. Это же при посещении музея отмечает и сам главный герой:

«В другой комнате стояли модели машин и кораблей с паровыми двигателями, а еще воздушный шар, который могли бы построить братья Монгольфье.

«Эти маленькие безделушки, — задумчиво произнес Зи, — достались нам в наследство от диких предков, которые ничего не знали о вриле!»

Но Бульвер-Литтон не просто показывает нам возможности супернауки, как это значится на обложке его книги. В своём романе писатель попытался изобразить загадочных существ, превосходящих в развитии человека. Это был подвиг, который оказался не под силу писателям-романтикам.

В письме к другу Бульвер-Литтон объясняет, что «Грядущая раса» основана на «дарвинистской идее», будто грядущая раса когда-нибудь придёт на смену всем существующим ныне расам, будто эта раса начнет, постепенно меняясь и развиваясь, всё разительней отличаться от нас, и будто этот процесс идёт уже сейчас, незаметный нашему глазу и в неизвестных нам местах».

Первое описание живущих под землей людей-гигантов фактически очень походит на первое описание парового человека в прериях. Но за одними и теми же словами здесь скрывают более сложные образы и более серьезные намерения:

«И из здания вышел человек, но человек ли? /.../ Он шел всего в нескольких метрах от меня, и от его вида меня охватил неопикуемый ужас, я задрожал от страха, у меня подкосились ноги. Он очень походил на изображения богов и

демонов, которые я видел на этрусских вазах или на стенах восточных гробниц — существ, облик которых заметно отличается от человеческого, но не настолько, чтобы они выглядели нелюдьми. /.../ Я почувствовал, что это человекоподобное существо наделено недоступной для простого человека силой. Когда он подошел ко мне вплотную, меня прошиб холодный пот. Я повалился на колени и закрыл лицо руками.»

Но это только первое впечатление. Чем больше знакомимся мы с вриль-я, тем менее неведомыми они нам кажутся. Подобно индейцам, быстро преодолевшим свой страх перед паровым человеком в прериях, главный герой романа также легко среди них осваивается. Ибо он, и мы вместе с ним, понимает, что всё особое могущество вриль-я заключается лишь в их знании вриля, что они по сравнению с нами не находятся на иной, более высокой стадии развития.

Большей частью это происходит из-за конфликта в романе Бульвер-Литтона между желанием писателя изобразить высших существ и более насущной и практичной целью — примирить рациональные идеалы утопии с новыми современными идеалами неизвестной науки. Чем больше виль-я походят на утопистов-рационалистов (а их научный базис — духовный базис жителей прежних утопий), тем меньше они выглядят как неведомые существа, «облик которых заметно отличался от человеческого, но не настолько, чтобы они выглядели нелюдьми».

Бульвер-Литтон в «Грядущей расе» попытался отстаивать высшие ценности утопии, ценности, которые дала миру современная Западная цивилизация. Это мораль, справедливость и на высшем уровне — связь с Богом.

Но, с другой стороны, Бульвер-Литтон хотел показать здесь во всей полноте и крупнейшее достижение Западной цивилизации, чудовищное отродье рационального общества, науку. Писатель во весь голос уверяет, что новая наука Майкла Фарадея, предшественника Джеймса Максвелла, первым обнаружившего связь между электричеством и

магнетизмом, и Чарльза Дарвина, создателя теории эволюции, ничуть не противоречит старым ценностям.

Примирение науки и души было истинной целью Бульвер-Литтона. А «Грядущую расу» можно рассматривать и как мостик на пути из эпохи Романтизма в век Техники, от старой системы ценностей к новой. В качестве средства для примирения Бульвер-Литтон использует оккультизм.

Оккультизм — это мистическая доктрина, суть которой в том, что внешняя сторона религии — любой религии — есть притворство и обман. Но оккультная — скрытая — её часть является настоящим сокровищем, сердцевиной Настоящей Истины.

Вера в оккультизм помогла критикам и философам эпохи Просвещения постичь, что рациональная душа — есть скрытая сердцевина Высшей Истины, а ненавистные им старые порядки лишь ненужные декорации. Масоны и иные оккультные организации принимали активное участие в Американской и Французской революции и обустройстве Западного мира.

Оккультизм играл значительную роль и в следующей эпохе. Романтики красили кожу в коричневый цвет и пробирались в Мекку. Они искали скрытые тайны в книгах Египта, Персии, Индии и Тибета. Основные аргументы «Франкенштейна» Мэри Шелли, которые объединяют в единое целое древние секреты алхимии и некромантии и вольную дарующую жизнь науку Виктора Франкенштейна, это именно оккультные аргументы.

Однако расцвет теории и практики оккультизма пришелся на век Техники. Открытие научных законов и важнейшие изобретения соседствовали в нём со спиритическими сеансами, теософией, антропософией, процветанием мистических культов и чёрной магии.

В наши дни оккультизм чаще всего воспринимается как глупое суеверие. Само слово «оккультист» кажется столь же грязным, как и слово «утопист».

На самом деле это было важное и серьезное учение. Оккультизм являлся переходной формой от фазы Западной

цивилизации, основанной на вере в бессмертную душу, к фазе строгого материализма. При этом его использовали в трех различных целях.

Был консервативный оккультизм. С его помощью отстаивали веру в Бога и душу, опираясь на силу современной науки. В итоге получалось: «Что бы вы там ни говорили, я верю только в сердцевину Высшей Истины».

Имеется оккультизм радикальный. Так же, как революционеры века Просвещения отождествляли сердцевину Высшей Истины с тем, что они ценили в традиционном обществе, а все остальное отвергали, так и молодые радикалы века Техники с помощью оккультных аргументов рассматривали алхимию и магию как утраченные научные знания.

Но настоящий оккультизм не является ни радикальным, ни консервативным. В высшей точке своего развития оккультизм признавал, что слово «наука» или «рациональная душа» может оказаться такой же шелухой, как и слово «религия» — и что за этими словами, в разные эпохи называясь по-разному, скрывалось одно и то же ядро Высшей Истины

Именно такой оккультизм практикуется в «Грядущей расе». Слово *врилль* означает в нём силу одновременно и сверхъестественную, и рациональную, и научную, и даже нечто сверх всего этого.

В наше время роман не воспринимается больше ни как научная фантастика, ни как утопия. Для наших современников это оккультное произведение. В предисловии к одному из последних изданий слово «врилль» отождествляется с понятиями «Божья воля», «воля», «пророческий закон». Эти слова и означают сверхъестественный, рационалистический и научный подходы к Высшей Истине.

Именно поэтому «Грядущая раса» является почти такой же особой и ключевой книгой, как и повесть Горация Уолпола «Замок Отранто». Обе книги вышли во времена, когда соседствовали два радикально различных умонастроения, и не разделяли полностью ни одно из них. Они нужны были

людям, постепенно меняющим свои взгляды на жизнь. И, наконец, а без этого ни одно произведение не могло считаться большой литературой, обе книги таят в себе нечто привлекательное для следующих поколений.

В повести «Замок Отранто» это была идея вечности неведомого, одновременно достоверного и тайного. Эта мысль имела большое значение для научной фантастики, жанра, который появился на свет сто лет спустя.

Главным же в «Грядущей расы» стало признание относительности и недостаточности любых имён неведомой Истины. Как скоро мы убедимся, в конце века Техники нечто принципиально таинственное называли уже не словом «наука», а словом «сознание». Когда мы будем разбираться, как это случилось, мы должны хорошо запомнить, что таинственное нечто, которое Бульвер-Литтон называет «врилем», было одновременно сверхъестественно, рационально, физично и ментально.

«Грядущая раса» оказала большое влияние на умонастроение конца девятнадцатого — начало двадцатого веков. Она создала новую оккультно-утопическую форму научной фантастики — историю о затерянной цивилизации.

В этом жанре, как и в утопии, затерянные цивилизации могут обнаружиться где угодно: на уединенном острове, неисследованной точке Земли или на Марсе. Но странные жители этих мест, в отличие от жителей утопий, не будут рассказывать гостям о своих хороших и благотворных указах, постановлениях, порядках, законах.

Они тоже будут жителями Деревни, совершенно отличной от Деревни путешественников. Они могут оказаться, например, потомками пиратов-робинзонов. Но чаще всего они представляют собой остатки легендарных древних цивилизаций, являются потомками выживших атлантов или воинов давно забытого форпоста Римской империи.

Отрезанные от большого мира, люди имеют самое благородное происхождение и владеют секретными знаниями — таков оккультный аспект историй о затерянной цивилизации.

Однако знания, которыми владеет затерянная цивилизация, чаще всего оказываются знаниями научными. Сначала они могут походить на волшебство и колдовство из мифов и легенд, особенно при соответствующей родословной затерянной цивилизации. Затем, однако, выясняется, что перед нами силы древней науки, еще неизвестной в современном мире. В других произведениях особые знания могут быть поданы в формах, более близких к веку Техники, как, например, Святой паровоз, предмет поклонения подземной цивилизации в одной из историй конца прошлого века.

Истории о затерянных цивилизациях... о войнах будущего... бульварные романы об изобретениях... рассказы о достижениях науки-за-наукой... Новая научная фантастика зародилась сразу во множестве форм.

Все эти формы были переходными, незрелыми и даже чем-то старомодными. Практически они являлись старыми мехами, в которые налили новое вино. Но имелось в них и нечто общее, что в дальнейшем объединит их в одно целое. В каждом таком произведении неведомая тайна содержалась под личиной незримых высших сил науки.

## Глава 6

### МИР СТАЛ ЧУЖИМ

Хотя многие виды научной фантастики возникли еще в 70-е годы XIX века, лишь более пятидесяти лет спустя она получила свое имя и статус литературы для журнала «Эмейзинг сториз». Когда же это произошло, редактор нового журнала Хьюго Гернсбек, как мы помним, назвал предтечами «наустики» — литературы, которую он намерен выпускать — произведения трех авторов: Эдгара Аллана По, Жюль Верна и Г.Д. Уэллса.

Причем самая большая роль в становлении юной НФ отводилась именно Уэллсу. У По и Верна Гернсбек перепечатал всего по полдюжине историй, в то время как без произведений Уэллса, пока в «Эмейзинг сториз» не появился новый редактор, не обходился ни один номер журнала. Творчество Уэллса служило образцом для подражания молодым наутистам.

Дело было в том, что, хотя все эти достойные, по мнению Гернсбека, авторы сочиняли прекрасные истории и уделяли немалое внимание научным фактам, произведения Уэллса существенно отличались от вещей По и Верна. В них был создан принципиально новый образ Вселенной, уэллсовская Вселенная, место действия всех произведений следующего поколения писателей-фантастов.

Вселенная, на взгляд эпох Просвещения и Романтизма, была обустроена для человека, уютна и комфортна. Маленькой, унылой и безопасной казалась она вольным ро-

мантикам, которые в погоне за тайной отчаянно рвались за ее пределы.

Романтиков По и Верна интересовали границы этой воображаемой Вселенной, они пытались освободиться от ее оков. Бродя по окраинам Деревни и изредка выходя за ее рубежи, они замечали признаки неведомых существ и стран Мира За Холмом.

И этих проблесков тайны им более чем хватало. По и Верн приходили в ужас от увиденного. Таинственные страны и чужие существа виделись им знаками Безумия и Смерти, и писатели спешили вернуться в безопасный мир Деревни.

Уэллс пошел гораздо дальше По и Верна. Он вдребезги разбил границу между Деревней и Миром За Холмом. Раз и навсегда уничтожил он комфортную, уютную, созданную для человека Вселенную рационалистических утопий.

В последнее десятилетие XIX века Уэллс в своих выдающихся научных романах — в первую очередь, «Машина времени» (1895) и «Война миров» (1898) — создаёт принципиально другую модель Вселенной. Создает из холодных логических умозаключений, а не из веры в особое человеческое предназначение и привилегированное его положение в мире.

Размеры этой новой научной Вселенной отражены уже в заголовке одного из первых авторских сборников писателя «Рассказы о пространстве и времени» (1899). Г.Д. Уэллса можно назвать первым покорителем пространства и времени.

Уэллсовская Вселенная огромна, безжалостна, холодна и неуютна. Она явно не добра к человеку. Она может оказаться враждебна всякой человеческой этике, любым его устремлениям. Но она почти чудо, ибо на безмерных просторах новой вселенной можно встретить неведомое, которое ощущали, но не смогли принять По и Верн. С её помощью Уэллс мог придумать таких существ и такие страны, что и не снились писателям-романтикам.

В первых строчках своего романа «Война миров» Уэллс специально подчеркивает разницу между старым и новым образами Вселенной:

«Никто не поверил бы в последние годы девятнадцатого столетия, что за всем происходящим на Земле зорко и внимательно следят существа более развитые, чем человек, хотя такие же смертные, как и он; что в то время, как люди занимаются своими делами, их исследовали и изучали, может быть также тщательно и внимательно, как человек в микроскоп изучает эфемерных тварей, кишаших и размножающихся в капле воды. С бесконечным самодовольством сновали люди по всему земному шару, занятые своими делюшками, уверенные в своей власти над материей. Возможно, что инфузория под микроскопом ведёт себя также. Никому не приходило в голову, что более старые миры вселенной — источник опасности для человеческого рода; самая мысль о какой— либо жизни на них казалась недопустимой и невероятной. Забавно вспомнить некоторые общепринятые в те дни взгляды. Самое большее, допускалось, что на Марсе живут другие люди, вероятно, менее развитые, чем мы, но, во всяком случае, готовые дружески встретить нас как гостей, несущих им просвещение. А между тем через бездну пространства на Землю смотрели глазами, полными зависти, существа с высокоразвитым, холодным, бесчувственным интеллектом, превосходящие нас настолько, насколько мы превосходим вымерших животных, и медленно, но верно вырабатывали свои враждебные нам планы. На заре двадцатого века наши иллюзии были разрушены». (Перевод М. Зенкевича, далее М.З.)

Как свежо и дерзко звучит! Как резко отличается по стилю и тону от всего виденного ранее. И пусть в нём слышна угроза гибели, наша душа ликует. Таков сам свежий и точный стиль письма об огромных возможностях нового образа мысли и действия.

Наука для Уэллса — это не просто инструмент. Талисман, подходящий аргумент или средство передвижения из пункта А в пункт Б. Наука — это всё. Она окаймляет гра-

ницы нового мироздания пространства и времени. Она служит образцом для нового мышления писателя. («Забавно вспомнить некоторые общепринятые в те дни взгляды»). Она даже дарит Уэллсу его собственный метафорический микроскоп и собственных микробов.

Но самое замечательное, что новый уэллсовский образ мысли одновременно завлекателен и ужасен. Мы сами можем оказаться в роли инфузории — а это слово означает и существо класса простейших, и продукт распада — под микроскопом для более высокоразвитых существ с огромным, холодным, безжалостным рассудком. (Снова и снова подчеркивает слово «огромный»). Эти существа — инопланетяне-марсиане — хотя и смертны, но гораздо старше и могущественнее нас, их цивилизация далеко опередила нашу в развитии. Они прячутся в глубинах космоса, изучают наши слабости и недостатки. И скоро нападут на нас.

Берегитесь, заявляет Уэллс. И трепещите! Вселенная не такая, какой видишь её ты, маленький человечек.

По масштабу содеянного Уэллса можно назвать «великим сокрушителем иллюзий». Ведь его собственная сила, которая разрушила стены опрятной Деревни, не уступает мощи захватчиков-марсиан, обративших Лондон в руины.

Уэллс хотел раскрыть почивающему на лаврах, занятому собственными делишками человечеству глаза на истинное его место во Вселенной. Между тем, несмотря на всю горечь утраченных иллюзий, не надо забывать, что он же снял покров с великой тайны — тайны расширяющейся Вселенной.

Гигантская тень Г.Д. Уэллса проходит через весь век Техники и тянется еще дальше. Его Вселенная стала своей для всей последующей научной фантастики. А её возможности и опасности, о которых Уэллс писал ещё в последние годы XIX века, надолго стали центральными проблемами этого вида литературы.

Герберт Джордж Уэллс родился на заре века Техники, 21 сентября 1866 года. В том же году, как мы помним, последний романтик капитан Немо отправился на своей су-

пернаучной подводной лодке «Наутилус» бороздить моря и океаны и топить неприятельские корабли. Уэллс родился в пригороде Лондона, позднее ставшем частью этого города. Родителями его были слуги, выбившиеся в лавочники.

И это станет поворотной точкой нашей книги. Все прежние писатели-фантасты от Уолпола до Бульвер-Литтона были лордами или, во всяком случае, дворянами, аристократами, знатью. Иное дело Берти Уэллс. Он был выходцем из верхних слоев низшего класса, людей, стоящих на один маленький, но очень важный шаг выше рабочих и крестьян. Он был кокни, которому посчастливилось вырваться из мануфактурных лавок, поглотивших жизнь двух старших братьев писателя. Именно такие, как Берти Уэллс, выходцы из простого народа, люди, на которых ярче всех горит клеймо века Техники, станут великими писателями-фантастами XX века.

Миром Уэллса был мир хаоса. Ещё в начале девятнадцатого столетия, несмотря на все деяния эпохи Просвещения и свершения французской революции, в большинстве стран Европы сохранялось некое подобие традиционного общественного устройства. Как и прежде, существовали короли, дворяне и крестьяне. Однако в век Техники, свершения после целого ряда революций и образования новых национальных государств, старый добрый феодализм рухнул, словно Шалтай Болтай.

Изменилась сама структура общества. Оно превратилось в некое подобие гигантской машины, управляемой новыми хозяевами, боссами.

Ибо высший класс составляли не аристократы по роду и крови, а капиталисты, плутократы, люди, которые платили деньги и заказывали музыку. Новый великий бизнес крепко держали в руках корпорации-сюзерены, капитаны от промышленности. Появились стальные бароны, рельсовые бароны, нефтяные бароны, угольные бароны, колёсные бароны, даже бароны спальных вагонов — автократы, вставшие во главе каждой отрасли промышленности и торговли. Наступила эпоха машин и потогонной системы.

Низшим же классом в новом обществе стали не селяне-крестьяне. А городские промышленные рабочие — пролетарии. Этим людей отрывали от земли и направляли на заводы и фабрики. Там они работали, быстро изнашивались и выбрасывались за ненадобностью. В конце девятнадцатого века эти люди начали требовать от общества лучшей доли. Они бунтовали, бастовали, создавали собственные машины-профсоюзы.

Все западные нации действовали на один манер. Они учреждали империи-машины и становились боссами всего мира. В последние десятилетия XIX века страны Европы всё больше начинали походить на новые гигантские корпорации, образовавшиеся, дабы избавиться от конкурентов, разделить сферы влияния, монополизировать рынки и получить наивысшую прибыль, на огромные тресты и картели. Они расчленили Африку, а весь мир разделили на зоны влияния

Это было безжалостное время. Ведь моделью для общества века Техники стала машина, а его моралью — специально адаптированная дарвинская теория эволюции, наиболее глубоко и полно объясняющая, какой образ жизни предлагает людям новая религия науки. Общепринятой философией века Техники стал социальный дарвинизм, а главный его лозунг звучал так: «Борьба за существование. Приспособиться — значит выжить».

Неудивительно, что практически все представители верхних слоев Западного общества считали правильным бороться изо всех сил и возможностей, пользоваться малейшими преимуществами и не ведать жалости к бедным, слабым и неимущим. Любая помощь считалась чем-то недостойным. Ибо все боролись со всеми, и лишь самые безрассудные осмеливались мыслить и поступать иначе.

Берти Уэллс, как и все, должен был бороться за существование. Однако он не был настоящим бойцом. Будущий писатель родился маленьким и хилым. Но каким-то странным образом он сумел устроиться в суровом обществе конца девятнадцатого столетия именно потому, что не добился

успеха. Болезни, несчастья и бедствия не переставая давили, гнули, ломали Уэллса, и в конце концов сделали из него единственного человека, который в последние годы девятнадцатого века сумел постичь новую, такую опасную, Вселенную пространства и времени и истинное, такое не прочное, положение в ней человека.

Его родители имели посудную лавку, но обычно торговали всякой всячиной. Отец Уэллса, хорошо известный в своем городке крикетист, продавал в ней биты и мячи, и больше ничего не умел и не хотел. Зато амбиций матери писателя, набожной женщины, бывшей горничной, хватало на всю семью. Успехом, по её мнению, являлась постоянная должность в магазине тканей, и всех своих сыновей миссис Уэллс отдавала на выучку драпировщику.

Однажды старший товарищ подбросил семилетнего Берти Уэллса в воздух, не сумел поймать, и будущий писатель сломал ногу. И это несчастье стало для него первым подарком судьбы. За дни и недели вынужденной неподвижности мальчик пристрастился к книгам.

Когда же Берти Уэллсу исполнилось одиннадцать лет, ногу сломал его отец Джозеф Уэллс. Подрезая виноградную лозу, он упал с лестницы и повредил себе бедро. Из-за этого его крикетной карьере пришел конец, а одна пыльная посудная лавка была не способна прокормить семью. Тогда мать писателя Сара Уэллс снова устроилась экономкой в Ап-парк, поместье своей прежней хозяйки мисс Фетерстонхау (на слуху эта фамилия звучит как фэншоу).

Для Берти Уэллса это был ещё один подарок судьбы. К услугам мальчика, жившего в ту пору с матерью, оказалась вся библиотека Ап-парка. В ней он впервые повстречался с Шелли и Вольтером, прочитал «Путешествие Гулливера» без купюр и открыл первую книгу о переустройстве общества «Республика» Платона.

Но эта райская жизнь скоро заканчивалась. Юного Уэллса дважды отдавали в ученики драпировщику, а на третий раз — фармацевту. И снова и снова он терпел неудачи. Мальчика выгоняли за нерадивость, он увольнялся по соб-

ственному желанию или просто убегал. И возвращался в Ап-парк, к своей библиотеке.

Ознакомившись на выставке 1851 года в Кристалл Паласе с новинками европейской техники, Англия была глубоко обеспокоена. Её ответом на франко-прусскую войну, где новая техника ещё явственнее проявила себя, стал Пакт об образовании 1871 года. И хотя впоследствии Уэллс часто досадовал, что не смог в юности приобрести настоящего образования, именно Пакт об образовании позволил будущему писателю заниматься в одной полугосударственной или частно-мошеннической школе за другой.

Больше всего знаний Уэллс получил во время трехлетнего, с 1884 по 1887 гг., обучения в Нормал скул оф сайенс, колледже для учителей естественных наук в Южном Кенсингтоне, Лондон. Чтобы поступить туда, будущему писателю пришлось сдать ряд экзаменов и заслужить стипендию.

До поры до времени все складывалось очень хорошо. Берти стал одним из основателей школьного журнала «Сайенс скул джурнал», Уэллс был редактором этого журнала и подбирал для него множество материалов. Кроме того будущий писатель играл активную роль в жизни диспут-клуба. На его собраниях Уэллс часто высказывал самые немыслимые идеи.

Больше всего знаний дал будущему писателю первый год обучения в Нормал скул, когда биологии и зоологии его обучал Томас Хаксли (Гексли), человек, которым Уэллс всегда восхищался. Томас Хаксли, «бульдог Дарвина», прославился своими лекциями о теории эволюции. В диспуте 1860 года, доказывая достоверность — если не полную правоту — процесса эволюции, он в пух и прах разбил «Мыльного Сэма», епископа Уилберфорса. Томас Хаксли был лучшим ученым-мыслителем своего времени.

Общение Уэллса и Хаксли было ёмким, но непродолжительным. В том же году Томас Хаксли серьезно заболел и вскоре вынужден был подать в отставку. Этот год стал последним годом его работы.

На втором курсе Уэллс все меньше уделял внимания урокам, и оценки будущего писателя начинают снижаться. На третьем же курсе его дела идут так плохо, что Уэллса лишают стипендии, и он вынужден уйти из колледжа. Тем самым для него закрыта карьера учителя или ученого. По всем канонам, в борьбе за существование Уэллс потерпел поражение.

Но вопреки всему, вопреки даже собственному мнению, человек, которым стал Уэллс, должен был получить именно такое, незаконченное и одностороннее, образование. Из всей учебы в памяти писателя остались лишь уроки Хаксли — «вне всяких сомнений, этот год дал мне больше всего знаний». Хаксли писатель почитал мыслителем, равным Платону и Галилею, и с восторгом принимал его идеи об эволюции. Они стали ядром уэллсовского мировоззрения.

Итак, Уэллс был недоучкой. В его голове не лежало мертвым грузом традиционное классическое образование, будущий писатель умел мыслить самостоятельно. И мог лучше и быстрее постигать черты нового века Техники.

Переход от эпохи романтизма к веку Техники с большим трудом дался обществу. В век Техники жизнь большинства людей не была легка и радостна. Многим, так или иначе, пришлось испытать горечь поражения.

Наступило время всеобщего крушения иллюзий. За плечами мира позднего викторианства лежали столетия мысли и трудов с достижением рациональной души и переустройства общества. Но чем все это обернулось? Машинной цивилизацией под контролем боссов.

Где здесь душа? Причем тут Утопия? Так начало резко меняться отношение к самой цивилизации.

Теперь писатели и философы всё подвергали сомнению, и их радикальный скептицизм заходил гораздо дальше всех сомнений и колебаний романтиков. Люди больше не помогали друг другу. Они размышляли, не является ли их понимание рационализма ошибкой.

И только голосу новой науки в это время всеобщих сомнений доверяли все. Всё чаще начинало казаться, что у

всего должно быть научное объяснение, механическая причина. Но наука не говорила ничего о морали, справедливости и высших целях. Тогда существуют ли они? Ведь ничего такого нет в природе. Нельзя, например, увидеть душу в микроскоп.

Тем не менее даже самые ярые радикалы не спешили отвергнуть душу и устремиться в объятия новой науки. Ибо слишком долго все надежды на иную, нежели животная, долю человечество связывало с рациональной душой. Без этого последнего остатка сверхъестественного, без намёка на неисчерпаемость человека жизнь как будто лишалась цели и смысла.

Суждено ли западному человеку жить в технологическом аду, где лишь бездушная наука скрасит его существование? Или в основе бытия и сознания есть нечто — все равно «душа» или нет — неподвластное научным объяснениям.

В последней четверти девятнадцатого столетия наука пошла на штурм этого последнего оплота рационалистической религии. Могли ли они мирно ужиться дружно друг с другом? Должна ли наука уничтожить свою давнюю соперницу? Часто отголоски этих боев были видны невооруженным глазом, но главная битва велась в сердцах людей.

Одни, подобно матери Г.Д. Уэллса, отвергли новые идеи. Они просто жили, стараясь не замечать перемен, и держались старой веры. Конец девятнадцатого века ознаменовался возрождением христианского фундаментализма. Иногда казалось, будто вновь наступила эпоха проповедников, религиозных собраний и веры в истинность каждого слова Библии.

Другие, подобно викторианцу Бульвер-Литтону в его романе «Грядущая раса», пытались примерить науку со сверхъестественным, искали возможности для компромисса. Эти люди еще в детстве впитали в себя труды греческих и римских философов и Библию. Они не могли просто взять и отбросить всё усвоенное прежде. И потому изо всех сил пытались приспособить старую систему ценностей к

новым научным фактам. Чем дальше научные заключения расходились с религиозными догмами, тем труднее становилось это делать.

Но отказаться от души и морали тоже было непросто. За этим конфликтом и всеми его перипетиями можно проследить, например, по творчеству Эдуарда Пейджа Митчелла. Митчелл был репортером и в 1874-1886 годах во многих американских газетах анонимно публиковал свои рассказы. Одни из них являлись научной фантастикой, другие — нет, но практически все были посвящены борьбе духа и материи.

В рассказах Митчелла имеются спиритические сеансы, таинственные двойники и переселение душ, но в них есть преобразование материи, наркотики — как причина религиозного фанатизма и логическая машина «искусственный интеллект, работающий согласно общим законам природы», которую вставляют в голову сумасшедшему.

Митчелл-материалист приводит убедительные доводы в пользу того, что в человеке нет ничего нематериального. Его мозг — машина, личность человека меняют наркотики или хирургическая операция, а жизнь в теле не зависит ни от души, ни даже от мозга. Любое сверхсуществование можно создать с помощью машины. Но сам писатель в своих произведениях явно не придерживается этой материалистической философии. Митчеллу, очевидно, противны её апологеты — безумные ученые.

С другой стороны, заметный интерес писатель проявляет к спиритизму и оккультизму. Снова и снова старается он отыскать в науке место для сверхъестественного, не поддающегося материалистическим научным объяснениям. Но в большинстве оккультных идей в его рассказах на поверку оказываются шутками или искренним заблуждением.

В Митчелле шла огромная внутренняя борьба. И хотя писатель как будто верит в сверхъестественное, он, словно помимо своей воли, все больше убеждается в правоте материализма.

Не обошелся без колебаний даже такой проповедник материализма, как Томас Хаксли. Хаксли (1825 года рождения), в юности бывший человеком религиозным, постепенно разуверился в религии и стал убеждённым сторонником материальной науки. Но даже он не вынес вида научной Вселенной и начал искать в жизни место для религиозной морали. То есть для морали без религии. Морали самой по себе.

Хаксли не мог не видеть, что эволюция это безжалостный космический процесс, и человек обречён на вымирание. Лишь мораль давала надежду. В своей лекции «Эволюция и этика», прочитанной в Оксфорде в 1893 году, за два года до смерти, он говорил: «Общественный прогресс становится на пути у космических процессов и шаг за шагом превращает их в нечто, что можно назвать этическим прогрессом». А потом добавил: «Поймите раз и навсегда, этический общественный прогресс не является космическим процессом. И они не просто отличны друг от друга, но противоречат друг другу». Так, по мнению Хаксли, лишь человеческая этика способна противостоять року эволюции.

В вопрос о взаимоотношении между наукой и моралью он внёс большую сумятицу. И чтобы разрубить этот гордиев узел, понадобился человек, подобный Г.Д. Уэллсу.

Ведь Берти Уэллс не принадлежал к традиционному обществу. У него не было за душой ни традиционного образования, ни традиционных ценностей. Ключом к ответу на этот вопрос стали слова Томаса Хаксли. Для Уэллса все было просто и ясно.

Если Вселенная, описанная в научных трудах, существует, и налицо противоречие между сухим прогнозом о закате и вырождении человечества и старыми сентиментальными иллюзиями морали и прогресса — отринь иллюзии. Отбрось все свои пусть благие, но заблуждения. Нет Бога. Нет души. Есть факты и только факты. Так посмотри же, наконец, Вселенной в лицо.

Во второй половине девятнадцатого борьба между наукой и традиционной религией походила на состязание по армрестлингу. Религия упорно защищалась, а наука давила и жала, жала и давила. И, наконец, в конце 80-х годов религия уступила, и наука, наука любимая и презираемая, одержала полную победу.

Превосходство науки было не оспоримо. Она стала новой религией и сама творила все чудеса: быструю печать и фотографии, пароходы и железные дороги, телефоны и фонографы, электрические лампочки и динамо-машины, велосипед, мотоцикл и автомобиль.

Все эти чудесные вещи появились на свет в одном 1887 году, который стал ещё одной критической точкой. Именно в 1887 году Уэллс ушел из Нормал скул. Тогда же перестали появляться новые истории Эдварда Пейджа Митчелла, ведь проблема, над которой он так долго бился, была наконец разрешена, и надобность в творчестве отпала. А одним из главных событий того же 1887 года стал так называемый «опыт Майкельсона».

Еще во времена Ньютона и первых истоков западной рационалистической культуры считалось, что световые волны распространяются в некой невидимой и неосязаемой среде — «светоносном эфире». Эфир заполнял весь космос. В девятнадцатом веке ученые, рассматривая ньютоновские законы движения, считали космический эфир той абсолютной системой координат, в которой надо рассчитывать всякое движение.

Но в 1887 году два американских ученых — Альберт Майкельсон и Эдуард Морли — попытались определить скорость Земли относительно эфира. Но как бы ни настраивали они свой тонкий научный прибор — интерферометр — никакой неосязаемой космической среды, абсолютной системы координат не обнаружили, эфира не существовало.

Не существовало? Разом исчезла космическая среда, неосязаемая составляющая Вселенной, космический клей. Вселенная, в которой обитал западный человек, обрела вдруг новый облик: всё стало относительным, иррацио-

нальным, движущимся одновременно во все стороны и ничем ни соединенным друг с другом. Именно такая чужая, без эфира и души Вселенная и предстаёт перед нами в романе Уэллса «Война миров».

Изменение роли науки в мире повлияло на отношение читающей публики к научной фантастике. В конце девятнадцатого века научно-фантастические произведения играли большую роль в жизни общества и имели более широкую читательскую аудиторию, нежели в следующем столетии. Любой, выбирая книгу наугад, мог случайно наткнуться на научную фантастику. Появилось огромное количество научно-фантастической литературы, причем большую её часть составляли романы. Быть может, самым явным показателем роста популярности и достоверности НФ стало резкое снижение количества анонимных историй, еще недавно игравших заметную роль в научной фантастике.

В то же время новая популярная научная фантастика отличалась более широким полетом фантазии и охватом тем. Ничто больше не сдерживало воображение писателей-фантастов, пока на их стороне была всемогущая непобедимая наука.

Фантасты создавали всё более экзотические миры. Во множестве историй рассказывалось об открытии странных существ — доисторических ящуров, гигантских пауков или неизвестных видов человека. Во имя науки писатели готовы были пойти на радикальные изменения существующего положения вещей. Всё больше появлялось историй о катастрофах, о деградации человечества и даже о конце света.

Учась в Нормальной Научной Школе — впоследствии переименованной в Королевской Научный Колледж, а потом в Императорский Научный и Технический Колледж — Уэллс, как никто другой, ощущал новые силы и возможности науки. И решил попробовать свои силы в новой смелой и дерзкой научной фантастике.

В 1887 году, еще будучи студентом Нормальной школы, Уэллс опубликует в «Сайенс Скул Джурнал» небольшую юмореску «История двадцатого века». А в 1888 году — ко-

гда будущий писатель не имел уже отношения к этому коллежде — в нескольких номерах «Сайенс Скул Джурнал» печатается незаконченный роман Уэллса «Аргонавты хроноса», первый подступ к роману «Машина времени», который писатель напишет через семь лет и который принесёт ему мировую славу.

Научная фантастика продолжала развиваться, но Уэллс пока не готов стать профессиональным писателем-фантастом. Он пока не в силах двигать любимую литературу вперёд.

Чтобы это случилось, должны были произойти ещё три вещи. Образ мысли общества должен стать ещё более вольнодумным, бесшабашным и нигилистическим, дабы оно могло воспринять уэллсовские новые идеи. Должна была измениться издательская политика, чтобы возникла нужда в новой уэллсовской литературе. И наконец, сам Уэллс должен был состояться как писатель. Он должен был лучше узнать жизнь, а его литературный талант — окрепнуть.

Между тем росла вера новой научной фантастики в свои силы и возможности. В то время как Уэллс готовился стать великим писателем-фантастом, читатели готовились встретить и по достоинству оценить нового гения.

Быть может, самым значительным фактом в расширении возможностей научной фантастики, предвестницы нового мироздания, стало резкое расширение времени действия её произведений. Прежде научная фантастика являлась литературой о настоящем, об эпохе современной науки. Но в конце девятнадцатого века положение радикально изменилось. Научая фантастика — наследница традиций «Битвы при Доркинге» вторглась в Будущее, на земли Утопии, и захватила его. Одновременно двинулась она и в прошлое, на земли старинных мифов и легенд, и не оставила там места для фэнтези.

Последний расцвет утопии пришелся на конец девятнадцатого столетия. В промежутке между 1888 и 1895 годами вышло столько же утопий, сколько за весь остальной век. Но в большинстве этих работ шел спор об одной — единст-

венной книге, утопии Эдуарда Беллами «Взгляд назад, 2000 — 1887» (1888). Главное значение романа Беллами заключалось в том, что в нём была показана капитуляция утопии перед силами науки.

По всем внешним признакам «Взгляд назад» — обыкновенная, типичная утопия. Главный герой романа страдает от бессонницы, его гипнотизируют, он засыпает в 1887 году и просыпается в будущем. Там, как обычно, герой становится всеобщим любимцем, выслушивает множество лекций и любуется чудесами Совершенного Общества.

Однако во главу угла в этом Совершенном Обществе ставится вовсе не рациональная душа, а развитие промышленности. В романе «Взгляд назад» утверждается, что машинное общество, во времена Беллами почти не заметное, но очень быстро развивающееся, однажды встанет во весь рост, сорвет с себя всю мишуру и превратиться в истинную утопию.

«Накопление всё большего капитала и образование монополий, отчаянно и непрерывно бьющихся друг с другом, рассматриваются теперь в истинном своём значении, как необходимый процесс, который при логическом своем завершении оборачивается золотым веком гуманизма. Вначале прошлого (т.е. двадцатого — прим. Авт.) века этот процесс завершился окончательным объединением всего национального капитала. Всю промышленность и торговлю страны, прежде управляемую корпорациями и синдикатами, людьми, которые стремились к удовлетворению собственных капризов и получению личной выгоды, объединили в один синдикат, представляющий весь народ, и им управляют теперь в общих интересах и ради выгоды всех».

Все прошло легко и просто. Сначала правительство национализировало промышленность и бизнес. А потом все трудоспособное население призвали в промышленную армию.

В утопии Беллами все счастливы. Жизнь легка и беззаботна. И есть лишь один малюсенький намек на принуждение:

«...Сказать, что у нас введена трудовая повинность — значит, ничего не сказать. Весь наш общественный порядок держится на ней и вытекает из неё, так что, если человек избежит трудовой повинности, то у него просто не будет средств к существованию. Он изгонит сам себя из нашего мира, из общества себе подобных, **одним словом**, покончит собой».

Для наших ушей эти слова звучат просто ужасно. В обществе, описанном в романе Беллами «Взгляд назад», мы без труда узнаем типичное тоталитарное государство двадцатого века, промышленную диктатуру, только по определению благую, альтруистичную и с человеческим лицом. Но, несмотря на все отвращение, мы не можем не признать то мощное и основополагающее влияние, которое оказал этот роман на свое время.

«Взгляд назад» стал принципиально новой, будоражащей воображение точкой зрения. Её принимали с энтузиазмом или яростно отвергали. Книга сделалась символом перехода от веры в рационалистический лжематериализм и душу к уверенности в научном материализме и силах техники.

Отклики на книгу Беллами не замедлили последовать. К примеру, американский политик и писатель Игнатиус Доннелли не поверил в бескровную капитуляцию всех боссов и в резкий безболезненный переход к обществу, где у всех равные права. В своем романе «Колонна Цезаря» опубликованном, в 1890 году под псевдонимом Эдмунд Бойсгилберт, Доннелли описал техническое общество будущего, где полностью господствуют тресты, а общество разделено на кучку богатеев и угнетённые рабочие массы. Вспыхнувшее восстание против тирании подавлено, сотни и тысячи людей убиты, а главный герой и его друзья эмигрируют на другой континент, что бы начать всё сначала.

С другой стороны Уильям Моррис, английский художник, дизайнер, поэт и каллиграф, назвал «Взгляд назад» «краем для кокни» — вульгарным взглядом на победившую машинную цивилизацию. Сам Моррис в ответ написал ро-

ман «Вестями ниоткуда» (1890). В нём главный герой засыпает и во сне переносится из постылой Англии конца девятнадцатого века в мир дружелюбный, зелёный, основывающийся на ручном труде. По сути дела, в тот же средневековый мир, но без религии и невежества.

Но между «Взглядом назад» и «Вестями ниоткуда» есть одно принципиальное различие, наглядно демонстрирующее, за кем историческая правда. В романе Беллами — в полном соответствии с новой доктриной научного материализма — главный герой отправляется в будущее, в 2000-й год, телесно. А когда в конце книги он вновь оказывается в 1887 году, выясняется, что это просто ночной кошмар.

В книге же Морриса герой путешествует не телесно, а в сверхъестественном сне. И оказывается не в обществе будущего, а «нигде», в мире, в мире расположенном неизвестно где и неизвестно когда. В конце же романа герой просыпается и возвращается в ужасный 1890 год.

«Взгляд назад» — это серьёзная попытка пророчества, а «Вести ниоткуда» — лишь признание собственной неувренности в настоящем.

Таким образом, вопреки всем спорам и протестам, всем «Колоннам Цезаря» и «Вестям ниоткуда» стало ясно, что техника изгнала утопию и захватила мир будущего. Варвары вновь правили Римом.

Отныне все утопии описывали только технически совершенное общество. Протесты же против индустриальной утопии вызвали к жизни дистопию, жанр, который также признавал, что завтрашнее общество будет технораем из стекла и металла, но оставлял за собой право критиковать его. Нравилось это или нет, но все признавали, что научная утопия есть единственно возможная модель Совершенного Общества.

В то же время наука вторглась и на землю более или менее исторических легенд и преданий. И самым ярким тому примером стал роман Марка Твена «Янки при дворе короля Артура». В нём практичный и несентиментальный амери-

канец, мастер и подрядчик, после удара по голове переносится в легендарный Камелот. Главный герой называет сам себя «Боссом» (у Н. Чуковского «Хозяином») и начинает перестраивать средневековый мир, индустриализировать его, выставляя против рыцарей с доспехами и магии Мерлина ружья и железную дорогу.

И раз за разом победа оказывается на стороне техники. «Всякий раз, когда волшебство чернокнижия сталкивалось с волшебством науки, чернокнижное волшебство терпело поражение.» (Перевод Н. Чуковского).

Роман «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» фактически стал ультиматумом от научного материализма к легендарным фантазиям паковать вещи и убираться. Более ни одно историческое произведение не могло, подобно «Замку Отранто» ввести в канву повествования, например, духов, в соответствии с воззрениями времени действия романа. Прошлое, как и будущее, стало провинцией империи науки. Магии и сверхъестественному не осталось там места.

Этот процесс легко проследить на примере романтического сериала, которому Уильям Моррис, автор «Вестей ниоткуда», посвятил последние годы жизни. Первый роман серии «Дом волков» (1889) легендарно — исторический, действие его происходит в древние времена в Северной Европе. В последних же романах «Лес за миром» (1894) и помертвом «Колодец на краю света» (1896) магия проступает гораздо явственнее, но, судя даже по заголовкам, действие происходит в воображаемом мире, который не имеет отношения к нашей истории и географии и совершенно не достоверен.

Викторианцы были очарованы открытыми для них наукой древними цивилизациями и доисторическими временами точно также как романтики восхищались Средними Веками. И чем явственнее исчезало из исторических произведений волшебство, тем чаще его место занимала техника. Так, например, в классическом романе о затерянной цивилизации «Она» Райдера Г. Хаггарда (1887) африканская

экспедиция находит стоящую во главе туземного племени женщину. Она похожа на богиню и прожила многие тысячи лет. Но то, что вначале кажется волшебством и колдовством, неизбежно оборачивается затем просто еще одним видом науки:

«Я в ужасе попятился и закричал, что это колдовство...

— Нет, что ты, Холли! — возразила она. — Это никакое не колдовство, тебе это только кажется. И вообще нет никакого колдовства, а есть лишь знание тайны Природы».

Доисторическое же прошлое — кости динозавра, скелеты неандертальцев и каменные топоры — конечно же, являлись неотъемлемой частью науки-первооткрывательницы. И сами первые истории о Каменном веке — «Роман о первом революционере» Эндрю Лэнга и «Зит и Ксо» Генри Курвина — были написаны в это же самое время, в 1886 и 1887 г. г.

Грандиозное расширение рамок жанра НФ, проникновение её в прошлое и будущее подготовило почву для появления подобных Уэллсу истинных покорителей пространства и времени. Не случайно в 1897 году он напишет два небольших рассказа — «История о Грядущем веке» и «История о каменном веке». Ведь в «Истории о Грядущем веке» речь идет о неудачной попытке вырваться из объятий техноутопии из металла и стекла. А «История о Каменном веке» — об изготовлении умным пещерным человеком пятьдесят тысяч лет назад первого каменного рубила, дабы с помощью первой технической новинки увеличить собственную силу и выжить.

Но эти рассказы написал уже зрелый Уэллс, единственный, кто без страха смотрел на новую научную Вселенную. Это он первым после Жюль Верна и его «Путешествия к центру Земли» смог проникнуть в бесспорно неведомый мир. Он выявил силу и опасность чужих существ. Но чтобы Бerti, молодой начинающий писатель-фантаст, стал Гербертом Уэллсом, ему придется много страдать до тех пор пока не окажется, что отступить больше некуда, а терять нечего.

Оставив в 1887 году Нормальную Школу, Уэллс возвращается к привычной для него профессии и образу жизни учителя. Но больная почка — следствие давней футбольной травмы — и признаки туберкулёза вынуждают писателя вернуться в Ап-Парк, чтобы восстановить силы.

Там он много работает, исписывает сотни листов бумаги, но его реалистический роман «Компаньонка леди Франкленд» так и остается неоконченным. Он живет на иждивении друзей и зарабатывает немного денег научными комментариями в детских газетах.

Проходит почти два года болезни и неопределенности, а потом Уэллс снова устраивается на работу учителем. И занимается этим делом ещё четыре с половиной года.

За эти шесть лет после ухода из Нормальной Школы Уэллс добился единственного писательского успеха. В Ап-Парке на Рождество 1890 года за два месяца до сдачи экстерном экзаменов в Лондонский университет и получения степени по зоологии он пишет научно-популярную статью «Новое открытие единичного». Эту статью купил Френк Хэррис и в июле 1891 года опубликовал её в «Фортнайтли Ревю». Самое интересное в статье то, что словом «наука» в ней называется и человеческие знания, и огромные области незнаемого. Статья «Новое открытие единичного» заканчивается словами:

«Наука — это фитиль, который поджёт человек. Он полагал, что находится в комнате — или даже в храме — и что в его свете станут видны стены, исписанные самыми удивительными секретами, и колонны, на которых вырезаны философские системы, как достичь гармонии. Но — хоть смейся, хоть плачь — когда стихло шипение и вспыхнуло чистое пламя, человек увидел свои руки, свое тело и небольшую площадку вокруг него. Остальное — то, где он искал красоту и удобства — все еще скрыто во тьме».

В 1893 году, шесть лет спустя после ухода из Нормальной Школы и через два года после опубликования его единственной статьи, положение Уэллса стало отчаянным как никогда. Как ни старался, он не мог больше ничего на-

писать. И над личной жизнью писателя начали уже сгущаться тучи.

В 1891 году в порыве нужды и отчаяния Уэллс женился на своей кузине Изабелле. Но этот брак не принес писателю желанного покоя. Слишком разительно отличалась от него Изабелла. Не удивительно, что вскоре Уэллс влюбился в Эмми Кетрин Робинс, студентку своего колледжа, типичную молодую порывистую англичанку конца девятнадцатого века.

Вначале мать писателя теряет свою работу домоправительницы в Ап-Парке. Старший брат Уэллса Фред уволен из магазина тканей, чтобы освободить место для сына хозяина. Так внезапно Берти Уэллс, которому не исполнилось и 27 лет, стал единственной финансовой опорой для всей семьи.

И писатель не выдерживает напряжения. В мае 1893 года Уэллс переносит новый приступ туберкулёза, у него горлом идет кровь. Берти вынужден оставить работу учителя.

Писатель испытывал самую ужасную и безысходную нужду, которая и сделала его, наконец, настоящим Г.Д. Уэллсом. Судьба как будто нарочно захватила писателя в свой водоворот, закружила, провела по грани между жизнью и смертью, чтобы он ощутил, наконец, что должен сделать.

Едва оправившись от болезни, Уэллс отправляется к морю поправить своё здоровье. А там он берёт в платной библиотеке и читает роман «Когда человек один» М. Барри, будущего создателя Питера Пэна.

В этой книге один герой объясняет другому, как из повседневной жизни можно набрать уйму сюжетов приличных рассказов. И наступило озарение. Уэллс откладывает книгу в сторону и тут же на оборотной стороне оберточной бумаги начинает писать статью «Об искусстве отдыха на море».

И Барри не обманул. Маленькую статью-юмореску тут же опубликовала «Пел — Мэлл гэтт».

Прежде Уэллс писал произведения для литературных журналов и терпел неудачу за неудачей. Теперь он берется за маленькие юмористические пустички для газет и популярных журналов. И его труд тут же начал пользоваться спросом. За один только неполный 1893 год писатель пишет и публикует более тридцати маленьких бойких статей.

Газеты и журналы, в которых печатался теперь Уэллс, являли собой новый феномен в печатных изданиях конца XIX века Техники, породившего и самого Уэллса. Все оказалось очень просто. Работать на новых сложных современных машинах — например, на высокоскоростном прессе, не мог человек забитый и невежественный. Появилась нужда в образовательных программах, благодаря которым получил образование и сам писатель.

Герберт Уэллс вспоминал: Акт об Образовании 1871 года не только резко увеличил число читателей, но и дал надежду человеку выбиться из нижнего класса в средний».

Новая читающая публика воспитывалась на детских газетах и книгах за один пенс — английских бульварных романах. Они разбирались быстрее жареных пирожков. Поэтому повсюду начали возникать новые публикации и новые формы печатных изданий, бульварных литературных и научно-художественных журналов для среднего класса.

И Уэллс освоил эти новые печатные площади, едва они возникли. «Новые книги пользовались спросом, и возникла нужда в новых писателях. Так одно и тянуло за собой другое: больше читателей, больше печатных органов, больше писателей, больше меценатов».

Берти оказался одним из немногих писателей, кто был родом из сумеречной зоны между рабочим классом и новым возникающим средним классом и мог найти общий язык с ними обоими. Потому на подобных Уэллсу авторов охотились новые издания, готовые с руками оторвать практически всё, что такой писатель может вручить. Несомненно, продолжай Уэллс и дальше писать в том же духе, он сделал бы отличную карьеру модного писателя юмориста.

Наконец у писателя развязались руки, и он смог навести порядок в личной жизни. В конце 1893 года, одним махом покончив со всеми неопределенностями, он оставляет Изабеллу и начинает жить со своей бывшей студенткой Эми Кэтрин Робинс. Как признал потом сам Уэллс, решиться на этот поступок его вдохновила мысль о побеге Перси Шелли и Мэри Годвин. То, что прежде было прерогативой одних радикалов-аристократов, восемьдесят лет спустя стало допустимо и низшим классам. Но даже тогда эти поступки оставались редки и постыдны, тем более что, в отличие от Уэллса, Шелли не приходилось зарабатывать себе на жизнь.

Уэллс же по-прежнему усердно трудился. Для него, в отличие от бедняги Эдгара Аллана По, всегда находилось место на страницах газет и журналов. За 1894 год он пишет по меньшей мере семьдесят пять статей и очерков. Он пишет обо всем и ни о чем: о холодах и клятвах, о своем отце — игроке в крикет и дяде — одноруком моряке. Всё, что выходило из под пера писателя, печаталось почти мгновенно. В своей автобиографии Уэллс сообщает: «Вначале я изо всех сил старался писать, как пишут другие, и лишь годы спустя осознал, что мой исключительный талант и трудолюбие дают мне почти неограниченные возможности...»

Но уже тогда ряд своих статей он пишет всерьёз. Эти научно-популярные очерки были весьма похожи на первую статью Уэллса «Новые открытия единичного» и основывались на тех же идеях, которые писатель высказывал ещё в «Сайенс Скул Джурнал» и в Дискуссионном обществе

В 1893 году в «Пэлл-Мэлл Баджет» выходит статья Уэллса «Человек миллионного года», в которой писатель размышляет о человечестве далекого будущего.

«Перед пытливым воображением встаёт величественное здание с хрустальными стенами и крышей, сверкающими и переливающимися всеми цветами радуги. В центре этого блестящего, меняющего цвет дома расположен круглый, выложенный белой мраморной плиткой бассейн, заполнен-

ный чистой, струящейся янтарной жидкостью, и в нём плавают странные существа. Кто они?

Это потомки людей. Вглядитесь, как они ходят на руках /.../ по белому мраморному полу. У них сильные руки, огромные головы, ясные, умные, нежные глаза. Мускульная их система, их ноги и брюшной пресс превратились в никому не нужные, исчезающие придатки к их головам».

Так появилась на свете тема Больших Мозгов, популярнейшая тема в научной фантастике грядущих пятидесяти лет. Вот она, первая прекраснейшая и ужаснейшая идея Герберта Уэллса: наши дети в принципе не могут стать полноценными гражданами Совершенного Общества, для этого им сперва придется превратиться в отвратительные, совершенно не похожие на людей существа с огромными головами и двумя щупальцами — руками.

В обычное время такие идеи не пользовались бы особой популярностью. Но наступало необычное время. Так называемый «фин де сиекль».

Эти слова означают просто «конец века», но в конце девятнадцатого столетия их произносили таким тоном, будто хотели сказать «конец света». В обществе царила невероятная скука. Королева Виктория правила Англией уже больше пятидесяти лет... и казалось, этому не будет конца. Все стало бесконечно старым, упадническим, декадентским. Время господства в умах общества Обри Бирсли и Оскара Уайльда, двух неоромантиков со странными мыслями и идеями, которые, подобно бледным ночным лилиям, быстро взошли, ненадолго расцвели и тут же умерли.

Ещё последнее десятилетие века именовали «Веселыми девяностыми», как бы подразумевая, что в преддверии конца света разумнее всего петь, танцевать, веселиться и приветствовать появление на свет всего нового. Пришло время впередсмотрящих радикалов, эпоха восхода Джорджа Бернарда Шоу и Общества фабианских социалистов. Наступала самая благоприятная пора для научных новшеств и размышлений о будущем.

Берти Уэллс был как будто создан для этого времени. В буйные, сумбурные, темные девяностые годы прошлого века не всегда можно было отличить декадента от дальновидного политика, так всё переплелось между собой и смешалось в одну кучу.

Был ли Уэллс декадентом или пророком? Он не был ни одним из них, но являлся в то же время каждым из них и обоими вместе. Он сам не знал, кто он?

Всю жизнь он должен был держать себя в руках, сдерживая свой неистовый гнев. Он был болен, переносил один приступ туберкулёза за другим. Неизвестно было сможет ли он собственными глазами увидеть зарю нового столетия. Из Уэллса получился бы настоящий декадент, странный вестник злого рока.

Но в то же время он был человеком, недавно обретшим свободу. Человеком с головой, полной проклятых мыслей и идей, которые годами хранились и вынашивались там и не высказывались никому. И вдруг у него появились слушатели, много слушателей. Его имя не умрет в веках!

Поэтому Уэллс и пишет статьи, подобные «Человеку миллионного года», одновременно смешные серьёзные, пугающие и манящие, пророческие и декадентские. Способ самовыражения для Берти Уэллса самое точное зеркало фин де сиекля.

В 1894 году Уэллс пишет уже множество подобных статей. В них высказывались и иные точки зрения на предмет судьбы человечества. В статье «Вырождение человека» нет никакой цивилизации Больших мозгов. Людей, пишет Уэллс, могут застать врасплох, победить и вытеснить с лица Земли ракообразные, головоногие, насекомые и даже микробы:

«Видя, как на наших глазах человечеству в целом жить легче, мы полагали, что в будущем нас ожидает сплошной комфорт и безопасность. Мы думали, что всегда будем в десять утра приходить на рабрту, в четыре возвращаться домой, в семь обедать, /.../ даже сейчас нам кажется, что любая грозящая людям опасность может быть пресечена в

самом зародыше. Но, как и для любого господствующего в этом мире вида существ, я повторяю, за взлётом всегда следует падение».

В 1894 году он пишет ещё две статьи об иных, не основанных на углероде формах жизни: «Какие вещества могут давать жизнь» — о кремнийорганической жизни и «Другие формы жизни» — о неорганических квазиживых системах. В том же году Уэллс возвращается к старой рукописи своего романа «Аргонавты хроноса» и в пятый раз переписывает её. И в придачу публикует семь анонимных статей о путешествиях по времени.

В своих ранних научных статьях от «Нового открытия единичного» в 1891 году до цикла о путешествиях по времени в 1894 году Уэллс обращается ко всем основным проблемам и темам, которым в дальнейшем будут посвящены его научные романы: «наука» как сумма человеческих знаний и как сумма вопросов, которые ставит перед человеком природа; пугающие и манящие просторы новой Вселенной пространства и времени; иные формы жизни; возможные приемники человечества; и самое главное — перспективы будущего для людей, ждёт ли человечество гибель от ещё более жестоких и безжалостных живых существ или люди превратятся в чуждые человеку и непохожие на него Большие Мозги.

И в тот момент, когда Уэллс, стал готов по-настоящему заняться научной фантастикой, ему поступили заказы на неё сразу от двух редакторов. Первый из них, Льюис Хинд, который позже скажет: «Я лишь прикоснулся к нераспустившемуся цветку», заказывает писателю подборку научных рассказов для «Пэлл-Мэлл бюджет». В 1894 году Уэллс сочиняет «Похищенную бациллу» и еще четыре научно-фантастических рассказа. «Бюджет» вскоре объявлена банкротом, но для писателя это не имеет никакого значения. Другие издательства нарасхват скупают все его работы и платят всё лучше и лучше.

Хенли, редактор «Национал обсервер» опубликовал в своем журнале цикл статей Уэллса о путешествиях по вре-

мени, в письме сообщает писателю, что основал новый журнал «Нью ревью», предлагает ему из своих статей о путешествиях по времени написать роман для этого журнала и оценивает свой заказ в сто фунтов.

Эффект от этого предложения был подобен эффекту от предложения Пьера Этцеля Жюлю Верну переделать книгу о воздухоплавании в роман о путешествии на воздушном шаре. Так же, как когда-то Жюль Верн в лихорадочном возбуждении за несколько недель написал «Пять недель на воздушном шаре», Уэллс двумя руками хватается за это предложение и за две недели пишет «Машину времени» — роман, по отношению к которому вся прежняя НФ была лишь предисловием.

Журнальная публикация романа «Машина времени» оправдала все ожидания Хенли. Выйдя же отдельной книгой (всего в 1895 году вышло четыре книги Уэллса, в том числе сборник «Похищенная бацилла и другие рассказы»), он сделал имя своему создателю. Умри Уэллс в том же году, не проживи он еще более пятидесяти лет, не напиши еще множество книг, он остался бы в памяти как автор «Машины времени». Книги на редкость восхитительной и оригинальной.

Роман начинается с двух довольно обычных глав. Но уже в них чувствуется какая-то странность и новизна.

Вот первые слова книги: «Путешественник по Времени (так приходится его называть) рассказывал нам сам разные вещи». Мы оказываемся на интеллектуальной послеобеденной беседе. И с первых же слов романа узнаем, что, оказывается, существует человек, который может путешествовать по времени.

Очень скупо рассказывает он своим друзьям о природе Вселенной, в которой они находятся: «В действительности же существуют четыре измерения, три из которых мы называем Пространством, а четвертое — Временем».

И в первой же главе он знакомит нас с моделью машины времени. Он приносит гостям «блестящий металлический остов немного больше маленьких часов и очень искусство

сделанный. Он был сделан из слоновой кости и какого-то прозрачного кристаллического вещества». Один из гостей нажимает на рычаг, очертания игрушки становятся смутными, а затем она исчезает.

Потом перед гостями предстает не-вполне-еще готовая Машина Времени. Этот образ стал классическим образцом науки-за-наукой. Слова, которыми описана Машина Времени, одновременно конкретны и смутны. Там, очевидно, есть сидение и рычаг. Она похожа на прежнюю игрушку, только гораздо больше.

«Некоторые части машины были из никеля, другие из слоновой кости, были ещё детали, несомненно, вырезанные или выпиленные из горного хрусталя. В целом машина была готова, но на скамье рядом с чертежами лежало несколько странно изогнутых кристаллических стержней. Они явно небыли закончены. Я поднял один из них, чтобы получше его рассмотреть. По-видимому, он был сделан из кварца».

При всей конкретности описания машины оно остается довольно расплывчатым, как и полагается фокусу-покусу. Оно многое скажет тем, кого интересуют частности и факты, но ничего — если вас заботят сами путешествия по времени.

Несколько позже, в 1893 году, Жюль Верн позволил себе резко отозваться о самом Уэллсе, о его методе творчества вообще и романе Уэллса «Первые люди на луне» (1901) в частности, который писатель в гневе именуется романом о полете на Марс.

«Я не вижу ничего общего между его и моими книгами. /.../

Я исхожу из законов физики. Мои герои летят на Луну на ядре, которым выстреливает пушка. Его герои отправляются на Марс на воздушном корабле из металла, который не подчиняется закону всемирного тяготения... Пусть он сначала покажет нам этот металл. Напишет, как его можно получить».

Но этот пример не вполне подходящий. Чем уэллсовский кэйворит, антигравитационный металл, принципиаль-

но неправдоподобнее особого личного вида электричества капитана Немо, о котором не подозревает ни один человек? Чем жюльверновская Лунная Пушка лучше уэллсовской Машины Времени? Ведь все они суть продуктов воображаемой науки-за-наукой. И все описаны достаточно смутно и неясно.

Так в который уже раз мы убеждаемся, что факт и достоверность — это не одно и то же. Взять в качестве образца уэллсовского творчества «Машину времени», мы легко убедимся, что первая глава романа написана более чем достоверно. В ней автор знакомит нас с путешественником по времени. Он постепенно подготавливает нас к новым сведениям, сначала показывает нам модель этой машины времени, демонстрирует её возможности, потом позволяет взглянуть и на почти готовую машину, и даже бросить взгляд на её чертежи. Все это выглядит весьма правдоподобно. Если мы еще не вполне верим автору, то уже готовы ему поверить.

Впрочем, уже во втором своем интервью, которое он дал в 1904 году, Жюль Верн отзывается об Уэллсе не только гораздо лояльнее: «Это писатель, чьи идеи будоражат мое воображение, чьи книги я читаю с неослабным интересом», но и гораздо более обоснованно.

«В своих романах, описывая мои так называемые изобретения, я всегда основывался на реальных научных фактах и использовал для них методы и материалы, которые не противоречат современному инженерному мастерству и знаниям. /.../ С другой стороны, идеи мистера Уэллса явно не принадлежат нашему веку, они уходят далеко за пределы современных научных знаний, хотя я не могу сказать, что они выходят за грани возможного. Уэллс не только создает механизмы, которые принадлежат исключительно миру его воображения, но оттуда же берет материалы, из которых строит свои машины».

Это звучит уже гораздо чётче. Стало быть, Жюль Верна отличает от Уэллса то, что они по разному понимают слово «наука». По Верну, она включает в себя все известные ве-

щи и постепенно расширяется. По Уэллсу, наука — это огромное неизвестное.

Между событиями первой и второй глав «Машины времени» проходит неделя, и вот во второй главе гости снова собираются у Путешественника по Времени. Однако самого хозяина пока нет. Наконец он появляется, весь грязный, помятый и измождённый. Переодевшись, выпив и пообедав, он приступает к своему рассказу, центральной части романа.

Свою первую и главную остановку Путешественник по Времени совершает в 802701 году н.э. Это уже само по себе демонстрирует уэллсовскую силу и веру. Писатель полностью отринул религиозные временные рамки, утверждая, что наш мир был создан всего за 4000 лет до рождения Христа. Он устремляется далеко в будущее, гораздо дальше семисотлетнего утопического проекта «Воспоминание о 2440 годе» и тем более столетней перспективы «Взгляда назад». Одним гигантским шагом писатель преодолевает целых восемьсот тысяч лет и оказывается на земле, которая никому не представлялась даже в воображении.

С одной стороны, у Путешественника по Времени есть свои утопические мечты о «грандиозной и величественной архитектуре» и «умных и интеллектуальных потомках». С другой стороны, он испытывает традиционные страхи фин де сиекля: «Разве с людьми не могла произойти за это время полная перемена? Что, если люди стали ещё более жестокими? Что, если за это время они вообще утратили свой человеческий облик и превратились во что-то нечеловеческое, неприятное, подавляющее своей силой?»

Первое, что видит Путешественник по Времени, когда его машина окончательно останавливается, — это статуя Белого Сфинкса. Подобно сфинксу из древних мифов, эта статуя установлена, чтобы задавать нам вечные вопросы о природе человека.

А вокруг открывается пасторальный пейзаж в духе самых смелых мечтаний Уильяма Морриса: «В воздухе не было и следа комаров, а в земле — сорняков или грибов, везде росли только фрукты и восхитительные цветы; над землей туда сюда порхали бриллиантовые бабочки».

Жители этой мирной зелёной страны зовутся элоями. Это маленькие, весёлые, красивые, грациозные люди. Но по умственному развитию они не превосходят пятилетнего ребенка, и они полностью лишены творческих способностей. Элои живут в развалинах огромных зданий, а время проводят в постоянных играх и шалостях.

Что же тут произошло? Сначала Путешественник по Времени предполагает (но вскоре отбрасывает эту гипотезу), что перед ним последние остатки бывшей когда-то Утопии. Природа окончательно покорена и, ввиду отсутствия причин для страданий и необходимости проявлять свои силы, человечество деградировало.

Затем кто-то крадет машину времени, уносит её через дверцу в пьедестале Сфинкса. Сперва Путешественник по Времени приходит в ужас от мысли, что ему придется остаться навсегда в этом прекрасном, но чуждом мире. Но постепенно он успокаивается и сам себе советует: «Осмотри получше вокруг себя. Наблюдай этот мир, изучи его нравы и остерегайся слишком поспешных заключений. В конце концов ты найдешь ключ ко всему».

Какая храбрость! Вот это отвага! Сколь разительное отличие от романтической истерики мэришеллевского Виктора Франкенштейна и жюльверновского Акселя. Насколько же изменился характер человека нового времени!

Вскоре Путешественник по Времени узнает, что этот мир будущего населяют не одни элои. Под землёй живут молочно-белые обезьяноподобные существа, вид которых напоминает главному герою человекопауков:

«Понемногу истина открылась передо мною. Я понял, что человек разделен к этому времени на два различных вида. Что изящные дети Верхнего Мира не были единственными потомками нашего поколения. Это бледное отвра-

тительное ночное существо, которое промелькнуло передо мной, также было наследником предшествующих веков».

Так перед нами открывается двоякая картина будущего: люди-дети и люди чудовища? И снова перед нами встает вопрос: каким образом за эти восемьсот тысяч лет могла сложиться столь странная ситуация?

Путешественник по Времени выдвигает новую гипотезу, которую, как он особо подчёркивает, не вычитывал из книг, хотя с подобным положением дел мы знакомы по роману «Колонна Цезаря». По его мнению, классовая борьба между рабочими и капиталистами здесь продолжалась веками. В ней богатые одержали победу, а бедных переселили жить под землю, где они будут приглядывать за машинами.

«В конце концов, на земной поверхности должны будут остаться только Имущие, живущие только ради удовольствия, красоты и комфорта, под землей окажутся все Неимущие — рабочие, приспособившиеся к новым условиям своей жизни и труда».

Элои, потомки праздных богачей, выросли глупыми и нежными. Потомки же рабочих, чудовищные морлоки, сохранили свою животную силу. Но ни «слабые создания, забывшие о своих могучих предках», ни «белые чудовища, из рук которых я еле вырвался в ужасе» не могут более называться людьми.

Затем Путешественник по Времени открывает еще один ужасный факт. Оказывается, морлоки питаются мясом, и пищей им служат элои. Стало быть, так похожие на людей элои на самом деле являются домашним скотом? А морлоки — каннибалы?

Последняя и окончательная теория Путешественника по Времени состояла в том, что перед ним порождение сна человеческого разума, когда одни люди выродились в чалых красавчиков, а другие одичали. Но и эту теорию герой не считает абсолютно верной.

Это признание полностью сбивает нас с толку. Мы понятия не имеем, что там произошло. Мы вообще ничего не

знаем. Слишком много времени прошло между ними и нами — целых восемьсот тысяч лет.

Нам остается только смотреть и набираться опыта. Перед нами открывается мир совершенно чужой и абсолютно странный. Мир, который ни на что не похож.

Вот мир — средоточие темных и загадочных тайн обратной стороны Луны, куда так и не осмелился заглянуть По. Вот она — подземная страна чудес, куда однажды проник и которую счёл слишком странной Жюль Верн. Перед нами, несомненно, Мир За Холмом, место, где нет ничего невозможного.

Между тем Путешественнику по Времени удаётся вернуть назад свою машину. Спасаясь от морлоков, он нажимает на рычаг и устремляется в будущее.

Машина движется все дальше и дальше и наконец, останавливается и оказывается в той эпохе, когда Земля всё медленнее вращается вокруг солнца, а солнце стало навечно красным и огромным в небе. В этом месте растут лишайники, и Путешественник видит огромную белую бабочку и гигантских чудовищных крабов на берегу маслянистого моря.

Он движется дальше вперед и попадает во время через тридцать миллионов лет после наших дней. Земля ещё ближе придвинулась к солнцу, а светило стало ещё больше, красней и тусклее. Дует холодный пронзительный ветер. Путешественник по Времени видит зелённую тину и щупальца, и он возвращается домой и рассказывает гостям свою историю.

Но в чём суть этой истории? Он очень походит на сон из жюльверновского «Путешествия к центру Земли», который увидел Аксель, когда плыл по подземному морю, на странные всепоглощающие «доисторические грёзы».

Аксель во сне видит, как время пошло назад и постепенно все исчезает с лица земли: сперва млекопитающие, затем ракообразные, потом зоофиты и наконец, плавают гранитные скалы и сама Земля превращается в облако. В «Машине времени» протекают те же события, но не как образ

прошлого при обратном ходе по времени, а как картина непрерывного упадка: сначала гибнут млекопитающие, потом огромные крабы, затем исчезнет и зелёная тина, и сама Земля обречена когда-нибудь упасть на Солнце и превратиться в пар.

Причем эти события в «Машине времени» не просто сон. Их видели наяву. Они реальны. Вот какова настоящая мощь этой супернаучной машины из никеля и слоновой кости, которую мы с вами так внимательно разглядывали в первой главе романа.

На следующий день, после того, как Путешественник по Времени поведал друзьям свою историю, он исчезает в огромных просторах времени. Больше никто о нём ничего не слышит. Герой, поведавший нам о Путешественнике по Времени, остаётся в неведении о его — и нашей — дальнейшей судьбе:

«Быть может, он направился в Будущее, в один из тех менее отдаленных веков, когда люди ещё оставались людьми, но успели уже разрешить все самые трудные вопросы о человеке и обществе, оставшиеся им в наследство от нашего времени? Я лично не могу поверить, что наш век, век первых научных опытов, отрывочных теорий и всеобщего разногласия по всем основным вопросам науки и жизни, является высшей точкой в развитии человечества! Так, по крайней мере, думаю я. Он придерживается другого мнения. Мы не раз спорили с ним об этом еще задолго до появления на свет машины времени, и он не верил в Прогресс Человечества. Растущая цивилизация казалась ему беспорядочно сооружаемым зданием, которое когда-нибудь обрушится и раздавит всех своих строителей. Но даже если он прав, нам больше ничего не остается, как продолжать жить. Будущее для меня темно; неясно и загадочно и лишь кое-где смутно освещено, благодаря его замечательному рассказу».

Этим шквалом вопросов, бурей эмоций и недоговоренностей заканчивается роман «Машина времени» — глубо-

кое и тонкое произведение. Заканчивается, оставляя нас в недоумении.

Правда ли, что отвратительная машинная викторианская цивилизация и есть высшая точка развития и самое славное достижение человечества? Или лучшее будущее всё-таки существует, и среди этих «полных неведомого», 802-х с лишним тысяч годов есть такое время, когда все викторианские загадки разгаданы и все скучные проблемы этой эпохи разрешены? И не туда ли в конце концов направился Путешественник по Времени?

Вряд ли, если, конечно, верить словам рассказчика. Если Путешественник по Времени и впрямь никогда «не верил в Прогресс Человечества», то он не стал бы в будущем искать Совершенного общества, дабы прожить там остаток своих дней. Действительно, утопические мечты, которые испытывал Путешественник по Времени в начале своего рассказа, нас, кажется, вводят в заблуждение.

Таким образом, вначале мы должны выяснить, зачем вообще Путешественник по Времени построил свою машину? Как он задумал её использовать? Что надеялся с её помощью выяснить?

Нам кажется, что Путешественник построил Машину времени именно для того, чтобы вырваться из утопического — исторического — времени на на огромные девственные просторы времени научного. Первое своё путешествие Путешественник по Времени совершает именно в поисках утопии и добивается полного успеха.

Приключения Путешественника по Времени полностью разрушают все прежние представления о Будущем. Из места рационалистического совершенства оно превратилось в сплошной туман и тьму, через которые лишь в отдельных местах что-то просматривается. Так же, как, вспомним, в статье «Новое открытие единичного» во вспышке пламени обнаруживается лишь крошечная тьма вокруг нас.

Куда бы ни отправилась в будущее машина времени, полагали мы, она всё равно окажется в прекрасном и совершенном, повсюду и везде научном новом мире. Черта с

два! Единственное, в чем у нас после рассказа Путешественника по Времени не осталось сомнений, есть тот факт, что научная Вселенная миллионного года после нашей эры будет неведомой страной чудес.

В ней могут быть все чудеса и диковины, с которыми мы уже познакомились. Всё это и ещё больше.

Вот почему мы уверены: Путешественник по Времени потому задумал свою машину, построил её и отправился на ней в будущее, что сам он — научный мистик. Гипотетичный прогресс человечества — в который наш герой не верит — не стоит в глазах ни одной из загадок неведомого времени и пространства. Он жертвует давно и твердо обещанным спокойствием, легким, счастливым рационалистическим будущим человечества ради прекрасной и ужасной неопределенности чужого будущего времени — Будущего Мира За Холмом.

Так в истории научной фантастики был сделан ещё один шаг вперед, сравнимый с мэришеллиевским оживлением мертвого при помощи силы науки-за-наукой. Главный герой романа уносится на своей супернаучной машине далеко в будущее и не находит там ни Бога, ни человека совершенного, а лишь разруху, вырождение, гибель и в придачу — обещание чуда.

Но если Виктор Франкенштейн высекает искру жизни и тут же приходит в ужас и прячется под кровать, то Путешественник по Времени, что бы ни случилось, готов бесстрашно отвечать за свои поступки. Подобно жюльверновскому романтику Акселю он спускается в вулкан, затем возвращается, рассказывает нам свою историю, но потом опять отправляется туда.

Образ чужого мира, представленный Уэллсом в «Машине времени» не остался единственным вкладом писателя в научную фантастику. За последние годы девятнадцатого столетия, самый плодотворный период своего творчества, Уэллс пишет ещё несколько десятков научно-фантастических рассказов и шесть полновесных романов, самый полный, законченный и концентрированный образ-

чик всего жанра НФ в творчестве одного писателя. Не одна прекрасная увиденная во сне история, как у Уолпола или Мэри Шелли, и не полдюжины юморесок и незаконченных произведений, подобно Эдгару По, даже не целый ряд вещей с одним и тем же концом в духе Жюль Верна — но создание всё прекраснее и шире раскрывающегося мифа о новой научной Вселенной пространства и времени.

Эти произведения Уэллса можно рассматривать как оценку и переоценку всей прежней научной фантастики. Писатель брал темы у Мэри Шелли, Эдгара По, Жюль Верна и даже писателей своих современников, переводил их на язык чистейшего научного материализма и тем самым делал их своими собственными.

Другие писатели литературы воображения конца девятнадцатого века — такие, как Эдуард Пейдж Митчелл или французский астроном Камилл Фламарион, могли апеллировать одновременно и к науке, и к сверхъестественному. Даже Эдгар Райс Берроуз и Г.Ф.Лавкрафт, писатели начала двадцатого столетия, ученики и последователи Уэллса, в своих историях уверенной рукой смешивали науку с оккультизмом.

Уэллс писал иначе. Более того, именно из-за своей приверженности науке и радения за её чистоту, в течение шестидесяти лет от времени раннего Жюль Верна до момента создания «Эмейзинг сториз» он был на голову выше других писателей.

Сверхъестественному в произведениях Уэллса просто не оставалось места. Он не верил ни в традиционную религию, ни в рациональную душу. Если Уэллс и писал изредка фэнтези, то это всегда оказывались фэнтези материалистические, подобные сатирическому рассказу об ангеле, которого викарий подстрелил из своего дробовика. Если писатель брал в основу своих историй темы или идеи, которые обычно казались сверхъестественными или оккультными, он всегда находил способ подать их в духе несомненного научного материализма. Возьмем хотя бы ту же машину

времени — чем не научный, не материалистический эквивалент бестелесному путешествию во сне у утопистов.

Уэллс высказался по всем фантастическим идеям своего времени, если только их можно было трактовать в чисто научном ключе, и сам выдумал множество новых идей. Он писал о странных изобретениях и ужасных опытах, о безумных учёных и учёных здравомыслящих, о космических катастрофах и доисторических людях, о научных дистопиях и жутких существах, о войнах будущего, космических путешествиях и вторжениях инопланетян. Уэллс не брался лишь за те темы и идеи, где — подобно историям о затерянных цивилизациях — наука нерасторжимо переплеталась с оккультизмом.

Среди всех тех историй, которые успел создать писатель, будучи признанным инфант терриблем наступившего фин де сиекля, веселым возмутителем спокойствия эпохи позднего викторианства, есть истории и о нашествии инопланетян. Как мы помним, образы неведомых чужаков оставались актуальны для научной фантастики всего девятнадцатого столетия. У Фитц-Джеймса О'Брайена образы чужаков почти получились, но этому автору не хватило веры в реальность собственных персонажей. Эдуард Бульвер-Литтон хотел описать жизнь сверхцивилизации, но на деле ограничился лишь показом возможностей вриля. В восьмидесятые годы XIX века также появилась на свет пара более или менее удачных образов могучих чужаков.

В первую очередь обратимся опять к творчеству Эдуарда Пейджа Митчелла. Одним из героев его рассказа «Дерево аэростат» (1883) является летающий кактус, живущий внутренней жизнью «красивой и нежной девушки». Это «Мигрирующее Дерево» спасает жизнь главному герою рассказа, совершает с ним фантастическое ночное путешествие по воздуху и переносит его на сотни миль в безопасное место. Но в конце рассказа мы обнаруживаем, что опять обманулись в своих ожиданиях. Все чудеса получают своё объяснение, и мы узнаём, что поверили очередной выдумке, фирменной клубной байке.

Более убедительно выглядят инопланетяне в дебютном произведении французского писателя Ж.Ч.Рони-Старшего «Ксипехузы». В этой повести, вышедшей в свет всё в том же знаменательном 1887 году, рассказывается, как в древней Месопотамии, за тысячи лет до возникновения там первой цивилизации появляются враждебные кристаллические существа, которые могут менять свою форму и цвет. Число их увеличивается, они расширяют сферу своего влияния и в конце концов грозят захватить весь мир. Но главный герой повести — рационалист и монотеист, обогнавший в своём развитии всех соплеменников, чьим кредо было «люди должны верить лишь в то, что поддаётся опытной проверке» — тщательно и осторожно следит за инопланетянами. Он изучает их слабые места, а затем ведёт землян в решающий бой, где они, имея подавляющий численный перевес и платя десятую своими жизнями за жизнь одного пришельца, побеждают чужаков.

Но Уэллса не влекли к себе ни шутки, ни грезы сновидений, ни истории о доисторических временах, ни оккультизм, ни тем более уверенность в полном превосходстве человеческого разума. Он, как обычно, сразу вникает в суть дела. И без труда находит в воображаемой научной Вселенной пространства и времени место для существ, которые гораздо сильнее нас самих.

Первым и главным уэллсовским образом чужих существ стали марсиане — захватчики из его романа «Война миров», который вышел в свет в 1898 году, через три года после «Машины времени». В нем марсиане — огромные, холодные, бесчувственные интеллектуалы — владеют постоянно развивающейся наукой, могут в пушечных ядрах лететь по безмерному Космосу с Марса на Землю, в гигантских сверкающих треножниках перемещаться по Земле, и сеять повсюду смерть своими тепловыми лучами. Они во всём выше нас по нашей же собственной шкале ценностей. Но в то же время они — кроважидные чудовища, свирепые и недоступные пониманию. Вот первое описание марсиан:

«Тот кто не видел живого марсианина, вряд ли может представить себе его страшную, отвратительную внешность. Треугольный рот с выступающей верхней губой, полнейшее отсутствие лба, никаких признаков подбородка под клинообразной нижней губой, непрерывное подергивание рта, щупальца, как у Горгоны, шумное дыхание в непривычной атмосфере, неповоротливость и затрудненность в движениях — результат большой силы притяжения Земли, в особенности же огромные пристальные глаза — всё это было омерзительно до тошноты. Маслянистая темная кожа напоминала скользкую поверхность гриба, неуклюжие медленные движения внушали невыразимый ужас. Даже при первом впечатлении, при беглом взгляде я почувствовал смертельный страх и отвращение». (М.З.)

Кроме ужаса, страха и отвращения, которое испытывает герой романа, это описание практически не отличается от первого описания Машины времени — много специфических деталей, а в целом все совершенно непонятно. Упоминание же о «большой силе притяжения Земли» выдаёт в авторе стопроцентного научного материалиста.

Однако самое лучшее заключается в том, что эта чуждость и неопределенность марсиан сохраняется на протяжении всего романа. В нём не будет такого эпизода, когда существо, поначалу казавшееся Титаном, оборачивается обыкновенной паровой машиной. В отличие от вриля из «Грядущей расы» сами марсиане оказываются гораздо более неведомыми, нежели вся супернаука, находящаяся в их распоряжении.

На протяжении всего романа Уэллс различными средствами искусно поддерживает и развивает наше чувство принципиальной несхожести марсиан со всем живым. Например, в одном из эпизодов солдат называет «осьминогами», и мы тут же вспоминаем, что в своей статье «Вырождение человека» Уэллс называл головоногих одними из претендентов на роль преемника человечества. В другом эпизоде главный герой, рассмотрев марсиан вблизи, говорит, что «это были большие круглые тела, скорее, головы,

около полутора метров толщиной», а вскоре называет их щупальца «руками». Значит марсиане похожи и на Большие Мозги, и ещё через несколько страниц романа главный герой его сам упоминает об этом, ссылаясь на статью некоего Уэллса «Человек миллионного года», написанную ещё в 1893 году, и не во всём соглашается с ней.

Стало быть, марсиане — это одновременно и ученые, и чудовища, и головоногие, и Большие Мозги. Подобно постоянно меняющемуся облику Будущего в «Машине времени», облик марсиан остаётся неопределённым. Они так и остаются просто жуткими, чудесными и ужасными существами, которых нельзя потрогать руками.

Эти неведомые существа и достоверны и загадочны. Но они всё же оказываются смертными, и, как мы помним, Уэллс упоминает об этом уже в самом начале «Войны миров». У марсиан есть слабость, которая также упоминается в первом абзаце романа в рассуждении об инфузории под микроскопом.

Марсиане уничтожили болезни «много столетий тому назад» и потому оказались беззащитны перед микробами. Именно поэтому, несмотря на своё полное превосходство, марсианам не удаётся захватить Землю. Они падают и умирают, «уничтоженные какой-то пагубной бактерией, к борьбе с которой их организм не был приспособлен».

Так что даже провал марсиан не даёт людям повода для самоуспокоенности. Ведь не сила и ум человека встали на пути у захватчиков, а обыкновенные скромные бактерии. Придумай марсиане какой-нибудь новый хитроумный способ, как уничтожить микробов, и их новое вторжение на Землю будет иметь куда большие шансы на успех. Но даже если этого не произойдет, у нас нет никаких оснований для благодушия. Ведь мы помним, как это было написано ещё в статье Уэллса «Вырождение человека», и головоногие, которых писатель иногда называет раками, и насекомые, и микробы могут стать нашими новыми противниками.

К тому же кто может сказать, что то, что сделали с марсианами бактерии, они не смогут в следующий раз сделать с нами. Кто может предсказать, откуда мироздание нанесёт нам новый удар?

Но роман «Война миров» не ограничивается этим заключением. На одном дыхании Уэллс демонстрирует такую веру в огромные возможности человечества, какую он позволил себе только в своих романах, и тут же снова возвращается к космическим сомнениям.

«Передо мной встаёт смутное видение — жизнь с этого парника солнечной системы медленно распространяется по всей безжизненной неизмеримости звёздного пространства. Но это пока ещё только мечта. Может быть, победа над марсианами только временная. Может быть, им, а не нам принадлежит будущее».

За короткую карьеру мифотворца Герберт Уэллс сделал для НФ больше, нежели все писатели до него. Он распахнул дверь в чудесный и грозный невероятный мир, место, где возможно всё, было бы только достаточно времени и пространства. И он же познакомил нас с чужими существами — в которых, как во множестве зеркал, отражаемся мы сами, наши возможности и наши слабости.

Отложим в сторону всё остальное. Отложим писательскую плодовитость Уэллса, размах его творчества, его точные метафоры и аргументы, его верное служение материалистической науке. Всё что осталось и составляет вклад Уэллса в развитие научной фантастики.

НФ до прихода Уэллса была подобна ребёнку, который живет в маленьком домике, изредка украдкой смотрит на мир через окошко, но никогда не выходит на улицу. Г.Д. Уэллс в период, когда не существовало ничего, что он мог бы представить себе, взял научную фантастику и вывел её на улицу со словами: «Вот большой мир, чудесный и опасный. Ты не должна закрывать на него глаза. И в нём есть много живых существ, которых ты никогда раньше не ви-

дела. Некоторые из них очень старые и сильные, они могут навредить тебе. Живи, если сможешь».

И здесь Уэллс оставил НФ — словно ребенка, дрожащего от холода, одну в пустой прихожей огромного мироздания пространства и времени, со страхом и трепетом озирающуюся вокруг.

## Глава 7

### КОНЕЧНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

В мире Запада наиболее мощным и динамичным социальным фактором в девятнадцатом веке был рост влияния науки и техники. В начале века влияние техники было практически незначительным, а в конце развивающаяся наука стала основным источником мощи Западного общества.

Вместе с огромными изменениями внешней среды и способствуя им, появилась и начала оказывать всё большее воздействие, развернувшись во всю мощь и силу, метафизическая наука, выраженная в фантазиях Западного общества. Шаг за шагом с неохотой и оглядками назад писатели-фантасты переводили силы, места и существа из Мира За Холмом на новый язык науки.

С появлением Г.Д. Уэллса этот процесс обрёл свою полноту. Уэллс был первым писателем-фантастом, который полностью осознал всю бесконечность сил незнаемой науки, безграничность нового мироздания, его пространства и времени, возможность эволюции переделать или уничтожить всё то, что сейчас есть и кажется стабильным. В результате весь мир за пределами Земли в данный момент времени стал для писателя Миром За Холмом, полным неведомых дикиховин.

Однако в начале двадцатого века Уэллс — так же, как и его предшественники Мэри Шелли и Жюль Верн — нашёл своё амплуа, отказался от своего видения мира и в дальнейшем развитии фантастики уже не принимал участия.

Уэллс продолжал до конца своей долгой жизни писать фантастику, на том же хорошем уровне, что и произведения других видов литературы, но после написания «Первых людей на Луне» он перестал быть главным новатором НФ. Из тех двадцати шести уэллсовских произведений, которые в двадцатом веке переиздал в различных научно-фантастических журналах Хьюго Гернсбек в качестве примера литературы, которую он желал бы опубликовать, подавляющее большинство было написано в девятнадцатом веке. Среди них было всего четыре оригинальных публикации 1901 -1905 годов и ничего из написанного Уэллсом позже.

Уэллс оставил НФ, когда она стала очень похожей на привычную. Целое поколение должно было смениться после раннего Уэллса, прежде чем писатели приучили себя к огромным просторам и холодному безмолвию бесконечного пространства и времени. И эти же самые новые писатели тридцатых годов научились сносить всё это и иметь дело с ручными чужаками — воображаемыми существами, которые совершенно отличны от нас, но не имеющих над нами явных преимуществ.

Только остаётся вопрос: почему Уэллс отступил? Изменилось восприятие его читателей или сам писатель стал почевать на лаврах? Или он испугался тех чужих, которых сам же изобразил? Или внимание Уэллса привлекли иные, более практические прикладные проблемы, и писатель отвлекся от проблем мироздания?

Лучший из ответов может быть такой: да, всё это могло проявиться в одно и то же время.

Характер времени определенно переменялся с начала века. Фин де сиекль закончился, а мир уцелел. Начинался новый, незнакомый век. В январе 1901 года, на третьей неделе первого года нового века, Виктория, королева Англии с 1837 года, наконец умерла. Какое облегчение! Освободились, наконец, от вечной затхлой гнетущей пяты Матери Императрицы.

Новоиспеченные эдуардианцы сделали большой глоток свежего воздуха и пристально посмотрели вокруг на зарождающейся век. Наступило новое утро, и, значит, время для философствований прошло. Пора было заняться делом.

Мода на кошмары, рисующие беззащитное человечество перед лицом враждебного кровожадного мироздания, наконец прошла. У людей снова появилась уверенность. Даже только по этой причине Уэллс мог ощутить необходимость сменить тему.

Но не подлежит сомнению, что и сам писатель сильно изменился. Он не был больше ничтожеством, человеком-невидимкой, которого не желала замечать читательская аудитория, и это являлось самой нелепой и жестокой космической ошибкой, которую мог вообразить себе писатель. Его финансовое положение поправилось., он дружил с такими людьми, как Генри Джеймс и Джозеф Конрад, он перестал быть умирающим человеком. В начале нового века Уэллс мог уже смело смотреть в будущее и планировать свои новые произведения.

Да, писатель начал покрываться жирком. В начале двадцатого века он превратился из тощего усатого дурачка 90-х годов XIX века в ощетинившегося терьера, каким мы и помним теперь Г.Д. Уэллса.

И этот новый Уэллс отступил от своих идей о чужих? Очень может быть. Ведь его последний великий роман «Первые люди на Луне», выходящий выпусками на рубеже веков — это странная и противоречивая книга. Она заканчивается с кажущимся незначительным успехом, потом начинается вновь и заканчивается тем, что можно назвать бедствием. И именно высшие чужаки служат в нём камнем преткновения.

В этом романе ученый Кэйвор и рассказчик Бэдфорд, разорившийся бизнесмен, который пытается стать драматургом, вместе путешествуют в аппарате с помощью кэйворита, вещества не проникаемого для тяготения. Кроме того Бэдфорд надеется разбогатеть на коммерческой эксплуатации кейворита.

Луна же оказывается миром чудес, в котором жизнь зарождается в солнечном свете. А в пещерах под поверхностью Луны, на берегу подземного моря, живут разумные существа, похожие на муравьёв селениты, которые носят одежды, присматривают за машинами и швыряются золотом, как мы швыряемся железом.

Кэйвор и Бэдфорд попадают в плен к селенитам. В этом моменте Брэдфорд обрушивается на науку.

«Вот она проклятая наука, — закричал я. — Она сама — Дьявол. Средневековые суды и священники были прекрасны, сейчас — они все отвратительны. Вы заключаете сделку с ними, и они дают вам дары. Но за это за всё вам придётся расплачиваться неожиданным путём. Старые страсти и новое оружие — они разрушают вашу религию, они разрушают ваши общественные идеалы, они кружат вас в одиночестве и нищете».

Более оптимистично настроенный Кэйвор возражает, что она может и помочь наладить контакт с селенитами. Но Бэдфорд считает, что пропасть между селенитами и людьми «непреодолима». В порыве ярости Бэдфорд бьёт селенита и разбивает его на части — первого из многих, кого он убьёт — и двое землян бегут из плена.

Когда в поисках своего корабля герои разделяются, Кэйвора снова берут в плен, оставляя Бэдфорду только незаконченную, закапанную кровью записку. Затем на кэйворовском корабле Бэдфорд возвращается на Землю, захватив с собой несколько слитков золота с Луны — первый взнос в богатство, которое он надеется добыть с помощью кэйворита.

Но антигравитационный корабль почти тотчас исчезает из-за вмешательства мальчишки. Приключение, очевидно, закончено — экспедиция в Мир За Холмом благополучно окончилась.

А затем появляются странные сигналы. Вначале, когда этот роман выходил отдельными выпусками, казалось, что Уэллс пытался так досказать недосказанное. Но последние главы не делают эту книгу лучше.

С помощью радио — последней новинкой того времени — удаётся уловить сигналы Кэйвора с Луны. Кажется, что в этой части книги должно быть показано то, чего из-за своей ограниченности, не смог рассказать Бэдфорд. Ведь Бэдфорд у Уэллса не выносит и мысли о селенитах, отличных от нас или даже превосходящих нас существах. Подобно Акселю из «Путешествия к центру Земли» он возвращается домой и его роль в книге заканчивается.

Кэйвор описывает цивилизацию селенитов в рамках научной дистопии, как некий муравейник, в котором особым разновидностям придают особенную специализированную форму, нужную для различных целей. Наконец, выучив язык, Кэйвор смог встретиться с Великим Лунарием, главным господствующим существом, которое правит Луной. Лунарий представляет собой огромный мозг на много метров в диаметре. Отвечая на вопросы, Кэйвор рассказывает этому существу о конфликтах и войнах между людьми, а затем пугается, что сказал слишком много. Книга заканчивается исчезновением сигналов Кэйвора, и воображение Брэдфорда рисует, что его друг убит (в который уже раз!) селенитами.

Но что же действительно случилось на Луне? Несмотря на ужасные подозрения Брэдфорда, мы ничего не знаем — как ничего не знаем об антигравитационном корабле —, и это не знает и сам Бэдфорд. Всё остаётся тайной. Но мы можем почувствовать, что одного разговора с существом, подобному Великому Лунарию, оказалось более чем достаточно для Уэллса. Он не в силах больше ничего выдумывать, и вынужден бросить беднягу Кэйвора на произвол судьбы, какой бы она ни была.

Очевидно, на рубеже веков Уэллс испытал главный кризис веры. Как он сам должен относиться к науке, такой, по мнению писателя, и манящей, и пугающей?

Современная наука, как мы помним, выросла из тезиса, выдвинутого в семнадцатом веке, о материальности всего мира и отсутствии мира духовного. И увеличивая свою силу и размах, наука в конце девятнадцатого века всё ещё ос-

тавалась в стороне от тех ценностей, которые издревле считались порождением мира сверхъестественного: любви, чести, идеалов, морали.

С этими понятиями не было проблем, пока наука признавала за религией её собственную правоту и истинность. Но по мере того как пути науки и религии расходились всё дальше, наука стала всё больше полагаться на узкую механистическую философию, которая трактовала мироздание как огромную машину, а человека, в лучшем случае, как животное. Именно эта бесцельность и аморальность науки тревожила Уэллса.

Как мы уже видели, сомнения в целях науки действительно выражены в «Первых людях на Луне». Кроме того научная цивилизация селенитов с её сверхспециализированными личными ограничениями сама по себе вызывает значительное беспокойство. К тому же не случайно Великий Лунарий — подобно другим уэллсовским высшим чужакам, марсианским захватчикам — появляется в облике наших гипотетических потомков, Больших Мозгов. Возможно, что Уэллс думал, будто человек сможет выжить во враждебном мироздании, но боялся, что это могло произойти ценой превращения в отталкивающие, безжалостные, отвратительные и ужасно могущественные существа, которых даже сам писатель не мог бы назвать людьми.

Уэллс отказывается от крайностей в своих философских вопросах и сомнениях и оставляет за силами науки непосредственный практический метод, который должен обеспечить выживание. Развивать науку и не слишком задумываться о дальнейших тайнах. И это решение хорошо согласовывалось с новым практическим человекоцентричным духом эдуардианства.

Во время эдуардианского десятилетия Уэллс направил всю свою энергию на критику и реформу общества, чтобы сделать его более научным. Писатель делал футурологические прогнозы, первым его крупным успехом в двадцатом веке была пионерская прогностическая работа под названием «Предвидение влияния механического и научного про-

гресса на человеческую жизнь и мысль» (1901), после которого Уэллсу поступило приглашение вступить в радикальное Фабианское общество. Ещё писатель писал комические социальные романы, в которых общество ставит перед собой задачи, чтобы растратить потенциал людей, до боли похожих на молодого Уэллса. Он писал серьёзные социальные романы, в которых общество ставит задачи, не отвечающие чаяниям нынешнего Г.Д. Уэллса. И он писал вдохновенные утопические романы, в которых ограничения современной человеческой природы и великодушие современного человеческого общества были полностью перекрыты. Уэллс даже попытался, хотя и безуспешно, захватить лидерство в Фабианском обществе и повернуть его деятельность от теоретизирования к практическим действиям.

В своей автобиографии Уэллс говорит о бесконечном пространстве и времени, открытых современной физикой. Вот какие мысли возникли у писателя, когда он на рубеже веков решил отказаться от историй о научных чудесах в пользу социальных реформ:

«Короче говоря, я понял, что Бытие окружает нас с востока и запада, с севера и юга, сверху и снизу со своими чудесами. Внутри этой рамки, словно маленький домик в странном, холодном, громадном и прекрасном мире, жизнь на этой планете, в которой я сам являюсь крошечной искоркой. То, что находится за пределами нашего дома, очень меня волнует. Однако время от времени кто-то находит в себе силы выйти в мир и бросить взгляд на его загадочные просторы. Но для таких людей как я это не обязательно. В конечном счёте, такая отдаленная метафизическая перспектива может иметь огромное значение, но для моей жизни и поступков она не нужна. Физическая наука отступает из бесконечности в маленький мерцающий свет внутри стеклянной бутылки или устремляется прочь к огромным туманностям в глубинах космоса за пределами нашей галактики, и поэтому я перестал смотреть и на эти пятнышки, и на звёзды и вернулся домой».

В 90-х годах XIX века Уэллс чувствовал настоятельную необходимость выйти в мир и смотреть на его загадочные просторы. Но в начале двадцатого века он прекращает вглядываться в пятнышки и звезды, возвращается домой и садится за работу. И пусть другие теперь интересуются, что делать людям в этом большом мире.

Самая насущная проблема, решать которую досталась наследникам и преемникам Уэллса — это приспособиться к новому бесконечному пространству и времени. Научный материализм может быть признан новой господствующей философией своего времени, но только как прикладная сила — подобно пловцу, который с её помощью приспосабливается к холоду и мощи океана.

Существовало два аспекта проблемы. Один — огромное равнодушное могущество великого космического океана. Какой громадной, одинокой, ужасной и заброшенной выглядит эта великая мясорубка, это бесконечное пространство и время! Там возможны чудесные и загадочные просторы, но что они могут предложить людям, кроме, конечно, бедствий и гибели? Значит, остаётся то человеческое мироздание, куда и вернулся сам Г.Д. Уэллс.

Вторым аспектом проблемы стал отказ от присущих человеку способностей и возможностей. Каким маленьким кажется человек по меркам бесконечного пространства и времени! Это огромное, непознанное мироздание пролегает так далеко от человечества, что, кажется, требует от людей стать зверьми. Ведь его высшими ценностями является не любовь и добродетель, а выживание всеми средствами и любой ценой. Какое унижение для человеческой гордыни!

Оба аспекта проблемы — холодная уединенность и ограниченная природа человека — отразились в очень известной статье Бертрана Рассела, опубликованной в самом начале века. «Поклонение свободного человека» можно назвать кредом новой религии, научного материализма.

Эссе начинается с притчи, первой попытки выразить истинное место человека в космосе. Это маленькая жестокая сказка об ограниченности и ничтожности, которая по-

видимому была рассказана Мефистофелем Фаусту как история о сотворении.

Она начинается с появления Бога, утомленного поклонением ангелов, которым он даровал бесконечное блаженство. Но затем к Богу приходит идея: «Чем слушать всю эту незаслуженную похвалу, не забавнее ли будут восхваление существ, которых он будет мучить?»

И поэтому он сотворил безумный чудовищный мир полный существ. Они плодятся, дерутся, истребляют друг друга и отходят в мир иной, мир чьим последующим достижением стал человек, наделенный пытливым разумом и «непреодолимой жаждой обожания».

Сказка заканчивается так:

«И Бог улыбнулся, а когда он увидел, что Человек достиг самого совершенства в обожествлении и отречении, он послал на небо ещё одно солнце, которое столкнулось с первым, и всё вновь превратилось в туманность.

«Да, — пробурчал Бог, — моя шутка удалась. Надо как-нибудь повторить её ещё раз».

Но даже эта маленькая нигилистическая фэнтези о муках, пытках и гибели человечества преследует целый ряд вполне гуманистических целей. Она делает капиталом само имя Человека. Она ставит его на авансцену пьесы. Пусть Бог — позёр, глупец и садист, но человечество хоть что-нибудь да значит для него. Оно так Его позабавило, что этот спектакль когда-нибудь будет сыгран ещё раз.

Эта притча является наилучшим первым приближением для Рассела. Она даже в чём-то соответствует эдуардианским воззрениям. Но она не до конца отражает истинное положение вещей, как понимал его Рассел, поэтому сразу же после окончания своей маленькой фэнтези, автор сам отрекается от неё в пользу другой своей точки зрения, которая немного похожа на первую, но гораздо точнее и страшнее. После того как мефистофелев Бог буркнул что-то о своём намерении повторить эту комедию, Рассел заявляет:

«Точно таким же, только ещё более бесцельным, и ещё менее значимым является мир, который Наука представляет нам на рассмотрение. Где-то среди подобных миров наши идеалы отныне должны отыскать себе пристанище. Человек — это случайный каприз и он не может предвидеть своего конца, который его ждет; не знает, что его происхождение, его развитие, его страхи и надежды, его любовь и его убеждения являются лишь результатом случайного расположения атомов; что ни вдохновение, ни героизм, ни пылкость мыслей и чувств не в силах спасти отдельную личность от могилы, что все вековечные труды, все обряды, всё вдохновение, весь цвет человеческого гения всё обречено на исчезновение после гибели Солнечной системы и что, наконец, весь храм достижений человечества неизбежно должны быть похоронены в руинах мироздания — и всё если не совершенно бесспорно, то очень похоже на правду, что нет философии, которая отвергла бы всё это и оставила людям надежду. Только взобравшись на помост этих горьких истин, только на твердом фундаменте безмерного отчаяния отныне можно создать прибежище для человеческого духа».

Увы! К таким новым канонам для веры, не удивительно, что была необходима акклиматизация. Расселовская идея о бессмысленности существования часто встречалась в произведениях писателей-фантастов следующего поколения после опубликования этого эссе, и показалась насущной проблемой для молодежи, появившейся на свет ещё через два поколения.

Но даже в таком горьком и страшном утверждении о человечестве, как расселовское, есть несколько поводов для оптимизма. Человек всё больше становится капиталом. А остальная часть эссе призывом в стиле Томаса Хаксли к человечеству сопротивляться влиянию враждебного мироздания и продолжать исповедовать человеческие моральные ценности. Эссе заканчивается словами:

«Вера и бессилие — вот суть человеческой жизни, он и вся его раса обречены на медленную, но непреодолимую

гибель, падение в безжалостную тьму. Слепая к добру и злу, опрометчивая в разрушениях, всемогущая материя катится своим безжалостным путём. Человек, обреченный сегодня на потерю всего самого дорогого, завтра сам войдет во врата тьмы, и ему остаётся только лелеять, пока не настало ещё время окончательного падения, возвышенную мысль, что сможет облагородить немногие свои дни; пренебрежение страхом быть рабом у Судьбы во имя почитания гробницы, сделанной собственными руками; неустрашимость перед империей случая дабы сохранить свой мозг свободным от безнравственной тирании, которая правит его внешней жизнью; гордое неповиновение непобедимым силам, которым придется считаться в какое-то время, с его знаниями и его приговорами, чтобы держать, словно усталый, но несломленный Атлант, на своих плечах мир, в котором правят его собственные идеи, несмотря на тяжелую поступь бессознательной мощи.

В эдуардианском десятилетии возникла странная уверенность в силах человечества, словно усталый, но не сломленный Атлант; ощущение, что когда-нибудь солнечная система погибнет и все достижения Человека станут ничтожны на фоне развалин мироздания; а ещё гордое неповиновение в человеке, которое было ответом на такое грубое обращение, и будет превалировать. И эта беспричинная уверенность завладела всеми независимо от их прочих убеждений. Его можно назвать общим знаменателем своего времени.

Базис для предполагаемого Человеческого совершенства на остатке материального творения широко варьировался. Им могло стать, например, новое утверждение традиционной религии. В НФ произведениях научный зонд мог быть направлен в прошлое на две тысячи лет назад и подтвердить существование и сверхъестественную природу Иисуса. Или оккультисты могли написать о научном подтверждении существования души. Гуманисты могли отстаивать особую ценность человеческой морали, а чистые материалисты — утверждать, будто то различие, которое поднима-

ет человечество на высший уровень, находится в человеческом интеллекте. Но все эдуардианцы соглашались с тем, будто в человеке есть **нечто**, что поможет ему подняться над остатками творения.

Эдуардианские НФ произведения говорили «да, но...» Да, конечно, космическая ночь черна... но **когда-нибудь** Человек её победит, пусть даже мироздание переломает Человеку все кости.

Эдуардианские НФ произведения были подобны концовкам великих уэллсовских научных романов 90-х годов XIX века. Снова и снова Уэллс представлял тогда самые тёмные призрачные стороны нового мироздания — но потом возвращается назад, смягчая их и даже противореча им. В «Машине времени» на фоне огромного бесконечного времени человеческая цивилизация кажется не более, чем дурацкая груда вещей. Но в заключение рассказчик говорит: «Если б это даже оказалось так, всё же нам ничего не остаётся, как продолжать далее свою жизнь». В «Войне миров» технически превосходящие людей марсиане могут ещё вернуться и стереть нас с лица земли. Но в противовес этому открывается смутное и прекрасное видение человечества, которое «с этого парника солнечной системы медленно распространяется по всей безжизненной неизмеримости нового пространства». И в «Острове доктора Моро» (1896), романе, в котором рассказчик наглядно демонстрирует нам, что сам рассказчик и его приятели несколько не лучше, чем несчастные измученные пытками люди — полуживотные. Но и в нём говорится: «Я уверен, должно быть в огромных и вечных законах материи то, чего нет в повседневных грехах, заботах и тревогах людей, что мы всё же нечто большее, нежели просто животные, и оно когда-нибудь найдет себе утешение и надежду. Я надеюсь на это, иначе мне незачем жить».

Аналогично эдуардианская НФ могла допустить — или полудопустить — что время уничтожит все достижения человечества, что человечеству могут грозить опасности со стороны равнодушного космоса или враждебного космоса,

и что человек это только животное. Но затем эдуардианская НФ скрещивает пальцы, закрывает глаза и надеется, что найдётся в человеке такая черта, которая в дальнейшем проявит себя и поможет победить.

Единственным чистым исключением из этого эдуардианского сентиментализма по отношению к человеку явились рассказы ирландского дворянина Эдуарда Джона Мортон Дрекса Планкетта, лорда Дансени. Он единственный не отрицал истинной конечности человека. Правда ли, что человеческая цивилизация это ужасная, гротескная забава, всего лишь космическая шутка? Этот молодой солдат, наконец, этот ветеран англо-бурской войны с её концентрационными лагерями и другими предвестниками грядущих зверств, единственный оказался в состоянии встать и посмотреть фактам в лицо.

Дансени был весьма странным писателем. Сам аристократ он развенчивал все претензии аристократии в последнее десятилетие, когда аристократические идеала ещё хоть что-нибудь значили. Но даже если его рассказы сбивали с Человека спесь, они сами оказались очень странным и специфичным видом прозы — блестящими, колоритными, циничными маленькими фэнтези, действие которых происходит в особом вторичном мироздании, несуществующем мире, подобном миру последних историй Уильяма Морриса. Место действия в произведениях Дансени иногда называются «маленьким королевством на Краю Света», а иногда «Третьим Полушарием».

Особенность стиля Дансени — одного из тех эдуардианцев, которые повлияли на позднейшее развитие НФ — в том, что при кажущемся отсутствии современной человеческой науки в его фэнтези произведениях, тем не менее, они были погружены в новую научную философию. Более чем любое другое фантастическое произведение своего времени, они были построены на прочном фундаменте стойкого отчаяния.

В самом деле, произведения Дансени представляют собой не что иное, как первое приближение той ситуации,

которую развернул перед нами в своей притче о человеческом ничтожестве, о его пытках и смерти Бертран Рассел в «Поклонении свободного человека». Сходство между дансеновской и мефистофелевской сказкой о создании и дальнейшей судьбе человечества можно проследить по следующей, характерной для раннего Дансени фразой:

«Однажды я открыл секрет мироздания. Теперь я его забыл, но знаю, Создатель не относится к своему Творению слишком серьезно. Я помню, как он сидел в своём космосе перед плодами своих рук и смеялся»

Везде у Дансени идёт поиск богов. Но все боги оказываются, или жестокими, или незначительными, или фальшивыми и они не предлагают своим адептам ничего кроме страданий, разочарования и смерти.

Назначение сборника Дансени «Время и боги» (1906) очень точно отражает его содержание. Ведь «Время» — это одно из имён громадного и холодного бога науки. Поэтому даже в альтернативном мире фэнтези время, эта величайшая из сил новой науки, сохраняет своё влияние. Время превращает меньших богов в обезьян, а человечество в насекомых.

Дансени занимался высмеиванием идолов, а эдуардианское превознесение Человека было ещё одним идиолом. Вера во врожденную особливость и совершенство человечества была формой самохвальства, уходом от проблем, поставленных новым научным мирозданием. Ведь заявлять, что человек уже стал Человеком — значит, устранить из истинных тяжелых фактов материального мира.

Дансени смотрел сквозь это. Его произведения специально стремились развеять иллюзии. Ты веришь в бога? После прочтения Дансени ты должен плевать на всех обезьяноподобных богов. Ты ищешь Сомфорты в особом совершенстве человечества? Прочтя Дансени, ты познаешь, каков на самом деле человек: претензионный, обманывающий себя муравей.

Лорд Дансени не стал широко популярным писателем. Его уникальное сочетание элитарнейшего артистизма с

развенчанием претензий Человека создали писателю дурную репутацию. Не случайно свой первый сборник он издал за свой счет.

Но то, что Дансени оказал воздействие на более поздних писателей и его рассказы продолжают читать означает, что история двадцатого века в основном подтвердила критику писателя человеческой претензиециозности. Идея о врожденной человеческой особости и превосходства — обычно выраженные и понимаемые как мнимое превосходство каких-то классов или народов получила огромную пробоину ещё в Первой мировой войне. Дальнейшее её развенчание проходило во времена Великой Депрессии, а окончательно добила Вторая Мировая война.

Это была граница событий. Существует фундаментальное различие между новым научным мирозданием пространства и времени и устарелых элитных принципах, полностью основанных на старой идее рациональной человеческой души, этом последнем остатке давно отвергнутого сверхъестественного мира.

В эдуардианском десятилетии первое выражение о природе человека, более связанное с диктатом науки, начало одерживать верх. Этот новый образ мысли показывал всю тщетность достижения морального превосходства Человека, в то время как мироздание наваливает всё больше камней на нашу могилу. Быть может человечество сможет достичь большего в отношениях с космосом, если открыто признает свою животную природу.

Если мирозданию нет дела до человеческой морали, и имеет ценность только выживание, то что это доказывает?

Человеческая цивилизация стала казаться ужасной, ведь она отделила человечество от природы. С одной стороны она согнула и скрутила человечество. С другой стороны она сделала человека слишком мягким для борьбы за существование.

В чём же ценность цивилизации? Может ли путь к выживанию в космосе потребовать полного отказа от цивилизации и превращение человека в свободное животное?

Первым писателем, который обломал свои зубы об эту проблему, был американец Джек Лондон. Лондон родился в 1876 году в Сан-Франциско. Он был незаконнорожденным. Воспитание будущего писателя было суровым и жестоким. В юности он был устричным пиратом, матросом на китобойном судне, недолгое время студентом и затем стал бродягой. В 1897 году будущего писателя захватила Аляскинская золотая лихорадка, и он безуспешно ищет золото в Клондайке. Заболев цингой, Лондон возвращается в Калифорнию — и тут же начинает писать истории, отражающие его впечатления от Далёкого Севера.

Эти повести и рассказы сразу же приносят Лондону большую популярность, но эта популярность становится причиной душевного конфликта писателя. Цивилизация сделала Лондона ещё более грубым, ещё более ожесточенным, она пыталась и ломала писателя. Тогда он бежит от цивилизации в девственную природу. Но и вольная жизнь оказывается писателю не по силам. Он мог лишь прославлять её и бросать на растерзание цивилизации. И только **тогда** общество оказалось подготовленным принять в свои ряды писателя.

Получилась небольшая загадка. Точно так же как Уэллс Лондон был изгнан из общества, но затем своими страстными речами против общества заставил его считаться с собой. И какова же была цена этой победы?

Лондон любил и ненавидел цивилизацию, любил и ненавидел свою популярность, любил и проклинал себя. Все произведения писателя были попытками раскрыть загадку своей собственной жизни, найти, в чём природа человека и переустроить общество на иной, более разумный лад. Он писал о сильных и прекрасных людях, ведущих почти животный образ жизни на краю общества. Он писал брошюры о социализме и романы о классовой борьбе. И на протяжении всей своей карьеры он писал фантастику.

Противоречивость Джека Лондона можно хорошо проследить по двум его романам, в которых вопросы о природе человека и цивилизации обсуждаются на примере домаш-

них животных. «Зов воли» («Зов предков») (1903) и «Белый клык» (1906) являлись почти взыскательными историями о животных, историями, которые были очень популярны в начале двадцатого века. Но эти книги содержат в себе нечто большее. Ведь это первая — и достойная — попытка разобраться в возможностях и желаниях нашей собственной животной природы.

В «Зове воли» сильную калифорнийскую собаку по кличке Бакс (Бэк) крадут и переправляют в Клондайк. Он становится вожаком в собачьей упряжке. Однако когда его хозяина убивают Бакс бежит на волю и становится там вожаком стаи волков. Автор не объясняет нам хорошо это или плохо, но, видимо, большинство читателей восприняли концовку книги как момент освобождения.

В другой книге, «Белый клык», приводится история прямо противоположная первой, как будто Лондон решил высказать точку зрения с другой стороны в споре. Белый Клык, полу собака — полу волк из Юкона, тоже вожак в своей упряжке. Но индейцы жестоко обращаются с ним, а белый Красавчик Смит делает из него собаку-убийцу. Наконец белый джентльмен спасает Белого Клыка, воспитывает его интеллект и лаской приручает его. Затем Белого Клыка привозят в Калифорнию, где он одомашнивается настолько, что чуть не умирает, защищая свой дом и свою семью от беглых каторжников.

Но победа ли это? Кажется, первые главы книги, где Белый Клык вольная и свободная собака написаны гораздо убедительнее, нежели сентиментальная концовка, когда Белый Клык выздоравливает в окружении собственных щенков.

Лондон ощущал позыв к вольной, животной жизни, но так и не смог никогда поверить в него. И виной тому была неспособность писателя освободиться от идеи души. Очевидность этого продемонстрировал автобиографический роман Джека Лондона «Мартин Иден» (1909), книга о популярном писателе, которого уничтожил сам факт собст-

венного успеха и который в конце концов покончил собой. Эпиграфом к роману служат следующие слова:

*«Позволь мне жить пока по жилам кровь спешит,  
Чтоб сон хмельной мне каждой ночью снился,  
Не дай познать всю грязь моей души,  
Пусть прахом станет вновь моя гробница!»*

Лондон чувствовал потребность в цивилизации как в храме для рациональной души. И он ненавидел её. Писатель любил простую животную жизнь и боялся её. И все эти импульсы в творчестве Лондона можно проследить по одному из его НФ произведений, повести «Алая чума» (1912).

В этой повести в 2013 году гигантская пандемия стирает с лица земли большую часть человечества. Погибшая цивилизация представляла собой жестокую всё подавляющую плутократию, очень похожую на описанную Игнатиусом Донелли в «Колонне Цезаря». Но её альтернативой является почти нечеловеческое дикарство. Все выжившие после чумы сразу же впадают в варварство и невежество. Ручные звери вырываются на свободу и начинают поедать друг друга. Буйные сорняки заглушают нежные и мягкие домашние растения.

После множества сцен жестокости и деградации старик, последний человек, который помнит ещё о прошлых временах — бывший профессор английского языка Калифорнийского университета — размышляет о благословенной цивилизации и возможностях её возвращений.

«Эра пороха ещё наступит. Её невозможно остановить — и старая история повториться снова и снова. Количество людей увеличится, и они будут воевать друг с другом. Порох даст возможность человеку убить миллионы людей, и только таким путём, через огонь и кровь, возникнет новая цивилизация, в те далёкие дни, когда настанет её черёд. Почему настанет? Раз старая цивилизация исчезла, значит

будет новая. Для неё может понадобиться пятьдесят тысяч лет, но тем не менее она настанет.

Всё проходит. Остаётся лишь космическая сила и вещество, всё течёт... Кто-то будет биться, кто-то будет править, кто-то молиться, а все остальные станут трудиться и страдать от боли, а реки их крови текут снова и снова, без конца, и вот она удивительная красота и поразительные чудеса цивилизации.

И я правильно сделал, что уничтожил эти книги в пещере — сохранятся они или погибнут, все их старые истины снова будут открыты, а их старая ложь — выживет и передастся потомству. Что за польза»...

Лондон никогда не смог решить, является ли цивилизация поразительным чудом, купленным ценой огня, крови и пятидесяти тысяч лет усилий, или она просто пустая безделушка. Не лучше ли человеку без цивилизации? Должен ли человек отречься от своей души и стать животным?

Из-за того, что проблемы человека, цивилизации и мироздания слишком мучали писателя, Лондону пришлось представлять их со всей возможной ясностью и пылом. Но он так и не смог разрешить их. Этот узел оказался писателю не по зубам. Отказаться от цивилизации, чтобы убежать со стаей вольных волков казалось ему и страшным, и желанным. Но отречься от цивилизации означало отречься от души, а Лондон не мог на это пойти. Душа была слишком дорога для него. Это было его отличием от других, свидетельством особого превосходства писателя. В конце концов Лондона сломали эти безответные вопросы. Писатель запил и начал принимать наркотики. Наконец, в 1916 году, превратившись в пародию на человека, в возрасте 40 лет он умер от почек. Или совершил самоубийство, подобно своему альтер эго Мартину Идену. Этот вопрос так и остался открытым.

Однако ещё до его смерти на авансцене появился новый писатель из Чикаго, который находился под явным влиянием Джека Лондона, и чьи книги содержали в себе ответы на

лондонские вопросы. Этим писателем был Эдгар Райс Берроуз, первый великий НФ писатель двадцатого века.

Берроуз родился в 1875 году, он ровно на четыре месяца старше Джека Лондона, но его писательская карьера началась в дни лондонского заката. Первые два произведения Берроуза «Под лунами Марса» и «Тарзан — приёмыш обезьяны» впервые были опубликованы в 1912 году на страницах «Олл-Стори», «мягкого» журнала.

Берроуз был писателем, на творчество которого можно не обратить внимания. Его произведения предназначались для юношества и часто издавались в дешёвых журналах, ориентированных на непритязательного читателя. Он писал для развлечения, и сам не вполне серьёзно относился к своему творчеству. Но в тех первых своих романах Берроуз демонстрирует новый тип героя, новое отношение к миру, к жизни и разрешению проблемы «человек и цивилизация». Он не сделал бы этого, если бы не писал для дешёвых популярных журналов, согласных на любую дозу недостоверного во имя новизны и развлекательности.

В итоге двое писателей, почти ровесники, Лондон и Берроуз стали полной противоположностью друг другу. Лондон, элитарный писатель, был незаконнорожденным, ребёнком улицы, который отчаянно стремился в свою особость и отличие от других, в то, что в душе он принц. Берроуз, бульварный поделщик, был балованным ребёнком своих богатых родителей, который хотел насколько это возможно стать обычным человеком, для которого вся жизнь приключение.

Практически Берроуз искренне жаждал жить той жизнью, которая была уготовлена юному Джеку Лондону — только без её болей и крушений. Берроуз обладал беспокойным и импульсивным характером энтузиаста, но писатель стремился сдерживать свои чувства и равномерно распределять их на долгую и монотонную работу без вознаграждения.

Берроуз был четвертым сыном и самым младшим из выживших детей офицера-униониста в Гражданской войне,

который затем стал процветающим чикагским бизнесменом. Двое старших братьев Эда закончили Йель. Сам Эд был послан в элитную подготовительную школу в Андовере и являлся даже на короткий срок президентом своего класса, пока не вылетел из него за неуспеваемость.

Основная беда Берроуза заключалась в том, что он в одной школе за другой изучал латынь и греческий, но так никогда не изучал по-настоящему родного языка.

Будущий писатель закончил военную школу для мальчиков в Мичигане. Единственной вещью, которой он там научился, была верховая езда.

После завершения образования Берроуз сделал ряд попыток вести жизнь, полную романтических приключений, которых он жаждал. Будущий писатель завербовался в кавалерию, но нашел армейскую жизнь в мирное время такой неприятной и бесперспективной, что вынужден был просить своего отца дёрнуть за верёвочку и освободить сына из армии. На время Берроуз устроился ковбоем в Айдахо, времена фронта уже давно прошли. Вместе с братом он занимается добычей золота, но дело терпит крах. Во время испано-американской войны будущий писатель пытается вновь завербоваться в кавалерию, но Тедди Рузвельт возвращает его назад, сообщая в письме, что фронт находится слишком далеко от Айдахо.

В то время, когда Джек Лондон направился в Аляску, а затем вернулся и сделал себя известным в серьёзных литературных журналах, Берроуз был лишь мальчишкой, впус-тую мечтающим о приключениях. Уже в 1906 году, когда ему перевалило за тридцать, будущий писатель тщетно пытается получить должность кавалерийского инструктора в Китае.

Даже женитьба не смогла остепенить Берроуза. Он меняет одну работу за другой. Он исчезает гораздо чаще, чем Г.Д. Уэллс.

Он работал на своего отца. Он работал на своих братьев. Он был железнодорожным полицейским, табельщиком, торговцем, бухгалтером, руководителем конторы, и снова и

снова неудачливым бизнесменом. Берроуз стремился стать умелым и квалифицированным, но никогда не овладел ни мастерством, ни квалификацией. Берроуз стремился быстро разбогатеть, но у него никогда не было много денег. Берроуз хотел стать ловким бизнесменом, но любой его бизнес оборачивался воздушным замком.

Лучшее, что можно сказать о молодом Эдгаре Райсе Берроузе, это то, что будущему писателю всегда хватало смелости бросить своё очередное занятие и отправиться на поиски чего-нибудь такого, чего ему не доставало в жизни.

Летом 1911 года в возрасте 35 лет — когда Джек Лондон стал уже хроническим алкоголиком и превратил несчастные результаты своего успеха в лодки, которые никогда не спускались на воду, и дома, которые горели один за другим — Берроуз был никем, вечным неудачником, человеком, который никогда не занимался одним делом так долго, чтобы оно стало профессией. Он был просто мечтателем, претендующим на роль практичного человека.

Но Берроуз имел ряд черт характера, необычных для романтического мечтателя. Он был дарвинистом. Будущий писатель купил экземпляр «Происхождения человека» Дарвина в 1899 году и сохранил его на всю жизнь. Он не просто прочитал о концепции борьбы за существование, он стал активным её сторонником. Будущий писатель питал отвращение к цивилизации и идеализировал природу. Животные казались ему гораздо благороднее человека.

И кроме того Берроуз был абсолютным материалистом. Душа являлась для него просто ещё одним религиозным суеверием, очередной ложью, связывающей человека по рукам и ногам.

Итак, летом 1911 года, сидя в своём пустом офисе после провала последней авантюры, бизнеса на заточке карандашей, Берроуз начал набрасывать историю в форме письма на обороте старого бланка. Это была вольная романтическая фэнтези, рассказ об американском солдате, который очутился вдруг на другой планете и там пережил множество приключений и добился любви марсианской принцессы.

Откуда у Берроуза мог взяться такой странный и отчаянный летчик? С самого детства все деловые предприятия будущего писателя приносили одни убытки, так что написать подобную сказочную историю было для него нелепой попыткой добиться таки своего. Даже сам Берроуз так до конца и не понял, зачем это ему понадобилось. Он подписывает рукопись псевдонимом Норман Бит в знак того, что это воспоминания реального человека, а не плод безумной фантазии.

Берроуз посылает свою рукопись в «Олл-Стори», дешёвый журнал, издаваемый Френком А. Манси. Этот журнал, процветавший с самого начала века до конца Второй Мировой войны, имел кричащие обложки, печатался на самой дешёвой бумаге, которая только могла быть. Он являлся научно-развлекательным, приемлемым, но не вполне респектабельным. Дешевые журналы вызывали трепет и бурное наслаждение у читателей, перехватив эстафетную палочку у бульварных романов, на которые они были очень похожи.

«Олл-Стори» был далеко не самым гонорарным или распространённым из дешёвых журналов в период перед Первой Мировой войной. Но этот журнал стал мишенью, куда нацелился Берроуз, и молодой писатель не промахнулся. «Олл-Стори» принял его марсианскую сказку и печатал её выпусками с февраля по июль 1912 года. Она вышла под названием «Под лунами Марса» и за подписью Норман Бин.

Слишком много для псевдонима, который Берроуз использовал в последний раз.

«Под лунами Марса» — более известный под названием книжного издания «Принцесса Марса» — имел успех у читателей «Олл-Стори». Это было произведение нового писателя, пишущего без всяких изысков и экивоков. Оно было грубым. Её язык временами становился формальным и сухонным, в зависимости от сюжета произведения. Однако всё это не имело значения. Роман Берроуза сумел уникаль-

но завладеть вниманием читателя и с начала до конца держать его в напряжении.

Частично это произошло благодаря герою Берроуза, капитану Джону Картеру из Вирджинии. После краткого предисловия, в котором Берроуз представляет своего «дядю Джека», автора рукописи, начинается рассказ самого Картера. Его первоначальное самописание звучит совершенно таинственно. Он заявляет:

«Мне очень много лет, сколько — я сам не знаю. Точно ответить не могу, так как я никогда не старился, подобно другим людям и детство тоже не удержалось в моей памяти. Насколько я припоминаю, я всегда был мужчиной в возрасте около тридцати лет. Вид у меня такой же, как сорок лет назад, и всё же я чувствую, что вечно жить я не буду, что в один «прекрасный» день умру реальной смертью, после которой нет воскрешения». (Пер. Э. Бродерсен)

Как интригующе!

Впрочем, и правдоподобное представление Картера Берроузом-рассказчиком — который «помнит» о том, как Джон Картер гостил в доме у отца писателя в Вирджинии ещё до Гражданской войны (!), — и собственное картеровское самопредставление, в дальнейшем не получает развития. Мы так и не узнаем о Картере ничего существенного, кроме того, что он «отличался изяществом, типичным для южных джентльменов высшей породы и был солдатом, чья шпага обагрялась кровью на службе трём республикам, империи и нескольким королевствам. Мы так и не узнаем, какие дела привели его в Вирджинию: какие-то обстоятельства в правительстве, стране, войне или просто особый опыт. Ничем не объясняется его странное отсутствие памяти о детстве и удивительное незнание своего возраста. Ни лёгкий набросок портрета Джона Картера, ни его уникальные особенности не имеют отношения к фабуле «Принцессы Марса».

Впрочем, они существуют для того, чтобы подчеркнуть необычность персонажа. Чтобы представить читателям характер однозначно героический, но не отягощённый грузом

прошлых историй, связей или идеологии. У Джона Картера всё впереди. Это чистая доска. Он — персонаж, которому подвластно всё и который может стать всем.

Ещё одна существенная черта Джона Картера — его аномальный инфантилизм. Она выходит за пределы видимых поступков героя. Физически Картер может выглядеть человеком в расцвете сил, но психически он вечный ребёнок со всей юношеской гибкостью и активностью. О себе он говорит: «Я мог пробыть в отсутствии двадцати или тридцати лет, и то, что меня с моими мыслями и чувствами мальчишки могли считать дедушкой, хотя бы и двоюродным, казалось мне величайшей нелепостью».

В 1912 году такой герой был в новинку и очаровывал своей новизной. Какое удовольствие было следить за приключениями Джона Картера и гадать, какие сюрпризы нас ждут на следующей странице.

Но в «Принцессе Марса» есть ещё один момент, столь же не ясный, сколь и все необычайные черты Джона Картера. Это способ, каким Картер вдруг попал на Марс.

Джон Картер рассказывает нам, что после Гражданской войны в Америке, он отправился искать золото в Аризону. Картер находит удобную пещеру и укрывается в ней от нападения апачей. Внезапно из пещеры доносится ужасный стон, и тут же индейцы в панике бегут прочь. Затем он вдруг обнаруживает, что стоит обнажённый рядом с собственным почти безжизненным телом. Снаружи пещеры внимание Картера привлекла красная планета Марс, возникающая на горизонте:

«И в эту далёкую незабвенную ночь, когда я, как заколдованный, не мог оторвать от него свой взор, мне показалось, что он властно призывает меня к себе через необозримое пространство, манит меня ринуться к нему, как магнит притягивает к себе кусок железа.

И тяготение моё к нему оказалось непреодолимым. Я закрыл глаза, простёр руки по направлению к призывавшему меня богу войны, и почувствовал, как с быстротой молнии

какая-то волшебная сила понесла меня в необозримое пространство.

На мгновение резкий холод и непроницаемый мрак окружили меня».

Когда Джон Картер снова открывает глаза, то оказывается лежащим голым посреди странной местности. Он понимает, что попал на планету Марс. И тотчас же начались приключения Картера в этой стране чудес. Он знакомится с воздействием меньшего тяготения на этой планете. Он находит кладку марсианских яиц. И в конце главы Картера берут в плен дикие белозубые четырёхрукие марсианские воины пятиметрового роста. Какой странный и опрометчивый переход в Мир За Холмом! Раньше писатели, подобно Жюлью Верну, могли осторожно пересечь границу Мира За Холмом с помощью супернаучной машины и быстро ретироваться при первом же увиденном чуде. Берроуз же не делает и попытки правдоподобно объяснить это путешествие на Марс. Он прекрасно хватает своего героя за шиворот и переносит обнаженным в неведомый мир.

Может быть этот переход на Марс — только сон? Но Берроуз тут же опровергает эту версию: «Я ничуть не сомневался, что нахожусь в здравом уме, а также и в том, что всё происходит наяву. Я не спал. Моё внутреннее сознание с такой же уверенностью говорило мне, что я на Марсе, с какой ваше говорит вам, что вы на Земле».

Душа Картера, оставив тело в аризонской пещере, одна совершила астральное путешествие? Такая возможность исключена, особенно если учесть, что Картер в конце книги оказывается в той же самой пещере. Но есть и возражение, пока Джон Картер находится на Марсе, он не является духом. У него имеется нормальное человеческое тело, когда он подвергается опасностям, то Картер понимает, что умрёт на самом деле и после этого не воскреснет.

Когда в заключении Картер приходит в себя и вновь оказывается в аризонской пещере, то обнаруживает останки обитавшей в мумию старой женщины, склонившейся над медным котлом с зелёным порошком на дне, а позади

неё на плетёных ремнях висел целый ряд скелетов. Но нам по-прежнему не легко провести связь между этой индианкой-ведьмой — если это была именно она — и картеровскими приключениями на Марсе.

Так как же Джон Картер попал на Марс? Лучшее, что здесь можно предположить, это то, что Берроуз берёт этого особого представителя человечества отсюда и переносит его туда.

Вот один ещё интересный вопрос: как читатели «Олл-Стори» могли смириться с такими бьющими в глаза недостатками, как особые способности Джона Картера и его внезапное странное перемещение на Марс. Ответ, кажется, таков: читателям «Олл-Стори» было так же любопытно, как Эдгару Райсу Берроузу, узнать, что может натворить один человек, если его голым поместить в чужой мир, где борьба за существование идёт ещё свирепее, чем на земле. Беррозовский Марс стал превосходным тестом на силу и слабости цивилизации, на допустимость животной природы и, самое главное, на столкновение человечества с таинственным научным мирозданием пространства и времени. Читатель готов был проглотить недостоверность в начальных предпосылках ради того, чтобы увидеть результаты этого небывалого эксперимента.

Марс — местные жители называют его Барсумом — это умирающий мир. Его высшая цивилизация пришла в упадок 100 000 лет назад, когда высохли марсианские океаны. После длительного периода варварства, цивилизация была восстановлена краснокожими марсианами, которые образовались из смешения жёлтой, чёрной и белой рас в давние времена. Эти краснокожие марсиане откладывали яйца, но во всём остальном вели себя как самые обыкновенные люди.

Многими своими чертами цивилизация краснокожих марсиан напоминала типичную викторианскую техническую утопию. Она обладала техническими чудесами, далеко превосходящими возможности современной земной техники. У неё есть автоматические пункты питания, здания,

ночью поднимающиеся в воздух и супертелескопы, через которые можно увидеть всё, что происходит на Земле. Кроме того краснокожие марсиане владеют силами загадочных восьмого и девятого лучей солнечного спектра.

Эту новую марсианскую цивилизацию можно считать достойной сменой погибшей цивилизации. Её знания равны утраченным старым знаниям. Джон Картер рассказывает нам:

«За время многовековых лишений и непрерывных войн, как междуусобных, так и общих — против зелёных, погибло многое из высокой цивилизации и искусств светловолосых марсиан. Но современная красная раса достигла такого развития, когда новые открытия и более практичная цивилизация вознаграждают утрату того, что безвозвратно погребено под бесчисленными слоями истёкших веков».

В то же время в этом грубом мире идёт вечная борьба за существование. Города красных марсиан постоянно борются друг с другом за скудные ресурсы и должны также отражать атаки диких орд зелёных марсиан, которые кочуют по дну мёртвых океанов.

Красные марсиане не оставили в долгих веках восстановление цивилизации и не утратили полностью своих варварских черт. Когда они не путешествуют на своих воздушных кораблях, ведомых восьмым лучём, они трясутся на спинах лошадиноподобных существ. Когда они не пользуются своим лучевым оружием, которое бьёт на двести миль, они сражаются лицом к лицу длинными мечами.

Здесь есть масса странных неувязок. Может даже показаться, что Берроуз, поставленный перед необходимостью изображать детали чужой планеты, просто писал всё, что приходило ему в голову. В перенесении Джона Картера на Марс есть элемент оккультизма. В цивилизации красных марсиан есть и элемент утопии. В исчезнувшей барсумской цивилизации имеется также элемент темы затерянной расы. И ещё есть немного научного ингредиента: упоминание о меньшем тяготении на Марсе и центральная тема — дарвиновская борьба за существование.

Но Берроуз не просто смешал всё в кучу. Он создал из всего этого нечто своё. Однако получилась весьма неуклюжая попытка Берроуза применить лучшее, что есть в цивилизации, и лучшее, что есть у дикарей, две вещи совершенно несовместимые.

Теперь Берроуз уже не пользуется таким успехом. Когда писатель помещал рядом лучевое оружие, которое бьёт на многие мили, со сценами рукопашных схваток, сцен захватывающих и красочных, — это приемлемо для романа, но только в качестве малой толики глупости. Эти две формы схваток несовместимы в рамках одного мира.

Впрочем, в одной детали черты утопизма и варварства прекрасно совмещаются. Это нагота героев книги. Ведь не только Джон Картер попадает голым на Марс. За исключением нескольких декоративных мундиров из кожи, металла и перьев, красные марсиане предпочитают ходить обнаженными. Так же поступают и их зелёные сородичи. Вот — в 1912 году! — как описано первое появление Деи Торис, принцессы Марса:

«Она была также лишена одежды, как и сопровождающие её зелёные марсианки. За исключением украшений очень тонкой работы, она была совершенно обнажена, но никакие наряды не могли бы возвысить красоту её совершенной и гармоничной фигуры».

Нагота может быть рассмотрена как элемент утопии. Это доведенная до своего логического завершения политика рационализма в одежде, за начало которой можно посчитать отказ от ношения париков в книге Льюис Себастьяна Мерсье «Воспоминания из 2440 года».

Но нагота это ещё и варварство. Всеобщий нудизм в «Принцессе Марса» может также служить образом нового общественного настроения, которое начало проявляться в десятых — как ответная реакция на викторианскую сдержанность и признание животной природы человека.

В десятые годы люди начали стремиться познать своё тело. Популярной музыкой тех дней стали регтайм и джаз — расовая музыка, музыка импровизации, негритянская

музыка, музыка тела. Именно тогда возникла новая еда: бутерброды и мороженое — еда, которую едят руками, как будто цивилизованные столовые приборы никогда не были изобретены. И именно в десятых дамы перестали носить корсеты и стало можно говорить о сексе, этом ужасном викторианском табу.

Дешевые журналы стали составной частью этого неослабевающего процесса. И ранние истории Эдгара Райса Берроуза — тоже.

Джон Картер принимает вызов красных марсиан. При всей их наготе они отчасти являются подавленными своей жестокой судьбой. Картер двигается на своих ногах быстрее, чем они и не разделяет их сложившихся предубеждений. Во второй берроузовской марсианской книге — «Боги Марса», которая выходила выпусками в «Олл-Стори» в 1913 году — Картер разоблачает господствующую на Марсе религию с её фальшивыми жрецами, фальшивыми богами и фальшивой загробной жизнью. В третьей книге — «Военный вождь марса» («Владыка Марса»), которая печаталась выпусками в «Олл-Стори» в конце 1913 года и начале 1914 года — Картер завоёвывает фактически всю планету.

Если полусверхцивилизованные, полудикие красные марсиане являются одним стандартом, по меркам которого испытывается Джон Картер, то дикие четырёхрукие зелёные марсиане составляют другой. Эти огромные существа воплощают собой чисто животную безжалостность. Каждый зелёный марсианин всегда соперничает с любым другим зелёным марсианином. Высокие чувства любви, милосердия и сострадания им недоступны — это считается опасным атавизмом. Они смеются над смертью своих товарищей и развлекаются, пытая своих врагов.

Картер приобретает уважение этих существ, побив их по всем статьям. Когда зелёный марсианин оскорбил его, Джон Картер ударил его изо всех своих огромных, тренированных на Земле сил:

«Тогда он наградил меня тумаком, чтобы сбить меня с ног, физиономия его была от меня на очень близком расстоянии, и я сделал то, что оставалось сделать джентльмену, попавшему в атмосферу грубости, необузданности и полнейшего отсутствия уважения прав чужестранца: я ударил его кулаком по челюсти, и он свалился наземь, как заколотый бык».

Но Джон Картер превосходит зелёных марсиан не только в грубой силе. Когда пропадает нужда в грубых и решительных действиях, он завоёвывает их любовь, дружбу, привязанность и уважение. Он даже дикого сторожевого марсианского зверя смог превратить в своего покорного слугу. Картер так же сумел подружиться с одним из высших зелёных марсиан, Тарасом Таркасом, джедаком из Тарка.

В результате лучшим примером успешного соединения цивилизованной прсвещённости и варварской жизненной силы в «Принцессе Марса» является сам Джон Картер. Как сказала ему принцесса Дея Торис, когда только познакомилась: «Вы странная помесь ребёнка и мужа, зверя и благородного существа».

Именно картеровская откровенность и личная приспособляемость даёт возможность ему, попавшему голым в чужой мир чудес, держаться в этом мире без страха и предрассудков и пробиться на самый верх. Если мы должны бороться за существование в сверхнаучном мироздании пространства и времени, Эдгар Райс Берроуз учит нас, как это сделать. Мы должны подражать этой восприимчивости и пылу Джека Картера.

Большая часть берроузовской новизны и очарования проистекает из того нового отношения, которое он проявляет к мирозданию. Он не считает научное мироздание безжалостным жёрновом незыблемых космических законов, который превращает все человеческие достижения в пыль. Скорее уж писатель видит в мироздании пространства и времени неисчерпаемый источник необычайных обстоятельств, которые могут нам навредить, но вызов кото-

рых можно принять. Именно так Берроуз описывает Барсум как неведомый мир, который бросает один диковинный вызов за другим.

Этим своим новым отношением к мирозданию и своим современным героем Берроуз представляет материалы для разрешения запутанных проблем человека, цивилизации и природы. Если мироздание — это не мясорубка, значит нам нет нужды выбирать между высокой культурой, которая неизбежно истощится и рухнет, и свободной и дикой жизнью, поправшей мораль ради выживания. Видимо ответ состоит в том, чтобы приспособиться к возникшим обстоятельствам.

Вот он ответ для общества. С чего это надо бояться, что падение цивилизации приведёт к концу человека? Нет. Когда высохли марсианские океаны и пала древняя барсумская цивилизация, марсиане выжили, приспособились к новым условиям и даже создали новую цивилизацию.

Адаптация — это живой пример приспособляемости. С южными джентльменами он южный джентльмен. С детьми он смеётся и играет как ребёнок. А когда оказывается в цивилизации красных марсиан, то он самый настоящий принц крови.

Джон Картер — это ранняя версия человека двадцатого столетия, который находит средства к жизни в столкновениях, а не в примирении. И в этих обстоятельствах он находит себя в Картере, полагающегося на интуицию и всегда действующего по мгновенному порыву, даже когда смотрит в лицо смерти.

«...Из всех тех многочисленных случаев, когда вольные мои поступки ставили меня лицом к лицу со смертью, я не могу припомнить ни одного, когда возможность иного образа действия, нежели предпринятый мною, открылся бы мне ранее, чем через много часов. Разум мой, по-видимому, устроен таким образом, что я подсознательно слеую велению чувства долга, не прибегая к утомительным мозговым процессам».

Именно здесь, в дешёвом недостоверном романе «Принцесса Марса» — вышедшим в один год с джеклондовской «Алой чумой» — содержатся ответы на вопросы Джека Лондона и почва для примирения «Зова воли» с «Белым Клыком». Вот ответ: Приспосабливаемость. Вот самый лучший подход. Когда Баксу надо было стать вождём волчьей стаи, он стал им. Когда нужен Белый Клык, чтобы защитить цивилизацию, появляется Белый Клык. И не надо связывать истинную природу человека исключительно либо с цивилизацией, либо с варварством.

Когда «Принцесса Марса» ещё выходила выпусками, Берроуз писал свой новый роман, в котором обрядил те же самые новые идеи в другие одежды. Этот роман — «Тарзан, приёмш обезьяны», опубликованный в «Олл-Стори» в октябре 1912 года — и принёс писателю известность.

«Тарзан приёмш обезьяны» — это книга о мальчике сироте, сыне английского лорда, который родился в джунглях Африки и был выращен интеллигентными обезьянами. Но, несмотря на все свои затерянные города, необычайных чудовищ и старинных людей, берроузовская Африка не так жутка и загадочна, как его же Марс. Но Тарзан — это тот же Джон Картер, гибкий человек, соединивший в себе все лучшие черты цивилизованного человека и варвара, только эти черты выражены в нём более явственно.

Сходство этих двух героев — полное. Настоящее имя Тарзана — Джон Клейтон, лорд Грейсток. И оба Джона, Картер и Клейтон, не только тёзки, они и похожи друг на друга. Оба высокие, гибкие, хорошие бойцы. Оба темноволосяе и сероглазые.

Если Тарзан выглядит более убедительно, то это потому, что в портрете Джона Картера слишком много загадок. Мы не знаем, что сделало Картера таким странным и таинственным, каким он предстаёт перед нами. А Тарзан, мы видим, каким он был младенцем. Мы видим его дикарское окружение, которое заставило Тарзана стать сильным. Мы видим, как пробуждается его наследственный ум, и как Тарзан учится читать. Мы видим его и в джунглях, и в со-

временном обществе. Везде Тарзан не вполне свой, но и тут, и там он превосходит.

Бесконечная адаптация была силой Берроуза, но она же ограничивала его возможности как писателя. Он беззаботно писал одну красочную и захватывающую книгу за другой для дешевых и изредка для дорогих изданий, но внутри своих рамок Берроуз был неистощим на выдумку. До своей смерти в 1950 году он написал более шестидесяти книг, причём двадцать шесть о Тарзане и одиннадцать о Марсе.

Берроуз стал первым великим писателем-фантастом двадцатого века. У него не было ни уэллсовского острого ума, ни уэллсовских научных знаний, ни уэллсовского кругозора. Но Берроуз смог сделать нечто новое, чего не был способен сделать Уэллс.

Уэллс продемонстрировал нам все четыре измерения норого миоздания пространства и времени. Но когда возникла сложная задача заполнить все измерения жизнью и событиями, Уэллс спасовал перед ней. Он так и не смог себе представить, что может твориться на этих безбрежных просторах.

А Эдгар Райс Берроуз оказался способен на этот трюк. Его не пугала вся бесконечность пространства и времени. Он не устранился всей борьбе и изменениям, движущим вперёд этот мир. Берроуз смог населить жизнью, любовью, борьбой, приключениями и победами этот чужой мир, который был одновременно и научным, и самым настоящим Миром За Холмом. Его герои, подобные Джону Картеру, стали неотъемлемой принадлежностью будущей научной фантастики.

## Глава 8

### СМЕРТЬ ДУШИ

Два великих произведения Эдгара Райса Берроуза 1912 года — «Под лунами Марса» и «Гарзан, приёмьш обезьяны» — и вся масса книг, написанных этим автором перед Первой Мировой войной, всё это можно назвать кульминацией эдуардианской НФ и предтечей появления крутой американской научной фантастики. Отбросив центральные эдуардианские ценности — отвергнув душу и первичную зависимость от цивилизации — Берроуз смог создать новый пример человеческих возможностей, большую способность человека к адаптации, которая пришлась кстати к эдуардианской вере в Человека.

Но эта эдуардианская вера в Человека получила огромную пробоину с приходом Первой Мировой войны, этой ужасной бойни, в которой все цивилизованные манеры были отброшены, и воцарилось варварство. Первая Мировая война — известная также в своё время как Великая война и Последняя из Всех Войн — была кровавой животной схваткой между народами Европы, которая когда бы то ни было происходила и которая имела бы право на существование.

Эта Великая Война, которая шла с 1914 по 1918 год, являлась той самой войной будущего, которая была описана во множестве НФ произведениях, начиная с «Битвы при Доркинге» Джоржа Чесни (1871). Эта война стала ужасной международной выставкой диковинного оружия и технических новинок, когда раз за разом люди приносились в жертву силам ядовитых газов, боевых машин и колючей

проволами. Громадные танки, субмарины и аэропланы как будто олицетворяли собой возврат к Веку Рептилей в механизированной форме.

После таких фактов, представленных Первой Мировой войной, стало очень трудно сохранять свою веру в простые рациональные достижения человечества. Если эта война — достижение цивилизации, то кому нужна такая цивилизация? Как после такого жестокого убийства десяти миллионов молодых людей можно по-прежнему заявлять о превосходстве человеческой морали? Годы войны стали годами увядания НФ. Самыми популярными были НФ-утопии — старейший, серьезнейший, литературнейший и уважаемый элемент этой зарождающейся литературы. Но исчезли разом книги о войнах будущего, технико-утопические схемы для улучшения цивилизации, произведения о естественных катастрофах и гибели цивилизации.

От научной фантастики остался лишь самый загадочный, неведомый, романтический и фантастичный её материал — с её беспокойной верой в супернауку и неизвестное научное мироздание. В итоге осталась самая сомнительная, пугающая и непопулярная часть НФ.

Научная фантастика никогда не имела при себе средств на чёрный день. Даже во время подъёма её популярности она оставалась всегда «младшей сестрой», всегда чуть по-дозрительной.

Примером сомнительной репутации НФ даже в Век Техники, дни своего рассвета может послужить карьера Г.Д.Уэллса. Когда Уэллс в своём творчестве перешёл от новых произведений об ужасах науки 90-х годов XIX века к более условным диккенсовским комедиям нравов в эдуардианское десятилетие, он почувствовал почти облегчение. Общественное мнение тут же стало проявлять «огромный интерес» к книгам Уэллса, книги писателя быстро раскупались, а его литературная репутация резко взлетела вверх.

Первая Мировая война вбила клин между НФ и всеми надеждами на порядочность. С исчезновением утопичности научная фантастика утратила одну из прочнейших своих

связей с высокой культурой. В тоже время основная загадка НФ — бездушная наука — стала вызывать в цивилизованном обществе ужас и отвращение.

Уже поражённую НФ стала отрицать и избегать высокая культура. Она перестала быть допущенной в приличное общество. Начиная с десятых годов научной фантастике было уготовано место исключительно в дешёвых журналах. Её стали считать чересчур опасной и чересчур безумной литературой.

Этот крах утопизма и падения репутации НФ, видимо, стали причиной практического отсутствия произведений научной фантастики в Европе в период Первой Мировой войны. До войны свой вклад в её развитие вносили и американские, и английские, и европейские, в особенности французские писатели. Во Франции этот жанр процветал и был передовым вплоть до самого конца эдуардианского десятилетия. Но во время Великой войны фантастику перестали печатать в Европе, потому что никто там и подумать не мог о таких вещах. Восстановившись после войны европейская НФ так и не вернула своей прежней жизнеспособности.

Но в Америке, в отличие от Европы, ни их самоуважение, ни их доверие к науке не поколебали события Первой Мировой войны. Ведь Америка вступила в войну в последний момент, в 1917 году. На Американской земле не проводилось ни одного сражения, и США не понесли таких ужасных жертв, как другие участники войны. Американцы даже могли поверить, будто именно благодаря им война была выиграна.

Все военные и первые послевоенные годы. Когда НФ-утопия потерпела крах, а европейская фантастика исчезла, безвкусные романтические произведения, в том числе и берроузовские, продолжали печататься в американских дешёвых журналах, особенно в «Олл-Стори» под редакцией Роберта Н. Дэвиса и во втором его журнале «Аргоси». Произведения Берроуза и его последователей передали Америке ведущую роль в развитии жанра НФ. Ведь из всех людей

Запада только американцы сохранили достаточно веры в человека и в науку, чтобы продолжать нелёгкое и опасное дело создания НФ мифов.

С отказом от утопизма американская дешёвая НФ десятих годов стала очень выразительна. Она была и эскапистской, и исследовательской. Иногда эти два аспекта даже было трудно различить.

Десятые годы были последним временем для появления великих произведений о затерянных цивилизациях. Они принципиально отличались от подобных историй конца девятнадцатого века, так как не были больше осколками известных цивилизаций, типа Римской или Финикийской, или просто оплотом технической утопии. В дешёвых журналах двадцатого века затерянные расы имели происхождение из далеко забытого прошлого, как, например, Атлантида или иные неизвестные цивилизации такие же старые, как древняя Барсумская высшая цивилизация на Марсе. И население в этих местах владело древними мистическими знаниями, которые обычно отождествлялись с наукой — за — науку.

Например, в повести Перли Поура Шихана «Водоворот чудес» («Аргоси», январь, 1915), американский авантюрист попадает в странный затерянный город в самом центре Пустыни Гоби и влюбляется там в загадочную девушку. Но дар проницательности, который герой получает после встречи с мистической мудростью по форме не древний, а скорее современный и технический.

«— Привет, — сказал мастер. — Ты так же далеко от меня, как Омаха?»

— Я так полагаю, — ответил Шон и добавил — Пока я тут скитался, я подумал о том улучшении, которое ты предложил для возвратно-поступательной части станка. Он попросил у мастера карандаш и начал чертить на белоснежной стене.

— Всё правильно, — согласился мастер. — Смотри, как тебе здорово повезло!»

В других американских массовых НФ произведениях десятых годов писатели не искали вдохновения в древней оккультной мудрости, а отправлялись на поиски приключений по всевозможным пространствам, временам и измерениям. В этих историях за образец принимались предыдущие книги на эту тему — «Машина времени» Уэллса и «Принцесса Марса» с её продолжениями Берроуза. Раз за разом представители современного Запада попадали в иной странный мир, бывали там обмануты, подвергались различным опасностям, затем возвращались в Деревню, рассказывали о своих приключениях друзьям или родственникам, а потом снова исчезали в Мире За Холмом.

Может быть, самым популярным из таких произведений стала «Девушка в атоме золота» («Олл-Стори», 15 марта 1919) Рэя Каммингса, писателя и редактора на службе у Томаса Эдисона. Эта история по сюжету во многом повторяет рассказ Фитц-Джеймса О'Брайена «Алмазные линзы» (1858), в котором научный безумец страстно влюбляется в Анимулу, красивую девушку, увиденную им в капле воды. Подобно персонажу О'Брайена, главный герой Каммингса обладает супер научным микроскопом, всматривается в мир бесконечно малого и влюбляется в изумительно красивую девушку, которую он замечает в этом мире, — на этот раз в атоме обручального кольца его матери.

Рассказ Фитц-Джемса О'Брайена, написанный ещё до первого проникновения НФ в Мир За Холмом, заканчивался трагически. О'Брайену этот крошечный мирок Анимулы казался совершенно недостижимым. Даже такой писатель, как Г.Д. Уэллс, отважный исследователь чужих миров, считал микрокосм чудесным, но не находил в нём места для таких живых существ, как человек.

Однако Рэй Каммингс сумел представить себе, как навести мосты между нашим миром и миром бесконечно малого. Его герой «Химик» — названный так, видимо, по аналогии с уэллсовским «Путешественником по Времени» — синтезирует новый препарат, с его помощью уменьшает себя и проникает в мир атома в погоне за любовью.

И не имеет значения, что все приключения в мире Атома Золота оказались ординарны и банальны. Читатели «Олл-Стори» были заинтригованы тем, что воображаемая наука сумела пробить очередной барьер и проникнуть на просторы нового измерения.

Из всех новых американских писателей, которые стали сотрудничать с дешёвыми журналами во время и сразу после Первой Мировой войны, самым знаменитым и влиятельным оказался А. Мерритт, журналист, который начал писать прозу в 1917 году в возрасте 33 лет.

Абрахам Грейс Мерритт родился в Беверли, Нью-Джерси, север Филадельфии на реке Делавер, 20 января 1884 года. Его отцом был квакер, архитектор и строитель. Со стороны матери писатель был отдалённым потомком Джеймса Фенимора Купера.

Сначала Мерритт хотел стать юристом, но когда его отец умер, восемнадцатилетнему будущему писателю пришлось оставить колледж и стать репортёром. Выдумывать истории было для Мерритта всего лишь хобби, а основной его работой являлось редактирование Херстовского воскресного еженедельника «Американ Викли», в котором он впоследствии стал главным редактором.

А. Мерритт не был ни новатором НФ, как Г.Д Уэллс, ни изобретательным выдумщиком, как Эдгар Райс Берроуз, ни даже рьяным исследователем новых измерений, как множество писателей его современников. Не был он и особо плодовитым автором. За семнадцать лет активной писательской карьеры Мерритт написал всего восемь романов и десяток коротких рассказов, не все из которых являлись научной фантастикой.

Тем не менее Мерритт сыграл одну из главных ролей в развитии НФ. Он объединил и консолидировал научную фантастику посредством своего умения видеть, что одна воображаемая формулировка может быть сведена к другой, на первый взгляд совершенно отличной от прежней.

До Мерритта современные литературные фантазии существовали, но рассматривались как отличные друг от дру-

га типы произведений, не как единый вид литературы. Взгляд Мерритта не признавал никаких условных границ. Без малейшего труда он превращал историю об исследовании чужаков в историю о затерянной цивилизации, фэнтези в оккультную ужасную историю, смешивал символы одного с символами другого, как будто не видя существенной разницы между ними.

Его главной силой стало чувство универсальности мистерии. Подобно романтикам из прошлого столетия Блейка или По, Мерритт видел в ординарной стороне вещей просто фасад. По существу сам писатель устами героя-рассказчика своего первого романа «Лунная заводь», учёного-рационалиста д-ра Гудвина, столкнувшись со странным и неведомым явлением, делает вывод: «... Наш мир, **каков** он есть, **отличен** от мира, каким мы его видим!». Эта идея необыкновенно отвечала чаяниям своего времени. Первая Мировая война окончательно выдохлась и закончилась в ноябре 1918 года. И как будто в фантастике с её признаками чудес и диковин, перемирие было заключено в одиннадцать часов одиннадцатого дня и одиннадцатого месяца. И это произошло как будто в самый последний миг, перед самой полночью, когда Запад должен был уничтожить сам себя.

За всё время этой ужасной четырёхлетней войны не было дано ни одного решительного сражения.

Но как только остановилась Великая война, в мире вспыхнула страшная пандемия гриппа, уничтожившая почти двадцать миллионов человек, которых пощадила война.

И в момент ошеломляющей тишины, наступившей в конце войны, многим людям на Западе показалось, что мир сошёл с ума. Им оставалось только верить, что где-то ещё может быть лучший мир, чем здесь. Они готовы были рассматривать любую возможную альтернативу. У писателей стал моден стиль описания галлюцинаций и снов. Интерес к наркотикам, оккультизму и мистицизму вырос до максимума.

Среди писателей фантастов того времени именно Мерритт демонстрировал больше всего альтернатив. Другие писатели могли рассматривать мимолётный блеск неведомой загадки через призму чего-то одного: науки, общества, выживания или души. Но Мерритт рассматривал тайну как фундаментальный факт, и только потому пытался различными способами выразить свою точку зрения.

Наиболее ёмко мерриттовская идея о чистой мистерии отразилась в первых образцах его второго и самого популярного романа «Живой металл» (1920) Так же, как и в «Лунной заводи», главным героем этого романа является ботаник Уолтер Т. Гудвин. Но в этом произведении он сильно изменился. Гудвин не является больше научным рационалистом, он теперь научный мистик, и он начинает свой новый рассказ с непосредственного заявления о вездесущности тайны:

«В этой великой круговерти жизни, которую мы называем миром — или мирозданием — загадки попадают на каждом шагу, их столько же, сколько песчинок на океанских берегах. Они пронзают всё громадное межзвездное пространство, они маячат на глазах, уставившихся в микроскоп. Они сопровождают нас, невидимые и неслышимые, они зовут нас, спрашивают, почему мы глухи к их мольбам, не видим их чудес.

Иногда с человеческих глаз вдруг спадает пелена, и он видит-и рассказывает об этом видении. И тогда остальные проходят мимо, недоверчиво нахмутив брови, или высмеивают его, или, если его видение понятно для всех, этого человека стремятся выбить из седла и уничтожить».

Для общественного мнения двадцатого века такое представление о вездесущности загадок не было ещё общим мнением. И профессиональные журналисты чаще всего оказывались именно среди скептиков и насмешников, нежели среди верующих. Мы можем спросить себя, как Мерритт сумел поверить, что тайны — это не просто факт жизни, а **фундаментальный факт**. Как он сумел так здорово

воспользоваться этим моментом открытости и восприимчивости? Каким образом пелена спала с глаз Мерритта?

Как это часто бывает с романтиками, ответ кажется, должен лежать в ощущении жизненных аномалий, уничтожений иной точки зрения, представленной в зарубежной культуре, экспериментами с альтернативным мышлением.

Однажды Мерритт в поисках темы для статьи зашёл в филладельфийскую больницу и там познакомился с двумя старыми врачами. Один из них, Сайлас Вейр Митчелл, был специалистом по нервным расстройствам. Другой, Чарльз Эухарист де Медисис Саджоус, — одним из первых эндокринологов. Беседуя с ними, всего за полтора года будущий писатель получил сведения, эквивалентные четырёхлетнему курсу в колледже, об общепринятой науке в менее ортоксальной форме подачи теории и практики.

С. Вейр Митчелл, который умер в 1914 году в возрасте 85 лет, оказал особенное влияние на Мерритта. Мало того, что он был выдающимся врачом, он ещё был хорошо известным в конце девятнадцатого века писателем и исследователем странных явлений.

Именно д-р Митчелл привлёк внимание Мерритта к существующим тайнам. Он дал будущему писателю книги по медицинским аномалиям, по существующим народным суевериям, по магии и паранормальным способностям — по всему тому, что в прежние времена называлось «сверхестественным». Мерритт же отплатил Митчеллу за его доброту, рассказав ему о своих наблюдениях за колдунами и жертвоприношением животных в Пенсильванской Голландии.

В 1903 году этот странный курс образования Мерритта резко прервался. Будущий писатель стал слишком много знать о политических деятелях и его на год вынудили покинуть Филадельфию, оплатив все издержки.

Мерритт уехал на юг в поисках экзотических приключений и нашёл их. Будущий писатель искал сокровища в Центральной Америке. Он раскапывал руины города Империи

Майя Чичен-Итца. Его посвятили в тайну индейцев Ми-рафлорса в Мексике.

Мерритт говорил о себе, что он «получил забавные сведения об обычаях и религиозных обрядах индейцев, от которых волосы его предков квакеров стали бы дыбом». В возрасте двадцати лет, когда мозг человека открыт для впечатлений, обратил внимание, молодой Эби Мерритт вышел за пределы обычной Западной культуры.

Он готов был и дальше жить на вольных просторах Центральной Америке, но его запас денег подошёл к концу. Будущему писателю пришлось вернуться в Филадельфию и впредь беспрепятственно продолжать свою карьеру журналиста и редактора.

После возвращения из зарубежных приключений Мерритт продолжает много читать, особенно интересуясь археологией, мифами и сравнением религий. Он начинает собирать книги о невероятном. В конце концов, весь третий этаж большого особняка писателя на Лонг-Айленд был отдан под библиотеку различных фантазий.

Если бы будущий писатель не познакомился в Мексике с действием пейота и галлюциногенных грибов — которые благодаря своему резонирующему воздействию навели на Мерритта сильнейшие воображаемые фантастические образы — он нашёл бы иной способ познакомиться с растениями-галлюциногенами. В дальнейшем Мерритт не только содержал несколько опытных ферм во Флориде, но имел то, что сам называл «садом ядовитых растений». Там он выращивал прежде всего те психотропные растения Старого и Нового Света, которые традиционно использовались ведьмами и шаманами. Всего их насчитывалось шестьдесят видов, в том числе мандрагоры, дурмана, марихуаны и пейота.

Мерритт жил в высшей степени двойной жизнью. На работе он был эрудированным знающим редактором, журналистом с трубкой в зубах, настоящим олицетворением пьяницы и скептика. Но личная жизнь была у него совершенно иной. Работая очень медленно, основываясь на своём

странном чтиве и своём чувстве тайны и стремясь лишь доставить себе удовольствие. Мерритт стал научным фантастом уникальной мощи.

Кое-что о Мерритте, его методах и оценках можно разглядеть из беседы, в которой он сообщил корреспонденту об истории написания одного своего рассказа. Мерритт увидел большую его часть во сне, но не вовремя проснулся, не увидев его окончания. Лёжа в постели писатель думал о резком и превосходном окончании рассказа, чтобы опровергнуть фантастический его элемент, а потом опять уснул. Но концовка рассказа, которую писатель снова увидел во сне, совсем не опровергала всю фантастику — и именно её и использовал писатель. В своём письме Мерритт задаёт вопросы:

«Какая из них была правильной: задуманная мной концовка, которая могла прийти в голову любого здравомыслящего человека, — очень циничная или другая, совершенно отличная от первой, которую я и написал? Я не знаю. Очень странно, что я сначала считал «правильной» первую — а затем отверг её, когда узнал о второй. Может быть, это и есть ответ на мой вопрос. Я удивлён. Определённо никогда раньше я так не «писал».

Я искренне надеюсь, что это было озарение Истины, что моё «правильно» и есть правильно. Но я не знаю».

Судя по этим словам, Мерритт — писатель с его интуицией и чувствительностью к загадкам кажется отставшим от века романтиком, но его романтичность имела новый источник вдохновения, развитый викторианцами. Это был Эдгар Аллан По, который прочитал книги Жюль Верна, Г. Райдера Хаггарда и лорда Дансени — и пропустил их через уникальную силу своего чувства неведомых тайн.

Намерение объединить то, что прежде было разделено, видно в самом первом рассказе Мерритта «Через драконье стекло» («Олл-Стори», 24 ноября 1917). Американский авантюрист обманом захватывает девушку из сумеречного мира, что скрывается внутри артефакта, который герой добыл в Запретном Городе в Китае во время восстания боксё-

ров. Затем он ранен и бежит, преследуемый местным полубогом, который правит этим миром. В заключении, как обычно, рассказав обо всём своему другу, герой снова направляется в Мир За Холмом, но теперь уже прихватив с собой ружьё для охоты на слонов.

Этот довольно маленький рассказик нёс в себе очень большой подтекст. Он утверждал, что между несуществующими мирами из фэнтези Дансени и странными новыми мирами, куда проникали исследователи в научной фантастики нет никакой принципиальной разницы, что они могут находиться в одном и том же месте.

Ещё более значительное совмещение образов произошло в первом из самых популярных мерриттовских произведений: короткому рассказу, напечатанному в «Олл — Сторис» в 1918 году, а затем сериалу, вышедшему в 1919 году, которые впоследствии были объединены в роман «Лунный Омут». В этом романе герой проникает в подземный мир, расположенный под Тихим океаном и встречается там со сверхъестественными существами, сначала с чудовищным Двеллером в «Лунном Омуте», а затем с богоподобными Тайту.

Один из героев — молодой ирландский лётчик Аарри О'Киф — опознаёт в Двеллере баньши и идентифицирует Тайту с Туа Де Даннен из ирландских легенд. Но с другой стороны д-р Гудвин, учёный-ботаник и путешественник, считает Двеллера продуктом супернауки затерянной расы, а Тайту, результатом естественной эволюции:

«Я думаю, — осторожно ответил я, — что мы встретились с высокоразвитыми разумными существами, чья эволюция шла совершенно иным путём, нежели эволюция человечества.»

Затем он ссылается как на аргумент о возможности эволюционного появления сверхсуществ подобных «Войне миров» Г.Д. Уэллса:

«Англичанин Уэллс написал очень интересную книгу, в которой описывает вторжение вымышленных марсиан на Землю. Так вот, его марсиане — это высокоразвитые ра-

зумные осьминоги. И в этом в принципе нет ничего невозможного. Человек оказался вершиной эволюции животного мира на Земле исключительно в силу целого ряда случайностей; сложись кое-что по-другому, и доминирующим видом сделались бы пауки, муравьи или, может быть, даже слоны».

Так какая же догадка о Тауту верна? Они — ирландские боги с Земли под Водой или некая разновидность уэллсовских развившихся Больших Мозгов? Мы не уверены и именно потому, что мы не уверены, мы должны или принять оба или не принимать ни одного.

«Лунный Омут» заставляет нас спрашивать себя: а существует ли какое-то значительное отличие неведомых существ из традиционной фэнтези от новых неведомых существ, воображаемых научной фантастикой — не могут ли два этих вида существ представлять собой одно и то же?

Но Мерритт в «Лунном Омуте» идёт даже дальше по пути примирения старомодной сверхъестественной тайны с наукой. В своих книгах Уэллс часто полагался на силу метафор, аналогий, апелляций на безмерность нового научного незнаемого. Берроуз бросался всякими магическими лучами и новыми словами типа «радиума», не особо интересуясь их действительным научным значением. В своём «Лунном Омуте» он впервые на практике окропляет свои страницы многократными научными сносками, в которых размышляет об истинной природе диковин, обнаруженных в подземном мире, и соотносит их с истинными современными достижениями.

Значительнее всего выглядит то, что когда д-р Гудвин на своём опыте убеждается, что мир — реальный отличен от мира, который мы ощущаем, он тут же знакомит читателей с Общей Теорией Относительности Эйнштейна, по которой лишь год назад прочёл курс лекций английский физик А.С. Эддингтон. Здесь-то и появилось замечательное предчувствие А. Мерритта. В то время, когда он писал свой «Лунный Омут», эта работа Альберта Эйнштейна не получила ещё широкую известность, а её выводы не оценены.

В 1919 году — после того, как роман Мерритта вышел выпусками в журнале — британская экспедиция во главе с Эддингтоном отправилась в Атлантический океан, чтобы оттуда наблюдать за происхождением света звёзд рядом с солнцем во время солнечного затмения и подтвердило представления Эйнштейна, что свет будет отклоняться гравитацией солнца. Именно после этого имя Эйнштейна стало нарицательным именем человека, который изменил природу пространства.

Но это публичное признание появилось только в конце года, и почти одновременно «Лунный Омут» вышел отдельной книгой. Догадка Мерритта о значении новой иррационально теоретической физики Эйнштейна стала самым ранним признанием того факта, что наука двадцатого века может служить источником тайн таких же глобальных, странных и непроницаемых, как любые прежние тайны духов.

За время краткого оживления «Олл — Стори» в конце десятих годов А. Мерритт сделал большой шаг на пути сведения различных жанров НФ литературы воедино. Он сделал фэнтези более достоверной, а научную фантастику более фантастичной. Благодаря своей личной способности к синтезу Мерритт стал предтечей общего объединения НФ, которое осуществил Хьюго Гернсбек в своём «Эмейзин сториз» в 1926 году и сам внёс крупный вклад в этот процесс, доказав его теоретическую возможность.

Более поздние достижения мерриттовской точки зрения на тайны одновременно научные и сверхъестественные отразилась в его книге «Живой металл». Этот роман печатался выпусками в «Аргосу Олл — Стори Виклд» в 1920 году вскоре после слияния двух массовых беллетристических журналов в один.

Подобно «Лунному Омуту» начало «Живого металла» напоминает роман о затерянной цивилизации. Однако вскоре он превращается в произведение об открытии чужих существ — на этот раз в виде металлических кристаллов различной геометрической формы, очень похожие на

странные Пирамиды из рассказа Ж.Х. Ронни-старшего «Ксипехузы» (1887).

Живые разумные металлические существа ужасают исследователей и приводят их в трепет. Д-р Гудвин вынужден сделать невероятный вывод: сознание не есть прерогатива одних биологических существ, а должно быть врождённым свойством для всего материального мира. Он спрашивает себя:

«Сознание... что оно в сущности такое? Секреция мозга? Собранное воедино химическое проявление множества клеток, составляющих наше тело? Таинственный правитель города нашего организма, где живут все миллиарды клеток, — созданный ими из самих себя ради этой цели?

Или именно его многие называют душой? Или это более тонкая форма материи, самореализующая сила, которая проявится с помощью тела, подобно тому, как другие силы используют для своего определения иные формы? Я думаю, что есть наше сознание, наше эго, неужели это лишь искорка понимания, постоянно бегающая по пути времени в машине, которую мы зовём мозгом, и создавая этим контакт на всём пути, как будто электрическая искра на конце проволоки?

Существует разумное море, лижущее берега у дальних звёзд. Ведь сознание можно найти во всём: в человеке и скале, цветке и металле, драгоценном камне и облаке. Ограниченное в своём выражении только пределами того, чего даёт жизнь, оно в сущности одно и то же во всём. Если это так, то загадки Людей из Металла больше не существуют, она рассказана!»

Какая замечательная идея! Ведь она примеряет новую материалистическую науку со старой сверхъестественной тайной, используя слово «сознание» — универсальное сознание всего сущего.

Широта кругозора Мерритта необычайна. Он был романтиком, любителем тайн. Он был одним из последних писателей-фантастов, для которых слово «душа» звучало серьёзно. Он был высшим достижением НФ девятнадцато-

го столетия. Он был составителем и объединителем новой научно-популярной фантастики, одним из первых писателей, снабдившим свои произведения научными комментариями. В ту наступающую гиперматериалистическую эру великие мерриттовские идеи — о вездесущности тайн, о непознаваемости неведомого и об универсальности сознания — послужат постоянным вызовом, стимулом, напоминанием о неисполненных возможностях. Годы спустя книги Мерритта прочтут писатели наших дней, пытающиеся скрестить научную фантастику с фэнтези и живо интересующиеся возможностями сознания.

Но даже мерриттовская творческая проницательность была не беспредельна. Подобно другим великим писателям-фантастам, своим предшественникам, Мерритт доходит до определённой точки и оказывается не в силах двинуться дальше. Или, точнее говоря, само время безжалостной рукой свело на нет все робкие попытки писателя примирить науку со сверхъестественным.

И именно «В живом металле» этот пузырь и лопнул. Мерритт должен был бы представить свою идею о универсальности сознания, но оказался не в состоянии выдержать это. Страх и пессимизм накладывают свой отпечаток на произведение и меняют её главный фокус от разумных сил, которые везде находят своё выражение, к более мелким вопросам, где разум играет чисто служебную роль.

Ведь когда страх затуманит взор, мерриттовские Люди Из Металла начинают казаться такими же неумолимыми и безжалостными чужаками, как уэллсовские марсиане. Они ополчаются на всю органическую природу, столь грязную и неестественную для них. С такими Шейпами никакой настоящий контакт не возможен, только отчаянная борьба за выживание.

В этой схватке людей из металла и людей из плоти у металлических людей явное преимущество. Ведь их действия математически точны и обладают безжалостностью космических законов. Они осведомлены и управляют силами как известными, так и неизвестными.

И точно так же, как в «Войне миров», человечество спаслось от уничтожения, но не благодаря собственным усилиям. Просто металлические создания уничтожили друг друга в местной гражданской войне. В тексте дан намёк, что разрыв в прежде едином сознании Людей Из Металла произошел из-за заражения человеческим гневом, гордыней и половым антагонизмом.

Роман заканчивается так же как и начинается, сентенцией о космических загадках, но уже с долей опаски:

«И всё же в этом огромном круговороте жизни, где мы только мельчайшая её частичка, какие ещё жизненные формы встают сейчас, чтобы затянуть нас в его глубину.

В этом огромном средоточии сил, в этой полной загадок Бесконечности, через которую мы мчимся, какие другие тени могут нестись нам навстречу?

Кто знает?»

Наступали тёмные времена. И сомнения и страх, оставившие свой след в конце «Живого металла», были реакцией на горести, отчаяние и потерю доверия, которые охватили мир Запада после Первой Мировой войны.

За те шесть лет, которые последовали сразу за Великой войной, весь мир был охвачен эпидемиями, революциями, погромами, голодом, экономическим кризисом, анархией и низвержениями. Наступило время ужаса и неурядиц для большинства, огромного психического надлома.

Даже в США, на которых война подействовала гораздо слабее, чем на Европу и Британию, и гораздо слабее ощущался послевоенный шок, создалось мнение, что что-то идёт не так и возникла отчаянная потребность в козле отпущения. Появились преследования прогрессивных элементов и расистское линчевание, насилие в отношении с рабочими, цензура в литературе и законы, запрещающие рассказывать об эволюции в школе.

Всё это произошло потому, что высшее общество надеялось, будто если правые смогут поставить на место всех — коммунистов, негров, анархистов, профсоюзы, вольнодумцев и учёных — тогда быть может снова вступит в свои

права довоенный мир. И в то же время возникли глубокое разочарование, озлобленность и цинизм, а ещё ужасное подозрение, будто что бы ни случилось, прежние времена всё равно никогда не вернуться.

Казалось, что мифам об исчезнувшей цивилизации суждено будет осуществиться, подобно тому как ранее осуществились истории о войнах будущего. Предвоенные эдуардианские годы рассматривались тогда как Золотой Век, время мира и покоя, который никогда не наступит вновь. А теперь цивилизация пала. И впереди не осталось ничего кроме варварства.

Это было время буйное и очень печальное. Иного и быть не могло, ведь тогда в жизнь входили юнцы, прошедшие через войну, которые сами себя называли «потерянным поколением». Их юность и невинность были растоптаны, и цивилизация умерла. Они были бедными потерянными душами, блуждающими и скитающимися по холодному материальному мирозданию.

Бедные потерянные души... Если Первая Мировая война положила конец влиянию цивилизации девятнадцатого столетия — старому порядку — то она сделала невозможной веру в рациональную душу. Личная духовная связь с Богом, которая столь долго придавала жизни цели и значение, теперь казалась невозможной, ведь это явная благая религиозная выдумка.

Если люди имеют какую-то высшую природу, то зачем они дрались на такой ужасной войне? Если Бог есть, то как он мог позволить людям с их бессмертными душами создать самую настоящую преисподнюю на Земле?

Первая Мировая война и ужасные события, последовавшие за ней, сделали Западного человека неверующим. Хотя большинство людей и продолжали себя считать христианами, но после Великой войны Западное общество стало чисто постхристианским, проявляющими всё меньше уважения к религиозным догмам.

Но если душа перестала вызывать доверие, и христианство перестало привлекать людей, как люди могли знать, что им делать? И многие действительно не знали.

Это было время крайностей и одновременно отвращения к ним. Секс и наркотики, которые в десятые годы казались признаком смягчения нравов, сразу превратились в знак декадентского самопотворствования. Голливуд, новый грех и столица грёз Запада, сотрясали скандалы, в том числе изнасилования, убийства и распространение наркотиков, и карьера многих очень популярных звёзд была порушена.

В своём ощущении вспышки человеческой грубости и жестокости мерриттовский «Живой металл» взял много из своего времени. В такой атмосфере органическая жизнь может ощущаться как несомненный изъян, гниль и грязь. Ошибка. Заблуждение.

Следы этого отвращения к плоти также можно заметить в «Живом металле» — в его безусловном восхищении чистотой и простотой металлических Существ. И именно в эти послевоенные годы внезапно возник Арт Деко, в двадцатые годы чистые линии и неприукрашенная эффективность машин стала моделью для архитектуры и дизайна.

В двадцатые годы, как никогда в прошлом и будущем, мироздание пространства и времени появилось перед людьми в облике совершенной безжалостной машины. Человечество — эти бездушные варвары, отвратительная космическая ошибка — казалось лишь видом вредоносной плесени, которую и убрать не жалко.

Послевоенные годы стали нелёгким временем для научной фантастики. Все мировые конфликты и особенно противоречия человеческого мышления отразились в НФ — литературе. Ведь писателям надо было решать, во что они на самом деле верят. Они должны были выбирать между наукой и суеверием, между Богом данной душой и стерильным бесцельным мирозданием.

Принять решение труднее всего было тем писателям из старой аристократии — британским, европейским и одному джентльмену из Вирджинии — которые вернулись в фанта-

стику после перерыва на войну, чтобы создать несколько самых искренних и удивительных книг своего времени. Душа, этот фанатизм, являлись источником их личного и классового превосходства, а новый мир машинного варварства казался им одновременно тривиальным и отвратительным.

Всего несколько человек — научные утописты, как Г.Д. Уэллс, или закоренелые научные материалисты, подобно его старшему современнику Ж.Х. Ронни-старшему — нашли в себе достаточно мужества, сил и энергии, чтобы отважится на положительные высказывания о науке и материальном мире. Чаще же всего британские и европейские писатели смотрели на науку с чувством отрицания, омерзения, отвращения и страха.

Кое-кто пытался уйти от ответа. Вымышленные миры фэнтези казалось давали надежду, что там можно укрыться от губельного двадцатого века. В этих благородных и более романтических местах, наверное, тайна может быть только волшебной, существование души может ещё не вызывать сомнений, а рыцари ещё могли преследовать свои высшие цели.

Только вот где найти эти миры фэнтези?

В одном аристократическом фэнтези «Юргене» (1919) вирджинского писателя Джеймса Брэнча Кэбелла, это место оказалось вырванным за пределы пространства и времени. В белом пятне на карте, в районе Европы, которое не заметили все картографы и географы и на никогда не существующем участке времени между концом Средневековья и началом Ренессанса размещает Кэбелл свой временами магический мир Пунктесма.

В другой аристократической фэнтези того времени «Червь Аураборос» британского гражданского служащего и студента Олд Норса Э.Р. Эддисона место её действия отделено от нас в пространстве, на поверхности планеты Меркурий. Но этот выдуманный Меркурий просто ещё один воображаемый и ненаучный мир, куда можно попасть с помощью намеренного сновидения.

Эти и им подобные фэнтези были попыткой к бегству, выраженной Кэбеллом в одной типично неясной и противоречивой сцене «Юргена», где сочетаются попреки в типичном самонадеянном эгоизме и искренний страх перед бессмысленной природой мироздания, как оно тогда понималось.

Пытаясь освободить Юргена от его иллюзий, волшебник Мерлин посылает его к сверхъестественному существу — не названному, но очень похожему на бога Пана. Это высшее существо развлекает Юргена, показывая ему всевозможные видения. Но эти видения сталкиваются в голове Юргена с картинками из двадцатого века, и он не способен принять этого:

«Факты! Здравомыслие! Разум! — неистовствовал Юрген. — Что за чушь вы мелете! Будь в ваших глупых комедиях хоть крупица истины, ты бы сказал, что наш мир пространства, времени и сознания был бы мыльным пузырьём, большим пузырьём, в котором поместились бы солнце, луна и звёзды, но лишь пузырьём в бродящем пойле. Я должен очистить мою голову от всей этой грязи. Вы должны поверить мне, что люди, все люди, которые были, есть и будут, даже я сам, не значат ни черта! Вот почему нет справедливости ни в одном деле, потому что её нет нигде!»

Но это резкое отрицание не убеждает нас. Это столь же протест, сколь и уступка. Нравится ему или нет, но Юрген должен допустить, что волшебный мир Пунктесм — это часть «мира пространства, времени и сознания». И именно эти время, пространство и сознание являются параметрами современного научного мироздания.

Может конечно показаться, будто миры фэнтези Пунктесма и Меркурия уязвимы перед научной критикой. Как, например, мы могли проморгать существование Пунктесма, если мы тщательно просматривали все карты и внимательно прочли исторические книги? И достоверен ли фантастический Меркурий из «Червя Ауробороса», земля человекоподобных Демонов и Ведьм, если астрономы обнаружили

на этой планете маленькую гравитацию, огромные температуры и отсутствие атмосферы?

Ранее лорд Дансени во «Времени и Богах» и А. Мерритт в «Через Драконье стекло» предполагали, что в воображаемые миры фэнтези можно проникнуть при помощи универсальных научных законов, и они подчинены силам техники. Но что мы можем поделать в мирах, где маги вроде Мерлина и Пана отказываются от магии, чтобы стать адвокатами Мира двадцатого века?

Что мы можем сказать об этих особых мирах фэнтези, которые представляют собой компромисс, насколько он возможен? Если это волшебные места, то они остаются волшебными для нас только до тех пор, пока мы можем верить. Но как только наука начнет проникать туда, этим мирам придётся стать ненормальными и недостоверными.

Подобно лорду Дансени в своих первичных моделях Кэбелл и Эддисон знали, что выражаемые фэнтези старые ценности не имеют под собой почвы и что воцарились новые ценности. Но писатели фэнтези упорно стояли на своём. И их фэнтези окрашивались самоиронией и нотками сомнения.

Не удивительно, что и «Джургене», и в «Черве Ауроборосе» под корень подрезаются их же собственные идеалы волшебства и рыцарства, которые представляются в них. В этих книгах содержится столько же протеста против Двадцатого века, насколько они сами же были типичным порождением двадцатого века, говоря о послевоенной обстановке они сразу начинали кричать ей проклятия. И в обеих этих книгах есть эпизод, в котором старомодная идеалистическая мораль вытесняется новым циничным искушённым прагматизмом. А в других эпизодах этих книг, когда современное умонастроение ломалось, холодная рациональная расчётливость исчезала и давала выход всплеску физических и сексуальных сил.

В конечном счёте эти послевоенные аристократические фэнтези при всём их успехе не смогли убежать от современного научного мироздания, которое они так презирали.

Не случайно, что «Джурген» и «Червь Аураборос» (в этом названии упоминается змей, опоясывающий мир, который кусает сам себя за хвост) имеют одинаковую композицию, где конец точно соответствует началу без всяких изменений и влияния предыдущих четырёхсот страниц. Эти фэн-тези имеют целью убежать из научного мироздания для того, чтобы потом вернуться назад посредством самопораженческого поступка.

С особой аристократической иронией «Джурген» Кэбелла добился успеха с помощью огромного публичного скандала. Это остроумное иносказательное отображение тревоги в природе современного мира было отвергнуто Американским обществом ради Пресечения Порока из-за непристойности и запрещено к продаже в течение двадцати месяцев в 1920 и 1921 годах — и в результате эта книга быстро стала бестселлером. И самая большая шутка была, разумеется, в том, что эту книгу покупали только для того, чтобы найти в ней порнографию.

Выходили в последнее время и аристократические НФ, авторы которых не пытались бежать из грязного и несправедливого мироздания двадцатого века, избегая фактов, а — тошнотворно, несчастно, даже садомазохистски — подчинялись его мощи. Две книги английских писателей могут послужить примером этого скрытого признания грубой материи.

«Путешествие на Арктур» (1920) Дэвида Линдсея стал одновременно шедевром и убожеством оккультного НФ романа. В нём рассказывается о путешествии на планету Торманс, место, где страхи и желания получают вещественное и телесное воплощение. Книга имеет гностическую концовку, будто вся материя была сотворена демоном-демургом, чья ловушка-удовольствие приманила Духа и затем втянула его в позорно невыносимую деградацию до уровня Материи.

«Амфибий» (1924) С. Фловера Уайта было произведением о путешествии по времени, жанра, рекомендацию которому дал сам Г.Д. Уэллс. В этом романе высшие существа,

жившие за полмиллиона лет до нашей эры, являются живым указанием на изъяны нашей физической природы. Они бесполоы и свободны от наших потребностей в пище и сне. Они могут даже покидать свои тела и затем перевоплощаться на свободе. Эти существа смотрят на человека из нашего несовершенного мира с ужасом, и такое же чувство испытывает герой при виде охваченной блажью овцы.

Сам Г.Д. Уэллс был один из многих писателей, который мог смотреть на науку и её плоды без отчаяния. На протяжении более двадцати лет Уэллс стал главным в Западном мире адвокатом научного прогресса. Даже после Первой Мировой войны он продолжал считать, что только наука может дать людям надежду на выживание. Уэллс порицал человеческий эгоизм и равнодушие к великим бедствиям, а не чудовищную науку.

В «Людах как боги»(1923), в своём последнем радикально новом НФ-произведении, Уэллс демонстрирует ещё одну научную утопию и размещает её на другой Земле в параллельном мире. Эта другая Земля являлась и близкой аналогией современного писателю мира двадцатого века, и радикальным шагом вперёд по сравнению с этим миром. И уэллсовские герои попали в это место не по своей воле. Их затянул в сети параллельного мира эксперимент, поставленный двумя утопийцами.

Это имело особое значение. Впервые была высказана идея, что наш маленький мир Деревни не только не является центром мироздания, но и не может стать объектом посягательств высшей науки, находящейся в руках существ из Мира За Холмом.

Действительно, самое оригинальное в этой книге — и самое таинственное тоже — не её утопические идеи, тогда уже хорошо известные, а её принципиально новая аргументация в пользу существования множества миров. В ходе рассказа об этом параллельном мире, удивительной копии нашей Земли, Уэллс, используя в полную силу свой необычайный дар на действенные аналогии, выдвигает гипотезу, которая не только объясняет существование данного мира,

но охватывает всевозможные параллельные миры и другие миры, какие только успели исследовать за последние годы научная фантастика и фэнтези.

«Серпентин продолжал объяснять, что, как любое количество двумерных миров, лежащих слой на слое, как будто листы бумаги разместить в трёхмерном мире, так и в многомерном пространстве, о которой наш ограниченный мозг так медленно и мучительно приобретает знания, можно разместить любое мыслимое количество трёхмерных миров, лежащих также слой на слое и пронести их параллельными курсами сквозь время. Работа Лонестоуна и Сефалуса потому была такой долгой, что должна была подтвердить этот тезис о существовании огромного количества пространственно-временных континуумов, очень похожих друг на друга; похожих, но не тождественных, как, например, листы книги могут походить один на другой... И те из миров, которые лежат ближе всего, похожи друг на друга»

Впоследствии писатели-фантасты сочли эту общую теорию параллельных миров чрезвычайно полезной, особенно в той её расширенной формулировке, которую предложил Уэллс ближе к концу своего романа «Люди как боги»:

«А ещё он рассказал, что это был лишь один из тех бесчисленных миров, которые вместе движутся по времени и лежат друг рядом с другом, подобно листам в бесконечной книге. И все они являются ничтожной песчинкой среди бесконечного множества систем и измерений, которые окружают их. «Я могу только просунуть руку за границы, разделяющие их», — сказал ему один из утопийцев. — Я могу проникнуть ей в тысячи мирозданий».

Эта аргументация распространяется не только на миры, похожие на наш собственный, но и на места абсолютно фантастичные и отличные от него. По сути дела это ничто иное, как первая попытка писателя-фантаста познать истинные размеры, величину и многообразие природы Мира За Холмом.

Воистину странные времена настали!

Именно тогда произведениям жанра магической фэнтези перестало хватать храбрости высказывать свои суждения. Они утратили веру в сверхъестественное неведомое, и эта вера снизилась практически до устаревшей литературной условности. Затем почти неизбежно все эти произведения стали опираться на известнейшие местные и ограничительные условия, принятые в Деревне Двадцатого Века — будто мироздание — это ничто иное как безжалостная машина, и человеческая жизнь сводится к бесцельному и совершенно тщетному прозябанию.

Но как только сверхъестественное окончательно умерло, произведения о бездушной науке стали намекать на существование, на неисчислимое количество высших сил и предполагать что те, кто может раскрыть их секрет и овладеть этими силами, и будут люди как боги. А ведь преподносить именно подобные идеи обычно доверялось актуальным мифам.

Перед нами происходит монументальная переоценка ценностей, замеченная в самый момент осуществления. После 1920 года душа перестала являться действенной метафорой неведомого. Последний осколок магии **сверхъестественного** исчез. Всё больше и больше начинало казаться, что раз нет ничего, что могло бы скрываться под термином «сверхъестественное», кроме всяких суеверий, обмана, безумия или болтовни, значит на самом деле это нечто должно скрываться под видом науки.

С этого момента только наука могла рассматриваться как местонахождение искры неведомого — вместилища волшебства. Наука предложила достоверный путь к высшим мирам. Если тайна должна быть найдена, то искать её можно только с помощью науки.

После 1920 года не могло быть и речи о примирении сверхъестественного и науки даже так, как это сделал Мерритт в «Лунном омуте». В лучшем случае можно было спасти только часть сверхъестественного, подчинив её науке или выдав за науку.

Она может, например, объяснить существование миров фэнтези, подобных кэбелловскому Пойктесму и эдисоновскому Меркурию — но только если они искренне позволяют себе иметь несомненно более научную, чем сверхъестественную природу. В этом новом уэллсовском Мире За Холмом — этом многократном месте сосредоточения бесконечных систем и измерений — в нём может находиться любое количество достоверных мест для размещения миров фэнтези всех видов без всяких ссылок на неизвестные места, подобные континенту Европе или планете Меркурий. И поэтому и Кэбелл и Эдисон вынуждены были капитулировать перед наукой и размещать миры своих поздних фэнтези в альтернативной истории или параллельных измерениях.

Наука в широком смысле этого слова стала базисом нового оккультизма, и иные люди исповедовали его. Тем не менее, это был именно оккультизм. И подобно всем прежним оккультизмам его адепты думали, что в развалинах прежней веры людей было скрыто тайное зерно Высшей Истины. Единственным отличием от прежних бессознательных мистиков было только то, что нынешние считали, будто истинным именем этой спрятанной сокровищницы является **наука**. И рассуждали они как рационально и логически мыслящие существа, как материалисты и практичные люди.

Конечно, только немногие люди ощущали значительность человечества исключительно в науке и считали науку единственным путём к Истине. Далёкое от восприятия науки как дороги в царство божие большинство людей после Первой Мировой войны видело лишь самые наглядные и поверхностные её аспекты.

Наука являлась колючей проволокой, машинами-убийцами и отравляющими газами. Наука уничтожила старый порядок. Наука была ножом, обрезавшим пуповину между человеком и Богом. Наука — губительница душ.

Лишь те немногие, кто хорошо понимал науку, готовы были оценить красоту, таинственность и размах возможно-

стей, имеющейся в уэллсовской аргументации в пользу существования параллельных миров, когда книга «Люди как боги» вышла в 1923 году. Большинство читателей не заметили этого. Они сочли её очередным сомнительным откровением о благах наукосовременного общества.

Уэллс, главный в двадцатом веке адвокат научного прогресса, стал естественной мишенью для насмешек аристократов, ностальгистов и всех прочих сомневающихся в пользе науки. На роман посыпался град порицаний и опровержений. Часто противники, которые возражали утопии Уэллса, адвоката Дьявола Науки, аргументы свои брали у молодого Г.Д. Уэллса, писателя-дистописта 90-х годов XIX века. Так велик был уэллсовский кругозор и влияние, что даже противники писателя были уэллсианами.

Одним из таких бунтующих детей стал инженер, писатель и революционер Евгений Замятин, который во время Первой Мировой войны жил в Англии и написал книгу о произведениях Уэллса. Змятин отреагировал и на Уэллса, и на предательство Российской революции, которая произошла в 1917 году и обернулась для страны первой в двадцатом веке машинной диктатурой. В своём романе-дистопии «Мы», написанном в России в 1920 году, но впервые опубликованном в Нью-Йорке на английском языке в 1924 году, Замятин представляет портрет Соединённых Штатов, наукосовершенного общества из стекла и металла — как будто Выставка в Кристалл Палласе из будущего тысячелетней давности распространилась на всё общество.

Но оно всё же не вполне совершенно. Соединённые Штаты со всех сторон окружены великой Зелёной Стеной, и по другую сторону этой границы бродят косматые дикари.

Д-503, рассказчик в «Мы», является одним из ведущих математиков и проектирует космический корабль для государства. Но дела его становятся плохи, когда герой попадает под влияние странной женщины со связями по ту сторону Зелёной Стены и атавистической развитой душой. И это только начало эпидемии развития душ.

И тут оказывается бессильно всё, кроме хирургии, и в конце романа над героем производится операция по усечению души. «Центр воображения» удаляется, и Д-503 возвращаются надлежащие свойства характера и повинование, и участь его возлюбленной больше ничего не значит для героя:

«Я улыбаюсь — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какаю-то занозу, в голове легко, пусто. Точнее не пусто, но нет ничего постороннего, мешающего улыбаться (улыбка есть нормальное состояние нормального человека)».

Другим восточноевропейским писателем, отождествившим научные достижения со смертью души был чешский драматург и сатирик Карел Чапек. В пьесе «РУР» (1921) физик по имени Россум, чья «единственная цель не больше и не меньше, как доказать, что Бог уже не нужен», и его сын, инженер, создали искусственных биологических говорящих человекоподобных существ, названных «Роботами» для чисто промышленных целей — подобно тому, как Франкенштейн создал своё чудовище в исследовательских целях.

В будущем НФ взяла на вооружение чапековское слово «робот», но только применимо к механическим псевдочеловеческим устройствам. Биологические же существа, подобные россумовским роботам, принято сейчас называть «андроидами».

Вот как Генеральный Управляющий завода Россумовских Универсальных Роботов рассказывает о их форме и содержании Хелене Глори, дочери президента страны:

«У бензиновых двигателей нет ни кисточек, ни русуночков, мисс Глори. А говорящих рабочих можно сделать точно так же, как и бензиновый двигатель. Процесс должен быть простейшим, а продукт — лучшим с практической точки зрения. Как вы думаете, какой рабочий лучше с практической точки зрения?»

Мисс Глори отвечает ему старомодной фразой: «Не знаю! Наверное, самый честный и трудолюбивый».

Но управляющий возражает:

«Нет. Самый **дешевый**. Чьи требования самые **низкие**. Молодой Россум изобрёл рабочих с минимальными потребностями. Он должен упростить себя. Он откажется от всего, что прямо не способствует процессу работы. Человек всегда требует больше расходов. Он фактически **отказался от человека** и создал **робота**. Моя дорогая мисс Глори, роботы — это не люди. И организм гораздо совершеннее, чем наш: у них есть превосходно развитый интеллект, но нет души».

Вот главный страх этого времени, отраженный и в «Мы», и в «РУРе»: что наука не увеличит человеческие возможности и сделает людей равными богам, а упростит его и уничтожит человеческое в человеке. Что продуктом научной цивилизации будет существо с высокоразвитым интеллектом, но без души — человекоподобное существо, которое перестанет быть человеком.

В «РУРе», так же как и в «Мы», те у кого нет души, побеждают тех, у кого она есть. Роботы поднимают восстание и убивают своих хозяев. Всё человечество уничтожено. Единственная надежда остаётся в заключении пьесы, что роботы в конце концов могут тоже инициировать в себе душу.

Не только английские и европейские писатели-фантасты испытывали пессимизм и смущение. Американские фантасты также ощущали утрату души и тяжесть веса материального мира. В эпоху великой эмоциональной депрессии начала двадцатых даже бульварная американская НФ, такая экспансивная в десятиные годы, страдала от жуткой тошноты.

Происходило усекновение психики. Вместо исследования затерянных городов в погоне за древними знаниями или проникновения в чужой мир в поисках любви и приключений американские НФ произведения начала 29-х годов чаще всего интересовались ужасами машинного мира, аналогиями с обществом насекомых и угрозами космического вторжения. Они предпочитали обороняться, а не исследовать.

Всё это оказало своё влияние и на Мерритта. Как мы уже убедились утрата духа и бегство из неведомого изменили и скомкали концовку «Живого металла», самого фантастичного произведения этого писателя. В двадцатые годы Мерритт не смог сохранить своего прежнего универсального подхода к тайне. Он распадался на кусочки. Иногда, как в «Лике в Бездне» (1923), Мерритт продемонстрировал научное мышление, но стал циником. Иногда, как в «Корабле Иистар» (1924), он выглядел как будто не от мира сего. А ещё, как, например, в «Семи шагах к Сатане» (1927), он мог написать о феномене, который на первый взгляд кажется таинственным, но в конце доказывает, что в этом нет ничего неведомого.

В двадцатые годы даже Берроуз затрубил отбой, его лучшие произведения этого периода — «Тарзан и Муравьиные Люди» (1924) и «Лунная девушка», книга и три повести, опубликованные между 1923 и 1925 годами — были скорее социальными и сатирическими, нежели научными и исследовательскими. После 1925 года Берроуз впал в самокопирование и самоповтор и утратил своё ведущее положение в научной фантастике.

Одним из важнейших факторов, обеспечившим отступление бульварной американской НФ стало закрытие «Олл — Стори», журнала, в котором печатались Берроуз и Мерритт, и основного центра воображаемых исследований на протяжении всех десятих годов.

После Первой Мировой войны прессу захлестнули дешёвые журналы нового типа. Предвоенные бульварные журналы — ориентируясь на своего лидера «Аргоси» — публиковали множество фантастических произведений. Они стремились в любом своём выпуске иметь материалы, интересные для каждого члена семьи.

Но новые бульварные журналы стали специализированными. Каждый печатал произведения одного и только одного жанра. Появлялись журналы детективов, журналы любовных историй. Журналы произведений о спорте, жур-

налы вестернов, журналы воздушных приключений. По отдельному журналу для каждого жанра.

И эту войну за внимание публики старые всежанровые журналы проиграли. Ведь новые специализированные журналы всегда могли рассчитывать на небольшую, но относительно стабильную аудиторию. В то время как однажды достигнутая огромная читательская аудитория у журналов типа «Аргоси» могла тут же исчезнуть, привлеченная иными соблазнами.

Внезапно положение «Олл — Стори» изменилось. Вместо наличия сильного компаньона в лице «Аргоси», помогающего выполнить обещание обеспечить отличным чтением каждую семью, «Олл — Стори» и «Аргоси» стали конкурентами в борьбе за свой читательский круг. Чтобы продлить существование «Аргоси», этого старейшего престижного бульварного журнала, издатель Мапси пожертвовал своим вторым детищем, «Олл — Стори».

В июле 1920 года эти два журнала были слиты в один под названием «Аргоси Олл — Стори Викли». Это означало, что «Аргоси» будет продолжать выходить и что туда перейдут несколько звёзд, печатавшихся ранее в «Олл — Стори». И действительно Берроуз и Мерритт продолжали издаваться — и достаточно широко — но новый «Аргоси Олл — Стори» оказался не столь восприимчивым к литературе воображения, каким был старый добрый «Олл — Стори».

Очевидно какой вред научной фантастике нанесло резкое сокращение её рынка. Или что новый «Аргоси Олл — Стори» не смог удержаться на том высоком уровне, который задал старый «Олл — Стори». И было мучительно больно, когда центр литературы воображения сместился, и не нашлось других дешёвых журналов, чтобы принять эстафетную палочку от «Олл — Стори» образца десятых годов.

НФ стала значительно периферийнее, значительно непопулярнее, зачательно ужаснее — и, увы, гораздо беспомощнее как категория, объединяющая фантазии — какой

она была на протяжении всех десятых годов, сразу после слияния «Аргоси» и «Олл — Стори» и вплоть до выхода в свет первого бульварного НФ журнала. Этим журналом был «Эстаундинг Сториз оф Суперсайенс», впервые вышедший в декабре 1929 года.

Первым новым специализированным бульварным журналом, регулярно печатавшим НФ произведения, являлся «Вейрд Тейлз», основанный в 1923 году. Кроме научной фантастики — никогда не бывшей главной статьёй в доходе — «Вейлд Тейлз» печатал нефантастические произведения о странном, причудливом и ужасном, готические фэтези о приведениях, вампирах и оборотнях, истории о чёрной магии и оккультном ужасе. Элементом, который объединял эти произведения всевозможных жанров, стал страх перед неизвестным.

Своё вдохновение журнал «Вейрд Тейлз» и его издатель Дж. К. Хенненберг черпали из поэмы Эдгара Амана По «Дремландия» — призыва По к Миру За Холмом, который он традиционно заполняет образами ужаса и смерти. Эти слова запали в память Хенненберга:

*На волю, в жуткую страну,  
Которая лежит красива  
Там, где Пространство,  
Даже Время — всё бессильно.*

Значительным показателем природы своего времени может послужить то слово, которое Хенненберг взял из этой поэмы для названия своего журнала: «Вейрд» («жуткий»). Вот знак той жути, признание фундаментального страха перед странными вещами, который охватывал и романтика По и сбитых с толку молодых материалистов из потерянного поколения.

«Вейрд Тейлз» может считаться чем-то вроде последних предсмертных конвульсий Движения Романтизма. На его страницах можно было найти последние вырождающиеся версии всех готических историй прошлого века и ту половину таинственных страхов нашей природы, которая бро-

сала читателей в дрожь и заставляла их с трепетом ози­раться вокруг.

В то же время «Вейрд Тейлз» можно рассматривать и как особое устройство, средство для облегчения мучительного перехода от мироздания, где царили Бог и душа, к новому мирозданию научного материализма. В «Вейрд Тейлз» приведения и духи все подчинялись статьям законов — становясь наукофизированными, регуляризованными и совсем не страшными. Самым плодовитым и популярным автором в «Вейрд Тейлз» стал Себастьян Квинн, одно время редактор коммерческого журнала для предпринимателей, в котором опубликовал более девяноста произведений о детективе-окультисте Жюле Грндине.

Но самым значительным писателем для «Вейрд Тейлз» являлся Г.Ф. Лавкрафт, сам живое олицетворение тех противоречий в голове, которые составляли кредо журнала. Лавкрафт был ночным затворником и джентльменом из Провиденса, Род Айленд, в котором сочетались старомодные аристократические чувства с философией абсолютного научного материализма.

Более чем любой другой писатель Лавкрафт в своих произведениях отражал дух Эдгара По, первого вдохновителя «Вейрд Тейлз». Страх и отвращение в его фантазиях связывались уже не со сверхъестественным, в которое Лавкрафт не верил, а с новым неизвестным научным мирозданием, уходящим так далеко за пределы возможного человеческого понимания. В произведениях Лавкрафта всегда присутствует ужас перед той великой тьмой, во всех направлениях обступающей маленькую искорку зажженного человеком пламени.

Говард Филлипс Лавкрафт родился в 1890 году в богатой семье, которая начала уже лишаться своего богатства и положения. Когда будущий писатель был ещё маленьким мальчиком, его отец сошел с ума и вскоре умер в сумасшедшем доме. Говард был маменьким сыночком, и мама одевала его как девочку. Но в то же время она постоянно твердила будущему писателю, что он оватратительное чудо-

вище и отказывалась дотрагиваться до него. Так же как отец, мать умерла в сумашедшем доме.

Лавтрафт вырос с развитым чувством ужаса перед вещами. Любимым писателем, которого он впервые прочитал в восьмилетнем возрасте и продолжал почитать всю жизнь, для Лавтрафта стал Эдгар Аллан По.

Будущий писатель по сути был недоучкой. Его обучение было sporadическим, и Лавкрафт так никогда не получил среднего образования. В течение десяти лет он часто бродил вокруг дома в состоянии полной прострации. Он и две его тётки жили на жалкие крохи, которые остались от наследства.

Но несмотря на свою нищету Лавкрафт отказывался даже думать о возможности устроиться на работу. Он считал, что этим унизил бы свою честь джентльмена.

Уже в те годы Лавкрафт начал писать статьи, а потом и рассказы для своего любительского журнала и для журналов своих нескольких близких друзей. Основное влияние на эти первые попытки будущего писателя оказал По.

Относительно поздно Лавкрафт нашел своего второго любимого писателя, лорда Дансени, впервые прочитав его книги в 1919 году. Но в ноябре того же года — всего через два месяца своего первого прочтения «Времени и Богов» — он узнаёт, что Дансени может приехать читать лекции в Бостон. И этой новости оказалось достаточно, чтобы Лавкрафт в первый раз за три года покинул Провиденс.

Опыт общения с Дансени оказал значительное воздействие на Лавкрафта и вдохновил его на сочинение одной истории за другой. За следующие несколько лет он создал свою первую настоящую фантазмагорию, первые свои произведения, которые не являлись просто набором эпизодов. Многие из этих навеянных Дансени образов странных сумеречных пейзажей, впервые опубликованных в любительских журналах, впоследствии нашли своё место на страницах ранних выпусков «Вейрд Тейлз».

В этих произведениях своего позднего ученичества Лавкрафт продемонстрирует глубокое уважение к полной тай-

не, сравнимое с выражаемым д-ром Уолтером Гудвином в начале мерриттовского «Живого металла» и теории множественности миров, подобной той, которую сформулировал Уэллс в своей утопии «Люди как боги». Вот что сказал об этом один из героев рассказа писателя «Из-за грани», написанного в 1920 году:

«— Что мы знаем, — сказал он, — о мире и мироздании, окружающем нас? Органов чувств у нас до нелепости мало, поэтому наши сведения об окружающем крайне узки. Мы видим вещи такими, какими нас приучили их видеть и не подозреваем даже об их абсолютной природе. Со своими пятью чувствами мы претендуем постигнуть бесконечно сложный космос; другие существа с более широкими, развитыми или просто иными чувствами могут видеть вещи совсем не такими, какими их видим мы, но зато могут видеть и исследовать миры с их материей, энергией и жизнью, которые закрыты для наших чувств. Я всегда верил, что такие странные недостижимые миры лежат у нас прямо под носом, **а сейчас я верю, что нашел способ сломать эти барьеры!**»

После того как произведения Лавкрафта окончательно обосновались на страницах «Вейрд Тейлз», писатель начал преодолевать влияние Дансени и вышел на новую, собственную территорию. Его талант рос и в своих рассказах о мифах Ктхулху — собственном виде научной фантастики ужасов — Лавкрафт рассказывает о нестерпимых знаниях и невыносимом отчуждении после рискованного психологического эксперимента, когда барьеры между мирами окончательно падают.

Вот первый абзац ключевого рассказа «Имя — Ктхулху», задуманного в 1925 году, написанного в 1926, и опубликованного в «Вейрд Тейлз» в 1928 г.

«По-моему самая милосердная вещь в мире — это неспособность человеческого мозга соизмерять своё содержимое. Мы живём на блаженном острове невежества посреди чёрного моря бесконечности, и нет средства, проникнуть в него далеко. Науки, сияясь каждая в своём направ-

лении, и прежде немного вредили нам, но сейчас, собрав вместе рассеянные ранее знания, открыли нам такую ужасную картину действительности и нашего собственного положения в ней, что мы можем сойти с ума от открытия или спастись бегством от угасающего света в мире и спокойствия нового тёмного века».

Быть может, самый мрачный из всех писателей Лавкрафт, печатавшийся в бульварном журнале «Вейрд Тейлз», лучше всего схватил сущность изменения за время после Первой Мировой войны. Барьеры Западного мироощущения рухнули, невыносимая реальность хлынула на них.

Больше один просвещённый и высший класс не станет подавать пример остальному человечеству. Идеи постепенного рационального совершенства общества, которая дала жизнь всей Западной цивилизации, больше не существовало. Катастрофа свершилась. Цивилизация пала, и душа умерла.

В новой обрывочной действительности машинного варварства всё стало возможным, были бы только научные знания (ноу-хау) и воля.

Как прекрасно! И как ужасно!

Но если все правила отменить, что станет с человечеством? Выродится оно или поднимется на новую ступень? Будем мы бездушными роботами или людьми как боги? А может быть, открытая наукой картина страшного мира и нашего ужасного положения в нём полностью завладеет нами и сведёт нас с ума?

Другие писатели могли отразить в своём творчестве какой-нибудь один из аспектов состояния послевоенной озабоченности. Но Г.Ф. Лавкрафт единственный сумел показать и чудо, и ужас этого особого момента триумфа науки.

Именно в 1926 году, в середине этого послевоенного периода разброда и шатаний, появился первый журнал, специально посвящённый НФ. Он был не из старых общепантастических бульварных журналов, подобных «Аргоси», и не из новых специализированных бульварных журналов,

как «Вейрд Тейлз», «Эмейзинг Сториз» — «Журнал научно-популярной фантастики» — уже не был бульварным. Это было совершенно новое, отличное по своему внешнему виду, формату и содержанию от всех журналов издание.

## Глава 9 ЭВОЛЮЦИЯ ИЛИ СМЕРТЬ

Как и во многих других значительных событиях в истории научной фантастики, выход первого выпуска «Эмейзинг Сториз» в марте 1926 года было двуликим, подобно Янусу, смотрящим одновременно и в прошлое и в будущее. Появление этого «нового вида журналов», как он сам себя назвал послужило показателем, что одна важная фаза в развитии НФ подходит к концу, а другая — вот-вот начнётся.

В век Техники, начавшимся примерно в 1870 году, как мы уже могли убедиться, в первое время можно было искренне верить, будто наука и есть неведомое в своём новом облике. В погоне за научной тайной НФ в разнообразных своих формах заявило свои права на прошлое и будущее, путешествовала в далёкое грядущее, отправлялась на иные планеты, проникала в микрокосм, открывала параллельные миры и утверждала идею о бесконечном множестве этих миров и измерений.

Эта экстравагантная и сумасбродная литература-становлении осмелились даже взяться за главные вопросы, мучившие современную Западную цивилизацию — об истинной природе отношений между человеком и обществом и человеком и мирозданием — и предложить на них новые ответы. Но не многие люди готовы были восхищаться НФ за это дело. Ведь все предложенные ей ответы оказались слишком холодными, слишком бесцеремонными, слишком тревожащими.

Великое бедствие, каким стала Первая Мировая война, резко сократило популярность НФ среди массовой читающей публики. Эта война продемонстрировала, что техника стала доминирующим фактором Западного общества. Её ужасы и жестокости заставили ощутить испуг и отвращение у каждого, кто хоть немного сомневался в ценности, истинности и практическом значении современной науки.

Это резкое изменение отношения к НФ являлось составной частью процесса, проходившего в литературе в целом. Прежде (за одним выдающимся исключением — произведениями Г.Д. Уэллса) НФ всегда представляла собой затянувшийся квази-сверхъестественный взгляд. Но в двадцатые годы, когда представление о сверхъестественном окончательно потеряло свою силу, науке и обществу пришлось сделать шаг вперёд и взять на себя контроль за всеми аспектами жизни Запада научным фантазиям оставалось только отбросить покров сверхъестественного и открыть взору свою реальную сущность — безбожную, бездушную, абсолютно материалистическую литературу.

Для немногочисленных апологетов НФ такой факт мог даже послужить причиной для гордости. Но для всех остальных эта бескомпромиссность делала научную фантастику ещё более отвратительной.

В начале двадцатых годов НФ стала такой вызывающей ужас и непопулярной, что когда новый автор, пищевой химик, Э.Э.Смит предложил свой новый уникальный роман о межзвёздной экспедиции «Космический жаворонок» в «Аргоси» — «Олл-Стори» как отдельного издания уже не существовало — бывший главный редактор «Олл-Стори» Боб Дэвис, несмотря на то, что этот роман показался ему увлекательным и Дэвис даже написал об этом Смиту письмо на трёх страницах, без колебаний отверг «Космического жаворонка» как совершенно не подходящий для читателей журнала. Не нашлось и книгоиздательство, которое взялось бы напечатать этот роман. Всего книга Смита получила более пятидесяти отказов от крупных и мелких издательств.

Но не только этот новичок раздражал продавцов фантастики. «Аргоси» неоднократно издавала произведения Э.Р. Берроуза, который считался лучшим из лучших его авторов. Тем не менее, в 1925 году заместитель редактора решил отвергнуть его шестнадцатую книгу о Марсе «Жуткие приключения на Марсе» — историю характеризующую пересадкой мозгов и глумлением над установлением религии. Сначала редакторы других бульварных журналов принялись убеждать Берроуза передать им свой новый роман. Но затем они тоже поспешили отвергнуть его, говоря, что роман «очень увлекательный», но «излишне эксцентричный и шокирующий» для публикации.

Именно на исходе первой четверти двадцатого столетия, когда век Техники подошёл к своей высшей точке, НФ литература оказалась ни почётной, ни популярной. Оставалась наука как неотъемлемая часть Западной цивилизации, но научная фантастика стала неприемлема и отвратительна. Даже в те годы НФ походила больше на свалку разнообразных небрежно отобранных произведений, объединённых за своё уважение к высшей силе науки, нежели на объединённый самозначимый вид литературы. У неё не было даже собственного имени или названия. Не было и своей надёжной читательской аудитории. Она едва могла конкурировать с произведениями других жанров.

И не удивительно. Если откинуть в сторону все её сумасбродные выходки, окажется, что НФ произведения, написанные и опубликованные в это время, проходили мимо внимания широкой публики, которая испытывала страх перед ужасной мощью великой космической машины.

В середине двадцатых годов связь НФ с веком Техники стала непрочна как никогда. Она должна была измениться, в противном случае ей грозило исчезновение.

Эволюция или смерть... вот какой предстоял выбор.

И именно в этот момент появился «Эмейзинг сториз» Хьюго Гернсбека. Это было странное, малотиражное, на грани банкротства издание, в котором печаталось сравнительно немного произведений, но все они являлись новыми

или оригинальными. Бесспорно однако, «Эмейзинг сториз» стал главной поворотной точкой в развитии фантастики.

На страницах «Эмейзинг» НФ литература получила наконец собственное имя — «научно-популярная фантастика». Это был вклад в историю. Это было определение и показатель. Это была консолидация и объединение. В «Эмейзинг» НФ осознала наконец саму себя.

Само по себе определение «научно-популярная фантастика», предложенное «Эмейзинг сториз», было слишком узким и субъективным. Можно даже сказать, что в сущности оно представляло собой личную мечту редактора и издателя «Эмейзинг» Хьюго Гернсбека.

Но мы можем повторить, что в первом выпуске «Эмейзинг» Гернсбек определяет «научно-популярную фантастику» как «произведения подобные написанным Жюль Верном, Г.Д. Уэллсом и Эдгаром По — прекрасные сказки вместе с научными фактами и предсказаниями». В ещё одной редакционной колонке Гернсбек добавляет: «Мы считаем, если кому-то интересно наше мнение, что в идеальном научно-популярном фантастическом произведении должно быть семьдесят пять процентов литературы, тесно сплетённых с двадцатью пятью процентами науки».

Это звучит странно и удивительно, но именно такое определение НФ, ограниченное и понятное до конца одному Гернсбеку, сможет стать эффективным объединяющим принципом для всех разнообразных видов НФ века Техники. Но это было именно так.

Благодаря своей сосредоточенности в едином центре, каким стал «Эмейзинг сториз», произведения о научном неведомом сумели наконец найти своего пусть немногочисленного, но пылкого поклонника, который выделился теперь из общей равнодушной к НФ или даже ненавидящей её публики. Приход «Эмейзинг сториз» — назвавшего себя журналом научно-популярной фантастики — послужил началом отделения НФ от остальных видов литературы.

С этого времени — и на протяжении всей следующей четверти века — научная фантастика будет публиковаться

отдельно, писаться отдельно и читаться отдельно от всех прочих видов беллетристики. Она будет жить дальше в своём собственном мире, пусть незначительном в чужих глазах, но в собственном необъятном самодостаточном мироздании.

И именно в 1926 году все жанры НФ литературы века Техники собрались вместе, соединили свои личные усилия и из массы непохожих материалов — которым Хьюго Гернсбек дал имя «научно-популярная фантастика» и средство «Эмейзинг сториз» — построили для себя новый дом, мироздание, протянувшиеся далеко во времени и доставшее до дальних звёзд, но находящемся в крошечной пылинке.

Теперь каждый мог найти НФ среди прочих печатных изданий. В своём собственном журнале, ей легче стало отмежеваться от других и проще узнавать себя, нежели чем прежде.

В то же время страницы НФ журнала было трудно понять. Лицо, которое журнал открыл для всего мира, являлось одновременно претензионным и ребяческим. Главным предметом хвастовства научной фантастики был её интерес к серьёзным научным сведениям. Тем не менее выбор его выставленного напоказ декорума вполне соответствовал юношеским фантазиям — монстры — чужаки, женщины в металлических лифчиках, роботы, бластеры и космические корабли.

Для тех наблюдателей, которые не могли ощутить такую специфику, журналы научной фантастики могли показаться странными и непонятными. Если вы не были тогда энтузиастом науки или нетерпеливым ребёнком — яйцеголовым или жёлторотым — то научная фантастика не применит захлопнуть дверь перед вашим носом и выставить вас вон.

Единственными читателями научной фантастики оставались тинейджеры, инженеры, учёные — они и только они. Только им было под силу жить в этой стране и любоваться её диковинами. Прочие остались по другую сторону границы.

В американском журнале научная фантастика превратилась в полностью независимый мир со своей историей, политикой, языком, идеалами и правилами. И главным событием в этом особом мире всегда был выход нового гернсбеевского «Эмейзинга».

Основание «Эмейзинга» стало таким центральным и решающим событием для этого вида литературы, что грядущие поколения читателей НФ будут считать апрель 1926 года — дату выхода первого номера этого журнала — датой рождения самой научной фантастики. И они давно забудут или вообще никогда не узнают, что сам «Эмейзинг сториз» являлся точкой завершения длительного и медленного развития НФ, и сделают его абсолютной точкой отсчёта для всех вещей.

Конечно же, «Эмейзинг» не являлся началом всех вещей в научной фантастике, но так легко было допустить подобную ошибку. Короче говоря, научная фантастика, ступившая в полосу обособленного своего развития, начало которой положил «Эмейзинг сториз» — претензионный и в то же время детский американский журнал научной фантастики — смогла выжить. В своём состоянии уединения и изоляции НФ продолжала расти, изменяться и развиваться. В то время как та часть научной фантастики, которая не последовала этим путём, быстро вымерла.

Особые призывы к созданию «гетто» научной фантастики для учёных и юнцов появились в самом первом выпуске «Эмейзинга». Они были выражены форматом, объёмом и внешним обликом этого журнала.

Практически все бульварные журналы печатались на бумаге единого стандартного размера — 7 на 10 дюймов (175x256 мм), или «бульварного размера». А «Эмейзинг сториз», хотя и большую часть своего существования печатался на той же самой бумаге, но был почти на треть больше своих бульварных собратьев — 8,5 на 11 дюймов (205x275 мм), или формата «постельной простыни».

Эта значительная разница в размерах должна была подчеркнуть исключительность «Эмейзинг сториз». Она оли-

цветворяла тот факт, что «Эмейзинг», хотя он и печатается на самой дешевой бумаге, не является обыкновенным бульварным журналом, издающих произведения о любви и приключениях. «Эмейзинг сториз» скорее можно поставить в один ряд с серьёзными научно-популярными журналами, такими как «Сайенс», «Инвешн» или «Радио Ньюс».

«Эмейзинг» всегда стремился быть научным, образовательным и прогностическим. Хьюго Гернсбек заявил это в своей первой редакторской колонке:

«Эти удивительные истории должны быть не просто развлекательным чтением, они всегда будут и поучительными. Они снабжают нас знаниями, которых нам не получить ниоткуда — и они делают это в самой удобоваримой форме. Лучшие из современных писателей научно-популярной фантастики одарены способностью и даже вдохновением передавать свои знания, и благодаря им мы узнаем то, чему хотели бы научиться.

И не только это! По, Верн, Уэллс, Беллами и многие другие сами являлись истинными пророками. Многие пророчества, сделанные ими в удивительных историях, уже сбываются или сбылись. Возьмём, например, фантастическую подводную лодку из самой популярной книги Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой». В ней предугаданы сегодняшние подводные лодки с точность чуть ли не до последнего болтика. Значит, и новые изобретения, описанные научно-популярной фантастикой сегодня, возможно, завтра станут реальностью. Многим великим научным произведениям, которым уготовано огромное историческое значение, только предстоит быть написанными, и журнал «Эмейзинг сториз» станет тем посредником, который познакомит вас с ними. Потомки сочтут их новым путём не только в литературе или выдумке, но и в прогрессе».

Это заверение о серьёзности и значительности научно-популярной фантастики однако не значит, что Хьюго Гернсбек даже не пытался заинтересовать сомневающихся читателей и продать им научно-популярную фантастику.

Одной из таких попыток было то, что он назвал свой журнал «Эмейзинг сториз», а не «Сайентификшен». В начальных выпусках «Эмейзинга» Гернсбек писал вполне откровенно:

«Очевидно, что слово «Сайентификшен», это прекрасное слово, может отпугнуть некоторых потенциальных читателей журнала. /.../ После долгих размышлений издатели решили, что нынешнее название привлечёт к журналу больше всего читателей, потому что само слово «наука» может показаться слишком «низменным» для широких масс читателей».

В то время как наука казалась чем-то низменным и ужасным для широких читательских масс, Гернсбек должен был убедить пятьдесят или сто тысяч читателей покупать каждый месяц его журнал научной фантастики во всех газетных киосках. Поэтому для журнала требовался такой заголовок, который не отпугивал, а привлекал простых людей.

Гернсбек выбрал тот аспект научной фантастики, который больше всего волновал и восхищал его — «удивительность» — и расплескал его по всей обложке журнала двумя яркими красками: ЭМЕЙЗИНГ СТОРИЗ. Первая буква «Э» имела целых 112 мм в высоту. Остальные буквы этого заголовка, постепенно одна за другой сокращались в размерах, тянулись в бесконечность.

Рисунки на обложке «Эмейзинга» также привлекали взгляд. Все они были выполнены Френком Р. Паулом, эмигрантом из Австралии с архитектурным образованием. У Паула лучше получались рисунки воображаемых зданий, машин и чужих существ, нежели изображения людей. Но он являлся выдающимся колористом и его красочные картины угрозы из космоса отличались неоспоримой красотой и мощью.

Рисунки Паула демонстрировали людям гигантских мух и пауков; подводную лодку, атакуемую летающими и плавающими рептилиями; говорящую голову, отделённую от тела в лаборатории; марсианские машины, бесполезно ле-

жащие в буколической местности или Нью-Йорк-Сити, сметённый прочь ледником. Все эти странные картины были выполнены на однотонном фоне: тёмно-синем, розовом, оранжевом, фиолетовом или каким-нибудь другим бросающимся в глаза цветом.

Единственным, чему не досталось места на больших кричащих обложках «Эмейзинга», был секс. Тактикой Гернсбека, дабы привлечь к журналу внимание широких читательских масс, стала добропорядочность. Как писал сам Гернсбек: «Мы знаем, что стоит только новому читателю открыть «Эмейзинг сториз» и прочитать в нём всего одно произведение, и в лучшем случае этот читатель ...»

Если в оформлении обложки «Эмейзинга» Гернсбек всегда шёл на компромисс с коммерческой необходимостью, то внутри журнала всё было иначе. Гернсбек мог сказать, что хотя потенциальные ресурсы его журнала являлись безграничными, но на деле ему приходилось обходиться весьма небольшими средствами. За произведения, печатавшиеся на страницах журнала, платили очень мало с большим опозданием и большой неохотой. В таком случае становится ясно, почему лучшими произведениями, которые печатались в «Эмейзинге», были романы, повести или рассказы старых классиков, за которые нужно было платить совсем немного или вообще ничего не платить.

Дух того времени — и гернсбековский кошелёк — гарантировал, что авторам большинства напечатанных в «Эмейзинге» оригинальных произведений было почти нечем гордиться. Ведь в основном все они были выдержаны в стиле типичного для НФ двадцатых годов фантазии об ужасах — истории о враждебных машинах, грозных цивилизациях насекомых, безжалостных Больших Мозгах и разлагающемся технократическом будущем.

На все эти произведения не стоило надеяться, будто они и в самом деле смогут пленить воображение нового читателя, который мог бы случайно купить экземпляр «Эмейзинга» и на пробу прочесть какое-нибудь из них. Однако больше Хьюго Гернсбеку надеяться было не на что.

В итоге получилось, хотя сам Гернсбек **не замечал** недостатков своего любимого журнала, что журнал стал неуклюжим, юношеским, бахвалящимся, претенциозным, вульгарным, покрытым плесенью от старых историй и налётом пессимизма от новых. Однако, хотя почти никто не разделял этого мнения, Хьюго Гернсбек был уверен, что научная фантастика — красавица, отличный источник для вдохновения, возвышенная литература, хорошая учительница, великолепная пророчица и абсолютно чиста. И он вновь и вновь повторял это в редакторских колонках, рекламных проспектах, в разделе писем, в шутках и в полемике, в бесчисленных проектах и деловых поездках.

И чистота, сила и мощь гернсбековской веры оказалась столь велика, что почти вопреки самому себе «Эмейзинг сториз» стал таким, каким хотел его редактор. Истинная Вера Хьюго Гернсбека в науку собрала «Эмейзинг» по частям и сварила их воедино так, что никакие компромиссы и недостатки не могли больше ничего изменить.

Хьюго Гернсбек видел чудо повсюду в науке — даже в ужасных машинах, грозных насекомых и возможности упадка человечества. И он надеялся, что другие когда-нибудь тоже увидят её, если сумеют разом отбросить все свои страхи и предрассудки и **посмотрят** на прежде скрытую от них истину и красоту.

Хьюго Гернсбек, изобретатель и пророк от науки, являл собой пример невольного научного оккультиста двадцатого века, одержимого совершенно иррациональной идеей, будто нет Истины, кроме истины научной, и ничто не лежит за пределами науки. Стоило только произнести волшебное слово «наука», и Гернсбек готов был поверить, что больше нет ничего невозможного и даже в любое количество противоречащих друг другу вещей.

В этих словах Гернсбек выразил все свои надежды на науку, хотя и представленная здесь не как личная точка зрения, а скорее как нечто естественное и тривиальное для каждого здравомыслящего человека.

«Человек с улицы больше не считает науку чем-то недостижимым. «Человек может сделать всё, что захочет» — вот его девиз.

Межпланетные путешествия, полёты в космос, переговоры с Марсом, пересадка головы человека, лучи смерти, антигравитация, трансмутация металлов, почему бы нет? А если не сегодня, то уж завтра наверняка. Удивлены ли они? Нисколько, современный человек готов встретиться со всеми этими чудесами».

Гернсбек ощущал НФ на её особом долгом пути. В научно-популярной фантастике он видел особый вид изобретения, машину для воображения, устройство для предвидения и поощрения грядущих научных чудес. Он чувствовал, что даже самые фантастические выдумки рано или поздно должны стать истиной и что настоящие писатели-фантасты должны стать пророками — такими же как он сам.

Для Гернсбека такие аспекты НФ, как сюжет, образы и переживания, всегда были на втором плане, не более чем сладкая оболочка для научной пилюли. Не эти вымышленные ценности намеревался он передать своим читателям, а пророческое зрение. Демонстрируя научные чудеса завтрашнего дня, Гернсбек стремился научить и вдохновить молодёжь, которые завтра станут учёными и претворят эти и иные чудеса в жизнь. Он стремился воспитать и учёных, и новую науку.

Вот официальный лозунг «Эмейзинг сториз»: «Сегодня экстравагантная Фантазия — Завтра Голый Факт». Это была мечта Гернсбека о научно-популярной фантастике.

И такой узкий взгляд на фантастику не являлся для Гернсбека чем-то из ряда вон выходящим. Это был привычный для него образ мысли. Вполне возможно, что только такому узколобому пылкому фантасту, как Хьюго Гернсбек, под силу было придумать научно-популярную фантастику, положить начало журналу, подобному «Эмейзинг сториз», именно в 1926 году, вообще проделать такую титаническую работу.

Хьюго Гернсбек родился в Гранд Дуки (Люксембург) в 1884 году. Он рос в эпоху расцвета века Техники, когда одно за другим удивительные изобретения выходили из лабораторий и мастерских Европы и Америки.

Гернсбека вдохновляла наука. Он хотел стать изобретателем и внести свой вклад в грядущие чудеса двадцатого века. В 1904 году вместе со своим изобретением — элетробатареей собственной конструкции — Гернсбек уехал искать счастье в Америку, на родину величайшего во всём мире изобретателя Томаса А. Эдисона.

В эдуардианское десятилетие, время наибольшего научного оптимизма, стало звёздным часом для прибывшего в Соединённые Штаты Гернсбеа. Он пришёлся ко двору на земле золотых возможностей.

Хьюго Гернсбек стал пионером радио-изобретателем, бизнесменом, диктором и самозванным учителем. Уже в 1906 году он появился на рынке с собственными дешёвыми домашними радиоточками. В 1908 году вышел гернсбековский радиокаталог, постепенно превратившийся в первый научно-популярный журнал «Модерн Электрикс». В 1909 в своей прогностической статье он придумал слово «телевидение». А уже в двадцатые годы Гернсбеку предстояло стать одним из пионеров телевидения.

Тем не менее несмотря на все свои достижения и свой огромный вклад в научный и технический прогресс — от которого он будет получать и признание и ужас — Гернсбек не пытался привлечь внимание наивных и юных читателей, заявлениями о том, что он — выдающийся учёный, каким Гернсбек в самом деле являлся. В данных первых нескольких выпусков «Эмейзинг сториз» и в первых редакторских колонках он писал о себе просто «Ф.Р.С.». Создавалось впечатление, что Гернсбек являлся Другом Королевского Общества, самого престижного научного общества на Западе — но это осталось лишь догадкой.

С самого начала своей издательской карьеры Гернсбек пытался поставить НФ произведения на службу образования и прогностики. Научную фантастику он печатал в каж-

дом из своих научно-популярных журналов. «Модерн Электрик» мог смениться «Электрикал Экспериментер» в 1913 г., а «Электрикал Экспериментер» — быть переименованным в «Сайенс Инвеншн» в 1920 г., но этот раздел во всех гернсбековских изданиях оставался неприкосновенным.

Гернсбек печатал и собственные произведения в разнообразных своих журналах — точно также поступали позже многие редакторы, показывая другим, какие именно произведения они хотели бы печатать. Для «Модерн Электрик» он написал «Ральфа 124С41+» (1911-1912 г.г.), художественно слабую повесть, но блестяще предсказывающую науку — которая будет. Вторая часть этой повести «Научные приключения барона Мюнхаузена» впервые вышла в «Электрикал Экспериментер» в 1915-1916 годах.

Итак именно прирождённый прожектор и создатель слова «телевидение» Хьюго Гернсбек в 1915 году изобрёл термин «научно-популярная фантастика». В глубине души он надеялся, что когда-нибудь этот термин будут включать в самые обыкновенные словари.

В 1923 году Гернсбек зашел так далеко, что весь августовский номер «Сайенс энд Инвеншн» посвятил научной фантастике. А на следующий год он уже разослал свой рекламный проспект о создании нового журнала «Сайентификшен», который за неимением подписчиков так и не вышел.

В итоге, когда «Эмейзинг сториз» появился в 1926 году, он представлял собой плод почти двадцатилетних размышлений, приготовлений, опытов и репетиций со стороны Гернсбека. Он не был результатом счастливого или несчастливого случая. Гернсбек успел тщательно продумать каждую мелочь.

Огромная сила «Эмейзинг сториз» заключалась в гибкости и широте охвата гернсбековской концепции науки. Почти не существовало таких фантастических произведений, которых он не счёл нужным напечатать, если в них хоть сколько-нибудь говорилось о верности науке.

Однако НФ произведения некоторых видов раз и навсегда исключались из «Эмейзинга» — Хьюго Гернсбек верил в технические достижения, но не в возможность совершенного человеческого общества, поэтому старомодным социальным утопиям не нашлось места на страницах его журнала. Ещё Гернсбек не верил в сверхъестественное, и стало быть истории о спиритуализме, чёрной магии и оккультной мудрости тоже оставались в стороне.

Зато какой широкий охват материалов сумел Гернсбек предложить читателям!

В первые два года существования в «Эмейзинг сториз» преобладали произведения, воскрешенные из прошлого, подводящие итоги развитию в прошлом столетии. Гернсбек переиздал «Шутку с воздушным шаром» Эдгара По и «Алмазные линзы» Фитц-Джеймса О'Брайена. Он напечатал первый рассказ Жюль Верна «Путешествие на воздушном шаре» под названием «Драма в воздухе», а затем ещё как минимум пять романов Верна. Он переиздал все классические научные романы Г.Д. Уэллса от «Машины времени» до «Первых людей на Луне», а также множество коротких рассказов Уэллса.

Гернсбек широко раскидывал свои сети. Он переиздавал произведения, впервые вышедшие в его собственных журналах «Электрикал Экспериментер» и «Сайенс энд Инвеншн». Он переиздал множество произведений из бульварных журналов, главным образом из «Олл-Стори» и «Аргоси». Он напечатал «Лунный омут» и некоторые другие повести и рассказы А. Мерритта. Из «Блю Вук Мэгэзин» он позаимствовал напечатанный там в 1918 году роман Эдгара Райса Берроуза «Страна, забытая временем». Он даже печатал переводные произведения с немецкого и французского.

Вероятно, новые писатели стали приходиться к Гернсбеку со своими новыми произведениями. Большею частью это были пылкие, но бездарные любители. Однако среди прочего в гернсбековском журнале были напечатаны оригинальные произведения Рэя Каммингса и Г.Ф. Лавкрафта. Гернсбек даже просил у Берроуза дать для журнала что-

нибудь новенькое, и немедленно получил «Жуткие приключения на Марсе». Этот роман был полностью опубликован под названием «Повелитель мозгов с Марса» в ежегоднике «Эмейзинг сториз» (1927) и удостоился похвалы Хьюго Гернсбека за свою «превосходную научность».

В контексте с веком Техники Хьюго Гернсбек являлся человеком-провидцем, единственным избранником, благодаря которому разбросанные по сторонам части НФ смогли соединиться вместе, получить собственное имя и познать самого себя. Прагматизм и эластичность гернсбековского понимания науки создали возможность широко охваченного синтеза НФ, представленной на страницах «Эмейзинг сториз». И это слияние всего, что представляло собой прежнюю НФ, которое создала истинную славу «Эмейзингу», с лихвой окупила все ошибки и шероховатости, допускаемые журналом.

Однако напомним, что век Техники уже клонился к закату, и в первых лучах новой эпохи Хьюго Гернсбек перестал казаться пророком и мудрецом, а превратился вдруг в ужасно ограниченного человека с дурными причудами и упёртого в свою идею-фикс. Короче говоря однажды из-за своих недостатков характера и ограниченности мышления Гернсбеку пришлось остановиться; в то время как литература, в которую он верил, продолжала развиваться и двигаться вперёд

Первым из крупных недостатков Гернсбека было его чисто потребительское отношение к НФ. Он ценил этот вид литературы не сам по себе, но лишь как ещё один инструмент собственного производства, который он вправе использовать так, как сочтёт нужным, получая в итоге, может быть, науку будущего, а может и сразу чистые деньги.

Даже во время бума середины двадцатых годов Гернсбек всегда очень нуждался в деньгах. Он умел хорошо пожить. Ему нужны были деньги на опыты. Гернсбек перепробовал все виды бизнеса и все прожекты, и в итоге получал новые финансовые затруднения. Его радио и особенно

телевещательная станция лежали тяжёлым бременем на гернсбековских финансах.

Хьюго Гернсбек был идеалистом, хотя и всегда готовым стать прагматиком. Как бы ни любил он научно-популярную фантастику и не желал бы покровительствовать ей, Гернсбек никогда не упускал возможность выжать из «Эмейзинг сториз» лишний цент. Он смотрел на свой журнал как на выгодное капиталовложение, которым может пользоваться, как сочтёт нужным.

Первой жертвой прижимистости Гернсбека стали писатели. В то время как бульварные журналы могли платить им по пять центов за слово, то Гернсбек — одну пятую цента, и то если автор ухитрялся их выбить. Не раз и не два эти деньги пришлось взыскивать из редактора через суд.

Одного раза знакомства с гернсбековским ведением дел оказалось более чем достаточно для Г.Ф. Лавкрафта. Он прозвал Гернсбека «крысой Хьюго» и вернулся к более честным сотрудникам «Вейрд Тейлз» И так Гернсбек вёл дела не только с мало популярными авторами. Эдгар Райс Берроуз столько времени прождал гонорара за «Повелителя Мозгов с Марса», что с тех пор даже за переиздания стал требовать гонорара, недоступного для тощего кошелька Гернсбека.

Гернсбековские финансовые игры не ограничивались писателями. Когда его радиостанция стала приносить всё больше и больше хлопот, он начал предлагать всем своим кредиторам обращаться в полицию. Его игры становились всё опаснее и Гернсбек неизбежно должен был их проиграть. В феврале 1929 года чаша терпения его печатника и поставщика бумаги переполнилась, и они объявили гернсбековскую издательскую компанию банкротом.

Научно-фантастический журнал Гернсбека «Эмейзинг сториз» сочли достаточно ценным имуществом, чтобы сохранить его существование. Кредиторы организовали новую издательскую компанию, и «Эмейзинг сториз» без перерыва продолжал регулярно выходить. Но Хьюго Гернсбек был отлучён от своего создания.

Гернсбек стал бы никем, если бы не его коммуникабельность. Он не готов был оставить то, что считал своей личной собственностью. С незаконной копией подписного листа «Эмейзинг сториз», грудой неопубликованных рукописей, взятых из конторы «Эмейзинга», и деньгами, полученными чётр знает—откуда, Гернсбек основал совершенно новый НФ-журнал, который вышел через два месяца после его банкротства.

Его новый журнал «Сайенс Вандер Сториз» («Чудесные Научные истории») являлся точной копией «Эмейзинга». Он был такого же большого формата. Его обложку опять нарисовал Фрэнк Р. Паул и в нём снова печатались истории Уэллса. Там имелись и шутки, и диспуты, и стандартные передовицы Гернсбека. В нём было предложено новое жанровое имя для НФ — «научная фантастика» — имя, которое скоро усвоится и станет общепринятым для этого вида литературы, в то время как оригинальный термин «научно-популярная фантастика» оказался всеми забыт.

«Сайенс Вандер Сториз» выдвинул даже собственный девиз, очень похожий на девиз «Эмейзинга»: «Пророческая выдумка — заря научного факта».

А в следующем месяце вышел ещё один новый гернсбековский НФ-журнал — «Эйр Вандер Сториз» («Чудесные воздушные истории»). Того же формата. С пауловской обложкой. И с девизом: «Будущее авиации рождается в воображении!»

Но журнал посвящённый исключительно произведениям будущего, был слишком специализирован, чтобы рассчитывать на успех, даже в то время, в эпоху Чарльза Линдберга. Год спустя «Эйр Вандер Сториз» слился с «Сайенс Вандер Сториз». В результате получился общий НФ-журнал, названный просто «Вандер Сториз».

Но «Вандер Сториз» в любой своей форме так и не стал процветать. Ведь он появился в 1929 году, когда ужасная Великая Депрессия была уже на подходе. В эти тяжелые времена Гернсбеку не стоило и думать о широких экспери-

ментах. Он изо всех сил пытался имитировать своё собственное детище «Эмейзинг сториз».

Однако времена низких цен ушли навсегда и больше не могли вернуться. Хьюго Гернсбек не являлся больше монополистом в деле издания журналов научной фантастики. Он перестал быть единственным человеком, объясняющим, на что похожа НФ и отстаивающий своё мнение с помощью произведений, которые сам же издавал. В это время претерпела изменения наука, и вместе с ней и научная фантастика. Наступило время, когда НФ начала вырываться из объятий Хьюго Гернсбека.

А «Эмейзинг сториз» и не собирался экспериментировать. Его новым редактором стал Т. О'Конор Слоан, доктор философии, седобородый старик, бывший заместитель Гернсбека. Слоан был изобретателем и его сын женился на дочери Томаса Эдисона. Редактором «Эмейзинга» он стал в 1929 году в возрасте 78 лет.

Слоану явно недоставало гернсбековских идей и амбиций. Собственный его кругозор был узок и старомоден. Например, он не верил в возможность космических путешествий и неоднократно заявлял об этом читателям.

Но несмотря на это гернсбековский «Вандер Сториз» не смог сравниться со слоановским «Эмейзингом». Одна из причин тому, возможно, была в том, что Слоан, хоть и не верил в космические путешествия, не мешал публикации произведений на эту тему. Он был старомоден, но не навязывал своих убеждений. Ещё одна причина, наверное, в том, что писатели, натерпевшись от прижимистости Гернсбека, желали иметь дело с кем угодно, только не с крысой-Хьюго.

А потом вдруг в январе 1930 года в состязание включился новый журнал. Это был бульварный журнал — первый бульварный журнал научной фантастики — «Эстаундинг Сториз оф Супер-Сайенс» («Поразительные истории о супер науке»).

«Эстаундинг» не был столь серьёзен, как его конкуренты. Он даже не претендовал на научность и респектабель-

ность «Эмейзинг сториз» или «Вандер Сториз». Это был случайный эксперимент, первоначально предназначенный для того, чтобы увеличить сеть клйтоновских бульварных журналов. Требовался журнал иного вида. И почти случайно выбор пал на «Эстаундинг Сториз оф Супер-Сайенс».

Но, будучи бульварным, «Эстаундинг» неизбежно и фундаментально своим существованием противоречил основному тезису Гернсбека, будто главная цель НФ — создание науки будущего. Редактор «Эстаундинга» Гарри Бэйтс часто покупал «Эмейзинг сториз» в киосках. Он даже скопировал обложку «Эмейзинга», найдя в ней что-то впечатляющее. Но содержимое журнала его не устраивало:

«Эмейзинг сториз!» Однажды мне пришлось прочитать его. Какая же, по моему, это жуткая дрянь! Суетятся по пустякам! Немыслимое ребячество! Полное отсутствие воображения!»

Таким образом Бэйтс пытался перехитрить Гернсбека. Он хотел сделать свой журнал более увлекательным и развлекательным, нежели «Эмезинг» — а не более основательным, образовательным, научным или пророческим. Не полагаясь, как поступал Гернсбек, на произведения ясноглазых поклонников науки, Бэйтс привлекал к сотрудничеству профессиональных бульварных писателей.

Эти профессиональные авторы написали немного произведений, которые могли бы претендовать на оригинальность. Обычно бэйтовский «Эстаундинг» публиковал приключенческие истории с тончайшим налётом фантастической науки, часто добавленной редактором. Но при всём при том, большая развлекательность, более непредубеждённый подход к научной фантастике — и более высокие гонорары — тут же сделали «Эстаундинг» самым сильным конкурентом по сравнению с большеформатными журналами, которые изо всех сил старались быть серьёзными и высокосортными.

Далее в начале 1933 года Уильям Клейтон попытался освободиться от своего партнёра и компаньона, но потерпел неудачу, и в итоге компания, издававшая «Эстаун-

динг», внезапно разрушилась. «Эстаундинг» достался другой бульварной компании. Старой доброй фирме «Стрит энд Смит». После шестимесячного перерыва в октябре 1933 года выход журнала был возобновлён.

И в тоже время оба основанных Хьюго Гернсбеком НФ журнала из-за Депрессии вынуждены были изменить свой формат и свой подход к читателю. Слоановский «Эмейзинг сториз» с октября 1933 года стали бульварным журналом. Месяцем позже гернсбековский «Вандер Сториз», двенадцать номеров которого в 1930-1931 г.г. выходили бульварным форматом, окончательно отказался от своего прежнего формата и стал бульварным журналом.

Победила коммерческая точка зрения — научная фантастика не будет иметь успеха, если останется только литературой поучения. Чтобы выжить, ей пришлось приспособить и включить в себя бульварный хлам.

Как минимум с конца 1933 года «Эстаундинг» занял доминирующее положение среди американских журналов научной фантастики. В какой-то мере это являлось результатом весьма благоприятного стечения обстоятельств. Под крылом «Стрит энд Смит» «Эстаундинг» стал новейшим изданием, быть может, самым стабильным и популярным из всех бульварных журналов, а «Эмейзинг» и «Вандер Сториз» являлись уже маргинальными изданиями — начинающие бульварные журналы, не имеющие никакого опыта и авторитета среди подобных изданий. В итоге «Эстаундинг» гораздо лучше продавались в киоске, нежели его противники, и значит, мог больше и надежнее платить своим сотрудникам.

Однако клейтоновский «Эстаундинг» тоже имел все эти преимущества — в том числе и более высокие гонорары — но так и не смог добиться превосходства над конкурентами. Решающую роль здесь сыграл курс нового редактора, назначенного «Стрит энд Смит». Ф. Орлин Тремейн увидел в НФ то, чего не замечали ни Хьюго Гернсбек, ни Т. О'Конор Слоан, ни Гарри Бэйтс.

Для Тремейна научная фантастика не являлась фантазией о науке. Но не была она и просто приключенческой литературой, почти ничем не отличающейся от других видов бульварных произведений. Тремейн считал НФ литературой о мысли.

Начиная с декабрьского номера «Эстаундинга» 1933 года, он объявил о новой редакторской политике. В каждый номер он помещал как минимум одно произведение, содержащее «вариант мысли». В каждой из подобных историй выдвигалась новая свежая идея или, в крайнем случае, старая, надоевшая всем идея, только перевёрнутая вверх ногами. Именно эта редакторская политика сделала тремейновский «Эстаундинг» самым привлекательным для читателей и новаторским журналом научной фантастики, по сравнению с двумя своими конкурентами, истинным предтечей той «современной научной фантастики, которой вскоре предстояло возникнуть».

Хьюго Гернсбек с его скучным чисто утилитарным отношением к НФ оказалось не по силам тягаться с мысленными экспериментами Ф. Орлин Тремейна. Гернсбек и его журнал остались позади по популярности, и был вынужден с трудом сводить концы с концами, приспособляясь к изменениям в научной фантастике.

Став бульварным журналом «Вандер Сториз» как будто лишился сердца. Гернсбек никогда не желал издавать обыкновенный бульварный журнал. Он назначил редактором ученика высшей школы Чарльза Хорнига. Чтобы привлечь новых читателей Гернсбеку приходилось публиковать произведения, от которых ему самому становилось стыдно, а потом извиняться за них перед своими старыми преданными читателями.

Из трёх НФ журналов «Вандер Сториз» скончался первым. Его тираж неуклонно продолжал падать. Журнал стал выходить неравномерно, даже в самом Нью-Йорк сити, где он издавался. Для авторов это оказалось даже хуже, чем задержки с выплатой денег.

Наконец в начале 1936 года Гернсбек сдался. Он продал свой журнал в компанию по изданию бульварных триллеров и вышел из бизнеса по изданию научной фантастики. Новые хозяева переименовали журнал в «Триллинг Вандер Сториз» и сохранили его.

В 1938 году в аналогичных обстоятельствах «Эмейзинг сториз» — редактором которого попрежнему оставался 86-летний Т. О'Конор Слоан — был продан Зифф-Дэвису, ещё одному владельцу бульварных журналов. Так ещё один журнал перешёл к более успешным конкурентам.

Неожиданно научная фантастика стала пользоваться спросом среди бульварной периодики. В начале 1939 года каждая из трёх компаний, издававших научную фантастику, обзавелась вторым таким журналом. В январе вместе с «Триллинг Вандер Сториз» стал выходить «Стартлинг сториз» («Восхитительные истории»). В марте «Стрит энд Смит» к «Эстаундингу» добавили «Унноун». А в мае Зифф-Дэвис кроме «Эмейзинг сториз» начал выпускать «Фантастик Эдвентурез» («Фантастические приключения»). И другие бульварные компании поспешили запрыгнуть в последний вагон поезда с собственными НФ журналами.

Урок оказался безошибочным. В течение тридцатых годов функциональная гернсбековская концепция НФ была тщательно изучена на книжном рынке и решительно отвергнута. Гернсбековская обучающая и пророческая научно-популярная фантастика не могла привлечь и удержать внимание элитных читателей. Также не находила она отклика и среди читателей бульварных журналов, единственных, кто мог бы потратить свои деньги на НФ. Только когда сам Гернсбек и всё, что олицетворялось с ним, исчезли, научная фантастика начала процветать. Большое спасибо вам, Хьюго.

Однако даже хотя научная фантастика, крепко вошедшая в свою новую роль позднего и младшего партнёра в деле бульварной прозы — последнего вида произведений, который неожиданно возник и утвердил себя в специализированных журналах — в каком-то виде оригинальная идея

Гернсбека продолжала претворяться в жизнь. НФ журналы полностью соответствовали завещанному Гернсбеком термину «научная фантастика». Эти журналы оказывали ритуальное почтение к науке, печатали интересные новости науки и даже популярные статьи на пограничные научные темы.

Но если гернсбековские идеи продолжали жить, то это произошло из-за преодоления гернсбековской ограниченности.

Одно из них — потребительское, функциональное, утилитарное гернсбековское отношение к научной фантастике — заставило многих авторов отвернуться от него, и из-за которого он лишился своей собственности на «Эмейзинг сториз». Можно даже сказать, что именно из-за этого Гернсбек сделался неспособным помешать уходу НФ в бульварные журналы.

Другой и более значительный недостаток гернсбековского видения имел не столь субъективный характер. Именно из-за него «Вандер Сториз» проиграл в конкурентной борьбе тремейновскому «Эстаундингу» в тридцатые годы. И именно поэтому с несвойственной ему слепотой Гернсбек отказывался признавать те научно-фантастические произведения, которые единственные принесли славу его любимому виду литературы. Он утверждал: «Либо мы имеем научную фантастику — с упором на слово «наука» — либо перед нами фэнтези. Но никогда не обе вместе: эти два жанра терпеть не могут друг друга».

Решающая ошибка Гернсбека была такова.

Так же, как и всякий представитель века Техники Хьюго Гернсбек был влюблён в науку. Он верил, что изучил науку вдоль и поперёк. Вся жизнь его состояла из науки. Но затем, пока Гернсбек был занят серьёзным делом прокламирования и содействия науке и созидания науки завтрашнего дня — не будучи вполне уверенным в своём обогащении — сама наука радикально изменилась.

Достоинства двадцатого века сделали науку совершенно иной по сравнению с той, которую знало и любило поколе-

ние Гернсбека, и Гернсбек — вместе с множеством других людей — отстал от века. Хотя Атомный век уже наступил, в душе он так навсегда и остался гражданином века Техники.

Возникло значительное изменение в масштабах. Между 1895 и 1920 годом научные концепции принципиально расширились во всех направлениях, так что мироздание, бывшее ужасно огромным и чуждым, стало вдруг до не постижимого громаднее и гораздо сложнее и при том гораздо старше, чем предполагали прежде.

С открытием радиоактивности и субатомных частиц малое стало намного меньше. Обнаружилось существование других галактик, лежащих далеко за пределами нашей собственной — и тут же было сделано заключение, что эти звёздные массивы быстро разбегаются друг от друга в расширяющемся пространстве — и большое сделалось гораздо больше. Совместные геологические и астрофизические исследования доказали, что историческое время насчитывает уже не миллионы, а миллиарды лет.

Но в самое большое замешательство привели всех открытия физиков, которые начали зондировать микрокосм и макрокосм в поисках фундаментальных закономерностей материи и энергии. Они искали нечто стабильное и определённое: суть вещей. Но вместо этого было найдено нечто нестабильное, неопределённое, двусмысленное и парадоксальное.

Эти физики установили, что в мире очень большого и очень малого, сверхбыстрых и сверхдальних процессов все общие и частные законы классической физики больше не действуют. Время может изменяться. Пространство может скручиваться и самоуничтожаться. Материя может оказаться другим обликом энергии. А свет это одновременно и частица, и волна — и материя, и энергия.

А самыми ужасающими были выводы новой науки квантовой механики, — которая возникла точно в то же самое время, когда Хьюго Гернсбек основал «Эмейзинг сториз» — что на субатомном уровне ничего не определе-

но, а только вероятно. Внезапно твёрдая почва фактов уступила место голому шансу.

Короче говоря, в тот момент, когда материалистическая наука окончательно стала краеугольным камнем Западной цивилизации, и общество, наконец, отреклось от последних остатков сверхъестественного, самые фундаментальные концепции Западной веры — объективность пространства, времени, материи, причинности и даже самой объективной реальности — были поставлены под сомнение. И кем же Самими хозяевами материальной науки.

Как странно? Западные учёные — всегда такие преданные материализму — больше двух столетий со скрупулёзной тщательностью изучали свою драгоценную материю. И вдруг в начале двадцатого века материя утратила свою твёрдость и стала чем-то нематериальным в их руках. Подобно романтикам, искателям сверхъестественного из предыдущей эпохи, сами учёные убедились, что на самом деле реальный мир не таков, как он с виду выглядит.

И именно поэтому такой видный учёный, как британский астрофизик сэр Джейм Джинс заявил в своей книге «Таинственное мироздание», написанной в 1930 году:

«Сегодня множество людей и подавляющее большинство физиков согласны с тем, что наши знания ведут к постижению немеханической реальности; а мироздание начинает походиться на более великую мысль, нежели чем на громадную машину».

В фундаментальной статье Бертрана Рассела «Поклонение свободного человека», написанной на рубеже века, материя выведена слепой, неразумной, безжалостной, неодолимой и всемогущей. Сейчас же на закате века Техники материя утратила свою правящую силу. И как раз в то время, когда писатели фантасты — в том числе и многие пишущие для Хьюго Гернсбека — дрожали перед устрашающей мощью великого машинного мироздания, наука заявляет, что, быть может, мироздание не похоже на великую машину. Быть может, оно более напоминает великую мысль.

Хьюго Гернсбек был не единственным, кто не смог принять и осмыслить эту новую идею. Вопреки заявлению сэра Джеймса Джинса, будто эту новую идею разделяют почти все физики, ответственные за самые большие парадоксы физики двадцатого века, сам великий Альберт Эйнштейн отверг проект упразднения причинно-следственных связей. В письме к Максу Борну, другому отцу квантовой физики, написанном в декабре 1926 года, он высказывает свои глубокие сомнения:

«Квантовая механика определённо впечатляет. Но другой голос говорит мне, что она не может существовать в действительности. Эта теория может многое сказать нам, но вряд ли приблизит к секретам Старого Господина. Во всяком случае я убежден, что Он не станет бросать кости».

Но Эйнштейну пришлось остаться в изоляции из-за своей неспособности принять принципиально новой физики — и точно так же Гернсбек стал чужим при дальнейшем развитии научной фантастики. В то время, когда Эйнштейн утверждал, будто Господь Бог не станет играть в кости с миром, и отказался выслушивать возражения против этой мысли, он лишился своей ранее поразительной творческой энергии. Он не был больше тем выдающимся физиком, о котором ходила слава величайшего гения современного мира.

Однако появилось молодое поколение учёных, которые приняли все эти далеко ведущие выводы своих предшественников как собственные предпосылки, вынуждающие к научным действиям. Говоря о тех, кто готов был признать нескладывающиеся вместе фрагменты мира, обнаруженные развивающейся наукой и ведущими к отказу от материи, какой странный это может принять оборот; британский биолог Дж.Б.С. Халдейн писал в 1927 году в своей книге «Возможные миры»: «Сейчас у меня сложилось, что мир не только более странный, чем мы представляем себе, но даже страннее, чем мы можем себе представить».

В 1931 году это предположение о фундаментальной странности попыталось получить теоретическое обоснова-

ние в значимой статье «Формально недоказанные теоремы» немецкого — потом американского — математика Курта Гёделя. Специально написав её в ответ на трёх томную монографию Бертрانا Рассела и Альфреда Норта Уайтхеда «Принципиальная математика» (1910-1913 г.г.), где сделана попытка подогнать всю математику под одну грандиозную логическую систему, Гёдель доказывает в ней, что внутри каждой системы существует утверждение, которое не может быть с помощью самой системы доказано или опровергнуто.

Из статьи Гёделя следовало, что мироздание всегда должно превосходить наше логическое его понимание. Всегда должно существовать нечто большее, чем мы в состоянии сознательно познать. Применительно к любой частной системе или образу мысли необходимое всегда должно существовать.

За всеми этими новыми достижениями научной мысли двадцатого столетия последовали очень значительные изменения в представлении Западного человека о мире и себе. Гордо бросающий вызов Эдуардианский Человек, такой особый и такой врождённо совершенный, полностью опозоренный Первой Мировой войной, сейчас стал окончательно развенчан.

Человек не мог больше быть поставленным в центр всего сущего. Он стал лишь аборигеном небольшой планеты, которая вращается вокруг самой обыкновенной звезды на периферии огромной галактики, включающей сто миллионов звёзд или ещё больше. И эта галактика всего лишь самая обыкновенная галактика среди множества себе подобных. Так что же такое Человек?

Человек мал и слаб, он меньше мотылька в сравнении с сотней миллиардов солнц. Человек — провинциал и для своей галактики, и для всего мироздания. Шансы его весьма сомнительны. Он и есть формально недоказанная теорема.

И в то же время само мироздание превратилось вдруг в мир чудес. Тайнам не требовалось отступать на дальние

расстояния или в далёкие времена. Они стали неотъемлемой частью структуры мироздания. Удивительное могло теперь возникнуть в любом месте и в любое время.

У этой полной дискретации человека нашлось и одно положительное следствие. Человечество не находилось более в горячей точке космической драмы. Человек оказался слишком перифериен и слишком незначителен, чтобы раз за разом заслуживать улыбку фортуны от Бога, играющего с ним в кошки-мышки. Он перестал быть до смерти усталым Атлантом, вынужденным нести вес всего мироздания на своих хрупких плечах.

Но за это приходилось платить — по крайней мере, с точки зрения века Техники. И цена была такова, что человек стал гораздо более незначителен и обязан случаю, чем прежде.

На протяжении всего века Техники его главная проблема оставалась одна: как человечеству бороться с огромными просторами и холодной враждебностью мироздания, открытого наукой. Допускалось, что человеческая цивилизация может возвыситься или пасть, и все достижения человечества ничем ему не могли помочь. Человеческая цивилизация могла развиваться, но только для того, чтобы прийти к упадку и потерпеть поражение от более сильной, разумной или более хищной формы жизни на Земле. Или ещё человечество могло пасть жертвой какой-то космической катастрофы. Или его могут захватить инопланетяне, вторгшиеся к нам из глубин космоса.

А сейчас наука двадцатого века была готова сочетать ещё более ужасные ситуации с тем, что истинное положение человечества в мироздании ещё более периферийное и ненадёжное, чем даже думали прежде.

НФ литература уже в труднейшие для неё двадцатые годы стремилась отобразить те грозные космические ситуации, которые открыла новейшая наука. И большинство таких произведений не получало положительных откликов.

Хуже всего дело обстояло с европейской НФ. В двадцатые и даже тридцатые годы Европа, так и не оправившаяся

от Первой Мировой войны и того, что за ней последовало, попала в железные тиски фашизма, поэтому в Европейской НФ стало затруднительно рассматривать любые тезисы. И о человеке. И о науке. И о мироздании.

В тридцатые годы Европейская НФ стала раздражительной, циничной, пессимистичной и мизантропической. Во снова и снова появляющихся произведениях Европейской НФ того времени цивилизации гибли, люди вырождались, приходил конец света — и это являлось самым справедливым выходом.

В течение этого десятилетия Европейская НФ истощилась и исчезла. Она была фактически запрещена в фашистской Германии. Как грязь и хлам. А во Франции НФ просто перестали писать и издавать.

Вопреки всем усилиям английских учёных, таких как Джинс и Халдайн, в пропаганде новых научных взглядов английские писатели-фантасты так и не сумели приспособиться к новой науке. Правда, в начале тридцатых годов в Британии вышло три классических НФ романа: «Первые и последние люди» Олафа Стэплдона (1930), «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли (1932) и «Потерянный горизонт» Джеймса Хилтона (1933). Но эти книги являлись: одна — ностальгическим плачем о душе, другая — отрицанием современной техники, а третья продемонстрировала поражение человека в схватке с великой космической пустотой.

В тридцатые годы подавляющее большинство выдающихся английских писателей публично отреклись от новейшей науки и пытались найти решение всех проблем путём возврата к традиционной религии. И в соответствии с этим в то время как Великая Депрессия пошла на спад, а затем началась Вторая Мировая война, стало появляться всё больше и больше значительных НФ произведений, написанных в стиле ностальгической фэнтези. Действие этих историй происходили в более простые и понятные времена — говоря словами одного из таких писателей, Дж.Р.Р. Толкиена, автора «Хоббита» (1937) — «в тиши утра, в те далё-

кие времена, когда в мире было гораздо меньше шума и больше зелени».

И только незрелые американские журналы научной фантастики — конечно, не во всех, а лишь в небольшой их доле — оказались достаточно храбры и проницательны. Они сочли необходимым принять те плохие новости, которые принесла им наука, с непроницаемым лицом и превращать их в нечто положительное.

В конце двадцатых годов в гернсбековском «Эмейзинге», а затем в гораздо большем количестве в более соответствующих их духу «Эстаундинг Сториз», начали появляться НФ произведения нового типа. Они были написаны мужчинами и одной женщиной, которые сумели приспособиться к огромным и неустойчивым физическим мирозданиям, отделением души от человека и к радикальной неопределённости их существования.

В последние годы века Техники эти писатели — во главе с Э.Э. Смитом, Эдмондом Гамильтоном, Джеком Уильямсоном, Стенли Вейнбаумом и Джоном У. Кэмпбеллом — заложили основы новой НФ литературы Атомного века. В то время, когда большинство авторов писали об упадке, поражении и вырождении, они искали положительные черты в этом огромном и случайном научном мироздании. Применяя новые пугающие научные достижения как своё главное оружие, эти писатели сумели приручить мироздание и превратить его в благостное место для жизни человечества.

Благодаря своим экспериментам и исследованиям НФ сильно переменялась. И действительно, в конце тридцатых годов появились НФ произведения нового внешнего облика, структуры и отношения с наукой. В то время новая НФ Атомного века казалась такой странной и такой отличной от своего прародителя — научной фантастики — что сам Хьюго Гернсбек мог по ошибке принять её за фэнтези.

Эту новую НФ мы будем называть современной научной фантастикой, чтобы отделить её от старомодной гернсбековской разновидности этого вида литературы.

---

---

**Часть третья**  
**Современная научная фантастика**

---

---

*Не существует такой вещи,  
как судьба человеческой цивилизации.  
Есть только выбор этой судьбы.*  
Дж.Б.С. Халдайн



## Глава 10

### ПОВЕЛИТЕЛИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Первый шаг к «современной научной фантастике» — изменённой и преобразованной НФ Атомного века — был сделан в трёх дерзких произведениях, опубликованных в американских журналах в конце двадцатых годов. Два из этих замечательных произведений — «Космический жаворонок» Э.Э. Смита и «Армагедон 2419 года нашей эры» Филипа Ноулана — вышли в «Эмейзинг сториз» Хьюго Гернсбека. А третье «Разбившиеся солнца» Эдмонда Гамильтона было опубликовано в «Вейрд Тейлз».

Среди прочих счастливых совпадений, встретившихся в нашей книге, отметим, что все три произведения впервые были опубликованы в одном и том же месяце — августе 1928 года. Точно так же как это бывает, когда несколько различных дорог сходятся в одну, несколько различных писателя стали одновременно мыслить и говорить так, как этого не мог сделать ни один писатель до тех пор.

В центре всех этих произведений — а также тех продолжений, которые за ними последовали — сразу бросается в глаза полная смена точки зрения. Скомпрометировавшая себя перспектива, основанная на Земле здесь-и-сейчас, сменилась на иную, базирующуюся в будущем и в глубоком космосе. И это придало совершенно новый смысл тем силам и свободам, всю резкость которых мы можем сегодня лишь смутно ощущать, настолько время, образ мысли и НФ изменились с тех пор. Сейчас мы можем разве что уловить отголосок той ликующей свободы, который сквозь годы

доноситься до нас в названиях: «Разбившиеся солнца» или «Космический жаворонок».

Мировоззрение, которое отвергли эти свободные произведения, превалировало в Западном мире почти шестьдесят лет — со времени франко-прусской войны и начала века Техники. Мы рассматривали, как та или иная грань этого мировоззрения отражалась в историях о затерянных цивилизациях, в научных романах Г.Д. Уэллса, в «Алой чуме» Джека Лондона и «Принцессе Марса» Эдгара Райса Берроуза.

Мировоззрение века Техники было биологически связано с концепцией вечного развития и упадка. Его центральной темой являлась борьба за существование, расцвет и неизбежный закат.

Согласно той концепции — которую мы можем рассматривать как первую робкую попытку эволюционной концепции — одна великая эпоха наследует другой. Каждая эра характеризуется собственной жестокой борьбой за выживание. И в каждую эпоху возникает свой господствующий вид или нация или цивилизация, который в краткое время насладиться своим местом под солнцем, а потом падёт, как все его предшественники и тихо сойдёт со сцены.

Однако у этой грандиозной концепции существовали явные недостатки. С одной стороны мировоззрение века Техники не полностью соответствовало истинной эволюции, которая не исчерпывалась одними и теми же раз за разом разыгрываемыми сценками. С другой стороны широта и размах этих вечных циклов, это грандиозное космоисторическое зрелище ощущалось и толковалось с крайне ограниченной и эгоистической точки зрения. Определённо Деревенской точки зрения.

Жители века Техники могли быть осведомлены о необъятных просторах пространства и времени. Они могли раз за разом высказывать подозрения о незначительности человека перед лицом космоса. И тем не менее они продолжали заявлять, будто Истинный Мир находится на их маленькой

планете в текущей фазе её существования. А из этого следовало, будто в фокусе Истинной Реальности находятся они сами.

Они ощущали необходимость знать только вот что: Западный Научный Человек сидит в седле и находится сверху. Именно он — хозяин всего мира — его исследует, овладевает им, приручает его, правит им и использует его в своих целях. И это само по себе должно было служить доказательством справедливости центрального положения Западного Человека.

Установление монополий и учреждение империй, столь типичных для этого времени, было извинительно благодаря второму главному аспекту этого мировоззрения — полуэволюционному верованию в социальный дарвинизм. Эта популярная философия утверждала, будто мы живём в мире, где собака — поедает собаку и выживает лишь сильнейший. Западный человек озирался по сторонам в этом мире и поздравлял себя со званием самой большой собаки. И считали, будто знают, что велит им делать эволюционная необходимость, для того чтобы остаться наверху.

И вместе с тем великий и всё растущий кошмар тревожил овладевшего всей Землёй Западного человека. Страх за то, что это господство будет непрочным и недолгим, как это случилось с Т. Рексом или Александром Великим.

Современная цивилизация, белая раса, человечество как вид, сама планета людей — все эти понятия казались ужасно уязвимыми. Точно так же, как когда-то к концу времени динозавров пали могучие древние империи Шумера, Египта и Рима, неизбежно должен будет подойти к концу и Западный человек.

Можно было спорить о том, когда и как это случится. Но сама неизбежность факта не вызывала сомнений.

Неизбежный удар мог быть нанесён почти с любой стороны. Другая раса, быть может — страшная Жёлтая Угроза. Или вдруг возникшие непобедимые армии разумных муравьёв могли затопить нас, словно в половодье. Чума могла

уничтожить цивилизации. Захватчики-инопланетяне или огромные кометы могли свалиться на нас с небес.

И наоборот, конец мог наступить из-за слабости и упадка человечества или из-за человеческой гордости. Мы могли размякнуть и лишиться своих бойцовских качеств. Мы могли утратить смысл жизни. Мы могли даже превратиться в шароголовые Большие Мозги и не делать ничего, будучи погружёнными в глубокие раздумья, пока какое-нибудь более жестокое и более живущее существо не появится из тёмных глубин пространства и времени и окончательно не уничтожит нас.

Однако детали этого процесса тоже могли многое значить: произойдёт ли он позже или раньше; с помощью живых существ или сил мироздания — одна вещь была известна совершенно точно: когда-нибудь нам конец неизбежно наступит. А вслед за ним начнётся новый цикл.

Относительно спокойными и бесстрастными словами выражено отношение века Техники к человечеству, его соперникам и возможным наследникам в аннотации Хьюго Гернсбека к «Войне миров» Г.Д. Уэллса, которая была переиздана в «Эмейзинге» в 1927 году:

«Уэллса часто обвиняли в том, что его Марсиане чересчур безжалостны, но в конце концов почему бы им не быть безжалостными? Разве мы не столь же жестоки, когда препарируем насекомых или низших животных для своих научных целей? Если существует высший разум, который настолько же превосходит наш, насколько мы опережаем цыплят, то у них имеются весьма веские причины быть безжалостными, если они хотят завоевать эту планету для себя. Мы люди поступим точно так же, если наша экспедиция, например, на Луну встретится с существами, которых мы сочтём ниже себя».

В мире безжалостной борьбы любое существо стремиться пробиться наверх. И стоит только обнаружить, что человечество недостаточно умно или сильно, как оно утратит своё господствующее положение.

В начале века Техники обычный Западный человек придерживался веры в две формы неведомого — личную душу и современную науку. Тогда эти две веры являлись союзниками. Успехи науки доказывали существование и демонстрировали возможности рациональной человеческой души. Однако именно душа была госпожой, а наука её служанкой.

А вот в двадцатом веке наука и душа вступили в серьёзный конфликт. Вместе с последними остатками веры в **сверхъестественное**, которое стало казаться совершенно беспочвенным, душа оказалась очень уязвимой. Всё возрастающее влияние научных сомнений было направлено против идеи о любых узах между отдельным человеком и Богом.

И в тоже время, когда наука готова была заклеить душу как ничем не обоснованное суеверие, ненужное и бездоказательное, она стала готова сбросить с себя покрывало и открыть новое ужасное неведомое. Им являлось существование мироздания ещё более необъятного, нежели люди полагали прежде и нестерпимо чуждого для человечества.

Наука предлагала человеку избавиться от иллюзий и посмотреть в лицо истинному положению дел...каким его представляла наука. Душа была содрана наукой с человека и отброшена в сторону вместе со всеми привычными ценностями и целями. На их место наука предложила человеку новые представления. С этих пор человек стал маленьким сиротой на просторах мироздания, лежащим за пределами его понимания.

Согласно научной точки зрения — мы уже выслушали её из уст Бертрана Рассела — люди и все плоды их трудов являются не более, чем случайной грудой томов. Вся человеческая привязанность, всё его вдохновение, весь гений и все труды ровно ничего не значат. Всё это обречено погибнуть вместе со смертью солнечной системы. И мы должны смириться с мыслью о неизбежности того, что все дости-

жения человечества будут захоронены в руинах мироздания.

Всё это не оставляло место для души и её сверхъестественной связи с Богом. Самые лучшие умы века — такие, как Бертран Рассел — в лучшем случае считали Бога шутником-садистом, если он вообще существовал, что было очень сомнительно.

К тому же для души не оставалось больше места в материальном мире. Материальный мир стал вотчиной науки, и современная наука была готова признать космос огромной чуждой территорией, которая не представляет особого интереса для человечества. Человеку суждено бороться за свою жизнь в этом чуждом ему мире, причём бороться изо всех сил; да к тому же всегда помнить о том, что даже если сейчас его борьба увенчалась успехом, потом его неизбежно поджидают беды и смерть.

А самое лучшее, что может сделать человек, это поднять голову и рассмеяться над Великой Космической Шуткой. Нести чудовищный вес мироздания на своих слабых плечах и всегда улыбаться, даже когда он безжалостно повержен на землю.

Смена веры в Бога и рациональную душу, на веру в материалистическую науку привела Западного человека двадцатого века в состояние смятения, уязвимости и создала большую опасность для их мозгов. Отсутствие личной связи между своей душой и Богом лишало Западного человека чувства собственного достоинства и собственной значимости и заставляло его просто плыть по течению.

Что он должен делать и почему? Человек больше не знал ответа на этот вопрос.

И именно тогда, в начале двадцатого века, перестали появляться новые старомодные социальные утопии. Представить и изобразить на бумаге божественно совершенных рациональных людей перестало считаться достойной целью.

Всё больше и больше Западное общество обращалось за советом к науке, но наука не собиралась ему по-настоящему помогать. Наука как будто только говорила:

«Выживание — это всё, на что ты можешь рассчитывать. А потому боритесь друг с другом. Сражайтесь во всю мощь. Пытайтесь одержать победу. Но помните, что другим исходом боя может стать только смерть».

Потеря цели к жизни, смятение морали, воинственность и отчаяние, так захлестнули Запад, что почти неизбежно привели его к Первой Мировой войне. Эта война, так долго подготавливаемая, считалась прекрасной, чистой, необходимой для эволюции борьбой между народами, победитель которой получит жизнь и господство над миром. На самом же деле она оказалась статичным, бесплановым, бесцельным, человекоубийственным конфликтом, в котором никто не мог ни победить, ни проиграть.

Обычно такая аккуратная эта война вышла за рамки укрепленных позиций. Всегда такие безрассудные, волны людей раз за разом посылались вперёд из окопов, чтобы умереть в стране Без Людей. Героями войны с обеих сторон становились только боевые лётчики — люди техники, которые иногда воспринимались как бесстрашные рыцари неба, поднявшиеся высоко над газами, колючей проволокой и хаосом. Именно на таких людей, как считал Г.Д. Уэллс, должно стать похоже всё человечество, если оно выживет.

Точно как никогда ужасная и иррациональная катастрофа этой войны нанесла смертельный удар по вере в рациональную душу, и способствовала утверждению ужасного нового мира, открытого современной наукой.

После войны умонастроение людей стало особенно мрачным и полным дурных предчувствий. Западный человек вступил в век Техники, ещё руководствуясь велением души и с безудержной верой в науку и её возможности. Весь мир казался спелой сливой и Западный человек вот-вот должен был её сорвать. Но потом в Великую Войну техника обернулась против человека. Рухнули все мечты об особой Западной империи.

Мысли о тщетности, бесплодности и злом роке терзали Запад. Эра быстро подходила к концу. И неудивительно — учитывая крушение всех вер, преобладавших в век Техники

— что появилось множество людей, которые пророчествовали о скорой окончательной гибели Западного человека.

Эти страхи получили интеллектуальное основание с выходом главной книги немецкого философа Освальда Шпенглера. В его «Закате Европы» (1918) предельно точно отразились кошмары этого века. Эта книга завоевала огромную международную популярность, ибо убедительно говорила людям, что их цивилизация находится уже на пути к закату.

Подобно ряду бульварных писателей Шпенглер рассказал ныне уже избитую историю о жизни и смерти культуры. Он измерил Западную цивилизацию, и с уверенностью заявил, что она уже миновала свой пик. Философ даже осмелился назвать её наследника. Подобно редактору бульварной газеты, стремящему поднять её тираж, Шпенглер обратил свой взор на Восток и предсказал усиление влияния жёлтой расы.

Казалось, будто не осталось другого выхода. Все в мире смертны, и Западный человек не исключение. И должен быть готов к этому печальному последствию.

В отчаянных попытках бороться с неизбежной, неодолимой судьбой в начале двадцатого века Западный мир бросался из одной крайности в другую. В десятилетия Западный мир пытался с честью и достоинством смотреть в лицо безжалостному мирозданию — и в результате получили Первую Мировую войну, в которой честь и достоинство не значили почти ничего. В двадцатые годы Запад, насколько это возможно, пытался не замечать ужасного мира машин. Если это Конец, то, что ж, лучше так, чем оставаться наедине с пьяной толпой! Но мир не кончился вместе с двадцатыми годами — вольная жизнь кончилась вместе с огромным крахом экономики.

В тридцатые годы Запад из-за депрессии сидел в луже, держась за свою больную голову. Если научному мирозданию с его угрозами нельзя смотреть с достоинством в лицо, а гедонизм невозможен, то что же вообще делать?

Большинство на Западе понятия не имели. Но в действительности решение этой дилеммы существовало, если соединить храбрость с предвидением и следовать этому пути.

Двумя главными недостатками мышления в век Техники являлись его постоянное настаивание на диктате Судьбы и его вечная Деревне-центристская точка зрения. Век Техники смотрел вперёд сквозь новые открывшиеся огромные горизонты пространства и времени, но всегда из точки данной планеты и текущей по времени фазы его существования. Западный человек, храбро поднимал огонёк квазиневежества и всматривался в великую тьму окружающих его незримых возможностей — и дрогнул. Он ничего не мог сделать, ощущал свою слабость и беспомощность, а грядущая гибель казалась предопределённой и неотвратимой.

На исходе этой эпохи Запад был только рад смириться с волей Судьбы. В конце девятнадцатого столетия человек технически освоил весь мир, захватил его, правил им и получал доход отовсюду. Судьба была на его стороне, она придавала справедливость всей его силе и алчности. Он был баловнем судьбы.

Но это время слишком быстро миновало, и к концу века Техники уверенность в успехе уступила место уверенности в смерти. Судьба, бывшая когда-то союзником Западному человеку, стала ныне его палачом.

Безрезультатные попытки в начале двадцатого века — стоическая доблесть и неистовый гедонизм — были попытками смириться с беспощадной Судьбой. Первая из них, обязывала быть храбрым и не склоняться не перед какими ударами. А вторая пыталась весело заявить, что такие слова, как ад, позор и бесчестье есть не более чем набор звуков и следует выпить за этот тост.

Но оба эти подхода были фаталистическими и являлись капитуляцией. Они не представляли возможности выхода из этой Западной дилеммы. Пусть закончились все войны и революции, но с угрозами научного мироздания надо было что-то делать. Единственное, что дало в этом деле с угро-

зами хоть малейшую надежду, был подход, отвергающий всякую уверенность и предопределённость. Чтобы получить хоть какой-то шанс.

Что? Получить шанс в борьбе с неизвестным? В это было очень трудно поверить. Ведь научное мироздание выглядело таким огромным и пугающим. Кто во всём мире готов вообразить хоть какой-то шанс в борьбе с этим?

Нет, это был не Г.Д. Уэллс.

Маленький Берт Уэллс, изгой общества вырос и стал Г.Д. Уэллсом, оракулом своей эпохи. Ведь ещё в начале двадцатого века Уэллс поставил перед собой проблему судьбы человека и посвятил себя поискам её решения.

Для Уэллса было совершенно очевидно, что дабы человечеству избежать вырождения и вымирания, оно должно изменить свою природу, и писатель повторял это снова и снова. Чтобы выжить человеческие существа должны стать научными и взять под контроль собственную судьбу.

Всё хорошо, всё правильно. Но уэллсовская гипотеза являлась только частичным анализом проблемы и лишь частичным её решением. Приверженность к условной землечентричной перспективе своего времени привела Уэллса к мысли, будто появление его нового холодного и хорошо осведомлённого научного человека — так действительно необходимо перед лицом угрозы со стороны научного мироздания — имеет смысл только **в контексте** этого всё возрастающего неизвестного.

Сам Уэллс так и не смог до конца приспособиться к этому огромному мирозданию. Верно, что в своей буйной молодости, когда ему было нечего терять, Уэллс отважился на ужасные-и-опасные воображаемые экспедиции в глубины пространства и времени в таких своих книгах, как «Машина Времени» и «Первые люди на Луне». Но как только пришёл успех — и тяжёлой для одного человека ношей оказалась программа сделать человечество научным — Уэллс счёл, что всю эту громадность и непостижимость мироздания — просто невозможно созерцать, и вынужден был повернуться к нему спиной.

Реакция Уэллса ничем не отличалась от его века. Человек века Техники мог испытывать настоящее желание выйти из дома и посмотреть в небеса в ожидании чуда. Но через некоторое время он начинал считать яркий блеск загадочных просторов слишком холодным и чуждым и потому невыносимым. А потом он поворачивался и дрожа спешил вернуться в свой личный деловой домик.

Имя этой настоящей необходимости, которая гнала человека века Техники смотреть на звёзды, было Судьба. Та самая Судьба, которая так страшила его. Именно Судьба заставляла его думать о тех неизвестных возможностях, которые ждут человека, стоит только выйти за черту своей маленькой Деревни по имени Земля. Да, но потом холодный и отталкивающий вид научного мироздания приводил его в ужас и заставлял со всех ног бежать назад домой. И снова вернуться в объятия Судьбы.

Этот порочный круг из тщетности и страха Век Техники так и не смог преодолеть. Для нас дилемма той эпохи лучше всего выражена в произведении, которое является и самым грандиозным замыслом, и самым откровенным НФ произведением всего века Техники — «Последних и Первых людях (1930). Написал эту глобальную книгу Олаф Степлдон, 44-летний английский философ, который находился под влиянием Уэллса, но видел дальше, чем его учитель.

«Последние и Первые люди», — это фантастическое произведение, но совершенно отличное от любого другого. Его почти не интересует деяния и судьба отдельных личностей. Вместо этого книга рассказывает о будущем развитии человечества. «Последние и Первые люди» — это экспериментальная работа на тему об истории будущего.

Сила Степлдона была в его масштабности. Он изобразил прогресс человечества в течение следующих двух миллиардов лет. Он видел людей летающих с планеты на планету в Солнечной системе; чужие миры и изменённого себя, прошедшего семнадцать различных жизненных форм.

Кульминацией человеческой, если её можно так назвать, цивилизацией, стали великие существа, живущие на планете Нептун. Именно один из этих Последних людей, передавая свои мысли человеку из нашего времени, и является источником информации для рассказчика этой книги.

«Те существа, которыми в будущем станут люди, обладающие послушными, но слишком большими мозгами, по сравнению с твоими современниками, используют их в своих, чуждых тебе, целях. Таким образом будущее установило контакт с твоим веком. Слушай меня внимательно: мы, Последние Люди, серьёзно желаем поговорить с тобой, представителем Вида Первых Людей. Мы можем помочь тебе, и сами нуждаемся в твоей помощи».

Какая прекрасная новость сообщается нам здесь в «Последних и Первых людях» — оказывается, что человечество не только не умрёт сейчас, но проживёт ещё целых два миллиарда лет, всё возрастая и изменяясь. Как же далеко уводит нас эта книга за пределы обычных проблем и пустых хлопот начала двадцатого столетия! Насколько же раскрыта здесь вера в возможности эволюции.

Если мы на мгновение отвлечёмся и вернёмся к первым робким попыткам покорения времени и пространства научной фантастики в самом начале века Техники, и затем сравним их с «Последними и Первыми людьми», с их изменившимися людьми, которые живут на самой дальней планете Солнечной системы в невероятно далёком времени, мы можем только развести руками. Насколько же успела измениться НФ! Какие раскрылись новые горизонты!

В книге «Последние и Первые люди» есть глубины, доколе неведомые НФ. В предисловии к своей книге Степлдон пишет:

«Мы не собирались создавать эстетически безупречное произведение. Нам нужна не правда и не выдумка, а миф. Истинный миф это тот, кто лежит в мире определённой культуры (жизнь или смерть) и во всей полноте и даже, быть может, трагизме раскрывает все возможности, таящиеся в глубине этой культуры. Ложный миф — это тот,

кто с силой взламывает пределы, наложенные собственной культурой, или восхищается ей гораздо меньше, нежели действительные её адепты. Эта книга претендует называться истинным мифом не более, чем истинным пророчеством. Но это попытка мифотворчества».

Несмотря на широкий горизонт и чувство возможностей эволюции, мы должны признать, что «Последние и Первые люди» — это обанкротившийся, если только не ложный, миф. И этому не трудно найти основания, даже в собственной цитате Степлдона. Степлдон имел слишком большое для трагедии воздействие, и был слишком не склонен ломать границы собственной культурной системы, и он оказался не в состоянии внести свой вклад в развитие культуры, дополнить научную мысль таких людей, как Джеймс Джинс и Дж.Б.С. Халдайн.

Или, иначе говоря, «Последние и Первые люди» не оправдали себя как миф, потому что Олаф Степлдон не смог преодолеть наиболее типичные ограничения, свойственные мысли в век Техники. Подобно своему другу философу Освальду Шпенглеру Степлдон пал жертвой дилеммы начала двадцатого века. И в итоге «Последние и Первые люди» так и остались как Деревнецентричным, так и загнанным Судьбой в угол.

Мы никогда не сможем на опыте познать будущее, о котором мы рассказываем. Скорее уж мы бедные мелкие существа, заключённые в своём времени, осуждённые не выходить за пределы круга и слушать какого-то своего современника, в то время как тот подносит свою руку к уху и передаёт сообщения, которые он получает из конца времени.

Последние Люди потому последние, что они уже вымирают. Судьба схватила их за горло. Пришедшие откуда-то из внешней тьмы странные силы «эфирные колебания» бомбардируют и поражают солнце. Сейчас оно стало ярко горящим космическим пламенем, которым потом или полностью погаснет, или сгорит до золы. Нептун погибает, и человечество гибнет вместе с ним.

Эта болезнь солнца уже начинает воздействовать на людей:

«Пронизываемые уже в течение нескольких тысячелетий единственными в своём роде звёздными лучами мы постепенно лишились не только экстаза бесстрастного обожания, но и способности к ведению нормальной жизни. Каждый из нас сейчас обязан испытывать противоестественную любовь к себе, как личности и противопоставлять себя своим друзьям. Личная зависимость, немилосердие, даже убийства и бесполезная жестокость, прежде нам неизвестные, вновь пришли к нам».

Очень легко проследить связь между этой ситуацией и умонастроение Западного мира в начале двадцатого века. Больное солнце и сопутствующая ему «общая духовная деградация» Последних Людей была созвучна слабоумному Богу века Техники и утраты веры в бессмертную душу.

Мы слышим, как Последний Человек, рассказчик этой истории, говорит нам, что Восемнадцатые Люди нуждаются в нашей помощи. И раз мы способны разговаривать с ними, значит можем и оказать помощь.

Урок, который дают нам Последние Люди, заключается в том, что человечество ждёт долгое и счастливое будущее. Лишь бы нам не сдать раньше времени.

А лучшая помощь, которую Первые Люди могут предоставить Последним, заключается в том же самом: впереди всех ждёт огромное никому не ведомое будущее. Не бросайте вёсла.

Или, говоря конкретно, мы можем заявить: если люди в прошлом летали с планеты на планету в нашей солнечной системе, когда это стало необходимым, при этом увеличившись и изменившись, то почему бы не повторить это ещё раз? Почему бы не шагнуть отважно к звёздам и стать Девятнадцатым Человеком.

Но, увы, связь у нас только односторонняя. Мы слышим, но не можем ответить.

И мы слышим, что Последние Люди, которые советуют нам, жалким, несчастным Первым Людям, не ограничивать

свою жизнь одной маленькой Деревней Земли — сами не собираются высунуть носа из Деревни Солнечной Системы. Послушайте — они рассказывают нам, как однажды исследовали глубокий космос и подобно героям Эдгара Аллана По или Г.Ф. Лавкрафта, этот опыт привёл их к потере рассудка:

«Недавно из глубокого космоса вернулся наш исследовательский корабль. Половина его команды погибла. Все оставшиеся в живых изнурены, больны и лишились рассудка. На цивилизацию, у представителей которых ничто не может нарушить их здравого рассудка, вид этих бедняг подействовал весьма ошеломляюще. И за всё путешествие, самое долгое из всех, им встретились лишь две кометы да один случайный метеор. У некоторых ближайших созвездий изменился внешний облик или две звезды стали светить ярче, а солнце уменьшилось и сделалось самой яркой из звёзд. Постоянное и неизменное присутствие дальних созвездий как будто сводили с ума путешественников. Когда корабль, наконец, вернулся и встал в док, возникшая там сцена была редкостью для человека из нашего современного мира. Команда опрометчиво кинулась из корабля и с плачем ринулась в объятия толпы встречающих. Не верилось даже, что представители нашей цивилизации можно лишить последних остатков самообладания, свойственного нам. А потом у этих несчастных людей развился панический ужас перед звездами и всем, что с ними связано. Они бояться выходить из домов ночью».

Что же, если всё так и было, не удивительно, что Восемнадцатые Люди смирились со своей Судьбой. Нелепо было бы ждать от них новых полётов к звёздам.

В конце романа начинается казаться, будто на самом деле Последние Люди желают получить от нас не помощи, а чувства исполненного долга, с которым они готовы пойти навстречу собственной судьбе. Книга заканчивается словами:

«Но одно точно известно. Сам человек, по крайней мере, это музыка, превосходная музыкальная тема, которую

можно услышать везде, во всех штормах и звёздах. Сам человек, по собственной оценке, это вечная красота среди множества форм и предметов. Это здорово — быть человеком. И потому мы можем идти вперёд с лёгким сердцем и душой, благодарные за прошлое и смело глядящие в лицо будущему. Пусть мы станем величественным эпилогом той небольшой музыкальной пьесы, которая и есть человек».

Таким образом, под аккомпанемент громкого смеха, самопоздравлений и свиста в темноте подходит к концу существование Человечества — достигнутого Медведем. Мы слышим глухие звуки резни за сценой. Как это благородно. Как печально.

Не считите за дерзость, но у нас возникает мысль, будто мы проделали такое огромное в пространстве и времени путешествие только ради того, чтобы встретиться с самим собой такими же, какими и были в начале — лицом к лицу стоящие перед известной дилеммой начала двадцатого века и неспособные разрешить её. В итоге мы должны сделать вывод, что претендующие на звание величественного мифа «Последние и Первые люди» на самом деле остались узниками своего времени.

Так вот оказывается, чего не хватило «Последним и Первым людям» — радикальной перестройки мышления. Вместо того, чтобы постоянно уваливать и прятаться, надо было немедленно повернуться лицом к новому неведомому миру, открытого наукой, а потом поискать в нём место для людей.

Такая смена образа мысли была сродни переориентации мышления, которая произошла при переходе от эпохи Романтизма к веку Техники. Точно так же как в конце девятнадцатого века Западному человеку пришлось преодолеть свой страх перед наукой-за-наукой и научиться жить вместе с ней и заставить её работать на себя, так и нынешнему поколению надо было преодолеть страхи перед неведомыми просторами мироздания, которые открыла эта самая высшая наука, и научиться, как жить и работать вместе с ним.

Чтобы вступить в век Техники человек эпохи Романтизма должен был понять, что в самой грозной его проблеме, росте бездушной науки, и заключено удовлетворение его величайшей потребности — заново найти тайну. Точно также, чтобы войти в Атомный век, человеку века Техники надо было понять, что его самая ужасная проблема — просторы нового открытого наукой мироздания — и есть самый лучший способ, как уйти от неумолимой руки безжалостной Судьбы.

Требованием времени стало отказаться от своей вековой приверженности к Деревне — той самой, которая вела людей к неминуемой гибели — и мысленно стать гражданами всего мироздания. Во всех пространствах и временах люди должны чувствовать себя как дома.

Большинство людей не могло сделать этого, у них не доставало нужной переоценки ценностей. Но некоторым всё же это удалось.

Начиная с двадцатых годов, на Западе появилось новое поколение людей. Особенно в Америке. Это были твердолюбые люди факта, полностью отождествившие себя с наукой. Без всяких сомнений и оговорок.

Как мы уже видели, отчаянная борьба шла на протяжении всего века Техники. Старые ценности уважаемого общества и традиционной религии и новые ценности материальной науки вели войну между собой — особенно в голове и сердце каждого человека. Но для этих новых людей война уже закончена, и наука одержала в ней победу.

Общепризнанные ценности не значили ничего для нового человека науки из двадцатого века. Он должен был отбросить все догмы и предвзятость, искать истинные факты и строго анализировать весь найденный материал.

Одной из проблем, на которую новые люди факта взглянули свежим взглядом, была центральная проблема мышления эпохи, и её отражение в действительном мире.

Снова и снова в течение всего этого времени, в той или иной форме, повторялся один и тот же основной сюжет — история об отчаянном споре цивилизации с варварством, и

о расцвете и гибели цивилизации. Какие бы не были в них ограничения и недочёты, эти произведения содержали в себе и выражали весьма реальную истину. После окончательного отказа от **сверхъестественного**, мир начинает двигаться к своему концу. Старая добрая цивилизация пала на Великой Войне, и нет пути восстановить её.

Новый человек смог рассмотреть этот факт спокойно и без горечи, точно так же как и любой другой факт. Он не ощущал себя ни несчастным маленьким заблудившимся ягнёнком, ни представителем Потерянного Поколения. И у них не было времени на пустые сантименты.

Новый человек науки из двадцатого века стремился смотреть вперёд, а не назад. Он даже сумел мыслить как некое подобие варвара — варвара со скользкой моралью, находящегося на развалинах прежней высокоразвитой цивилизации, но совершенно безразличного к её упадку, потому что очень занят своим новым бизнесом. Этот новый человек практичен и исполнен уверенности в себе. Он полностью уверен в своём господстве над силами науки и не боится ничего, что может встретиться ему в неизвестном научном мироздании.

Все три наши эпохальные произведения вышли в августе 1928 года — «Космический жаворонок», «Армагеддон — 2419 год н.э.» и «Разбившиеся солнца» — стали одним из самых ранних выражений этого зарождающегося умонастроения.

Авторы этих насущно важных произведений, принадлежали к новому поколению писателей, которое читало и думало над книгами Берроуза и его соратников ещё подростками в десятых годах. Выход: от пустоты бежать и сдать судьбе, по примеру героев «Последних и Первых людей» — был не для них. Эти храбрые представители конца века Техники были готовы проникнуть своим воображением в научное неизвестное и найти там решения всех проблем и страхов своей эпохи.

Из этих трёх центральных произведений самым ярким, самым новаторским и самым запомнившимся оказался

«Космический жаворонок» — уникальный роман о межзвёздном исследовании, — опубликованном в августовском, сентябрьском и октябрьском номерах «Эмейзинг сто-риз». Этот расширяющий кругозор роман написал Эдуард Элмер Смит при участии Ли Хокинс Гарви.

Как мы можем убедиться «Космический жаворонок» служит связующим звеном между временами первого краткого расцвета истории об исследованиях чужого в американских бульварных журналах общего толка в десятые годы, и возобновлением воображаемых рискованных экспедиций в неизвестное, которые появились в новых НФ журналах в конце двадцатых годов.

Основным автором «Космического жаворонка» являлся Э.Э. Смит, преданный читатель НФ, публикуемой в «Олл-стори» и «Аргоси». Летом 1915 года, когда Смит задумал свою историю, он служил в Бюро Стандартов США в Вашингтоне, Округ Колумбия, и был студентом-химиком.

Ли Хокинс Гарви была его соседкой, женой друга и одноклассницей. Именно она подвигла Смита перенести свою историю на бумагу и приняла участие в написании первой её трети. Миссис Гарви взяла на себя любовные сцены, писать которые самому Смицу тогда было неловко.

Но вклад миссис Гарви в это произведение был чётко ограничен, и в том, что она чуть подтолкнула молодого робкого учёного на писательскую стезю, и исчерпывается её участие в создании современной научной фантастики. Миссис Гарви уходит из нашей книги также незаметно, как она в неё вошла.

С другой стороны «Док» Смит — так его любили называть читатели НФ журналов, которые ценили силу и престижность его научной степени в то время, такие люди встречались ещё сравнительно редко — стал писателем, который внёс значительный вклад в развитие научной фантастики.

В отличии от своих предшественников из девятнадцатого столетия — и даже своих современников, как, например, джентльмен-затворник из Провиденна Г.Д. Лавкрафт — Э.Э.

Смит не был высокородным белоручкой, описывающим в своих фантазмагориях все ужасы науки. Смит являлся предтечей нового поколения писателей фантастов, которое не стало банальностью, как в следующей четверти века — практичных людей техники, как средство осуществления всех человеческих устремлений.

Смит являлся ранним представителем нового человека науки из двадцатого века. В нём сочетались гибкость ума Западного фронтёра, широкий кругозор умельца техники, острое чувство альтернативного мира, который создали современная наука и техника, и сильная и верная любовь к научной тайне.

Для человека подобному Смицу техника и прикладная наука являлись основными инструментами. Они были тем средством, с помощью которого мальчик с ординарной фамилией и самого обычного происхождения смог бы проникнуть в удивительный новый мир, где способности к технике значат гораздо больше, чем происхождение или состояние. Э.Э. Смит был олицетворением нового человека, на которого и посредством которого работал двадцатый век.

Эдуард Элмер Смит родился в Шебойгане, штат Висконсин, 2 мая 1890 года. Его отец, бывший когда-то китобоем, работал спасателем на Великих Озёрах, а потом стал плотником. Вскоре после рождения Эдуарда его семья переехала на запад, и будущий писатель рос в усадьбе на просторах севера Айдаго, где его отец выращивал картофель для железной дороги.

Одной из причин, что наука казалась Смицу столь загадочной, являлось то, что он вырос вдалеке от научных центров века Техники, и все новейшие изобретения существовали для него лишь в виде отдельных упоминаний в книгах, в которых мальчик жадно искал ответы на все свои вопросы. В итоге, когда Смит освоился, наконец, с новой наступающей эпохой, она казалась мальчику всё более удивительной.

В Эдуардианское десятилетие век Техники окончательно оболстыл и завербовал в свои слуги этого провинциала. Смит становится активным участником процесса приручения техники на Западе. Он работал лесорубом и пильщиком, прокладывал шоссе и железные дороги и рыл тоннели в горах, а ещё недолго работал кондуктором в конном трамвае в Спокейне, штат Вашингтон.

А потом юный Смит — как до него это сделал Г.Д. Уэллс — столкнулся со случаем, который круто изменил жизнь будущего писателя. Спасаясь из горящего дома, который он сам по небрежности устроил, Смит выпрыгнул из окна пятого этажа, сломал себе пять рёбер, ногу и запястье и не смог больше работать.

Оказалось, что только новая возможность времени — высшее образование — являлось для него ответом. Семья Смита собралась вместе. Его старший брат предложил сумму, которую он выиграл в огромной игре в покер. Две его сестры тоже внесли некоторые деньги. И все вместе они послали юного Эдуарда учиться в университет Айдахо, учебное заведение, которое было ненамного старше будущего писателя.

Как своевременно было вырвать Смита из дикой воли и отправить учиться наукам. Тогда наступил пик предвоенного технического оптимизма. И именно тогда новые герои, вышедшие из-под пера Эдгара Райса Берроуза: Тарзан — приёмьш обезьяны и Джон Картер Марсианский — появились на страницах «Олл-стори».

Смит с честью окончил университет Айдахо по отделению химии, но не остановился на этом. Он выдержал гражданские служебные экзамены и поступил на правительственную работу, переехал на восток. Смит стал младшим химиком Бюро Стандартов США в Вашингтоне, округ Колумбия. И не уходя с этой работы, он продолжил своё научное образование.

В 1919 году после небольшого, без единого сражения, участия в Первой Мировой войне, Смит защищает степень доктора химии в университете имени Джорджа Вашингто-

на. Он занимался пищевой химией, особенно специализируясь на рецептах пончикового теста.

В то время когда Смит получил свою докторскую степень, его научный роман «Космический жаворонок» оставался не законченным. В 1916 году, когда Смит успел написать лишь треть своего романа, будущий писатель женился на сестре своего соседа по комнате и, не переставая учиться, всё оставшееся время посвятил содержанию семьи.

До романа у Смита дошли руки лишь в 1919 году, когда он жил и работал в Хиллсдейле, штат Мичиган. Он начал переписывать заново своё старое произведение уже без помощи миссис Гарби, и закончил свой роман в начале 1920 года.

Но время уже необратимо изменилось. Послевоенное отчаяние захлестнуло людей. «Олл-стори» был поглощён «Аргоси». Произведения десятых годов об исследовании чужих цивилизаций просто перестали восприниматься.

Год за годом Э.Э. Смит тщетно посылал свой роман, издательства в издательство. И так получилось именно потому, что «Космический жаворонок» являлся принципиально оригинальным НФ произведением.

В этом романе Смит ввёл в научную фантастику новых персонажей — героя и злодея. Которые стали примером отчётливого появления нового человека науки. Однако главным в книге было то, что Смит, дабы лучше продемонстрировать своих героев, создал для них новую обстановку. Он перерезал пуповину, соединяющую этих храбрых ребят с Матерью-Землёй, и поместил их прямо на вольных просторах звёздного мироздания, которое недавно открыла современная наука. Смит рассматривал звёзды как игровую площадку, место, где человек сможет, наконец, познать самого себя.

Для 1919 года, когда Смит только задумал свою историю, такая идея была делом неслыханным. И даже в двадцатых годах она оставалась слишком ужасной и причудливой для массового восприятия. Как страшно, должно

быть, стало для Смита жить с мыслью, что его сильный и оптимистичный роман, раз за разом отвергаемый ввиду его полного неприятия читателями, гораздо правильное и точнее отражал нынешнее научное мышление, нежели те выхолощенные НФ истории, которые в то время принимали и публиковали издатели и редакторы.

Наконец весной 1927 года Смит обнаружил в киоске журнал «Эмейзинг сториз», издаваемый Хьго Гернсбеком. Тогда писатель вновь извлёк свою старую рукопись и в очередной раз отправил её. И наконец, встретился с понимающим редактором, который не испугался несомненного научно-фантастического произведения. Рукопись была принята к публикации в следующем году и вскоре была опубликована.

Но Смит в своём научном воображении настолько определил своё время, что даже тринадцатилетняя задержка не заставила поблекнуть его историю. И как только «Космический жаворонок» вышел наконец в 1928 году в «Эмейзинг сториз» Эдуард Элмер Смит точно стал признанным лидером американского журнала научной фантастики. И продолжал им оставаться ещё полдюжины лет, публикуя один роман своей серии за другим.

«Космический жаворонок» резко начался с мощного манифеста о супернауке:

«Окаменев от изумления, Ричард Ситон не отрывал глаз от медного чана, в котором только что с помощью электролиза получил элемент «Х», неизвестный металл. Как только он отвёл в сторону пробирку с драгоценным содержимым, тяжёлый чан выпрыгнул из-под его руки как живой. Он с бешеной скоростью промчался над столом и, сметая с пути множество бутылочек с реактивами, вылетел в открытое окно. Поспешно отложив пробирку, Ричард схватил бинокль и направил его на летящий чан, который для невооруженного глаза казался теперь пятнышком. В бинокль Ситон видел, что чан не падает на землю, а продолжает лететь по прямой линии, быстро уменьшаясь в размерах и тем наглядно демонстрируя свою чудовищную скорость».

Ричард Ситон, главный герой романа Смита представляет собой типичный новый тип человека, выведенный в историях Эдгара Райса Берроуза — прекрасно приспособленный человек, сильный умом и телом. Подобно Тарзану и Джону Картеру, Ситон высок, тёмноволос, с серыми глазами, широкими плечами, узкой талией и обладающий могучей физической силой. Он имел и «широкий лоб мыслителя», и «твёрдые квадратные плечи прирожденного бойца».

Но в Ричарде Ситоне есть и кое-что помимо всего этого. Ситон ещё и выдающийся учёный. Действительно, к чертам Джона Картера добавлены оказались мастерство и навыки самого Э.Э. Смита. Подобно Смицу Ситон был родом с гор северного Айдахо. И так же как Смит Ситон работает химиком в правительственной лаборатории в Вашингтоне, округ Колумбия.

Ситон случайно получил в руки огромные возможности. Он носит цветные гавайские рубашки и гоняет на мотоцикле по улицам Вашингтона. Благодаря своей прекрасной игре в теннис, Ситон подружился с молодым миллионером Мартином Крейном. И он помолвлен с красавицей из высшего общества Дороти Вайнман.

Когда медный чан вылетел из окна лаборатории, движимый несколькими капельками неизвестного металла X, Ситон тотчас же догадывается, что случайно сделал великое открытие — изобрёл космический двигатель. Он говорит себе:

«Этот чан вполне может долететь до Луны, и почему бы мне нельзя в нём оказаться. А Мартин такой фанатик науки, что построит нам корабль, и мы облетим на нём всю Солнечную систему. Великий Бог, какой шанс! Дуракам всегда везёт!»

Если вспомнить, что современнику Смита, Олафу Стэпдону, чтобы осуществить исследование солнечной системы, понадобилось выдумать семнадцать форм человека будущего, то становится понятно, почему редакторы обычных бульварных журналов в двадцатых годах находили стремительным, без подготовки энтузиазм Ричарда Смита в

космических путешествиях странным запугиванием. Так велики были расстояния для них.

История продолжает двигаться опрометчивым темпом. Почти сразу же Ситон и Крейн строят космический корабль, а Дороти Вейнеман нарекает его «Жаворонком». И вскоре эти два человека совершают на своём корабле первую послеобеденную прогулку. Это оказывается немедленным резюме из Жюль Верна, когда Ситон, возвращаясь назад на корабле, демонстрирует своей невесте и её отцу.

«— Он летает! — восторженно закричал он. — Он летает, дорогая, быстрый как свет и лёгкий как чертополох. Мы облетели на нём вокруг Луны!

— Вокруг Луны! — воскликнули два изумлённых гостя.

— Так быстро? — спросила Вейнеман. — Когда же ты стартовал?

— Всего час назад, — охотно ответил Крейн».

Но у Ричарда Ситона появляется враг. Его зовут д-р Марк К. дю Квесн, ещё один учёный из Бюро Химии, который является физическим и ментальным двойником Ситона. Как в начале произведения говорят сотрудники о дю Квесне: «Приятель, пока не увидишь ваши лица не поймёшь кто есть кто».

Ситон и дю Квесн оба представляют собой нового человека науки, но между ними есть значительная разница.

Ситон сознаёт свою принадлежность к человечеству. Для него наука — это средство расширения возможностей человека. Она была для Ситона лишь одной из его способностей, как, например, блестящее умение играть в теннис, которая увеличила его мастерство мага-любителя. Другие люди — такие как его невеста Дороти Вейнеман, а также его друг и партнёр Мартин Крейн — очень много значат для Ричарда. Так во втором романе Дока Смита «Три жаворонка», печатавшемся в «Эмейзинг сториз» частями в 1930 году, Крейн, затрагивая эту тему, говорит Ситону: «Ты всего лишь пылающий гений, а я только рычаг, который регулирует твоё пламя».

«Чёрный» дю Квесн, с другой стороны, это чистый рациональный интеллект. У него нет ни друзей, ни других регулирующих рычагов. Человечество и человеческие отношения не значат для него ровным счётом ничего. Дю Квесна заботят только три вещи — которые в конечном счёте можно свести к одному. Это наука, сила и вера в себя.

Дю Квесн быстро узнаёт, чем заняты Ситон и Крейн и, дабы помешать им и самому воспользоваться ситоновским изобретением, заключает договор с неразборчивой в средствах Мировой Стальной Корпорацией. Этот союз искателей могущества — подобно отношениям Ситона и Крейна — является ещё одним свидетельством принципиальной новизны «Космического жаворонка». В прежние времена безумный учёный, имеющий дело с наукой-за-наукой был талантливым дилетантом, дурачившимся наедине с собой. Никогда прежде таковыми не считались профессиональные химики, работающие в государственном учреждении, одному из которых посчастливилось заключить союз со стальным трестом, а другой стал партнёром ни от кого, не зависящего миллионера.

В своей погоне за могуществом дю Квесн и его союзники не остановятся ни перед чем. Они не церемонясь совершают кражи и убийство. Они крадут некоторое количество таинственного элемента X, и строят собственный корабль. А постройку «Жаворонка» они всеми силами пытаются затормозить.

Но затем оказывается, что они перехитрили самих себя. В тот день, когда Ситон и Крейн совершили путешествие на луну, дю Квесн пробрался в их космический корабль. Одетый в кожаную форму, лётный шлем с наушниками, янтарные защитные очки, он похищает Дороти Вайнеман.

Но Дороти оказалась мужественной девушкой. Она бьёт спутника дю Квесна ногой в солнечное сплетение и тот теряет сознание. Головорез падает прямо на пульт управления, и корабль устремляется к звёздам. Сетон и Крейн наводят одно из сетоновских изобретений — «предметоуказатель» — на корабль дю Квесна и отправляются в погоню.

Именно так, с помощью преступления, случайности и яростной погони, мы постигаем истинное назначение «Космического жаворонка». Это не исследование одной солнечной системы — а исследование звёзд!

Наконец, нашлось то, что ответит Г.Д. Уэллсу, который не мог представить, что будет делать обыкновенный человек среди загадочных просторов. «Космический жаворонок» утверждает, что даже если у нас нет особых причин отправиться к звёздам, собственных человеческих взаимоотношений, конфликтов и страстей оказывается достаточно, дабы начать это путешествие.

Когда Ситон и Крейн достигают наконец убегающий корабль дю Квесна, они застают его в поле тяготения чёрной звезды в сотнях световых лет от дома, будучи не в состоянии самим освободиться. И тогда «Жаворонок» спасает дю Квесна, Дороти Вайнеман и Маргарет Спенсер, девушку, на которую Всемирная Стальная Мировая корпорация имела зуб и намеревалась спрятать её ото всех на Марсе.

То сочетание нового и старого, которое демонстрирует нам Э.Э. Смит, наглядно проявляется двумя главными эпизодами спасения. «Жаворонок» связывается с кораблём дю Квесна, стреляя по нему и выбивая пулями сигналы азбуки Морзе за неимением лучших средств связи. А когда дю Квесн и его спутники переходят из одного корабля в другой, они надевают космические меховые скафандры.

А после того, как Чёрный дю Квесн обещает оказать всю мыслимую помощь и «Жаворонок» вырывается из пут тяготения чёрной звезды, Ситон и его товарищи оказываются в пяти тысячах световых годах от Земли. У них не хватает топлива на обратную дорогу. Поэтому герои почти вынуждены сесть на первой попавшейся планете.

И если мы прежде не были убеждены, что огромные просторы мироздания, в которые мы проникли с помощью супернауки — это и есть Мир За Холмом, то первая же высадка «Жаворонка» поставила крест на всех сомнениях. Герои обнаруживают систему белого светила и приземляются на одной из её планет, на скале, где растёт странное дерево:

«На одном конце рифа росло гигантское дерево, удивительно симметричное, но странной формы, его верхние ветви были длиннее нижних, и с узкими тёмно-зелёными листьями, длинными шипами и со странными гибкими, похожими на ростки, усиками».

И, мирабль дикту, кажется, будто Х привёл их прямо к Х. Скала, на которую они высадились, состоит из чистого неизвестного металла.

Но это только начало. Едва герои приступили к своим исследованиям, как на них напал огромный хищник, и его убил дю Квесн. И это послужило сигналом к дальнейшим бурным событиям.

«Ситуация, только что такая спокойная, вдруг резко изменилась. Казалось, что весь воздух переполнился отвратительными тварями. Громадные летающие ящеры с шумом врезались в бронированный корпус «Жаворонка». Летающие чудовища с тигриными клыками злобно бросались в атаку. Дороти закричала и обернулась, когда трёхметровая тварь, похожая на скорпиона, прыгнула на окно перед ней, и яд из ужасного жала растёкся по кварцевому стеклу. А когда скорпион упал на землю, паук — если восьминое существо с шипами вместо волос, фасеточными глазами и жирным круглым телом весом в десятки и сотни килограмм можно называть пауком — бросился на него, и разгорелась отчаянная битва могучих жвал против смертоносного жала. Трёхметровые тараканы проворно карабкались по упавшим в болото деревьям и начали жадно поедать убитую дю Квесном тварь. Потом они проворно удирали от другого животного, этих живых ночных кошмаров, в которых тело и повадки тироназавра-рекса сочетались с реакцией саблезубого тигра. Это чудовище было пяти метров в высоту, и имело рот, огромный даже для существа его размеров, который венчали острые зубы почти метр в длину. Однако не успел он приняться за еду, как на него набросилась ещё одна тварь, немного похожая на крокодила».

Но внезапно в дело вмешивается гигантское дерево, растущее на скале, и битва между двумя большими кусками мяса заканчивается так же быстро, как началась.

«Вдруг огромное дерево склонилось над бьющимися тварями и оплело их. Дерево пригвоздило их к месту своими шипами, которые выглядели теперь как иглы и в то же время как колючки. Оно разрезало этих тварей своими длинными ветвями, которые превратились вдруг в смертоносные копыя. Его широкие листья, снабженные присосками, потянулись к повреждённым тварям. А длинные гибкие усики или побеги, как будто снабженные глазами, колыхались на безопасном расстоянии.

После того как от обоих гладиаторов не осталось ничего, дерево приняло своё прежнее положение, замерев во всей своей странной, экзотической красоте.

Вторая планета, которую посещает «Жаворонок», оказывается не менее фантастичной. Там герои встречают бесформенных разумных существ, могущих в случае необходимости принимать то один, то другой внешний облик.

Эти существа смеются над обликом людей, называют героев «ничем» и пытаются уничтожить их. И только совместным — ментальным — напряжением пяти человек удалось помешать этим чужим. Наибольшая заслуга в этой победе, по мнению этих существ, принадлежит дю Квесну:

«Продолжай идти тем путём, каким ты идёшь сейчас, мой потенциальный родич, продолжай изучать тех восточных мастеров, кого ты изучаешь сейчас, и в разумных пределах, несмотря на свой короткий срок жизни, ты сумеешь противостоять давлению, которое мешает вам стать такими, как мы».

И, сказав это, чужак уходит. И дю Квесну остаётся только заявить, что он понятия не имеет при чём здесь эзотерическая философия, изучением которой он увлекается, но он постарается разгадать эту загадку, потому что бесполое, бесформенные и бессмертные существа полностью соответствуют его пониманию рая.

Во время третьей остановки Ситон и его спутники попадают на планету, населённую человекообразными существами. На этой планете, Озноме — которая очень похожа на страну Оз из детской фэнтези начала двадцатого века американского писателя Л.Френка Баума — вот уже 600 лет идёт война между народами Мардонейла и Кондала. Когда наши герои обнаруживают, что мардонейлиане — это предатели, полностью лишённые чести и совести, Ситон и Крейн приходят на помощь Кондалу, и война быстро завершается.

Затем на Озноме происходит двойная брачная церемония: Ричард Ситон женится на Дороти, а Мартин Крейн — на Маргарет. А потом «Жаворонок» с помощью своего предметоуказателя возвращается на родину, на Землю. Там дю Квесн сбегает, а Ситоны и Крейны счастливо возвращаются домой.

Есть три основных отличия между «Космическим жаворонком» и всей более ранней НФ. И все эти отличия вновь утверждаются и подчёркиваются в непосредственном продолжении этой повести «Жаворонка — Три» («Эмейзинг», август-октябрь 1930).

Первое отличие заключается в том, что Ситон и его друзья не пугаются и не сходят с ума при виде бесконечного межзвёздного пространства. Так, перед высадкой «Жаворонка» на первую планету Ситон говорит своей невесте:

«Это странный мир, Дороти, — серьёзно произнёс он. — Тебе не страшно?».

И девушка отвечает: «Нет, это я дрожу от нетерпения».

Ситон и его товарищи стали гражданами Мира За Холмом, готовые ко всему, что может встретиться им на пути. В «Космическом жаворонке» межзвёздный мир чудес раскрывается перед героями во всю мощь: силу мертвой матери, чёрной звезды; жестокую борьбу за существование между животными на планете скалы; опасность, исходящую от существ с необъятным высшим разумом; и, наконец, великую безжалостную силу истории на планете Оз-

ном. А люди снова и снова справляются со всеми трудностями.

Их фундаментальная переориентация от Деревни Земли к великому миру космоса отлично демонстрируется в начале «Жаворонка — Три», когда Ситон и Крейн улетают с Земли на своём корабле.

Освободившись от влияния Земли, Ситон убедился, что все системы работают нормально, а потом вытянулся во весь рост, положил руки за голову и глубоко вздохнул с облегчением:

«Люди, — заявил он, — я впервые чувствую себя так хорошо с тех пор, как мы вырвались из этой старой бутылки. Нет, мне так хорошо, что даже если кошка подойдёт и выцарапает мне глаза, я просто ничего не почувствую. Уо-уо! Я вольный сибирский кот и сейчас самое подходящее время повопить М-я-я-я-у!»

Перед окончанием «Жаворонка — Три», Ситон и его друзья вообще покидают нашу галактику, оглядываются на неё и видят лишь тусклые лучи света среди многих огней. Тогда Дороти заявляет, что она напуганная зелёная горошина и ищет покоя. И даже Ситон признаётся: «Я сам красный от страха». Но уже в третьей книге серии «Жаворонки Валерона» («Эстаудинг», август 1934 — февраль 1939) Ситон с друзьями без всякого страха летают из одной галактики в другую. Теперь они уже могут летать куда угодно и встречаться с кем угодно.

Второй отличительной чертой «Космического жаворонка» является отказ от безжалостного самодостаточного рационализма, той дороги, что неизбежно вела людей к Большим Мозгам, а, быть может, и ещё дальше. В «Космическом жаворонке» показ этого пути развития осуществляется тремя способами: сначала в личности «Чёрного» д-ра Марка дю Квесна; затем показом злобных бесформенных разумных существ; и, наконец, в надменности и бесчестности мардоналианцев с планеты Озном.

В «Жаворонке — Три» отказ от прав высшего разума представлен в форме войны с угрожающей галактике цивили-

лизацией чужаков, Фенакроун. В начале «Жаворонка — Три» один из её представителей говорит Ситону:

«Знаешь ли ты, американишка, что мы супермены Фенакрона, настолько опередили в развитии всех существ, которые расплодились в мириадах цивилизаций на бесконечном числе планет Вселенной, насколько ты сам разумнее материала, из которого построен твой корабль. Вселенная — наша и постепенно мы возьмём её всю».

Угрозе Фенакроуне Ситон и Крейн противопоставляют собранные вместе знания и мощь различных цивилизаций, в том числе и ранее враждовавших между собой мардоналианцев и кондалианцев.

И это приводит нас к третьему значительному отличию. Пути к иерархическому превосходству Э.Э. Смит противопоставляет своего рода демократический плюрализм, когда множество объединённых вместе цивилизаций сильнее и законнее, чем одна.

Мы можем встретить немало таких компаний на страницах «Жаворонка». Все они различны, но объединённые в своём развитии они становятся сильнее адептов чистого разума.

Маргарет Крейн отличается огромной чуткостью и проникательностью. Она может заметить удивительное в самых чуждых существах и столь же великое в человеке, сколь и во встреченных героями цивилизациях.

Дороти Ситон обладает большой культурой. Она — доктор музыки, и так замечательно умеет играть на скрипке, что приводит в трепет даже древние мудрые цивилизации.

Ричард Ситон — пламенный, но смирный гений и немного простак, способный облететь всю Вселенную, не снимая теннисных туфель.

Мартин Крейн достаточно сообразителен, чтобы идти за Ситоном в незнаемый мир науки, хотя ему и недостаёт ситоновской яркости. А ещё он обладает достаточно сильным характером, чтобы служить Ситону компенсатором, не давая ему слишком зарываться.

В этой компании нашлось место даже для Чёрного дю Квесна, сбивающего хороших людей с правильного пути. Для этого ему надо лишь сдерживаться и действовать в интересах всей группы.

В «Жаворонке — Три» угроза со стороны Фенакрона преодолевается объединением всех цивилизаций, душой которого становятся Ситон и Крейн. Одна из таких цивилизаций, на миллионы лет старше человечества, говорит Ситону, что он, как представитель людей обладает истинным видом превосходства: его большими рамками интересов, величайшей ширитой кругозора.

«Доктор Ситон, я хочу сказать кое что о вас, — сказал дагорианин... — Так как вы, очевидно, произошли от животных, то, думаю, что ваш разум ещё не высок. Разумеется, ваша молодая цивилизация во многих аспектах несовершенна, но вы демонстрируете такую широту и глубину кругозора, такую мощь воображения и хватку, которые не под силу никому из нашей старой цивилизации».

Таким образом, сила человечества заключается не в изобретениях — не в звёздных двигателях, космических кораблях или предметоуказателях — а в возможности принимать и объединяться с множеством всевозможных существ и точек зрения. И именно это объединение сил сокращает Фенакроун, этих претендентов на господство во всех галактиках.

В «Космическом жаворонке» и его продолжениях нам дано решение дилеммы двадцатого века. Романы Дока Смита о «Жаворонке» утверждают, что для этого не нужно ограничивать человеческих достижений. Человечеству не надо жаться в своей маленькой душевной Деревне, выбирая между иллюзиями совершенства и кошмаром космического рока. Нет, путь к разрешению этой проблемы века лежит в отказе от иерархии и требований особых привилегий, принятии всё расширяющегося мира неизвестных возможностей и преодолении опасностей объединения без предрассудков с несхожими особами и существами.

Этот демократичный подход к вопросу выживания человечества не являлся достоянием одного Дока Смита, а стал типичным для США. Если европейцы быстро исчерпали все возможности в создании научной фантастики, значит, им не хватило глубины кругозора и силы воображения, необходимых для изменения своих взаимоотношений. Неизбежным примером своей узколобости должна послужить нацистская Германия, с её культом арийского превосходства, попытками уничтожить всех низших и инакомыслящих, и своим утверждением прав Деревни Земли на тысячелетия.

Однако те взаимоотношения, которые были показаны в «Космическом жаворонке», один к одному повторяются ещё в двух произведениях, вышедших в американских журналах в августе 1928 года.

В «Армагеддоне 2419 года нашей эры» Френсиса Ноулана, опубликованном в «Эмейзинге» бок о бок с «Космическим жаворонком», мы знакомимся с рассказчиком Энтони Роджерсом, ветераном Первой Мировой войны. В кратком прологе Роджерс сообщает нам, что в 1927 году он исследовал заброшенные угольные рудники в Пенсильвании по заданию своего работодателя, Американской Корпорации Радиоактивных Газов, когда провалился в каверну с газом. Там он проспал летаргическим сном почти пять столетий и проснулся в 2419 году.

Этот не похожий на машину времени способ перемещения в будущее не позволяет запросто вернуться назад в собственное время. Но всё в порядке — Роджерс не рвёт на себе волосы и не клянёт свою судьбу. Он даже не задумывается об оставшемся позади мире Деревни. Он столь же готов стать жителем будущего, как Ричард Ситон и его друзья готовы стать гражданами всего космоса.

Этот новый мир чудес, куда попал Энтони Роджерс, является Северной Америкой, но далёкой от своего прежнего высокого статуса. Весь континент находится под властью Ханов, надменных восточных деспотов, живущих под защитой своих великих городов-машин.

Ханы представляют собой живое воплощение целого спектра страхов начала двадцатого века: вот они, грядущие повелители цивилизации. Вот она, Жёлтая Угроза. Вот они, вечные тираны, правящие миром пятьсот, тысячу или даже шесть тысяч лет. Вот они, представители жестокого, безжалостного, стерильного машинного мироздания.

А в продолжении «Воздушный повелитель Ханов» («Эмейзинг», март 1929) кроме того выясняется, что Ханы выведены путём скрещивания коренных тибетцев с «гениальными человекоподобными существами, которые могли прибыть на Землю с малой планеты (или большого метеора), которая упала на территории Азии в двадцатом веке и явилась причиной постоянных изменений в земной орбите и климате». Также Ханы ассоциируются ещё и с расистской политикой, космической катастрофой и нашествием инопланетян.

В этих произведениях о приключениях Энтони Роджерса в двадцать пятом веке мы встречаем одну из последних литературных концепций души в американской научной фантастике. Ханы, о которых здесь идёт речь, интеллектуально суперразриты, но у них «пустота в том месте, где находится та неуловимая субстанция, которую мы называем душой».

В оппозиции Ханам Роджерс находит широкое разнообразие племён и группировок — остатки американцев из ранних времён. Это типичные научные варвары, живущие на заросших лесом руинах цивилизации нашего времени, подобно вольным индейцам, которые всё ещё пытаются поддерживать яркое пламя науки.

Здесь, в этих произведениях мы можем найти основу для юмористической странички «Кролик Роджер», которая появилась в 1929 году, и которую вёл Фил Ноулан. Отметим ещё, что первоначальные эпизоды для этой юмористической странички, которые основывались на оригинальных рассказах из «Эмейзинга», но в эти истории вставлен новый главный герой. Это злодей, похожий на Чёрного дю Квесна, «Киллер» Кейн, изобретатель-самоучка и отвергнутый по-

клонник возлюбленной Кролика Роджера, который из-за оскорбленного самолюбия выдаёт своих друзей-американцев Монгольской орде.

В конце концов, рассеянные группировки — во главе одной из которых оказался Энтони Роджерс — объединяются вместе и общими усилиями уничтожают Ханов. И наступает новая эра «самая славная и благородная эпоха научной цивилизации во всей истории Америки».

Короче говоря, на фоне приключения Энтони Роджерса, вновь видны готовность приспособиться к жизни в Мире За Холмом, отказ от безжалостной аморальности суперразума, и триумф отдельных мелких сил, которые сложенные вместе становятся непобедимыми.

Нет сомнений, что лишённые красочных картинок и деталей «Космического Жаворонка» повести Филипа Ноулана слишком скучны, громоздки и сумбурны. Но также очевидно, что и «Армагеддон 2419 года нашей эры» и «Воздушный повелитель Ханов» движутся по тому же пути, что и истории о «Жаворонке».

И в точности то же самое провозглашается и в «Крушении солнц» Эдмонда Гамильтона, вышедшего в «Вейрд Тэйлз» в августе и сентябре 1928 года. По сравнению с «Космическим Жаворонком» эта повесть и её продолжения кажутся чем-то упрощённым, несерьёзным и вторичным. Но несмотря на это, в них представлены всё те же новые взаимоотношения.

Эдмонд Гамильтон родился в 1904 году в Огайо и провёл своё детство на ферме. Это был первый значительный писатель-фантаст, который родился в двадцатом веке — он был на четырнадцать лет моложе Дока Смита и на шестнадцать лет — Филипа Ноулана. Но на нём также стояла печать жителя мира техники. Однажды он написал:

«Первые мои семь лет прошли на ферме в Огайо, где всё оставалось таким же, как было десятилетия назад. Там лошади вставали на дыбы при виде автомобилей, и даже вид паровой молотилки приводил меня в ужас».

Гамильтон являлся «из молодых да ранним». В 14 лет он уже учился на первом курсе физического колледжа, являлся постоянным читателем «Олл-Стори» и «Аргоси» и сам пытался сочинять научную фантастику.

Первый рассказ Гамильтона был опубликован в «Вейрд Тэйлз» в 1926 году, и вскоре он стал постоянным автором этого журнала. Его истории были ответом «Вейрд Тэйлз» на вызов, брошенный «Эмейзингом».

Повесть Гамильтона «Крушение солнц» в одном своём аспекте олична от двух других значительных произведений американской НФ, которые вышли в августе 1926 года.

Ричард Ситон у Дока Смита — это человек из двадцатого века, который попал в Мир За Холмом, полюбил его и решил стать гражданином всего пространства. Энтони Роджерс у Филипа Ноулана также живёт в нашей родной Деревне, случайно уходит из неё и решает стать гражданином свободного и чудесного мира будущего.

А вот главный герой у Эдмонда Гамильтона, Ян Тор, — это Капитан Межпланетного Патруля за сто тысяч лет в будущем. Действие «Крушения солнц» начинается на его космическом корабле, который летит к Земле откуда-то из окрестностей Урана и приземляется рядом «с гигантским белым зданием, величественным Планетным Залом, где постоянно располагается Высший Совет и правительственный центр Восьми Миров».

В этом произведении, как и в степлдоновских «Последних и Первых людях» самой дальней планетой остаётся Нептун, и жизнь людей ограничена пределами Солнечной системы. И снова, как и в «Последних и Первых людях» жизнь Солнца оказывается в опасности. Однако на этот раз это не таинственные вибрации эфира, а другое гаснущее солнце, которое странным образом изменяет свой курс и через год должно столкнуться с нашим светилом, разбив вдребезги мир и гармонию утопической жизни Восьми Миров: «Все планеты в нашей системе сгорят, словно цветы в печи в этом великом холокосте крушения солнц!» Мальчишеская и наивная даже для своего времени «Крушение

солнц» тем не менее, демонстрирует всю меру ограниченности «Последних и Первых людей». В степлдоновском как бы мифе, единственные люди, которые отважились выйти в глубокий космос за пределы Солнечной системы, вернулись назад сошедшими с ума. И на протяжении последних 20 000 лет существования человечества, пока Восемнадцатый Человек приходит в упадок, а их общество распадается, никто из этих Последних Людей даже не пытается хоть что-то предпринять против этого источника вибрации эфира, из-за которого гибнет одна звезда за другой.

С другой стороны Ян Тор прилетает в Планетный Зал, слышит там плохие вести об угрозе, нависшей над нашим Солнцем, и назначается главой исследовательской экспедиции. Он говорит: «Если мы сможем найти ту причину, которая сбила звезду со своего курса, у нас будет шанс воспроизвести эту реакцию и воспользоваться ей, чтобы сбить звезду со своего пути и спасти Солнечную систему нашего мира».

И тотчас же Ян Тор оказывается в боевой рубке своего экспериментального космического крейсера — где «вибрации эфира», великая угроза в «Последних и Первых людях», по случайному совпадению служит средством перемещения — и задаёт ему курс на гаснущую звезду. Через считанные часы последние рубежи Солнечной системы остаются позади, и корабль попадает в прежде неизвестные человеком места.

Степлдоновские путешественники не забрались дальше той точки, где Солнце превратилось в огромную яркую звезду, и сошло с ума от одинакового и неизменного рисунка созвездий. В противовес им гамильтоновские отважные путешественники преодолевают ту точку, где солнце становится одной из мириадов огоньков. И полагают, что здесь «даже больше, чем раньше в Солнечной системе, звезды расположились вокруг нас в своей истинной красе». И все путешественники в восторге.

Интересно, что когда космический крейсер Яна Тора достигает гаснувшего красного солнца, он обнаруживает не тот жестокий безжалостный космос, который грозит человечеству уничтожением. Нет, там оказывается чужая цивилизация, которая надеется использовать энергию столкновения их гаснувшего солнца с нашим. Наша гибель является для них источником энергии.

Эти чужие описаны как Большие Мозги.

«Это были шары, шары из розовой, нездорового цвета плоти более метра в диаметре. Каждый из них стоял на шести тонких, насекомоподобных ножках, не более тридцати сантиметров в длину и имел при себе по две такие короткие и тонкие конечности, которые служили им вместо рук и выдавались с противоположных сторон из их круглых, розовых тел».

Но люди не боятся этих чужаков-энергофилов. Космический крейсер Яна Тора возвращается назад, распространяет эту новость и становится во главу могучего космического флота Восьми Миров. В космосе разгорается битва между человечеством и чужаками. Победа окончательно склонилась на сторону людей, когда Сарто Сен, человек, который спроектировал космический крейсер, пожертвовал собой, но расколол солнце захватчиков на две части.

В заключение «Столкновения солнц» становится разительным отличие его от «Последних и Первых людей». С точки зрения Олафа Степлдона человечество будущего стоически ждёт своего конца, олицетворяя собой финал той краткой музыкальной фразой, которая и есть человек. А вот в «Столкновении солнц», этой сырой незрелой повести, её концовка демонстрирует новые человеческие возможности.

«Когда-то, человек сделал свой первый шаг с Земли, Ян Тор. И он зашагал с планеты на планету, пока вся Солнечная система не стала подвластна ему. А сейчас, когда Сарто Сен спас наш мир и подарил нам эти крейсера, интересно, как далеко уйдёт на них человек? Всё дальше-дальше, мир

за миром, звезда за звездой, созвездия, туманности, всё дальше, дальше...

Он замолчал. Тёмный и прямой он стоял рядом со мной, а его рука с вызовом тянулась к мириадам светящихся звёзд.»

Собственная жизнь Эдмонда Гамильтона стала лучшим подтверждением этих его слов. Он, видимо, стал первым американским писателем, который посчитал главным в жизни свои публикации в НФ журналах. Чтобы выжить Гамильтону пришлось писать очень много и не краснеть от стыда за бесчисленные самоповторы. Начиная со «Звёздного вора» («Вейрд Тэйлз», февраль 1929) он пишет одно произведение «Столкновение солнц» за другим. И сюжет у них у всех был совершенно одинаков.

Снова и снова в космосе обнаруживается угроза, и герои летят, чтобы разведать обстановку. Истинным источником тревоги оказывается инопланетная цивилизация, ведомая супернаукой. Затем разгорается битва между цивилизациями, и чужаки терпят поражение.

Конечно, кое-что в историях менялось, постоянно расширялся масштаб по времени: проходили сотни тысячелетий. Межпланетный Патруль превращается в Межзвёздный Патруль. Восемь Миров становятся Звёздной Федерацией, а потом советом Солнц. В третьей истории «Внутри туманности» («Вейрд Тэйлз», май, 1929 год) опасность грозит уже всей Галактике, а исследовательская группа носит ничего не значащие утопические имена Кер Кал, Сар Тан и Джор Дахат — это люди, а ещё спрутоподобный актурианиц и получеловек-полурастение с Капеллы.

Однако эти истории Эдмонда Гамильтона о Межзвёздном Патруле содержали в себе не только веру в возможности человечества и грубый их набросок. Они, вместе с остальными аналогичными произведениями августа 1928 года — «Космический Жаворонок» Дока Смита и «Армагедон 2410 года нашей эры» Филипа Ноулана — послужили отличным показателем того, что американские НФ журналы готовы переменить свою природу, оставить тесные пределы

Деревни Земли и пойти искать новые цели и средства для всего человечества на вольных просторах пространства и времени — в Мире За Холмом.

## Глава 11

### ЗАКОНЫ ШАНСА

Когда смотришь на расстоянии на американские НФ журналы в последнее десятилетие века Техники, кажется, будто в них совмещалось нечто принципиально несовместимое. В этих журналах ставились причудливые опыты и велась беспорядочная борьба. Это писатели стремились отыскать пути отказа от традиционного мышления, которое не являлось более жизнеспособным, и перехода к новому образу мысли.

В тридцатые годы все формы НФ, которые существовали после 70-х годов девятнадцатого века, продолжали печататься лишь по инерции на страницах американских бульварных журналов. Все эти жанры литературы воображения — произведения о супернаучных экспериментах, о затерянных цивилизациях, об исследовании чужих миров и о сверхъестественном — ни в одном журнале не чувствовали себя как дома.

При этом старые рамки между этими жанрами, бывшие в прошлом такими популярными и респектабельными, рухнули. Жанры, ранее казавшиеся надежно разделёнными друг с другом, начинали заимствовать элементы друг у друга и скрещиваться между собой. В то же время новые типы произведений — такие, как космическая опера или временные парадоксы — пробивали дорогу к своему существованию.

Теперь нам уже невозможно понять, что чувствует писатель, когда пишет очередное своё произведение. Ведь очень

часто одна и та же история заключала в себе как наиболее радикальные, так и самые консервативные элементы.

В обычное произведение о жестоких равнодушных высших существах, которые летают по межпланетному эфиру с помощью кожаных крыльев, могли попасть последние астрономические новости. А отважные космонавты на Марсе могли повстречаться с древним мифическим ужасом. А Земля могла оказаться просто яйцом какого-то огромного неведомого космического существа. И вся история человечества, и все его чаяния могут быть моментально разрушены, как только придёт срок вылупиться птенцу. И новейшая физическая гипотеза с принципиальной непознаваемости существ может быть представлена в форме полного отчаяния — легко осязаемое под прикрытием споров, шуток и слэнга.

Тридцатые годы стали периодом всеобщей переоценки. Вместе с изменениями в экономике и социальной сфере эта переоценка проникла и в научную фантастику. В ту напряжённую пору ломки экономики и культурного переустройства повсюду определялись взаимоотношения, искалась истина и все самые напряженные вопросы и сомнения ставились на рассмотрение. Ничего не было предопределено и всё оставалось возможным.

И во всей этой сумятице изменений и ломок стереотипов нам необходимо проследить за направлением и ходом изменений, которые произошли в научной фантастике за годы Великой Депрессии. И во всей кажущейся неразберихе, старомодности и сомнениях тех писателей, необходимо выделить произведения и особые моменты, лучше всего иллюстрирующие этот великий переход от системы ценностей и ориентации века Техники к новой технологии Атомного века.

Особенно мы будем следить за творчеством двух писателей. Один из них — это Джон Кэмпбелл-младший, писатель того времени, в которое произошла наиболее осязаемая часть перехода и которая наиболее чётко отождествляется с проблемами реформации научной фантастики.

Кэмпбелл никогда не был самым популярным или самым выдающимся писателем-фантастом десятилетия, хотя и пользовался некоторой известностью, особенно в первые пять лет своей литературной карьеры, когда казался вспыхивающей яркой звездой. В тридцатые годы деятельность Кэмпбелла — реформатора НФ осталась практически незамеченной, частично из-за того, что большую часть этой работы он вёл под псевдонимом, частично из-за того, что остальная часть работы не имела отношения к фантастике.

Однако в результате своей деятельности Джон В. Кэмпбелл-младший стал человеком на своём месте: главным архитектором современной научной фантастики.

Другой писатель, к которому будет приковано наше внимание, это Э.Э. Смит. Несомненно, Док Смит являлся самым популярным и самым выдающимся автором НФ журналов последнего десятилетия века Техники. Его бесценные идеи и достижения были признаны сразу, как только вышло первое произведение Дока Смита.

Трудно переоценить то влияние, которое произвёл «Космический жаворонок» на читателей и писателей американской НФ. Их головы повернулись разом в одну сторону. Их мозги прочистились. Он стал наглядным примером того, какой может быть научная фантастика. Первая повесть Смита не успела ещё окончательно выйти в свет, а редакцию «Эмейзинга» наводнили уже письма от поклонников «Космического жаворонка», и только через год они окончательно сошли на нет.

Но Смит не остановился на «Космическом жаворонке». Он рассматривал своё детище как первое действие спектакля, но не как спектакль в целом, и в течение следующих десяти лет со всё увеличивающейся скоростью писал роман за романом. И когда место действия в его романе ограничилось одной Солнечной системой, как это произошло в «Космической гончей ИПК» («Эмейзинг», июль-сент., 1931 год), читатели дружно запротестовали. Такой роман мог написать кто угодно, а от Смита всегда ждали большего.

Главная сила Смита была в широте кругозора. Более чем любой другой писатель века Техники Док Смит обладал чутьём на невероятное в новом, открытом наукой, мироздании — и при том всегда противопоставлял этим просторам воображаемые высшие достижения человечества и его науки.

Главный соперник Смита Эдмонд Гамильтон с его сериалом, где всё время повторяется один и тот же сюжет, только увеличивается масштаб действия, скоро перестал быть таковым. Через короткое время Док Смит перенёс в свои произведения самые впечатляющие детали «Крушения солнц» и его продолжений — космический патруль, сражения в космосе и миролюбивых инопланетян — так полностью приспособился к ним. Гамильтону же, напротив, так и не удалось стать достойным противником Смита по широте кругозора и наблюдательности. Вскоре Гамильтон прекратил эти попытки и вынужден был смирить свои амбиции.

Потом, в начале тридцатых годов, у Смита появился ещё один соперник — юный Джон Кэмпбелл. Но и это противоборство оказалось просто иллюзией. Ведь Смит являлся истинным новатором. А Кэмпбелл, молодой человек двадцати двух лет от роду, был лишь отличным подражателем Смита, и сам Кэмпбелл прекрасно это сознавал.

В 1928 году восемнадцатилетний юноша Джон В. Кэмпбелл-младший был в числе тех читателей, кто зачитывался «Космическим жаворонком». И даже тридцать пять лет спустя, будучи уже признанным ведущим НФ — редактором, Кэмпелл продолжал считать Э.Э. Смита — а не себя — главным героем жанра, утверждая: «Космический жаворонок» был написан в 1918 году! И с 1918 года ничто не может сравниться с этим прорывом в научной фантастике!»

Находясь под впечатлением своей первой встречи с «Космическим жаворонком», юный Кэмпбелл решил сесть и написать собственный научно-фантастический рассказ, а затем послать его в «Эмейзинг». И, держись покрепче за стулья, именно так появился на свет рассказ «Захватчики из бесконечности».

Конечно, он не был сразу опубликован. Дело в том, что именно в это время в журнале сменилось руководство, и рукопись «Захватчиков из бесконечности» в суматохе пропала. А так как Кэмпбелл — типичная ошибка новичка — не сохранил у себя его копию, то этот рассказ был безвозвратно утрачен.

Первый же известный рассказ Кэмпбелла «Где нет атомов» был опубликован в «Эмейзинг Сториз» в январе 1930 года — и в том же месяце появился первый номер «Эстаундинга», журнала, с которым на долгие годы будет связана судьба Кэмпбелла.

Очень скоро Кэмпбелл начал отдавать всего себя научной фантастике, пытаясь достичь уровня Смита с его демонстрацией могущества науки. Но о реальном соперничестве между ними не могло быть и речи. Кэмпбелл был мальчишкой, который только пытался сформулировать свою концепцию, в то время как Док Смит являлся уже зрелым мужем, стремящимся изо всех сил перенести на бумагу те идеи, которые варились у него в котелке долгими годами. Кэмпбелл мог соперничать со Смитом лишь в оригинальности научных идей, но никак не в писательском мастерстве, умении рассказывать истории, психологизме или всеохватности концепций.

Вот основные компоненты раннего творчества Джона В. Кэмпбелла — мощь, незрелость и малая толика загадочности и бессвязности. Всё это можно проследить на примере второго его произведения под названием «Захватчики из бесконечности», этот роман был опубликован в весенне-летнем номере «Эмейзинг Сториз Квартели» 1923 года:

«Попробуйте представить себе такую картину: на 2 500 000 000 000 000 000 000 тонн камня, металла и прочих веществ идёт огромный вал энергии, несокрушимой и невероятной. Планета смялась и треснула повдоль. От неё откололось тысяча осколков, которые впоследствии образовали туманность. А вся основная масса планеты, которая с большого расстояния выглядела словно игрушка, перешла

в корабль в форме всего того же громадного вала непрерывной неведомой энергии».

Но единственный раз, когда молодой зелёный Джон Кэмпбелл сумел чуть приблизиться к своему кумиру — это произошло в конце 1934 года. В тот волнующий момент для тремейновского «Эстаундинга» соперничали между собой два романа: третья история Смита о «Жаворонке», «Жаворонок Валерона», и последняя попытка Кэмпбелла воспеть супернауку, «Самая Могучая Машина». Но после этого дрогнул и Кэмпбелл. Он бросил писать или точнее сказать, нашёл для себя иное поприще.

Так что во второй половине тридцатых годов у Смита не осталось конкурентов и Смиту пришлось соревноваться с самим собой и превосходить по выдумкам прежнего Смита. Он отложил свой сериал о «Жаворонке» в сторону и принялся за новое произведение, сюжет которого крутился у него в голове уже десять лет, с тех пор как Смит послал «Космического жаворонка» в «Эмейзинг».

Сериал о Линзмане — четыре романа, печатавшихся в «Эстаундинге» с 1937 по 1947 годы — был столь масштабным, что перед ним меркли даже произведения о «Жаворонке», которые стали теперь казаться ограниченными и приземлёнными. В этих романах ареной деятельности цивилизации служит целая Галактика, а Земля — чаще всего именуется здесь «Теллус» — была когда-то главой, а теперь стала рядовой планетой без всяких привилегий.

В этих произведениях наиболее явственно раскрываются все различия между Смитом и его псевдоконкурентами, Гамильтоном и Кэмпбеллом. В произведениях о Межзвёздном Патруле у Гамильтона человечество отражает угрозы, исходящие от всё более дальних пределов пространства и времени. В своих одах супернауке Джон В. Кэмпбелл писал о всё возрастающей потенциальной силе человеческой мысли. Замысел же Смита нацелен гораздо глубже — слой за слоем рассказать о жизни и становлении цивилизации. В раннем творчестве писателя о «Космическом жаворонке» эти сведения поданы в разрозненной форме, под предлогом

описания планет, на которые приземляются герои романа, немного играют на них, а потом улетают. Эти существа не только находятся на ином, более высоком уровне жизни, но и демонстрируют экипажу «Жаворонка», что все эти иные уровни в принципе достижимы для людей.

Ричард Ситон — сам охотник за знаниями. Мощь цивилизации и масштабность росли в сериале о «Жаворонке» от романа к роману до тех пор, пока его неустрашимые герои не устремились из одной галактики в другую на своих космических кораблях в милю длиной, и в этом отражается рост научного потенциала и собственного авторитета Ричарда Ситона.

Но ограничение в возможной масштабности историй о «Жаворонке» заложены в самом их сюжете. Ведь в них рассказывается о личных приключениях одного гения, нашего современника из Айдахо, его лучшего друга и их жён, об этом и только об этом.

Поэтому Смиту пришлось самому сделать скачок в творчестве, чтобы лучше выразить свою идею — отказаться от продолжения сериала о «Жаворонке» и начать сериал о Линзмане.

В этих романах имеется иерархия существ и их положения в Галактике. Галактическая Цивилизация охватывает все формы разумной жизни. Лучшие представители любых рас могут считать себя Галактическими Патрульными и помогать крепить мир в Галактической цивилизации.

Лучшие сотрудники Галактического Патруля носят Линзы. Это особый «гранёный в виде линзы кристалл», знак высших полномочий своего носителя и одновременно источник сокрушительной энергии. Более того на них в действительности основывается сама Галактическая цивилизация.

В начале самого первого романа этого сериала «Галактический патруль» («Эстаундинг», сентябрь 1937 г. — февраль 1938) мы читаем:

«Эти Линзы, которые невозможно скопировать или даже подделать и носителя которых легко опознать, являются

основной силой нашего Патруля. Имея Линзы, можно легко справиться с немногочисленными преступниками. Однако обычные их возможности ещё выше они сами по себе служат доказательством того, что их носители в принципе неподкупны, и всё выше поднимают авторитет Галактического Совета. Линзмены осваивают всё больше и больше солнечных систем, способствуют их приобщению к Цивилизации и распространяют там представительство Галактического Совета, даже если это означает отказ от большей части суверенитета их систем».

Конечно, лишь некоторые Линзмены — люди. Большинство из них нет. Но самый лучший из Линзменов, главный герой Смита — это очередной двойник Джона Картера, Кимбалл Киннисон, чьи особые таланты и способности растут от романа к роману, в то время как он и его друзья — Линзмены — сражаются и побеждают всё более сильных, отвратительных и опасных противников, людей и негуманов.

Но явные внешние галактические конфликты — это не главное в произведении. Постепенно выясняется, что за спинами могучих и храбрых носителей Линз стоят существа, изготавливающие эти Линзы — добрые Аризиане — высшая цивилизация, которая скрывается от всех, чтобы сам факт их огромного могущества не беспокоил и не напугал впечатлительных молодых существ. И за всеми опасностями, которые одну за другой отражает Галактический Патруль, стоят действия другой сверхцивилизации — зловредные Эддориане, вторгшиеся из другого пространственно — временного континуума.

В каждой точке этого мира идет отчаянная борьба со злом. И во главе этих сил стоят Аррисия и Эддор, и человечеству отведена значительная роль в этой схватке. Таким образом, люди здесь сами могут выбирать свою участь, а не управляться железной рукой Судьбы.

Романы Смита о «Жаворонке» и Линзмани представляют собой до крайности позитивный взгляд на силу, мощь и возможности человечества. И наоборот, в то же время са-

мые лучшие и честные произведения английской НФ были лишены иллюзий грёзами о дряхлости и бессилии человечества.

Например, в «Дивном новом мире» (1932 год), сатире на уэллсовскую научную утопию Олдоса Хаксли — внука Томаса Хаксли, великого биолога и учителя Уэллса — проходит пятьсот лет после Форда. В этом будущем нет фронтёров — космические путешествия, например, не упоминаются вовсе, и нет чувства достоинства и гордости за человечество. Люди генетически проектируются для удовлетворения определённых общественных нужд. Война и искусство ликвидированы и люди живут исключительно ради комфорта и наслаждений. В заключении романа единственный герой, который представлял собой традиционные человеческие ценности — «Дикарь» — вынужден покончить жизнь самоубийством в отчаянии на это стерильное существование и собственное вырождение.

В «Странном Джоне» (1935) Олафа Стэплдона группа духовно и морально совершенных людей организует колонию на Южных морях. Но ревность и подозрения со стороны обычных людей нарушает их спокойное существование. Против суперменов посылается объединённая эскадра правительства Британии, Франции, США, Голландии, Японии и России. В конце романа, чтобы избежать боя — или вообще не иметь общих дел с низшими существами — Странный Джон и его друзья вынуждены совершить массовое самоубийство.

«Эти сверхлюди могли, конечно, просто покончить собой, но, по-видимому, они решили сначала уничтожить все плоды своей работы. У них не будет больше своего дома, и все вещи, которыми они украшали его, попадут в когти мелких людишек. Поэтому они решили взорвать свои энергетические установки, дабы уничтожить не только себя, но и всю колонию».

Наконец, в «Создателе звёзд» (1937) того же Стэплдона демонстрируются картины прежних достижений в покорении времени и пространства и расширяется кругозор «По-

следних и Первых людей». В начале романа рассказчик — это современный человек, отчаявшийся убедиться, будто человечество не одиноко в космосе. Это желание осуществляется, наконец, после бестелесного астрального путешествия, в результате которого его сознание посетило множество различных звёздных систем в грядущем времени. Рассказчик описывает жизнь одной цивилизации за другой — некоторые менее высокоразвитые — и даже умудрился взглянуть на Создателя Звёзд, жестокого холодного одинокого бога, похожего на богов, о которых в начале века писали Бертран Рассел и лорд Дансени.

Но люди не имеют отношения к этому огромному мирозданию. В «Последних и Первых людях» в своём последнем отчаянном жесте Восемнадцатые Люди, которые сами не смогли выйти в межзвёздные просторы, снаряжают огромный корабль груженный спермой, дабы рассеять человеческое семя среди звёзд. Но как написано в «Создателе Звёзд», этот шаг остался без последствий. Он оказался всего лишь ещё одним красивым жестом. «Создатель Звёзд» заканчивается тем, что после долгого путешествия экипаж возвращается назад, на современную землю и живёт со знанием о грядущей катастрофе, которая сокрушит человеческую цивилизацию на Нептуне и положит конец физическому существованию человечества.

В романах Дока Смита о Линзманах есть множество общих деталей с этими прекрасными, но безнадежными книгами английских авторов — общество научных достижений, енгеника, возникновение суперменов, высшие цивилизации и огромные просторы пространства и времени — но с совершенно иными результатами.

Будущее, изображенное Олдосом Хаксли в «Дивном мире», находится на небольшом участке земли без целей и претензий. И живущее человечество ждало лишь неизбежное сокращение и вырождение. Но в смитовском будущем мир распахнут вширь, а генетические процессы ведут не к полной остановки эволюции, а к дальнейшему развитию людей.

Супермен в «Странном Джоне» ещё ребёнком убивает обычных людей. И в первой же главе романа говорится, что слово «человек» в устах Джона звучало синонимом слова «дурак». Но смитовские Линзмены не такие страшные и не столь снисходительны к себе. Как лучшие в своих мирах, осознавшие свои возможности и свою ответственность, они берут на себя самую грязную работу и всячески помогают своим менее развитым братьям и сёстрам.

Стэплдон в «Создателе Звёзд» рассматривает широкие просторы мироздания как огромный мир, в котором нет места для человечества. В лучшем случае он может воздействовать на наше эстетическое чувство. Мы можем созерцать его красоту (и нашу собственную) до тех пор, пока сами живы. Но у Э.Э. Смита мироздание совершенно иное. Оно создаётся разумными существами, в том числе и человечеством, и признаёт за ними право владения собой.

Во втором романе серии «Серый Линзман» («Этаундинг», октябрь 1939 — январь 1940), есть короткий момент перемещения корабля по межгалактическому пространству. Кимбалл Киннисон теряет вдруг своё привычное чувство долга и начинает сомневаться в себе перед огромными просторами мироздания. Но затем он приходит в себя и вновь демонстрирует силу человека:

«Хотя Киннисон был готов к тому виду, который открылся теперь перед ним, его охватил страх, ощущение собственной незначительности перед громадными просторами космоса. Что может делать он, ничтожная мошка с микроскопической планеты, на просторах макрокосма, постичь которые под силу лишь всемогущему и всеведущему Творцу?»

Он тряхнул головой, отгоняя пустые мысли. Он должен достичь своей станции, ведь его там ждёт работа. И с чего он взял, что человек ничтожнее космоса? Разве не может он улететь куда угодно? Благодаря своему богатому воображению человек освоил макрокосм, стал его хозяином».

Подобно жюльверновским необыкновенным путешествиям в ранний период истории, эпосы Смита о супернуке

послужили мостом между эрами. Это была кульминация одного периода и становление другого. Подобно фантастике Жюль Верна с его одомашниванием вольной науки и попытками проникновения в неизвестное были подведены итоги НФ эпохи Романтизма и показана возможность появления новой научной фантастики века Техники, так и в историях Смита с их овладением макрокосма и представлением об огромных возможностях людей подведены итоги научной фантастики века Техники и заложены основы современной научной фантастики наступающего Атомного века.

Научно фантастические произведения Смита с их выдающимся кругозором сделали буквально всё возможным. В тридцатых годах уверенный и оптимистичный взгляд Дюка Смита на мироздание и место человека в нём сформировал идеологический базис для самых прогрессивных экспериментов американских журналов научной фантастики.

В результате воцарившегося господства идей Смита возникла прекрасная возможность приспособиться к будущему и внешнему космосу и к новым идеям о времени и материи. И старые истории можно стало рассмотреть по-новому. У старых проблем могли найтись новые решения, а старые раны — вновь открыться. В иных случаях истории могли показаться слишком запутанными, истощёнными или противоречивыми, чтобы оказаться приемлемыми, истории, о которых в иных случаях нельзя было и подумать без храбрости и силы духа, были легализованы и получили покровительство именно благодаря работам Смита.

Одним из примеров этого служит плодотворное возрождение истории об исследовании чужих. В начале тридцатых годов ряд авторов создали произведения по образу и подобию историй о путешествиях в неизвестные миры, которыми эти писатели зачитывались в десятых годах в «Олл-Стори» и «Аргоси». Но эти произведения существенно отличались от своих предшественников.

Так как и в старых историях об исследовании чужого мира в этих произведениях герой из нашего мира попадает в иной мир — другое измерение или далёкое будущее, мик-

ромир или какой-то из миров в космосе. Но способ этого перемещения обычно не имел никакого отношения к оккультизму, как это часто было в десятых годах. И миры оказываются не сверхъестественными, а скорее новым научным многогранным миром, который рассматривают под необычным углом.

В качестве примера такого вида литературы можно привести дебютный рассказ Клиффорда Саймака, журналиста со Среднего Запада. Саймак являлся ещё одним сельским мальчишкой, родившимся на рубеже веков, которого поразило удивительное зрелище современной науки и техники, и который когда вырос, стал писать научную фантастику. Саймак родился 3 августа 1904 года и вырос в деревянном доме на ферме в лесах Висконсина. Однажды он заметил: «Иногда я думаю, что вопреки тому, что моё детство протекало в первом и втором десятилетии двадцатого века, на самом деле оно протекало в обстановке, похожей на самый конец времени пионеров».

В рассказе Саймака «Мир красного солнца» («Вандер Сториз», декабрь 1931) двое наших механиков с помощью машины времени сталкиваются с Большими Мозгами по имени Голан-Курт «Тот-кто-пришёл-из-космоса» — который правит Землёй пять миллионов лет спустя. Американские путешественники смеются над этим тираном-захватчиком и, когда он становится от этого беспомощным, продолжают дело с помощью своего 45-го калибра. Но, увы, когда они пытаются вернуться домой, то попадают в ещё-более-отдалённый мёртвый мир, где память об их подвиге осталась овеществлённой в древних сломанных стульях.

Многое из этого рассказа является типичным для истории тридцатых годов о путешествиях в чужой мир — от принятия неправильного решения в начале до совершенно безвыходного положения в конце. Если у Э.Э. Смита отважные владельцы «Жаворонка» облетели множество звёздных систем на своём космическом корабле, который был совершенно надёжен, прост в управлении и мог в лю-

бой момент с помощью своего предметоуказателя вернуться домой, на Землю, то герои произведений о приключениях в чужих мирах обычно попадали в такие миры из-за того, что их экспериментальные научные механизмы начинали вести себя самым неожиданным образом, и поэтому эти герои не могли снова вернуться домой. Не удивительно, что все эти произведения стремились быть завлекательными, привлекающими воображение и горько-сладкими.

И в этом они схожи с английской и европейской НФ того же времени. И тем не менее в этих новых историях о приключениях в чужих мирах был и активный и прогрессивный элемент, которые сделали их совершенно отличными от остальных. Вопреки всем своим горестям и пессимизму, которые претерпевали герои, именно благодаря этому виду литературы неизвестное научное мироздание открывалось, исследовалось и приручалось.

В более ранней НФ Деревня Земля лежала в самом центре вещей, а всё вокруг было сокрыто за непроницаемым мраком космоса. Истории о путешествиях в чужие миры подобные «Машине времени» Уэллса или «Девочки с атома золота» Рэя Каммингса, доходили до нас с помощью героя — второго рассказчика, который оставался дома и пересказывал услышанное из уст настоящего путешественника. Но сейчас, как в рассказе «Мир красного солнца», действие с начала до конца происходит в Мире За Холмом, а Земля нашего времени упоминается только как неосуществлённая возможность и в воспоминаниях.

Однако хотя главные герои попадают в неизвестные миры случайно и по ошибке, морально они уже готовы ко всему, что может им там встретиться. В отличие от своих предтеч из десятых годов, они не возвращаются больше в Деревню Землю все израненные и изувеченные, чтобы залечить свои раны и как следует вооружиться. Они путешествуют с автоматическим кольцом 45-го калибра на бедре как главным символом могущества земной науки. И они без колебаний пускают его в ход.

Категорический отказ от Больших Мозгов в «Мире красного солнца» оказался не случайным фактом, а типичным явлением. Во множестве различных историй о путешествиях в чужих мирах Большие Мозги-людей и Большие Мозги из иной цивилизации расстреливают, забивают до смерти или даже загрызают.

Самым популярным в тридцатых годах стал рассказ, который превзошёл дозволенные рамки жанра историй о приключениях в чужих мирах. «Колосс» Дональда Уондри («Эстаундинг», январь 1934) стал вторым из представленных редактором Ф. Орином Тремейном новых произведений особого жанра «варианта мысли».

В «Колоссе» главный герой улетает в космос, спасаясь от бедствий новой мировой войны, которая унесла уже жизнь невесты героя Анны. И космический корабль «Белая птица» устремляется всё дальше, оставляя позади Сатурн, Уран, Нептун и Плутон, покидает наш мир и летит в мир «150 миллионов галактик и в каждой — миллион звёзд».

Чем дальше и быстрее протекает это путешествие, тем больше становится корабль. Наконец он совершенно покидает нашу вселенную и оказывается в другой: «Он разорвал узы того атома, который был их вселенной, и переместился на планету иной вселенной, супервселенной!»

Здесь герой встречается с существами-титанами, которые спрашивают, может ли он вернуться обратно в свой атом. Герой отвечает:

«Я не знаю, где он находится. И понятия не имею, как его искать. Но если бы даже я его и нашёл, то не смог бы туда вернуться. Что-то случилось, пока я оттуда выбирался. Теперь я больше своей собственной вселенной. Я уже не могу в ней поместиться. Кроме того с тех пор, как я улетел оттуда, прошло больше миллиона лет. Я не знаю даже, существует ли вообще Земля, моя родная планета».

И этот переход в новое, гораздо большее измерение приводит не только к увеличению размеров, но и искупление, и новое начало. На идиллической планете, куда он попадает с помощью титанов, герой встречает девушку, со-

вершенно похожую на навсегда потерянную Анну, и они узнают друг друга: «Её рот чуть приоткрылся, а в её глазах, в которых вопреки ожиданию не было ни страха, ни тревоги, скрывалась какая-то тайна; она как будто после долгой разлуки снова увидела своего старого, но полузабытого друга».

Так же в начале тридцатых годов одновременно с новыми произведениями о приключениях в чужих мирах возник ещё более весёлый и оптимистичный жанр НФ — космическая опера. Действие в космической опере обычно происходило на планетах Солнечной системы, передовых рубежах нашего мира, в относительно недалёком будущем.

Одной из первых моделей космической оперы стал цикл рассказов о Хоуке Кари, который публиковался в клейтоновском «Эстаундинге» в 1931 и 1932 годах за подписью Энтони Гилмора. Настоящими авторами этих рассказов являлись первый редактор «Эстаундинга» Гарри Бейтс и его помощник Десмонд Халл, которые пытались таким образом продемонстрировать, какой, по их мнению, должна быть научная фантастика.

Первая глава их самого первого рассказа «Хоук Карс» («Эстаундинг», ноябрь 1931) демонстрирует нам типичный для космической оперы размах и простодушную условность:

«Когда Хоук Карс поступил в Патруль, самым дальним рубежом владений цивилизации считался Сатурн, ибо туда лишь за год до этого прилетели быстрые патрульные корабли и установили на планете земные законы и порядки. Бросив беглый взгляд на его хрупкую фигурку, никто не поверил бы, что этот человек станет великим космическим путешественником, а имя его скоро будет у всех на слуху. Но, если присмотреться, то взгляду открывалось то, что могло пройти мимо невнимательного наблюдателя: жёсткие серые глаза Хоука Карса; его руки с наудивление твёрдыми пальцами и отлично сложенное выносливое тело. А если ко всему этому добавить блестящую находчивость и совершенное отсутствие страха, то каждый легко догадает-

ся, почему даже самый заклятый враг Хоука, хладнокровный Ку Сью, человек, лишенный абсолютно всего человеческого, не мог выдержать его холодного и яростного взгляда».

Даже в этом небольшом отрывке чувствуются отголоски тысяч бульварных романов об артиллеристах и кавалеристах, солдатах-наёмниках и походах на Восток. А сквозь них слышно эхо древних героических саг и легенд.

И тогда же в науке произошло событие, которое резко изменило концепцию старых добрых Восьми Миров как крайнего рубежа владений человечества: была открыта новая, девятая планета.

Честь открытия планеты Плутон заслужил Клайд Томбоух, юный фермер и астроном-любитель из штата Иллинойс. Действуя из чистого энтузиазма, юный Томбоух стал помогать Лоуэлловской обсерватории в Флагстаффе, штат Аризона, выполнить нудную, чисто механическую работу. Он сличал фотографии небольших участков неба, дабы проследить за перемещением на них планет.

И вот в феврале 1930 года на одной из фотографий он обнаружил маленькое пятнышко. Новый мир! В награду за столь успешное исследование Томбауха направили в колледж, где ему выдали формальное свидетельство об астрономическом образовании.

А до этого последней планетой считался Нептун, который был открыт в 1846 году. И все писатели-фантасты века Техники — от Жюль Верна до Эдмонда Гаммильтона и Олафа Стэплдона включительно — описывали Нептун как тот самый мир, где проходят последние рубежи Деревни Солнечной системы.

Но сейчас всё изменилось. То, что казалось вечным и неизблемым, заколебалось.

Неудивительно, что целый ряд писателей-фантастов рассматривали открытие Плутона как недобрый знак. В своём «Шепоте во тьме» («Вейрд Тэйлз», август 1931) Г.Ф. Лавкрафт — писатель того чудовищного незнаемого, что таится за гранью наших чувств — устами своего героя зая-

вил: «С тех пор как таким странным образом была открыта планета Плутон, мне всё время не по себе».

Но другие писатели видели в открытии Плутона доброе предзнаменование, которое предоставит человечеству новые возможности. Например, Солнечная система перестала восприниматься замкнутой Деревней, и стало возможным видеть в ней мир фронта, того мира, каким была когда-то Америка для юных Э.Э. Смита и Клифорда Саймака.

Космическая опера заимствовала героев и элементы сюжета из многих различных популярных жанров и давала им жизнь на жительство в своём буйном и бурном новом мире. Моряки, работоторговцы, владельцы усадеб, аборигены, канаки, иностранные легионеры, полицейские, колонисты, священники и ковбои заселили теперь весь внешний космос. Огромные старые башни были перенесены в экзотические мёртвые марсианские города, а патрульным и контрабандистам приходилось иметь дело с венерианскими рабами и прекрасными крылатыми принцессами с Каллисто. А тем временем в Поясе Астероидов, где нет никаких законов, местные скакуны атакуют честных разведчиков, а космические пираты грабят пассажиров на трассах между Землёй и Юпитером.

Даже существа из древних мифов не смогли избежать мира космической оперы. В «Шамблю» («Вейрд Тэйлз», ноябрь 1933), первом рассказе К.Л. Мур, о 22-летней кассирше банка в Индианополисе, мифическая история Земли становится ещё более древней и чудесной историей Солнечной системы. Нордвест Смит, космический бродяга, похожий на Хоука Карса, спасший Шамблю от жаждущей крови толпы в одном из марсианских городов-лагерей. Шамблю оказывается психовампиром с волосами-змеями — представитель «более древнего, нежели люди, народа, порождённого в незапамятные времена, даже память о которых затянута дымкой» — которую на Земле знали как Медузу Горгона. Вот так она отблагодарила Нордвеста Смита за помощь: соблазнила и высасывала психическую энергию,

пока саму Шамблю не пристрелил друг Смита венерианин Ярол.

В известной степени и сам жанр космической оперы являлся сплошным заимствованием. Ведь такие произведения легче читаются, запоминаются и усваиваются нежели произведения истинно свежие и новаторские. Но как вид фантастики у космической оперы имелись и более высокие цели.

Говоря с точки зрения сохранения ценностей, космическая опера вобрала в себя и сохранила множество фантастических стереотипов — некоторые из которых могли быть такими же древними, как само человечество. Если говорить о творчестве, то она взяла всё увеличивающееся мироздание — загадочные просторы, в которых Уэллс не смог обнаружить ничего для себя полезного — и сочетает со всевозможными действиями человеческого общества и разыгрыванием различных общественных ролей.

Космическая опера переживала свой ранний расцвет, когда была выведена её формула. И космические оперы с Солнечной системой как местом действия продолжали печататься на протяжении всех тридцатых годов и даже позже — даже когда истории этого жанра почти перестали быть объектом читательского внимания, так как им хотелось чего-нибудь новенького.

Тем не менее на первые шаги к более сложным и причудливым историям о космосе, космическая опера оказала своё влияние. Даже Док Смит внёс вклад в развитие космической оперы, написав в начале тридцатых годов романы «Космическая гончая ИПК» («Эмейзинг», июль-сентябрь, 1931) и «Тройная ость» («Эстаундинг», январь-апрель 1934), а также использовал целый ряд второстепенных эпизодов из космической оперы в своём цикле романов о Линзманах.

Но главное значение космической оперы в том, что она, подобно эпосу о супернауке и новым произведениям о путешествиях в чужие миры, ознаменовала собой переворот в научной фантастике предшествующего века Техники. В

космической опере Деревня Земля не лежала больше в центре всего сущего, а являлась лишь одним местом, одним миром из многих. Поле для игры стало теперь гораздо шире.

Эта значительная смена перспективы была наглядно выражена Доком Смитом в «Галактическом патруле», первом романе о Линзманах. С одной стороны, молодая девушка, которой предстоит выйти замуж за Кимбалла Киннисона и родить ему суперребёнка. Няня Клариса Макдугалл, далеко не в восторге от частных отлучек Киннисона. Но Порт-адмиралу всё гораздо яснее. Он знает, что Киннисона просто ждут настоятельные и важные дела во всех уголках Вселенной.

«Он знал, когда-нибудь девушка поймёт, что Киннисон не принадлежит более одной Земле. Он стал гражданином галактики, а не единственного крошечного мирка».

Но далеко не каждый писатель-фантаст в тридцатые годы был удовлетворён работой в жанрах путешествия в чужие миры и космической оперой. Некоторым из них казалось излишне простым описывать очередные Большие Мозги или прекрасных принцесс из чужих миров, которых для развития сюжета приходилось делать полностью совместимыми с людьми Земли. Мироздание, открытое наукой двадцатых годов — мироздание Артура Эддингтона, Джеймса Джинса и Дж.В.С. Халдейна — был гораздо **таинственнее** всего этого.

Одним из таких писателей, который обладал усиленным чутьём на тайны, как у А. Мэрритта и пытался выразить его в новом научном мироздании, являлся Джек Уильямсон. Уильямсон, чья писательская карьера началась с юности, отдал научной фантастике более шестидесяти лет своей жизни и стал одним из первых профессиональных писателей-фантастов. Он был таким разносторонним автором, таким энтузиастом и обладал такой силой воображения, что стал первым писателем, ставшим своим в каждом НФ журнале и для каждого редактора был ли это»Вейрд Тэйлз», Хьюго Гернсбека или тремейновский «Эстаундинг».

Джек Уильямсон являлся последним из ребят, кто родился на рубеже веков, рос в глухой провинции и стал пионером научной фантастики двадцатого века. Он родился в Бисби, штат Аризона, 29 апреля 1908 года и детство его прошло на ранчо Волчица в горах Сонора в Мексике. Он сам признаёт: «Жизнь там была почти на уровне каменного века». В возрасте семи лет, спасаясь от мексиканской революции, Джек вместе с семьёй из Техаса в закрытом вагоне переехал в дюны Нью Мексимо.

Уильямсон являлся читателем и мечтателем одиночкой, и научную фантастику он открыл для себя довольно поздно. Но после того как он знакомится с ноябрьским номером гернсбековского «Эмейзинга» он шлёт по рекламному адресу деньги, заказывая ещё номер.

К нему приходит мартовский выпуск «Эмейзинг Сториз». Он содержал в себе набор отличных перепечаток: небольшой рассказ Г.Д. Уэллса, часть романа «Страна, забытая Временем» Эдгара Райса Берроуза и, гвоздь номера, второй написанный А. Мерриттом рассказ «Люди бездны».

Уильям был не на шутку заинтригован. И именно Мерритт привлёк его внимание, особенно роман «Лунный омут», который печатался в «Эмейзинге» летом 1927 года.

И вскоре Уильямсон решил сам попытаться писать научную фантастику. Подобно большинству начинающих авторов это были первые слабые пробы пера. Сначала Уильямсон победил в негласном объявленном Гернсбеком состязании на лучшее следование стандартной линии его журнала. Редакционная статья Уильямсона «Наука — фантастика, служанка науки» вышла в осеннем выпуске «Эмейзинг Сториз Квартерли». А несколько месяцев спустя, когда будущему писателю уже исполнилось двадцать, его первый рассказ «Металлический человек» — подражание «Людям бездны» — появился на страницах декабрьского 1928 года номера «Эмейзинг Сториз».

Но Уильямсон не был обыкновенным подражателем. В своей статье он вышел за грань гернсбековских комментариев и описал новый вид научной фантастики, которого

ещё не существовало, и которому он сам помог появиться на свет. Уильямсон писал:

«Вот схема, если вы только сможете в ней разобраться. Вселенная, управляемая человеческим мозгом, это новые Золотой век, прекрасные города, новые законы и новые машины, немислимые человеческие способности, цивилизация, которая победит материю и Природу, Пространство и время, болезнь и смерть. Величественная картина империи, которая распространится на миллионы пылающих солнц вплоть до чёрных бездн незнаемого космоса, а потом двинется ещё дальше».

В этих словах мы слышим и отголоски былых мечтаний о научной утопии, и предвещание произведений о галактической империи. И ещё один термин, которым можно обозначить сверхъестественное.

В 1930 году после двух лет учёбы в Западном колледже штата Техас, Уильямсон оставил колледж и всё своё время посвятил работе писателя. С помощью более опытного писателя, д-р Майлса Бреуэра, которого он посетил в Линкольне, штат Небраска, Уильямсон учился писать и думать так же, как и его кумир А. Мерритт. И постепенно у будущего писателя появлялись оригинальные замыслы.

В феврале 1932гола в «Вандер Сториз» публикуется его рассказ «Лунная эра», произведение о путешествии в чужой мир с ярким образом странного, но дружественного и доброго чужака «Матери».

И именно Уильямсон написал «Рождённая от Солнца», напечатанный в мартовском номере за 1934 год тремейновского «Эстаундинга», дерзкий рассказ о Земле — огромном яйце, которое снесла прекрасная, с ярким оперением космическая птица. И хотя большинство человечества гибнет в этом огромном космическом катаклизме, нескольким человекам удалось всё же спастись и скрыться в космосе. В заключение они смотрят в иллюминатор своего корабля и заявляют: «Новая цивилизация будет ещё могущественнее старой».

Джек Уильямсон являлся ещё и автором одного из самых популярных НФ романов тридцатых годов — «Легион пространства» («Эстаундинг», август-сентябрь 1934). В нём, смело ставя рядом несовместимые элементы, Уильямсон достиг, наконец, своей цели, не просто подражать Мерритту, а передать мерриттовское фундаментальное чувство тайны, в новооткрытых терминах научной фантастики.

В романе «Легион пространства», Земля в тридцатом веке подвергается нападению чужой цивилизации, так называемых Медуз, холодных, без проявления эмоций существ «больше похожих на машины, чем на людей». С помощью предателя инопланетяне похищают девушку Аладори, хранителя загадочной силы АККА и увозят её к звёздам. Четверо верных, хотя и проштрафившихся легионеров космоса — выписанных по образцу Трёх Мушкетёров и Фальстафа — следуют за ней на загадочном корабле «Пурпурная мечта». Они прячут свой корабль в море, пробираются сквозь джунгли чужой планеты, проникают в загадочный чёрный железный город и спасают Аладори.

Но когда они убегают на своём корабле, то подвергаются воздействию ужасного красного газа, главного оружия Медуз. Аладари вся зеленеет и падает без сознания, а между тем Джон Стар, глава группы легионеров, впадает в состояние помешательства рассудка, что сама предстоящая гибель человечества от рук пришельцев кажется ему весьма забавной: «Какая грандиозная шутка!»

Но подобно истинному герою новой научной фантастики, Джон Стар быстро стряхивает с себя всяческие сомнения. А Аладори, дома на Земле, отвечает взаимностью на любовь Джона Стара и приходит в себя как раз во время, чтобы воплотить силу АККА в мощное оружие с виду довольно невзрачное:

«Две небольшие металлические пластины с отверстиями, так чтобы каждый мог смотреть сквозь их середины. Проволочная спиралька связывала их между собой. И ещё маленький железный цилиндр. Одна из пластин и небольшой металлический прутик, скользили вдоль желобков

так, что их положение можно было регулировать с помощью винтиков. И ещё специальный ключ, видимо, чтобы замкнуть цепь на другой пластине, хотя здесь не было ни малейшего источника напряжения. И это было всё».

Однако эта вещица, больше всего напоминающая игрушку, оказывается в состоянии уничтожить Луну и вместе с ней все вооруженные силы Медуз.

В «Космическом легионе» мы можем заметить сведённые воедино черты древнего мифа, сказочной истории, романтического произведения, рассказов о нашествии инопланетян, космической оперы, истории о путешествии в чужой мир, повествования о затерянной цивилизации и эпоса о супернауке. И в придачу невозможную кладезь чудес.

Г.Д.Уэллсу этот роман не понравился. Мы это можем утверждать, потому что в 1934 году — тогда, когда впервые вышел роман Уильямсона — Уэллс написал предисловие к «Семи славным романам», к американскому изданию своих великих ранних научных романов. В большинстве новых и экспериментальных образчиков известной к тому времени бульварной НФ — «Колосс», «Рождённый от солнца», «Космический легион», «Жаворонок Валерона» или «Самая могучая машина» — одно чудо буквально следует за другим. А между тем в своём предисловии к «Семи славным романам» Г.Д. Уэллс громогласно заявляет, что нагромождение чудес в НФ произведениях следует хорошенько ограничить:

«Всякий может разместить своих героев в мире в виде гантели или с отталкивающим тяготением. Просто те вещи, которые представляют для авторов интерес, пересказываются своими словами, а прочие чудеса железной рукой вычёркиваются из произведения. /.../ Мир, где всё возможно, никому не интересен. /.../ Любая «экстра» фантазия — это авторская самонадеянность, которая неизбежно ведёт к нагромождению глупостей».

Уэллс был бы прав, если бы речь шла о представлении заключённой внутри Деревни супернауки. Но во всех этих

произведениях действие происходит в Мире За Холмом. И именно благодаря такому изобилию чудес мы понимаем, что и в самом деле попали в мир неведомого

И разве не то же самое было когда-то в подземной стране чудес у Жюль Верна в его «Путешествии к центру Земли», не говоря уже о «Первых людях на Луне» самого Уэллса, где есть и антигравитационный металл, и чудесные лунные пейзажи, и ни на что не похожее общество селенитов, и Большие Мозги, которые стоят во главе него? И разве здесь не видны уже ростки новой научной фантастики, печатающейся в американских бульварных журналах.

Но будет слишком просто заявить, будто новые жанры: эпос о супернауке, произведения о путешествиях в чужие миры и космическая опера — приспособлялись к всё расширяющемуся мирозданию, и больше не пугались его. Нет, для этого им пришлось полностью изменить своё мировоззрение: думать не с точки зрения Деревни, а с точки зрения Мира За Холмом. В бульварных научно-фантастических произведениях тридцатых годов, расширяющееся мироздание само подвергается одушевлению, процесс, который сравнивается только с процессом скачкообразного увеличения мощи супернауки на заре века Техники. Мироздание становится вдруг одновременно и более достоверным, и более загадочным, чем это представлялось прежде.

Можно проследить за этим увеличением достоверного и одновременно повышением удельного веса странного на примере одного из самых лучших и самых любимых НФ рассказов «Марсианской одиссеи» («Вандер Сториз», июль 1934) Стейнли Вейнбаума.

Вейнбаум родился в 1902 году в Луисвилле и детские свои годы провёл в Милуоки и стал предшественником нового поколения писателей-фантастов, время которого наступит в сороковых и пятидесятых годах — умных и ловких молодых урбанистов. Однако, несмотря на свой ум и ловкость Вейнбаум не добился ни счастья, ни успеха в жизни. Ведь для любого среднего американца двадцатых годов он был евреем — а значит, чужаком — страстно же-

лающим добиться общественного признания, славы и известности.

Вейнбаум был фанатиком Голливуда. Голливуд многим людям вскружил головы, так и Вейнбаум верил его обещаниям. Будущий писатель грёзил грёзами Голливуда.

В 1922 году он получил степень бакалавра химии, но в двадцатых годах больше времени, нежели работа химиком, отнимало у Вейнбаума посещение кинотеатров. Вейнбаум отчаянно пытался достать билет в большой мир, став популярным. Но лучшее, что ему удаётся, это опубликовать в газете под псевдонимом Мардж Стенли свой реалистичский роман «Танцовщица».

Долгое время Вейнбаум был фанатом НФ. Он читал ПО, Верна, Уэллса, Берроуза, писателей утопистов и покупал «Эмейзинг Сториз» начиная с самого первого номера. Но его собственные первые работы пера в научной фантастике, романы «Безумный мозг» и «Новый Адам», являлись лишь старомодными вариациями киносюжетов на тему Джекила-Хайда, и потому не были опубликованы.

А так как он читал научно-фантастические журналы начала тридцатых годов, то Вейнбаум не мог не почувствовать всю глупость и простодушие историй об идиллических планетах и прекрасных космических принцессах, которые с первого взгляда влюблялись в доблестных героев. Весь его научный опыт подсказывал Вейнбауму, что вселенная должна выглядеть гораздо таинственнее и загадочнее, чем в этих историях. А его собственные неудачи и неосуществившиеся мечты нашептывали, что победа требует как большой удачи, так и правильно приложенных усилий. А собственное самолюбие внушало, что все его неопубликованные вещи написаны гораздо лучше подобных безделушек.

Итак, читатели научной фантастики жаждут новых историй о Марсе? Что ж, тогда они её получают.

И произведение, которое написал Вейнбаум, так и называлось «Марсианская Одиссея» — история о первом путешествии человека на другую планету. В отличие от преж-

них литературных опытов писателя этот эксцентричный рассказ был тотчас же опубликован в НФ журналах. Ведь в одном и том же рассказе заключались и старая добрая шутка, и занимательный мультфильм: проявление цинизма и страха и исполнение собственных желаний автора.

Одним из примеров такого исполнения желаний стал главный герой «Марсианской Одиссеи». Дик Джарвис, является профессиональным химиком, так же как и сам Вейнбаум. А его подружкой, ждущей его на Земле, была популярная артистка Фанзи Лонг.

В начале рассказа Джарвис, который отправился в одиночную разведывательную экспедицию, объявляется после десяти дней исчезновения. Друзья собирались в каюте его космического корабля и обратились все в слух.

Это оказывается очень странная история, поэтому чтобы заинтересовать читателя и завоевать его доверие. Вейнбаум использует все средства, только бы доказать, что «Марсианская Одиссея» вполне правдоподобна. И одним из них являются образы друзей главного героя. Среди них нет ни одного скептика, этакой мышки, сидящей в своей маленькой уютной норке, которых надо ещё убедить, как это было в «Машине Времени» Уэллса. И существа, которые встретились Джарвису в этом странном мире, тоже готовы стать свидетелями правдивости его истории.

В поисках ещё большей достоверности Вейнбаум прибегает к приёму типичному для утопий — он переносит своего героя в будто бы в известную историческую обстановку. Именно казалось бы о хорошо известных событиях прошлого, приглашают нас поразмыслить:

«Дик Джарвис, химик экспедиции «Арес» стал первым человеком, ступившим на загадочную соседку нашей Земли, планету Марс. Конечно, это было очень давно, не прошло и двадцати лет, как безумный американец Догени ценной собственной жизни совершил атомный взрыв, и лишь через десять лет после экспедиции на Луну столь же помещенного Кордозы. Они были истинными первопроходцами, эти с «Ароса». Если не считать участников полдюжины

лунных путешествий и злополучного де Ланси, прельстившегося соблазнительной округлостью Венеры, именно они первыми ощутили узы тяготения других планеты».

Большой вклад в убедительность истории вносит не столько сама историческая хроника, сколько лёгкий налёт фамильярности в ней. Кто посмеет теперь усомниться? Отметим ещё, что читая эту чуть легкомысленную историческую справку, мы проникаемся духом эпохи начала космических путешествий и ощущаем всю загадочность планеты Марс.

Но это ещё не всё. На страницах своей «Марсианской одиссеи» Вейнбаум намеренно развенчивает тот романтический миф о Марсе, который создал Эдгар Райс Берроуз и подхватила космическая опера. На вейнбауманском Марсе нет ни краснокожих, откладывающих яйца принцесс, ни мёртвых городов. Вообще он оказывается довольно невзрачным местечком — сплошная серая степь, местность серая и унылая. А воздух там так холоден и разрежён, что Джарвис быстро отморозил себе нос.

И наконец, позаимствовав этот приём у Эдгара Аллана По, Вейнбаум заполняет первые страницы своего рассказа множеством цифр. Одним за другим следуют указания о длине, весе, времени:

«То, что на Земле весило 100 кг, здесь имеет вес не больше 34 кг. Значит, мои обычные 95 кило на Марсе превратились в 30, а с учётом всего оборудования — в 70 кг, то есть на 25 килограммов меньше, чем всегда на Земле.

С учётом всего вместе взятого это выглядело правдоподобнее обычной бульварной научной фантастики. В результате читатели верили в действительность «Марсианской одиссеи» гораздо больше, нежели в предыдущие НФ истории о полётах на другие планеты.

В то же время, в духе ещё одной традиции По, главный герой «Марсианской одиссеи» оказался шутником и мистификатором, и далеко не всё сказанное им достойно доверия. Так двое членов экипажа беседуют в мюзик-холле, выставляя в смешном виде многое из рассказа своего товари-

ща. А один из них носит смешное имя Пиц — подобно Рубадубу и ван Ундердюку у По.

А сам рассказ Джарвиса — это такое же старое доброе повествование о необыкновенном путешествии, только действие перенесено на Марс. Вот настоящая ложь в истории путешественника:

Джарвис заявил, что в то время, когда он шёл от своего разбитого корабля к месту размещения основной экспедиции, то встретился там со страусоподобным существом, который на берегу марсианского канала боролся с чёрным спрутом, умеющим создавать миражи. Герой расстрелял чудовище из автомата и быстро подружился с птицеподобным марсианином.

Марсианин Твил — существо странное, но очень симпатичное и удивительно похоже на Ф.Г. Лавкрафта — вероятно, главная находка «Марсианской одиссеи». Он думает и действует на свой совершенно особый манер. Он двигается, совершая громадные прыжки по воздуху, а затем приземляясь на свой клюв. Но хотя Твил настолько отличен от Джарвиса, что они едва могут общаться друг с другом, он не проявляет враждебности. Между ними обоими есть естественное сходство:

«Наши цивилизации чужды друг другу. Но мы всё равно очень похожи!»

Путешествуя вместе, эти два так непохожих друг на друга спутника сталкиваются с множеством загадок. И с огромным количеством странных существ.

Сначала они сталкиваются с многовековым упражнением в тщетности. Это бы полмиллионной давности след, намного больше пустых пирамид, оставленных существом, которое ничего не делает, только кладёт камни вокруг себя, а потом перемещается в другое место. Джарвис говорит:

«Что за странное существо! Ты представляешь? Слепое, глухое, без мозгов — почти механизм — и при том бессмертное. Ему назначено судьбой класть кирпичи и строить пирамиды до тех пор, пока в мире есть кислород и кремний, и даже тогда оно просто застынет на месте. Оно не

умрёт. И если ещё через миллионы лет для неё снова найдётся пища, оно опять начнёт двигаться и есть, в то время как разумные существа и цивилизации окажутся уже в прошлом».

Потом они снова встречаются с существом создателем иллюзий. На этот раз уже Джарвис попадает под гипноз этого чёрного спрута. И он идёт на приманку, видя перед собой подружку, артистку Фэнзи Лонг. И уже Твил стреляет в чудовище из парового стеклянного пистолета и спасает друга.

Наконец два друга входят в город из грязи, где живут маленькие странные, похожие на бочонки, существа, которые снуют вокруг тележек с хламом и ничего не делают. И сердцем этого муравейника является огромная машина. Существа-бочонки наполняют свои тележки, а затем сами бросаются под машину, чтобы быть рассечёнными на несколько кусков.

На пьедестале, где стоит эта странная машина, Джарвис нашёл светящееся хрустальное яйцо. Оно разрушает мёртвые ткани, а живым и здоровым не вредит. Оно сводит с руки Джарвиса бородавку и исцеляет его отмороженный нос.

Но потом бочкообразные существа набрасываются на Твила и Джарвиса с кличем: «Мы т-р-р-рузья! У-ух!» Главным героям приходится спасаться бегством. И как раз в этот момент инженер Пиц натывается на Джарвиса и переносит его на корабль, в то время как Твил исчезает, спасаясь, прыгнув далеко в сторону.

В доказательство своей правоты Джарвис показывает своим друзьям то, что осталось у него в руках после боя с существами-бочонками. Это прекрасный светящийся хрусталик, который по предложению капитана «Ареса» «мог стать панацеей от всех болезней и за ним охотятся уже полтора века».

И это ещё один пример неисполненного желания. Всего восемь лет спустя после выхода «Марсианской одиссеи» Стенли Вейнбаум умирает от рака.

Но, самое удивительное, что к «Марсианской одиссеи» пришёл огромный успех, которого до сих пор не удалось добиться Вейнбауму. Какой бы смысл не вкладывал в своих рассказах о встречах с внеземными существами, иллюзорности, тщательности и непостижимости, читатели восприняли его как новый вид научной фантастики.

Читателям пришлось по душе его реализм, лёгкий шарм и сумасбродный юмор, все его прекрасные и ужасные герои. А больше всех эксцентричный, но обаятельный Твил. «Марсианская одиссея» стала самым любимым произведением, которое когда бы то ни было, печаталось в «Вандер Сториз».

Принципиальная таинственность этой истории и философия тщетности были тогда в новинку. И все читатели научной фантастики тридцатых годов были подготовлены к восприятию «Марсианской Одиссеи», более смешной и серьёзной, достоверной и невероятной, чем прочая научная фантастика.

«Марсианская одиссея» оказала большое влияние на научную фантастику. Вариации на эту тему всё множились и множились. Их сочинял и сам Вейнбаум, и многие другие авторы, в том числе и Э.Э. Смит. Этот рассказ заложил новые каноны в деталях и изобретательности для тех видов произведений, действие которых происходит на других планетах.

Но не только расширение пространства увеличило определённую и таинственность в НФ начала тридцатых годов, хотя всё это мы и наблюдали в большинстве её произведений. Свою роль сыграло и проникновение в четвёртое измерение.

Параллельно с покорением пространства происходил процесс покорения времени. Время, считавшееся ранее статичным и инертным, стало вдруг пульсировать и мерцать, оно сделалось как никогда динамичным.

Мы можем убедиться в этом на примере первого рассказа, который напечатал Ф. Орлин Тремейн в качестве мыслевэрисии, рассказ о путешествии по времени Ната Скэкнера

«Голоса предков» («Эстаундинг», декабрь 1933). В прежних историях о путешествии по времени, подобно «Машине Времени» Уэллса, время ещё застывшее. Что происходит, то и происходит. И все путешествия по времени не имеют сколько-нибудь заметных последствий. Но в рамках Скэкнера, путешественник по времени в 452 году н.э. убивает гунна в честном бою — и в результате он сам и ещё 50 000 человек тотчас исчезает из нашего времени.

Время вдруг стало рекой, которая может изменить своё русло. Неприятность с прошлым может круто изменить настоящее. Поступки в настоящем могут предопределить природу будущего. И писатели начали играть с парадоксами, связанными с течением времени.

Но в НФ последнего десятилетия века Техники были созданы новые определения и структура времени. Во всё большем количестве произведений сочинялось о человечестве, где люди вырывались из пещер к звёздам. Мы можем заметить этот исторический процесс и в «Последних и Первых людях» Олафа Стэплдона и в историях Эдмонда Гамильтона о Межзвёздном патруле, и в цикле Э.Э. Смита о Линзманах. Но такое видение истории также наглядно проявляется и в коротких рассказах, подобных «Марсианской одиссеи».

Разлад среди историков и достаточное количество брешей в исторических событиях оставлял простор для воображения писателей-фантастов. Писатели из «Вейрд Тэйлз» даже изобрели новый жанр — меч-и-магию — в котором слились магия, оккультизм и истории о затерянных цивилизациях, переместившись в стародавние времена. Кларк Эштон Смит сочиняет тогда свои произведения о колдунах, которые посещают умершую Землю — безжизненную землю — под красным солнцем в далёком будущем. А в своих историях о Конане (1932 — 1936 г.г.) техасец Роберт Э. Говард рассказывает о приключениях молодого буйного варвара в мире чёрной магии и колдовства, расположенным по времени между гибелью Атлантиды и началом написанной истории.

Среди множества захватывающих произведений о путешествиях по времени в НФ тридцатых годов выделяется романтическая повесть Джека Уильямсона «Легион Времени» («Эстаундинг», май-июль, 1938). В этой повести представлен «конфликт между двумя возможными будущим» — городом-утопией Джонбаром, лежащим в совершенном и прекрасном для человечества будущем, и чёрным городом Гиронки, прямой дорогой к озверению и вырождению людей. К какому из будущих придёт человечество зависит от того поднимет ли 12-летний мальчик из деревни Озарк в 1921 году ржавый магнит или камешек.

Прекрасная рыжеволосая Летони, посланец Джонбара или даже величественного Нового Джонбара, который возникает, объясняет уильямсоновскому главному герою Денни Лэннингу:

«Мир это длинный коридор, от начала своего существования до конца. А все события — это скульптурные барельефы, которые тянутся вдоль бесконечных стен. А время — это луч от фонарика, он медленно движется по коридору и высвечивает один барельеф за другим. Это свет знания, субъективного мироощущения.

Раз за разом этот коридор ветвиться, ведь он — есть музей всего, что только может быть. Фонарик может осветить один путь или другой. И всегда множество комнат, барельефы которых так и не стали реальностью, навечно остаются в темноте».

Пока неизвестно, станет ли явью Летони и Джонбар или белокурая злодейка Сорайния, глава легиона рабов из города Гиронки. Но если одно будущее осуществиться, то для другого просто не останется места.

Баланс между двумя возможными будущими был нарушен темпоральными работами математика и изобретателя Уила Маклана, который, когда учился в Гарварде, какое-то время жил в одной комнате с Денни Лэннингом. В своей книге «Вероятность и предопределённость» Маклан пишет:

«Вероятность в отношении раскрывающемся будущем должно стать предопределённостью. Элементарные части-

цы из старой физики могут быть точно описаны в новом пятимерном континиуме. Но любое рассмотрение этого гипер-пространственно-временного континиума должно включить в себя рассмотрения бесконечного множества возможных миров, только один из которых, при пересечении их мировых линий с наступающим настоящим, только один обретёт физическую реальность».

После множества приключений, огромных усилий и страданий, Уилсу Маклану, Денни Лэннингу и храбрым сотрудникам легиона Времени удалось вырвать этот очень важный ржавый магнит из рук Сорайнии, которая украла его. Этот магнит кладут на пути Джона Барра, мальчика из деревни Озарк, в 1921 году он его подбирает.

Но в результате всех экспериментов со временем возникает не Джонбар и не Гиронки, а хаотическая смесь их обоих. Это поражение и утопии, и вырождения олицетворяется и в личных чувствах Лэннинга, который любит девушку, в коей есть нечто общее и с Лэтони и с Сорайнией.

В бульварной научной фантастике и фэнтези тридцатых годов многомерность стала путеводной нитью в целом ряде новых направлений. К.Л. Мур написала цикл рассказов для «Вейрд Тейлз» о Джирел из Джойри, девушке-воине из мира средневековья, но совсем не обязательно из нашего собственного средневековья, которая попадает в множество различных миров.

В третьем из этих рассказов «Джирел встречает магию» («Вейрд Тейлз», июль 1935) Джирел попадает в гостиную, принадлежащую колдунье Джайрайсм. В этой гостиной множество дверей. И каждая дверь ведёт в разные места и времена. Джирел размышляет:

«Должно быть именно отсюда Джайрайсм благодаря своей космической магии путешествует в другие земли, времена и миры, именно через эти двери, которые соединяют её владения с множеством странных, диковинных мест. Быть может, там живут её друзья— колдуны, и Джайрайсм ходит к ним в гости и обменивается с ними знания-

ми, ступая от мира к миру, от века к веку через свои волшебные двери».

В ещё одном произведении того же времени, «Мудрость во Времени» («Эстаундинг», июнь 1934) — рассказе опытного фантаста Мюррея Лейнстера, чей первый НФ рассказ вышел в ещё 1919 году в «Аргоси» — многомерность, наоборот, ведёт к полному хаосу. В этом рассказе профессор математики заявляет:

«Мы говорим о трёх измерениях и о настоящем и одном будущем. Но есть теоретическая — математическая — необходимость вести речь более, чем об одном будущем. Существует бесконечное множество возможностей будущих, любое из которых может осуществиться, если только мы повернём в нужную сторону на очередной «развилке» времени».

Но существует не только бесчисленное множество возможных будущих, как это было показано в «Мудрости во Времени», но и неисчерпаемое количество возможных прошлых и альтернативных настоящих. Может существовать бессчётное число миров, из которых только один — наш. И в космическом катаклизме — времятрясении — возникает дикая смесь из всех этих миров. А когда всё вернётся к чему-то, что хоть отдалённо напоминающее порядок, жители современной Вирджинии оказываются рядом с китайскими колонистами Америки, конфедератами, вольными индейцами, римскими легионерами, викингами и даже с динозаврами.

В американской научной фантастики тридцатых годов прежнее осознание стабильности и определённости постепенно исчезло, что соответствовало новым идеям квантовой физики. В «Легионе Времени» Уильямсона математик Уил Маклан объясняет это так:

«Определённость упразднена. Пусть человек стоит на полу в комнате. Так вот, не вполне исключено, что этот человек провалится сквозь него. Ведь этого не происходит только благодаря постоянному действию субъатомных сил, а они повинуются, как известно, вероятным законам.

Существует отличная от нуля вероятность, что человек будет постоянно излучать энергию, пока его тело не отвердеет от холода или непрерывно поглощать тепло, пока не сгорит в пламени, или вознесётся в небо, вопреки всему ньютоновскому тяготению или превратится в облако из отдельных мельчайших молекул.

Вероятность — это всё, что нам осталось».

Эта замена определённости на вероятность даёт ключ к массе произведений об измерениях, которые появились в НФ тридцатых годов. Не было больше однозначного Будущего с его неизбежным закатом и гибелью человечества. Теперь у людей появился выбор разнообразнейших возможностей.

Появились чудесные и упоительные возможности, но вместе с ними также ужасная, отягощающая ответственность. Вот как всё это показано в ещё одном рассказе Стенли Вейнбаума «Отведавшие лотоса» («Эстаундинг», апрель 1935).

В этом рассказе Хэм и Пат Хаммонды, путешествуя по тёмной стороне Венеры, встречаются с передвигающимся теплокровным, говорящим растением, которое они называют Оскар. Оскар оказывается мудрым философом и вдумчивым мыслителем.

Он говорит: «Я беру один факт и строю на нём свои рассуждения. В итоге у меня получается картина всего мира. Я беру другой. Я опираюсь в рассуждениях на него. И картина мира получается у меня та же самая. Значит она верна.»

Оскар знает всё. Он может ответить на любой вопрос Хэма и Пата, но используя при этом только те слова. Которые они сами ему скажут. Пат задаёт вопрос:

«Оскар, я знаю слова «время», «пространство», «материя», «закон» и «причина». Скажи мне, что есть главный закон Вселенной?

— Это... — молчание

— Сохранения материи или энергии? Тяготение?

— Нет.

— Тогда, может быть, жизнь?

— Нет. Жизнь почти ничего не значит.

— Есть шанс, — угрюмо произнёс Хэм, — что такого слова просто не существует!

— Точно, — сразу откликнулся Оскар. — Именно закон шанса. А все остальные слова отражают различные грани этого закона шанса».

Однако, как ни странно, в этом мире, где балом правит шанс, собственная судьба Оскара однозначно предопределена: как и остальных представители своего вида, его должны будут съесть венерианские триопы. Очень скоро эти растения философы будут полностью уничтожены. И этот приговор окончателен и обжалованию не подлежит.

Пэт вот так объясняет Хэму, в чём разница между людьми и существами, подобным Оскару: «У животных есть свободная воля, а у растений её нет. Ты понимаешь? У Оскара светлая голова, почти как у бога, но воли у него меньше, чем у червя».

Итак, без свободы воли, мироздание шанса будет таким же жестоким и губительным, как старое доброе мироздание предопределённости. Но ждёт ли такой конец человечество? Нет, ибо если человек не хочет попадать под случайный, но роковой удар судьбы, подобный тем, которые погубили Оскара и его сородичей или Восемнадцатого Человека с Нептуна, он должен приложить все свои силы и знания для того, чтобы сделать себя хозяином своей судьбы, повелителем закона шанса.

Писателем, который в тридцатые годы лучше всех это усвоил, стал Джон В. Кэмпбелл, Кэмпбелл-мл., который рассматривал научную фантастику как одну из форм теоретической науки. На протяжении десяти лет в своих историях — мысленных экспериментах, где он искал ответы на основные проблемы века Техники — угроза со стороны огромных пространств незнаемого мироздания; опасность от могущественных враждебных пришельцев и перспектива неизбежного заката человечества — опираясь на принципиально новую науку двадцатого века и новейшую научную фантастику Эдмонда Гамильтона и Э.Э. Смита.

Джон Вуд Кэмпбелл родился в Ньюорке, Нью Джерси 8 июня, 1910 года. Его отец был учёным диктатором, а мать — эмоциональным манипулятором. В результате Джон Кэмпбелл стал отчаянным упрямым и спорщиком, который с юных лет освоился в мире научной фантастики века Техники, а затем перестроил его на свой манер.

Отец Кэмпбелла Джон-старший работал инженером по телефонам Белла. Он был Янки из Вермонта, шотландцем, викторианцем и Человеком науки — холодным, бесстрастным человеком, который гордился своей объективностью и осведомлённостью во всех вещах, и его слово в семье было законом.

С детских лет юный Джон знал науку, как догму, чему не может возразить и против чего бессильным становится его отец. Особенно очаровала юношу новая физика и астрономия в изложении Эддингтона и Джеймса Джинса. Тогда Кэмпбелл начал собирать научную аппаратуру и ставить опыты — вплоть до того случая, пока он не взорвал подвал со своей химической лабораторией.

Кэмпбелл изо всех сил старался противиться приказам отца, опираясь при этом на могучую силу фактов и соответствующую их аргументацию. И Кэмпбелл в свои юношеские годы научился пользоваться этим приёмом успешно, что в дальнейшие годы жизни главным критерием его отношения к людям стало их восприятие его аргументации.

Естественно, что находясь в такой семье, мать Кэмпбелла предпочитала полагаться на свои эмоции, которые её муж обычно терпеть не мог, как наилучшее средство быть самой слабой. Но все её эмоциональные игры осложнял тот факт, что Дороти Кэмпбелл имела сестру близнеца, и различить их не могли даже собственные родители. И поэтому полностью выразить любовь к своему сыну могла только в присутствии сестры, которая всегда бранила и пилила мальчика. А он, когда видел свою мать, то не мог быть вполне уверен, так ли это.

Так Джон В. Кэмпбелл вырос человеком во всё сомневающимся и убеждённым противником всякой ортодоксии,

всегда готовый в школе встать, чтобы поправить произношение учителя. Не удивительно, что его успехи были нестабильны. Он так и не смог закончить свою подготовительную школу, и не хватило энтузиазма, чтобы выучить немецкий язык и поехать учиться в Германию. Будущий редактор закончил ДЮК университет в Северной Каролине В 1932 году.

Кэмпбелл был давним читателем НФ. Мальчиком ещё в десятых годах он зачитывался книгами Эдгара Райса Берроуза. Он покупал «Аргоси» и «Вейрд Тейлз» с их научной фантастикой и с руками оторвал первый номер «Эмейзинг сториз», как только он появился в киосках. Звёздным часом его чтения научной фантастики стал тот чудесный день в 1928 году, когда он увидел «Столкновение солнц» и «Космический жаворонок», как раз в тот момент Кэмпбелл готовился к поступлению в колледж.

Кэмпбелла привлёк протест против всех пределов и ограничений, выраженных в этих радикально новых произведениях. Он мгновенно воспринял их мощь и обширность поля действия как собственное средство освобождения. Таким образом в то же время, когда Кэмпбелл не смог начать учиться в Германии и лишь приступает к обучению в Америке, Джон В. Кэмпбелл-мл, начинающий писатель-фантаст начал состязание со своими учителями — Гамильтоном и Смитом, творя миры своего воображения и сочиняя эпосы о супернауке, подобные «Похождению чёрной звезды» («Эмейзинг Сториз Квартерли», конец 1930 года) или «Островам в космосе» («Эмейзинг Сториз Квартерли», весна, 1931 год.)

В этих ранних произведениях отчётливо видна вера в могущество человеческой науки. В его эпосах именно супернаука дала людям возможность странствовать от звезды к звезде, из галактики к галактике, от измерения к измерению. Они отражали угрозы древних инопланетных цивилизаций, управляли и помогали развиваться более слабым цивилизациям, исследовали космос, устраивали грандиозные

космические баталии и взрывали планеты, словно гнилые помидоры.

В заключении повести «Захватчики из бесконечности» («Эмейзинг Сториз Квартерли», лето-зима, 1932 год) кэмбелловские отважные изобретатели овладевают могуществом, которое делает их подобными богам. Один из них так и говорит:

«Теперь для Человека нет ничего невозможного. Из всех ничтожностей Космоса он способен сделать всё, что нужно. Человек является Творцом и Разрушителем».

Но в кэмбелловских ранних супернаучных произведениях есть что-то большее, нежели просто показ тех неограниченных возможностей, которые открывает перед человеком прерасно развитый интеллект. В его произведениях, явно навеянных историями Смита и Гамильтона, отчётливо видна бескорыстная вера его автора, что через все рамки, поставленные веком Техники, легко перескочить. Джон Кэмпбелл никогда не сможет примириться с ними. Он сам должен определять себе рамки.

И поэтому даже в «Прохождении чёрной звезды» имеет место центральное предположение, что упадок культуры не обязательно будет окончательным и бесповоротным. В этом произведении вырождающиеся инопланетяне пытаются всучить нам свою мёртвую звезду, но получают отпор от кэмболовских героев. Но этот контакт с человечеством разбудил инопланетян из их векового летаргического сна, и у них появилось достаточно сил для захвата нового солнца: «Они сражались и потерпели поражение, но они ощутили вкус к приключениям, которого не испытывали уже миллионы лет».

А в «Захватчиках из бесконечности» предполагается, что наука не может быть единственной силой. Когда кэмбелловские изобретатели дают имя своему супермощному космическому кораблю, то они не называют его «Наука». Нет, они дают ему имя «Мысль».

«Самое быстрое на свете — это **мысль**. Самая могущественная вещь — это мысль, ибо ничего не в силах задер-

жать её поступь. И самая разрушительная вещь — это тоже **мысль**. Мысль — вот величайший творец и разрушитель. Сама продукт мозга и производитель сил, она величайшая из всех сил. И мысль подконтрольна нашим мозгам. Так давайте назовём его «Мысль».

А в последнем кэмпелловском эпосе о супернауке чётко прослеживается мысль, что даже если и существуют какие-то физические ограничения, то есть и пути для их преодоления. В романе «Самая могучая машина» («Эстаундинг», декабрь 1934 — апрель 1935) он пишет:

«Приведём такой пример. Возьмём вот этот кусок медной проволоки. Я могу совершенно спокойно и искренне сказать, будто эта проволока, которая тоньше острия отточенного карандаша не в состоянии стать осью машины мощностью десять тысяч лошадиных сил и проехать так двадцать миль. Это же абсурд! Но это же не значит, что мощность в десять тысяч лошадиных сил не может быть передана по ней. В качестве приводного вала или другими словами, источником механической энергии она не может послужить. Но она же может стать проводником другого вида энергии».

Обучаясь в колледже, Кэмпбелл усвоил ряд принципиально новых способов научного исследования, которые легли в фундамент его мировоззрения. Ещё будучи студентом МИТ Кэмпбелл смог подружиться с профессором Норбертом Винером, отцом-основателем новой науки кибернетики, с которым он часто обсуждал различные аспекты проблемы работы мыслящих машин. А учась в университете Дюка, он увлёкся пионерскими исследованиями д-ра Дж. В. Райна, который изучал феномены парапсихологии, прежде воспринимавшиеся как аргумент в пользу существования сверхъестественного, чтобы дать ему научное обоснование — и даже сам добровольно участвовал в ряде экспериментов.

Кэмпбелл закончил колледж во время Великой Депрессии и скоро понял, что не может заработать себе на жизнь одним писательским трудом. Поэтому ему пришлось искать

себе другую работу. Он продавал легковые машины. Он торговал вентиляторами. Он продавал газовые плиты. Он работал в исследовательском отделе Мак Трук. Он работал на производстве оборудования. И шесть месяцев он проработал техническим писателем и редактором для химической компании в Нью-Джерси.

А тем временем Кэмпбелл-писатель-фантаст решил включать в свои произведения больше мыслей, чем прежде, — в них стали рассматриваться фундаментальные проблемы НФ века Техники.

Первым примером такого подхода традиционно считается «Последняя эволюция» («Эмейзинг», август 1932). В этом небольшом рассказе есть все фантастические машины и оружие, о которых только было известно читателям — чередой от простого к сложному. Но в своей основной ориентации «Последняя эволюция» абсолютно отличалась от прежних кэмпбелловских историй. Это не описание человечества как естественного повелителя мироздания, хозяина Мысли и всемогущего Создателя и Разрушителя, а история об упадке и вымирании человечества.

В «Последней эволюции» люди в 2538 году живут во всевозможном комфорте, в окружении всяческих машин. Но потом появляются инопланетяне — «Пришельцы» — прилетевшие с далёких звёзд. Они легко сминают всю защиту Земли и смертоносным лучом начинают уничтожать на планете всё живое.

И человечество ничего не смогло поделать. Один из двух последних земных учёных предсказывает:

«Человечеству пришёл конец. Но не эволюции. Человеческие дети — машины — останутся жить. Не просто человеческая плоть, а нечто лучшее, плоть, не знающая болезней и размножения, плоть, которой не нужны тысячелетия постепенной эволюции, так как она одним махом может достичь невиданных высот».

И эти новые совершенные машины оказались в состоянии нанести ответный удар по Пришельцам. Но когда могущества самой совершенной из машин, F-2, стало недоста-

точно, чтобы полностью уничтожить инопланетян, «снова появляется нужда в эволюции. F-2 создаёт существа «числотой силы и чистого разума».

Эта горячая золотая сфера сама себя считает наследницей человека. Она демонстрирует своё полное превосходство над инопланетянами, вывернув их флагманский корабль, а потом, не причиняя никому вреда, вернув всё на свои места. И Пришельцы, подхватив хвосты, опрометью мчатся от неё назад, домой.

В конце рассказа выясняется, её излагает нам, не кто иной, как F-2. Сейчас она оставшаяся последняя металлическая машина, которая живёт в мире, населённом силой-разумом, 125 000 лет спустя, и отправляет этот рассказ в прошлое для нашего наставления.

Кэмпбелл отработал собственный новый стиль в следующих двух своих экспериментальных произведениях «Сумерки» и «Ночь», опубликованных под псевдонимом Дон А. Стюарт, вариация на тему имени жены Кэмпбелла, Доны. «Последняя эволюция», «Сумерки» и «Ночь», если их рассматривать вместе, производят впечатление трилогии; размышления о судьбах человека и мироздания при наихудшем стечении обстоятельств в трёх частях.

Первый из рассказов Дона А. Стюарта «Сумерки» был написан в конце 1932 года. Это уже не притча о конфликте и его разрешении, как было в «Последней эволюции». Нет, скорее всего это намеренно отрывочные меланхоличные размышления об отдалённом будущем, очень похожем на мир из последней остановки уэллсовского Путешественника во Времени.

Главным героем «Сумерек» является загадочный бродяга, бредущий по дороге. Высокий широкобровый человек в серебристой мягкой одежде называет себя авантюристом, который из высокоразвитой научной цивилизации в 3059 году отправился в будущее на семь миллионов лет вперёд. Возвращаясь в своё время он немного промахнулся. И в результате он делает небольшую остановку в декабре 1932

года, чтобы рассказать свою историю тем людям, которые способны оценить её.

Авантюрист утверждает, что сразу же оказывается около огромного города. Семь миллионов лет спустя солнце осталось жёлтым, а не стало красным. Но люди покинули этот город. И он продолжает жить, содержащийся в порядке брошенными, но верными человечеству машинами.

В двух других больших городах ещё живёт несколько человек, но они изменились, став похожими на Большие Мозги: «Они стояли передо мной, маленькие уродливые человечки с огромными головами».

Когда-то люди жили на всех планетах Солнечной системы. Но сейчас человечество переживает упадок. Осталось только несколько детей, которым явно недостаёт воли и любознательности. Очень давно люди совершили ошибку. Они уничтожили все остальные формы жизни на Земле, кроме некоторых декоративных растений: «И теперь рядом с этими последними людьми не осталось никакой иной жизни, которую они могли бы сделать своими наследниками. Всегда, когда какая-нибудь цивилизация гибнет, на её пепелище начинает расцветать новая. Но сейчас вместе с цивилизацией погибли и все остальные существа, даже те, кто жил на растениях. А человеку понадобятся долгие века, чтобы передать растениям свой разум и своё могущество. Быть может, у них это получится».

Авантюрист делает то небольшое, что он может сделать. Он обучает людей печальным и смущающим дух песням. И он программирует машины, дабы они поощряли развитие человеческого любопытства, затем, вздохнув с облегчением, он возвращается назад в своё время.

Для своего времени «Сумерки» оказались слишком странным и бессюжетным и потому не были опубликованы. Его автор получил отказ из всех существовавших тогда научно-фантастических журналов. Только после кончины клейтоновского «Эстаундинга», перехода журнала под юрисдикцию компании «Стрит и Смит» и назначения его главным редактором Ф. Орлина Тремейна этот рассказ был

наконец напечатан. Он вышел в ноябрьском 1934 года номере этого журнала за месяц до публикации романа «Самая могучая машина».

Никогда прежде Кэмпбелл не печатался в «Эстаундинге». Но затем он всегда встречал в этом журнале радушный приём. Ф. Орлин Трмейн почувствовал что-то необычное в этом сыпящим доводами молодом писателе — единственном, кроме самого редактора, человеке, который понимал, что научная фантастика может рассматриваться как некий мысленный эксперимент. Трмейн сделал всё, чтобы отговорить Кэмпбелла от писания фантастики в двух прежних своих эпосов о супернауке. Наоборот, редактор поощрял автора к развитию своих полных мысли и раздражающих читателей произведений, которые печатались в «Эстаундинге» под псевдонимом автора Стюарт.

Впрочем, увлечённый своими идеями, Кэмпбелл и не думал сопротивляться. Таким образом «Самая могучая машина» оказалась единственным произведением, опубликованным в «Эстаундинге» под собственным именем Кэмпбелла, в то время как «Ночь» («Эстаундинг», октябрь 1935) — заключительный рассказ Кэмпбелла о самых насущных проблемах эпохи — стал восьмым рассказом из напечатанных за год у Дона А. Стюарта.

«Ночь» стала ещё одним бессвязным кусочком, который расширял и дополнял «Сумерки» примерно таким же способом, как «Создатель звёзд» Олафа Стэплдона расширял и дополнял сюжет «Последних и Первых людей». В этом рассказе один наш современник после рискованного эксперимента оказывается вдруг в далёком будущем. В очень далёком будущем — на 120 миллиардов лет вперёд.

Люди исчезли. Преданные земные машины окончательно выдохлись и умерли. Солнце превратилось в огромное красное облако, не дающее больше тепла. Космос распался на кусочки, и только пригоршня звёзд по-прежнему видна на небе. Вся Вселенная стала остывшим трупом, и путешественник вынужден признать:

«Этот город мёртв уже миллиарды лет. Солнце умерло. Земля умерла. Сами атомы умерли. Вселенная мертва уже миллиарды лет. Само время было мертво, оно погибло вместе с городом, планетой и мирозданием».

Путешественник ищет хоть какие-нибудь следы человечества на Нептуне, но находит лишь несколько высокоразвитых машин, продолжающих функционировать. И у этих больших золотых шаров имеются силы и любознательность, но им недостаёт цели.

Наконец называется «проблема, которую они не хотят решать, потому что уверены, что не в состоянии её решить». Когда-то давно машины позволили выродившемуся человечеству сойти со сцены. А сейчас они видят приближающийся свой конец и рады этому исходу.

Даже сам путешественник уже готов лечь и умереть...как вдруг оказывается снова в своём времени, в окружении собственных друзей, делающих ему искусственное дыхание.

«Последняя эволюция», «Сумерки» и «Ночь» представляют собой крайние примеры перемешивания радикальных и консервативных элементов, столь типичного для НФ тридцатых годов. В своём описании заката и вырождения человечества, в своём представлении о времени как о чём-то постоянном и предопределённом, своей жесткой землечентричности эти произведения совершенно старомодны. В то же время в своих смелых экспериментах с научной фантастикой, своём показе машин как любимого детища человечества и особенно своей демонстрацией экспотенциально расширяющегося времени — от тысяч лет к миллионам, а потом к миллиардам — они абсолютно новы.

Эти три рассказа, перекликающиеся и полемизирующие с произведениями Г.Д. Уэллса, Бертрана Рассела и Олафа Стэплдона, ставили те основные проблемы, которые Джон В. Кэмпбелл пытался решить в тридцатых годах. И эта его первая (хотя и не единственная) попытка была совершена под псевдонимом Дон А. Стюарт.

Дон А. Стюарт вызвал интерес как профессиональный полемист и еретик. Как писал сам Кэмпбелл в предисловии к подборке рассказов Стюарта: «Во множестве произведений Дона А. Стюарта наличествует некий грязный подсознательный намёк на претензиециозность научной фантастики, ряженные в одежде самых актуальных научно-фантастических терминов.

Под псевдонимом Дон А. Стюарт Кемпбелл сочинял истории о небольших научных наблюдениях и изобретениях, которые приводили к громадным непредвиденным последствиям, тяжкому бремени чрезмерных знаний и возможностей и об учёных, гробящих себя ради результатов, которые они уже достигли. Не соглашаясь с несовместимостью подобных вещей, Кэмпбелл-Стюарт пытается также сочинить научно-фантастическую любовную историю и научно-фантастическую мистерию. Однако из шестнадцати произведений Дона А. Стюарта, опубликованных между концом 1934 и концом 1939 года, ровно половина была связана с проблемами гибели человечества из-за чрезмерной зависимости людей от машин, выхода из культурной стагнации и свержения тирании могущественных инопланетян.

В то же время Кэмпбелл под собственным именем дал вовлечь себя в два грандиозных проекта. Основным из них стало заключённый в 1936 году между ним и Ф.Орлином Тремейном контракт на цикл статей о существах, населяющих Солнечную систему. Эти статьи печатались в восемнадцати подряд номерах «Эстаундинга» с июня 1936 года по ноябрь 1937-го.

Цикл «Исследование Солнечной системы» сыграл значительную роль в развитии научной фантастики. Собрав вместе все известные факты о планетах и живо и доходчиво их изложив, Кэмпбелл представил новые более высокие стандарты для обозрения научной фантастики.

Статьи Кэмпбелла стали путеводной линией для этого вида литературы. Существуют истинные факты, а **факты** надо уважать. И поэтому нельзя больше писать дурацкие и глупейшие космические оперы о работорговцах, путешест-

вующих в джунглях Сатурна, а в его ушах бьют созданные природой барабаны.

В то же время, однако, яркость и живость кэмпбелловских статей указывали, что при этом ничего жизнеспособного не должно быть утрачено. Факты и основанные на них умозаключения могут стать основой для ещё тысячи и одной новых прекрасных историй.

Ещё одной кэмпбелловской задумкой, осуществлённой им под собственным именем, стала первая попытка продемонстрировать эти более высокие стандарты на практике. В цикле из пяти явно навеянных Вейнбаумом рассказов, печатавшихся в постгернбековском «Триллинг Вандере» его главные герои, авантюристы Пентон и Блэк, борются с множеством существ на различных планетах Солнечной системы и всегда одерживают верх благодаря отличному знанию научных фактов.

В наше время все эти истории о Пентоне и Блэке выглядят довольно тривиальными. Так например, в первом рассказе цикла «Похитители мозгов с Марса» («Триллинг Вандер», декабрь 1936) Пентон и Блэк не могут найти друг друга среди множества созданных марсианами своих подделок. Пентон решает, что настоящий Блэк — это тот, который начал чихать, так как он знает, что для чихания требуется совместная работа примерно пятиста мускулов, и решает, что марсиане на это действие не способны. Всех остальных он убивает. К счастью Пентон оказывается прав. А Блэк предлагает всем с Пентоном выпить воды со столбняком, против которого, как он знает, у настоящего Пентона сделана прививка.

Конечно, в этом рассказе есть явные натяжки. Почему, например, двое авантюристов отправляются на увеселительную прогулку на Марс, «случайно» прихватив с собой столбнячные бактерии?

Но несмотря на тривиальность и все натяжки, именно «Похитители мозгов с Марса» установили новую, более чёткую систему ценностей, которая стала краеугольным камнем для современной научной фантастики. А всего пол-

тора года спустя Кэмпбелл вновь поднимает проблемы, представленные в «Похитителях мозгов с Марса», и представляет их в общей форме. В результате именно рассказ Дона А. Стюарта «Кто ты?» («Эстаундинг», август 1938) стал признанной точкой отсчёта — первым произведением современной научной фантастики.

Но перед этим был опубликован ещё один выдающийся рассказ Дона А. Стюарта «Забывчивость» («Эстаундинг», июнь 1937). В этой истории Кэмпбелл взял основной материал из «Последней эволюции» и «Сумерек», добавил к ним кое-что из своих статей и пропустил всё через восприятие Дона А. Стюарта. В результате получилась, даже если не образец современной научной фантастики, то последнее классическое произведение НФ века Техники.

В «Забывчивости» в будущем через десять лет на землю высадилась колониальная экспедиция с другой звезды. Там космические путешественники находят прекрасные хрустальные города и невероятно могущественные машины — но всё это давно покинуто.

И так же как в «Сумерках» человечество ушло из городов, но не погибло. И выглядят люди не как Большие мозги. Это высокий, владеющий телепатией народ, и живут люди теперь в маленьких домах куполах прямо среди деревьев. И ведут пасторальную жизнь. Когда их спрашивают, как были построены их собственные города, земляне только мило улыбаются и отвечают, что давным-давно об этом забыли

Колонисты сильно удивлены и опечалены таким великим упадком. Тем более, когда ещё выяснилось, что ушедшие строители городов на Земле являлись золотыми богами из собственных легенд пришельцев. Эти боги когда-то раскрыли перед ними секреты огня и лука.

В самом настоящем имперском стиле колонисты стремятся загнать выродившихся потомков строителей городов в резервацию, где земляне попали бы под их покровительство. Сами же пришельцы собираются жить в городах и восстанавливать утраченные знания. Вместо этого они под

воздействием ментальной силы землян мгновенно переносятся назад, на свою родную планету — путешествие, которое на собственных кораблях заняло у пришельцев целых шесть лет.

Оказывается, человечество вовсе не выродилось. Оно просто не нуждалось больше в городах и машинах.

«Сеуне не были выродившимися потомками строителей городов. Эти люди никогда не забудут свою давнюю мечту о прекрасных городах. Но это было их детской мечтой, ведь тогда они были детьми. Подобно детям, которые скачут на палке-лошади, потому что одного воображения им не хватает, людям понадобились тогда металл и хрусталь, дабы осуществить свою мечту».

«Забычивость» можно рассматривать как произведение, ставшее точкой перехода между эпохами. В этом рассказе Кэмпбелл переплёл вместе сразу три великих проблемы эпохи и попытался разрешить их все разом: проблему зависимости человека от машин; проблему вырождения человечества; и проблему нашествия инопланетян. И без всяких одноцветных лучей или уничтожения одной из планет, Кэмпбелл сумел предложить удовлетворительное решение на все эти три проблемы сразу.

Путь из ловушки зависимости, вырождения и поражения, как ощутил тогда Кэмпбелл, лежит в гигантском скачке к более высокому состоянию человека, тогда эти проблемы перестанут далее существовать. Подобно своему учителю Э.Э. Смиту Кэмпбелл почувствовал необходимость перехода на более высокий уровень человеческого существования и становления.

В «Забычивости» Кэмпбелл говорит о не менее четырёх стадиях эволюции человечества: сначала шаг от не вполне-человека к человеку, который когда-то давно осуществили будущие пришельцы при помощи золотых богов; затем шаг от простого человека к человеку научному, которыми подвластны энергия атома и космические путешествия и нет нужды больше помнить, как обрабатывают каменные рубила или выделывают кожи; и наконец, по-

следний шаг от научного человека к человеку ментальному, которому уже не нужно помнить, как работают хрустальные города и могучие машины, так он может делать всё одной лишь силой своего мозга.

В «Забывчивости» образ всё расширяющегося мироздания, так часто возникающий в начале двадцатого века, не ощущается враждебным и тревожным, а, наоборот, дающий прекрасный шанс для человечества:

Шанс не выродиться в Большие Мозги, а стать более сильным и красивым видом — стать более, а не менее, чем человеком.

Шанс какое-то время использовать машины, потом выбросить их на свалку. Плевать на угрозу инопланетян и без труда развернуть этих глупцов назад. Решить даже самые неразрешимые проблемы, если не сразу, то хотя бы в принципе.

Шанс развиваться.

Вот это обещание! В контексте «Забывчивости» все самые ужасные проблемы Западного человека и Деревни Земли в начале двадцатого века вдруг исчезают и превращаются в нечто хорошо знакомое — в болезнь роста человечества.

Вскоре после этого он обнаружил новые перспективы в отношениях между человеком и Вселенной, Джон Кэмпбелл-мл, счёл за лучшее совершить свою личную эволюцию.

Летом 1937 года несколько месяцев спустя после публикации «Забывчивости» и вместе с окончанием первого романа Э.Э. Смита о Линзманах «Галактический патруль» и подготовкой его к печати в «Эстаундинге» Ф. Орлин Тремейн был повышен в компании «Стрит и Смит». Он стал главным редактором, надзирающим над целым рядом всевозможных издательств. Внезапно потребовалось нанять нового редактора для «Эстаундинга». И не удивительно, что Тремейн предпочёл иметь своим приемником самого надёжного и мыслящего писателя.

Джон В. Кэмпбелл-мл. стал редактором «Эстаундинг сториз», начиная с октябрьского номера 1937 года. И с тех пор, хотя у журнала менялись и заглавие, и издатель, он оставался редактором этого журнала вплоть до самой смерти в 1971 году.

## Глава 12

### УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ДЕЙСТВИЯ

Джон Кэмпбелл-мл, которому только недавно исполнилось 27 лет, летом 1937 года стал вдруг редактором журнала, а это событие не могло не оставить на нём отпечатка. Покончено было, наконец, с этим вечным состоянием неопределённости.

С самого момента окончания колледжа и на протяжении всех долгих, тяжких, изматывающих лет Депрессии Кэмпбеллу постоянно приходилось бороться за существование и отстаивать своё восприятие и понимание научной фантастики. Всегда балансируя на узкой тропке над пропастью, он писал, как мог и когда мог. Но часто, не имея возможности опубликовать написанное, Кэмпбелл должен был посвятить себя ничему иному, как разрешению основных неразгаданных проблем века.

И вот наконец он получил воздаяние за все свои усилия и жертвы — он стал редактором «Этаундинг Сториз». Появилась, наконец, постоянная работа, которая явно была Кэмпбеллу по вкусу. Какие прекрасные перспективы для такого человека, как он!

Тем не менее задача, которая стала перед Кэмпбеллом, была очень трудной. «Стрит и Смит» являлись самым могущественным из бульварных издательств того времени, а «Этаундинг Сториз» занимал ведущее положение среди бульварных журналов научной фантастики. Естественно от Кэмпбелла ожидали, что при нём «Этаундинг» сохранит своё положение, несмотря на конкуренцию со стороны тех

бульварных НФ журналов, которые когда-то основал Гернсбек, и которые были скуплены бульварными компаниями и получили новые названия.

Но пока настоящий редакторский опыт Кэмпбелла был очень мал. Он понятия не имел как выпускать ежемесячный бульварный журнал. Более того, он толком не был знаком с полиграфией.

Конечно, справедливо то, что Ф. Орлин Тремейн назначил Кэмпбелла своим преемником за его необычный склад ума, а не за редакторские способности. И уже первый вопрос, заданный тремейновским протеже, — как вспоминал Кэмпбелл много лет спустя — высказал его полное редакторское невежество.

Когда в первый раз пришёл к «Стриту и Смиту» — а это было уже много лет назад — я спросил у своего начальника: «Что должен делать редактор, если у него не хватает материала на очередной номер журнала?» Он пристально посмотрел на меня и ответил: «**Редактор работает**».

И Кэмпбелл быстро осознал, что должен ещё многому научиться, чтобы быть в состоянии заполнять материалами все страницы «Эстаундинга». И в первую голову он должен освоить самые элементарные принципы своей новой профессии.

В первые дни кэмпбелловского редакторства одним из самых частых его посетителей был Фредерик Пол, 17-летний воспитанник высшей школы, который пробовал свои силы в качестве литературного агента, представлявшего самого себя и своих друзей, молодых нью-йоркских фэнов. И Пол зарекомендовал себя хорошим помощником в постижении Кэмпбеллом основ своей профессии.

Посетители, подобные Полу, чтобы пройти в «Эстаундинг Сториз», должны были, направляемые секретарём, пройти через типографию «Стрит и Смит», уворачиваясь от больших рулонов дешевой бумаги, а затем обойти множество коридоров и найти маленький кабинет, скрытый за множеством бумажных рулонов, в этом кабинете посетителя и ждал редактор журнала. Джон Кэмпбелл высокий, с

резко очерченными чертами лица человек, похожий на медведя в очках, крутился на своём вращающемся стуле, качался взад-вперёд и постоянно тянулся к своей коробке с сигаретами. А потом он начинал знакомить собеседника со своим будоражающим душу мировоззрением, объяснял идею рассказа или просто читал лекцию.

Пол вспоминает отличные кэмпбелловские советы писателям и привычку Кэмпбелла оттачивать на посетителях аргументы для своих будущих редакционных статей. Пол добавляет: «Он являлся также кладезем информации о технологическом процессе публикации: о линейной гравировке, полутонах, четырёхцветном разделении, переплёточных машинах... Он был также великим учителем. Позднее я понял почему. Он сам учился тем же самым вещам, узнавал всё, быть может, на сорок восемь часов раньше меня, и, обучая меня, он закреплял свои знания».

Пол рассказывает о том огромном влиянии, которое оказал на него новый редактор журнала: «Я запомнил каждое его слово... Я не знал ни одного другого такого знатока, и я внимал ему, словно Иисусу из Назарета». Наверное, Пол тоже оказался способным учеником. Всего через два года, когда ему не исполнилось ещё и двадцати, Пол начал работать сразу в двух редакциях бульварных НФ журналов: «Эстаундинг Сториз» и «Супер Сайнес Сториз» («Поразительные истории» и «Истории о супернауке»).

Кажется очень странным, что в первые дни своей работы, когда всё для него выглядит неясным и неопределённым, Джон Кэмпбелл тратит драгоценное время на мальчишку Пола! Кэмпбелл купил несколько хороших рассказов у Пола-агента, но ни одного у Пола-писателя. И он обучил Пола и сделал из него достойного соперника. Почему он так поступил?

Самым лучшим — и более или менее правдивым — ответом будет такой: потому что иначе Кэмпбелл не мог помочь сам себе. Он был отъявленным спорщиком, и разговоры с посетителями стали его образом действия. Даже три-

дцать лет спустя Кэмпбелл любил общаться с подростками и выслушивать их еретические мысли и речитативы: «Всё что вы сказали, мистер Кэмпбелл».

А ещё лучше будет сказать, что Кэмпбелл получил не меньшую прибыль от разговоров с Полом. Этот острый на язык юноша стал для Кэмпбелла отличным пробным камнем для совершенствования собственного опыта в обучении и проведении экспериментов, в заданиях и советах. В дискуссиях с Полом, Кэмпбелл обучает его редакторскому ремеслу, и таким образом постигает сам свою профессию.

Но окончательным ответом будет то, что Кэмпбелл чувствовал себя учителем научно-фантастической мысли и, разговаривая со своими посетителями, он учил их тому, чему они хотели научиться сами. Так и Пола он обучил тому, чему ему самому хотелось научиться — редакторскому делу. И не имело значения, что Кэмпбелл при этом сам создал себе конкурента.

Ещё многое можно сказать об этих двух людях и взаимоотношениях между ними. Так через двадцать пять лет после их первой встречи, Кэмпбеллу пришлось выслушать речь Пола, который вручал благодарственный адрес Американскому Астронавтическому Обществу. Встретившись потом с Полом в аэропорте, Кэмпбелл похлопал его по плечу и сказал: «Фред, а ты и правда хорош для научной фантастики». И Пол только смущённо покраснел от такого неожиданного комплимента.

Однако новый редактор Кэмпбелл тратил своё драгоценное рабочее время не только на то, чтобы развивать скрытые таланты и воспитывать детишек, приходивших в редакцию прямо с улицы — Фред Пол не был среди них исключением, — он готов был выслушать совет о научной фантастике от любого доброхота в надежде, что они прольют свет на проблемы этого вида литературы. Кэмпбелловскую восприимчивость к каждому слову собеседника хорошо характеризует рассказ Катерины Крук, школьной учительницы, которая вскоре вышла замуж за

писателя фантаста Л.Спрэга де Кампа, о своём посещении апартаментов Кэмпбелла весной 1939 года:

«Когда я впервые увидела его, Джон сидел, удобно устроившись в глубоком кресле и положив ноги на специальную подушку. Он не мог встать и поздороваться, потому что его колени, ручка кресла и пол были завалены рукописями. Джон протянул одну из рукописей мне и сказал:

«-Вот возьмите. Я хочу, чтобы вы прочитали эту вещь и сказали, что о ней думаете.

— Но я же совсем не разбираюсь в научной фантастике... — возразила я.

— Прекрасно, — ответил Джон. — Именно поэтому мне и хотелось бы знать ваше мнение».

Так что я уселась на бледно-зелёный диванчик в комнате цвета морской волны и принялась читать рассказ за рассказом. Когда я поднимала глаза, то часто видела, что Джон изучает моё лицо. «Почему вы сейчас улыбнулись?» — вдруг спрашивал он. Или «Вы, кажется, в замешательстве. Почему?»

Однажды, надеясь что моя оценка не испортит карьеру одному моему знакомому писателю, помню, я заявила:

«— Но здесь же на целых трёхстраницах идёт объяснение, куда я попала и почему.

— И я того же мнения, — ответил Джон.

И вернул рассказ на доработку».

Однако скоро стало ясно, что у Джона Кэмпбелла в голове имелось нечто большее, нежели постижения техники управления бульварным изданием, обучения «юношей со взором горящим» или проверки, как воздействует тот или иной рассказ на обычного неподготовленного читателя. С самого начала он вознамерился стать настоящим редактором — не только заполнять текстом чистые листы журнала, но быть законодателем новых мод, новых направлений.

Ранее таким редактором был Ф. Орлин Тремейн. Но Кэмпбелл поставил перед собой цель поднять новый факел — вот на что он предъявлял претензии. Он хотел стать на-

стоящим **хозяином** и реформатором, как «Эстаундинг Сториз», так и всей научной фантастики вообще.

Именно потому Кэмпбелл принялся постоянно что-то изменять в своём журнале. И первое, что он сделал, это расширил место для колонки писем, которое с начала 1937 года стало полем для научных дискуссий. Новый редактор жаждал этой обратной связи и читательских откликов на материалы «Эстаундинга» и стремился сам спровоцировать их.

Затем Кэмпбелл стал приглашать в свою редакцию новых писателей со своими историями. И он повторял свои приглашения раз за разом, месяц за месяцем: при «Эстаундинге» был объявлен конкурс на лучший рассказ, победители которого удостоивались денежной премии и публикации в журнале. Приди сюда и покажи всем своё искусство.

Когда Кэмпбелл находил нового автора, он брал этот факт себе на заметку. И, когда это удавалось, он печатал истории этих авторов под своим именем или псевдонимом, а затем сам начинал гордиться творчеством этого «нового писателя».

Уже в четвёртом своём выпуске «Эстаундинга» — январском номере за 1938 год — Кэмпбелл принялся проводить свою политику изменений. В своей редакторской колонке под названием «Непостоянство» Кэмпбелл задал себе вопрос: «Будет ли «Эстаундинг Сториз» подвержен эволюции? И сам ответил на него: «Несомненно».

В доказательство Кэмпбелл приводит новшества, которые проявились в этом номере журнала, и в первую очередь, рубрику рекламного анонса под названием «В грядущие времена». И как в первом выпуске этой рубрики, так и в своей колонке Кэмпбелл обещает в «Эстаундинге» значительные изменения. И начиная с февраля, в нём появляются так называемые «Мутантные номера».

Кэмпбелл писал: «В каждом из этих «Мутантных номеров», которые будут выходить в течение всего 1938 года, изменения могут показаться, малы сами по себе, но они будут фундаментальными. Они помогут определить путь, по

которому должна пойти эволюция «Эстаундинг Сториз» и научной фантастике в целом».

И первым таким «воистину принципиально новым и оригинальным изменением», которую Кэмпбелл представил своим читателям, стала обложка февральского номера «Эстаундинга». Это была астрономическая картина — вид Солнца с поверхности Меркурия — иллюстрация к одной из кэмпбелловских статей о Солнечной системе.

Когда-то в 1926 году обложкой первого номера «Эмейзинг Сториз», нарисованная Френком Р. Паулом, стал вид Сатурна, иллюстрация к роману Ж. Верна «На комете». Но эта картинка не имела ничего общего с ярким, увенчанным кольцом пятнышком. На первом плане картины находилась вереница весёлых людей — конькобежцев, явно развлекающихся — и это несмотря на малое тяготение кометы, отсутствие атмосферы и все опасности космического путешествия.

Обложка «Эстаундинга» была совершенно иной. На ней были фигурки людей — крошечные и одетые в скафандры — в полном соответствии с масштабами расширяющейся Вселенной. Уже по одной этой обложке создавалось впечатление, что в «Эстаундинге» пишут не о праздных выдумках, а о реальных возможностях человека. Именно здесь пишут о том, где человек может в действительности очутиться и с чем там повстречаться.

За 1938 год Кэмпбелл трижды помещал на обложку своего журнала рисунки людей, достигших границ Солнечной системы. На третьей из них — вид Юпитера со своего спутника Ганимеда — была допущена ошибка. И Кэмпбелл не только признал её, но и известил о ней всех читателей. Он придумал новую игру — предложил всех желающих внимательно всмотреться в этот рисунок и самим найти ошибку.

А в следующий после номера с астрономической обложкой журнал Кэмпбелл ввёл ещё одно значительное новшество. На протяжении всех тридцатых годов заголовки журнала постоянно менялся от «Эстаундинг Сториз оф Супер-

сйенс» к «Эстаундинг Сториз» и обратно. Теперь же Кэмпбелл менил название на «Эстаундинг Сайенс Фикшен». Он предвосхитил будущее, ведь в начале 1939 года, когда появился целый ряд бульварных НФ-журналов со словами «Сайенс Фикшен» в названии.

Однако именно Кэмпбелл поставил первую точку. Первым журналом, открыто заявившим о своей принадлежности к научной фантастике — и вынес это слово в заголовок — стал кэмпбелловский «Эстаундинг».

Номер за номером изменения продолжались. В нём появилась ещё одна новая рубрика «Лаборатория» с чётким численным анализом читательских откликов в каждом номере. Увеличилось количество и охват научно-популярных статей. Таким образом, к концу 1938 года сильно изменилась и форма и содержание журнала.

Но самое значительное изменение оказалось совершенно непредусмотренным. В мае 1938 года начальник Кэмпбелла Ф. Орлин Тремейн вдруг ушёл из компании «Стрит и Смит». С этого момента Джон Кэмпбелл остался один во главе «Эстаундинга» без поддержки сверху и советов по поводу собственного понимания научной фантастики и выбора направления для журнала.

И на протяжении последующих двенадцати лет — вплоть до мая 1950 года — редактор «Эстаундинга» Джон Кэмпбелл занял доминирующее положение в американской журнальной научной фантастике. Он следил и направлял переход от научной фантастики, как она понималась после 1870 года, к новой современной научной фантастике Атомного века. В кэмпбелловских руках разрозненные кусочки НФ века Техники были рассмотрены, проанализированы, описаны и собраны вместе. Сохранив свою принципиальную достоверность и в то же время загадочность, научная фантастика претерпевала большие изменения. Она становилась новой динамичной литературой со всеми признаками, идеями и стилем нового века.

Моментом перехода широких масс к Атомному веку стали 1938-1939 годы, когда Джон Кэмпбелл встал у руля

«Эстаундинга» и осуществил ряд радикальных реформ в своём журнале. В то время как за начало века Техники удобно счесть Франко-прусскую войну 1870-1871 годов, — в которой отчётливо была продемонстрирована вся скрыто развивающаяся наука, так и за конец века Техники и начало Атомного века лучше всего принять время открытия реакции распада атомов урана, которое свершили немецкие учёные в 1938 году и повторили физики всего мира в 1939-м.

За прошедшее время новая иррациональная невещественная наука двадцатого века прошла путь от умозрительной теории, которой можно пренебречь, к меняющей мир повседневной практике. И за то же время в обществе произошли огромные изменения. Именно в этот поворотный момент 1938-1939 годов равновесие сил стало неотвратимо смещаться от господ с рождения к тем, кто правил, благодаря своей ловкости, уму и знаниям всех законов высшей науки.

На протяжении всего века Техники в Западном обществе развивались особые привилегированные классы, которые разнились от страны к стране и определялись их деньгами, положением, расой, религией или происхождением. Особые льготы для этих привилегированных классов всегда основывались на их наследственно — закреплённом моральном превосходстве и невероятно высоком состоянии души.

Этой устоявшей системе человеческих ценностей противостояли те люди, которые верили, что лишь с помощью мастерства, таланта и воли — и ещё, может быть небольшого везения в конце — человек может чего-нибудь достигнуть. Г.Д. Уэллс стал живым примером того, что человек способен достигнуть сам. И когда Уэллс на рубеже веков вступил в Фабианское общество и попытался переориентировать его с интеллектуальных споров на общественную активность или когда он писал полуавтобиографические романы, описывая как пропадают втуне все способности и таланты неимущих классов, или когда он во множест-

ве диспутов отстаивал мнение, будто некомпетентных хозяев во главе общества должна сменить талантливая и просвещённая научная элита; именно принцип врождённых общественных привилегий, служил истинным объектом нападок писателя.

После Первой мировой войны создалось впечатление, будто не столь очевидно, что одна душа может быть изначально лучше другой. В это новое время возникла тенденция узаконить социальные привилегии тем фактом, что выживают всегда самые лучшие — и поэтому выжившая элита автоматически считалась всегда лучшей. Но это был весьма опасный аргумент, так как оставлял неимущим право поправить своё благосостояние любым возможным способом.

Противоречия между имущими и неимущими ещё больше усилились, когда наступила Великая Депрессия. Она не только легла тяжким бременем на стабильное устойчивое общественное устройство, но также ярко высветила все скопившиеся несправедливости, рогатки, всю исключительность и снобизм сильно разделённого общества. В тридцатые годы практически весь Западный мир балансировал на грани между слепыми бунтами и массовыми репрессиями.

Даже в Соединённых Штатах Америки, самой демократичной Западной страны и наименее пострадавшей после Первой мировой войны, нашлись люди, которым радикальное переустройство общества представлялось единственным выходом. Эта идея была столь притягательна, что такие молодые дерзкие бруклинские парни, как Фред Пол, могли счесть квартиру Лиги Молодых Коммунистов лучшим местом для музыки, девочек и политических споров.

Однако никакие революционные изменения Соединённым Штатам не потребовались. В тридцатых годах без крупных бунтов и массовых репрессий социальные контрасты в Америке сгладились. И главным архитектором этих изменений стал президент, Франклин Делано Рузвельт, сам представитель привилегированных классов.

Используя недавно появившееся радио как средство общения с народом напрямую и называя их «мои друзья», Рузвельт объединил весь народ в борьбе против ужасного чудовища Депрессии и обязался фундаментально изменить всё общество так, чтобы никто не испытывал нужду и у каждого был бы свой шанс. Рузвельт пообещал Америке провести Новый курс.

В Европе реакция на экономические, социальные трудности Депрессии были совершенно иными. В Европе общество двинулось не по пути усиления социального единства, а, наоборот, к реанимированию старых оценок и систем ценностей: расового превосходства, национального превосходства, традиционных религий, старых классовых структур и подчинения многих немногим. Все образовавшиеся после войны европейские демократические республики одна за другой были свергнуты и низложены.

Больше всех стран изменению подверглась Германия. Именно в Германии больше, нежели где бы то ни было на Западе, верили в самую-большую-собаку-эра, выживание достойнейших, мифы о цикличности истории, установленные в век Техники, и лучше всего претворили их в жизнь. К началу эры господства Западной технической империи сигналом стала победа Пруссии над Францией. В Германии это воспринималось, как судьба господствовать в своём времени.

Однако Судьба посмеялась над Германией. Немцы потерпели поражение в Первой мировой войне, и подверглись затем унижению, и испытывали чувство вины за прошедшее бедствие. Кроме всех остальных условий, война привела Германию к экономическому, политическому и милитаристскому ущербу. И это в стране, которая презирала остальных и верила в своё естественное превосходство.

В январе 1933 года Адольф Гитлер, австрийский иммигрант, стоящий во главе крайне правой Нацистской партии, стал канцлером. Несколько месяцев спустя с помощью силы и обмана Гитлер превратился в диктатора Германии.

Так же как и Рузвельт, Гитлер использовал радио для своих разговоров со всей страной. Но если Рузвельт — аристократ, ставший демократом — протягивал руку помощи всем американцам, то Гитлер, немец-маргинал, во весь голос провозглашал старые ужасные идеи о превосходстве немецкой нации. И Гитлер провозглашал при этом не восстановление исторической справедливости, а завершение очередного витка истории.

Германия потерпела поражение в Первой мировой войне только потому, что против неё действовал международный еврейский заговор, конспиративная организация недочеловеков, которая хочет уничтожить высшую расу. Но ничего у них не выйдет, ведь Германии уготована великая судьба.

Немцы должны гордиться собою. Они должны без жалости очистить землю от слабаков и вырожденков. А затем Германия займёт подобающее себе место. Высшая немецкая раса будет тысячи лет править миром. Дойчланд юбер аллез!

В критическом 1938 году Гитлер, глава ремилитаризованной Германии, совершал свои первые приготовления к войне. Весной он аннексировал свою родину Австрию, а потом оккупировал большую часть Чехословакии, и всё это под предлогом полного объединения немецкого народа. Хотя Англия и Франция примирились с этим, боясь германской агрессии, стало ясно, что надвигается новая Мировая война. Вопрос стоял только в сроках — и она началась в сентябре 1939 года, после того как Гитлер сначала оккупировал остатки Чехословакии, а потом напал на Польшу.

Эту войну можно рассматривать как борьбу между старыми, века Техники, порядками основанными на врождённом совершенстве, и новым демократическим плюрализмом зарождающегося Атомного века.

Но 1938 год стал поворотным годом не только в науке и международных отношениях. Он являлся решающим и в изменении общественных умонастроений в США.

За те три года передышки между началом Атомного века и концом 1941 года, когда Соединённые Штаты стали на-

конец активными участниками Второй мировой войны, возник новый консенсус в обществе. Смушение умов, сомнения и отсутствие морали, господствовавшее в стране в начале тридцатых годов, сменилось ясным чувством нужной цели и средств. Казалось, что силы деспотизма и тирании везде бросились в атаку против свободы и терпимости. Стало ясно, что именно эти центральные ценности необходимо во чтобы то ни стало сохранить и защитить.

Многие силы объединились вокруг идеи демократического плюрализма, в который ещё в начале и середине тридцатых годов не верили ни левые, ни правые. В это время становилось всё очевиднее, что настоящая сила и истинные ценности Американского общества в том, что каждому человеку гарантированы равные права, но различное общественное положение в зависимости от его собственных знаний, умений и заслуг.

С приходом эры простого парня Джо популярные искусства в Америке стали популярны как никогда. Они сконцентрировали в себе и отразили всю суть нового времени. Внезапно в конце тридцатых годов настал Золотой век — один за другим во всём спектре популярных зрелищ от Голливуда и мультипликации до джаза и комиксов. И хотя научная фантастика сравнительно недавно возникла как вид массовой литературы, и для неё нашлось место на этом празднике жизни.

В 1937 году, когда Джон Кэмпбелл только стал редактором, существовало лишь три НФ журнала: «Эстаундинг», «Эмейзинг» и «Триллинг Вандер». А в 1941 году выходили не менее двадцати одного бульварных НФ журналов. Этот период стал временем бума в научной фантастике, какого не бывало никогда прежде.

Кэмпбелловскому «Эстаундингу» этот бум пошёл на пользу. В марте 1939 года «Стрит и Смит» приобрели для Кэмпбелла ещё один журнал. Сначала этот журнал назывался «Незнакомое», а потом «Незнакомые миры».

Если смотреть на дело с точки зрения тиражей кэмпбелловские «Эстаундинг» и «Унноун» не пользовались

большим успехом во время бума. Кэмпбелл никогда не печатал произведений классиков научной фантастики века Техники — ни новых романов Эдгара Райса Берроуза, ни переиздавал А. Мерритта. И поэтому его журналы, в отличие от тех, кто делал это, не имели больших тиражей.

Но внутри собственного микрокосма научной фантастики — её писателей, читателей и фэнов — «Эстаундинг» и «Унноун» занимали особое положение среди всех бульварных НФ журналов. Другие редакторы работали, как могли. А Джон Кэмпбелл один активно занимался изменением научной фантастики и собственных журналов и раз за разом демонстрировал всем, что это значит в действительности. Кэмпбелл — единственный искал место для НФ в новой наступающей эре.

И поэтому полное редакторское господство Кэмпбелла выявилось во время бума НФ в начале Атомного века, и поэтому же кэмпбелловское редакторское влияние было таково, что впоследствии ему одному припишут все заслуги в возникновении новой научной фантастики. И теперь это время помнится именно как Золотой Век «Эстаундинга» или как Кэмпбелловский Золотой Век.

Писатель Айзек Азимов, ещё один юноша, который пришёл однажды к Кэмпбеллу и стал его воспитанником, однажды сказал:

«Для множества читателей научной фантастики — людей средних пет — есть свой Золотой век научной фантастики, в буквальном смысле этого слова. Этот Золотой Век начался в 1938 году, когда Джон Кэмпбелл стал редактором «Эстаундинг Сториз» и перелицевал его и сделал тем, что было каждому фэну по сердцу. Во время Золотого Века он и его журнал занимали такое господствующее положение в научной фантастике, что читать «Эстаундинг» было достаточно, чтобы знать её в совершенстве».

Кэмпбелловское превосходство было не только в том, что он оказался сообразительнее других НФ редакторов или раньше, чем они, нашёл путь эволюционных изменений как раз вовремя в момент социально-психологической

перестройки. Главное было в том, что Кэмпбелл стал обладателем всемогущего секрета и даже величайшей точки зрения, и именно она выделила его среди других редакторов и помогла найти свой путь в наступающей новой эре.

Величайшим секретом Джона Кэмпбелла являлась его глубочайшая вера в пользу, истинность и силу научной фантастики. Для Кэмпбелла научная фантастика не была лишь сладкой оболочкой или массовым зрелищем. Научная фантастика много значила сама по себе. Она являлась художественным воплощением науки, главным для человека источником знаний об истинной вселенной. Более того — научная фантастика была тем мыслительным инструментом, с помощью которого можно оказать непосредственное влияние на мир. Научная фантастика являлась мечтой, которая могла стать былью.

И Кэмпбелл изо всех сил отстаивал свою веру. Много лет научная фантастика одна имела воображаемую возможность высвободить энергию, заключённую в атоме. Сам Кэмпбелл под псевдонимом Дон Стюарт написал когда-то рассказ «Атомная энергия» («Эстаундинг», декабрь 1934). А в июне 1938 года Кэмпбелл набрался наглости и написал в колонке редактора в «Эстаундинге», что первооткрыватель атомной энергии живёт и работает уже сейчас.

И почти тотчас его пророчество исполнилось. В январе 1939 года удивительные экспериментальные результаты, полученные в 1938 году группой немецких учёных во главе с Отто Ганом, были окончательно истолкованы как доказательство распада атома урана. Материальная наука разрушила целостность самой материи! Один химический элемент превращался в два других и при этом высвобождалась огромная энергия. Был заложен фундамент для наступающей эры бомб и атомных электростанций.

Джон Кэмпбелл, конечно, осознал всё значение свершившегося факта. Через два месяца после своего предсказания о расщеплении урана, он написал для «Эсаундинга» очередную редакторскую статью под названием «Свершилось!» Но Кэмпбелл ликовал не только из-за успехов атом-

ной энергетики, сделавшей свой первый шаг. Но также из-за успехов пророчеств научной фантастики — этой новой вперёдсмотрящей науки.

В это время рассвета Атомного века Джон Кэмпбелл сумел оглянуться вокруг и увидеть то, чего не заметил больше ни один редактор: некоторые черты этой новой эпохи были задуманы, разработаны, отштампованы и созданы в историях об изобретениях века Техники. Кэмпбелл сразу же сообразил, что именно в мире научной фантастики с его атомной энергией, ракетами, мыслящими машинами, вертолётами и телевизорами люди готовы поселиться. Всевозможные приспособления, машины и изобретения — **все** — были когда-то выдуманы в одном из тысячи научно-фантастических произведений!

Доказательство довольно просто. На публике это было продемонстрировано в 1939 году на Нью-Йоркской мировой ярмарке, где даже на сувенирных пуговицах было выгравировано: «Я Вижу Будущее». И Джон Кэмпбелл смог раньше других сложить все детали и увидеть, что именно НФ лежит в основе грядущего мира. Никто кроме него так и не осознал, какая огромная сила заключена в научной фантастике.

И, хотя он сам никогда не употреблял этого слова, именно Джон Кэмпбелл первым ощутил в научной фантастике современный миф. Для него научная фантастика обладала силой мифа, истинного мифа и возможностями мифа переустраивать мир. Рассматривая научную фантастику как миф, Кэмпбелл верил, что нет таких проблем, которых нельзя было бы правильно сформулировать и решить.

О том, как высоко оценивал Джон Кэмпбелл научную фантастику — можно судить по одному на много проливающему свет случаю, который произошёл в 1971 году незадолго до смерти Кэмпбелла. Вот как вспоминает об этом писатель Гарри Гаррисон:

«У него было чувство юмора, подобное чувству юмора плута, и большинство его деклараций и статей предназначались для того, чтобы взбесить своих читателей. Это хо-

рошо характеризуется с тем утверждением, которое он сделал всего за несколько месяцев до смерти. Как-то у нас зашла речь об англоязычной литературе и месте в ней для научной фантастики. Одни из нас, восторженные энтузиасты НФ считали и настаивали на своём, что скоро, благодаря своему природному совершенству, все литературные жанры будут поглощены научной фантастикой и станут лишь её частью. Другие, большие реалисты, утверждали, будто сама НФ это только один особый вид во всей литературе. Но не таким был Джон Кэмпбелл! Одним резким взмахом руки он отметал все робкие возражения оппонентов, а затем широко разводил руками. «Вот это научная фантастика — заявил он, показывая на всё пространство между руками. — Она охватывает всё время: с момента зарождения Вселенной, образования звёзд и планет, гибель их, тепловую смерть самой Вселенной. И ещё дальше. — А потом его руки приблизились друг к другу так, что между ними почти не осталось свободного места — А это — англоязычная литература, самая мельчайшая часть целого».

Мы должны серьёзно отнестись к этому утверждению. Несмотря на все уверения Гаррисона, будто Кэмпбелл здесь валяет дурака, писатель также незаметно для себя подтверждает, что именно в этом кэмпбелловском утверждении заключена вся суть Золотого века.

Для нас же самое большое значение имеет то замечание, что не позже 1971 года большое число писателей-фантастов — людей, которые выросли под влиянием и непосредственным руководством Джона Кэмпбелла, людей, которые постоянно занимались научной фантастикой — могли счесть свою концепцию научной фантастики лишь шуткой, а ещё одну, кэмпбелловскую, типично плутовской выходкой. Из одного этого мы можем понять, как далеко впереди своего времени, какую невидимую силу имел и как одинок был Джон Кэмпбелл в 1938 году со своей уверенностью, в то время когда он только делал первые шаги в реформе научной фантастики.

Но ещё важнее, нежели мнение Кэмпбелла о роли и масштабах научной фантастики, является идея о единстве и связанности Вселенной, на которой основано было это мнение. Именно эта идея отражена в словах Кэмпбелла о том, что научная фантастика охватывает всё время от зарождения Вселенной до её гибели — и простирается ещё дальше.

И это уже не прежние мысли о путях научной фантастики. Никто раньше не размышлял о **физической Вселенной** как дискретном событии с ограниченным временем существования, в прошлом и в будущем, времени, которое человечество может превзойти.

На протяжении всего века Техники материальная Вселенная представала перед человеком в демоническом облике. Это было огромное Незнаемое, одинокое, непостижимое и ужасное. Она являлось заклятым врагом человечества, его неотвратимым палачом.

Но затем, в последние дни века Техники этот космический калейдоскоп совершил поворот, и вдруг наука Западного мира позволила увидеть Вселенную в совершенно новом свете. У Джона Кэмпбелла, изобретателя и пророка, у людей, занимавшихся кибернетикой, теорией игр или теорией систем и множества других людей в большей или меньшей степени создалось вдруг впечатление, что вся громадность и сложность, которую проявляет материальная Вселенная, является таковыми только с виду.

Глубже уровня невежественной материи, формулируя и удерживая её вместе, должно залегать относительно небольшое количество фундаментальных общих принципов. И всё во Вселенной — даже жизнь и разум — однозначно определяются и контролируются этими основными законами природы.

Мы можем рассматривать эту точку зрения как научный и философский вариант нового мировоззрения, чьё социальное выражение вылилось в форме демократического плюрализма. Эти универсальные принципы не имеют особого отношения к отдельным людям. Поэтому у личности

не может быть врождённых привилегий. Эти законы радикально демократичны: ко всему применимы и всем доступны.

Это значит, что для каждого, кто готов к ним обратиться, эти общие принципы взаимоотношения и действия, не останутся без открытия. Джон Кэмпбелл в одной из ранних своих редакционных статей сформулировал эту мысль так: «Я слышу, говорят будто Природа даст верный ответ на любой точно сформулированный разумный вопрос... Весь фокус состоит лишь в том, чтобы вопрос был разумен и точно сформулирован».

Или, как он сказал по другому поводу: «Природа — это заправская сплетница».

Эта новая научная точка зрения утверждает, что если люди будут делать свои дела и стремиться к совершенству, основываясь на фундаментальных законах жизни, то силы человечества станут безграничны и исчезнет его страх перед мирозданием.

В случае Вакминстерского Фуллера, это новое мировоззрение пришло к нему в тот момент, когда он тонул на озере Мичиган. Его любимая дочь умерла, не дожив до четырёх лет, его карьера была разрушена и он решил, что дальнейшее его существование бессмысленно. Но потом за секунды перед грядущей смертью его озарило, что в основе непостижимого лежат порядок и красота. И Фуллер тотчас же раздумал кончать жизнь самоубийством и начал жить новой жизнью. Как он сам впоследствии сказал: «Я совершил удачную сделку с собой, что я должен открыть принципы действия во Вселенной и заставить их служить мне и моим друзьям».

А Джон Кэмпбелл хотя и не нуждался в самоубийстве как толчке к принятию нового мировоззрения, тем не менее, в личное время и двигаясь своим путём, он заключил с собой похожий договор. За тем исключением, что Кэмпбелл открывал законы, управляющие Вселенной, и ставил их на службу своим друзьям в форме научно-фантастических произведений.

Именно кэмпбелловское понимание нового научного мировоззрения позволило ему остро отточить своё редакторское перо. Ведь он был человеком дела и интересы своей работы ставил на первое место.

Ни один иной редактор не мог сравниться с Кэмпбеллом в знании своего дела. А ряд изменений, которые он провёл в «Эсаундинге», — писатели, которым он покровительствовал, научные новости, нападки и пророчества, которые он рекламировал, сами произведения, которые он отбирал для публикации, и те изменения в них, на которых он настаивал, — все эти действия и объясняются стремлением Джона Кэмпбелла отдать в руки человечества контроль над Вселенной.

Вот какова была реальная цель этой работы. И с её помощью возникла «современная научная фантастика», кэмпбелловская научная фантастика, НФ, изменённая таким образом, чтобы прославлять, демонстрировать и пользоваться новым мировоззрением о глубинных универсальных принципах действия.

Современная научная фантастика стала тем самым ответом, который Кэмпбелл на протяжении тридцатых годов так тщательно готовил, на основную дилемму Двадцатого века — того несравненного кошмара о конечности всех деяний и устремлений человечества, которое в конце концов неизбежно будет разрушено и уничтожено мирозданием. Все кэмпбелловские «мутации», внесённые им в «Эстаундинг», в результате даёт совершенно иную оценку места человека во Вселенной — совершенно новый сценарий. Вот та история, которую они рассказывали:

Вещи вешают вместе. Не надо бояться Вселенной; она даст ответ, стоит лишь задать ей верный вопрос. Факты — вот ключ ко всему, но эти факты должны быть определены. Будущее можно предсказать. Эволюция человечества возможна. И путь к ней лежит через введение изменений. Её метод — наука и производство, применяемые с помощью разума и воображения. Неизбежный её результат — достижение господства человека над Вселенной.

Чтобы писать современную научную фантастику для Джона Кэмпбелла требовалось только один или несколько таких фундаментальных принципов, и выразить их в художественной форме.

Но прежде чем все эти современные научно-фантастические произведения были написаны, их контуры были уже заложены в форму и структуру «Эстаундинга» образца 1938 года. В каком-то смысле, и в самом деле первым и самым лучшим примером современной научной фантастики — её образцом и основной моделью — стал сам кэмпбелловский «Эстаундинг».

Новые модели действительности выражались в обновлённом «Эстаундинге» всеми возможными способами. Он демонстрировал, он описывал, он строил гипотезы, он предполагал.

Кэмпбелл мог сказать об изменениях в написании заголовка так: «Этот новый шрифт... представляет усилия в поисках своего стиля, более в устройстве набора материалов, появляющихся в журнале; современное, простое, точное и яркое выраженное».

Подразумевалось, что Кэмпбеллу нужны были материалы современные, простые, точные и чёткие. А ещё то, что все элементы «Эстаундинга» должны являться частью единого целого.

Кэмпбелл мог даже выразить своё кредо ещё более коротко и ясно, как он сделал в одной из своих статей: «Старый порядок не только может быть изменён, но и **должен** быть изменён» — как раз тогда, когда выворачивал свой «Эстаундинг» наизнанку.

Но нигде Кэмпбелл не высказывал целиком о своём мировоззрении и своих намерениях. Самым полным представлением о новом кэмпбелловском порядке вещей стал сам журнал.

Но это была тоже часть сообщения. «Вещи вешают вместе», — уверял «Эстаундинг».

И куда бы ты ни бросил взгляд в журнале, везде явственно различались следы этого нового целого: «Лаборато-

рия» — новый аналитический отдел; «В грядущее время» — новая прогностическая рубрика; Обложка оформлена портретами людей, сующими свой нос в самые дальние углы настоящей Солнечной системы. И — всюду и везде — изменения, изменения, изменения.

И при всём при том скачок в понимании должен был охватить не только какую-то одну или несколько вещей, но и всевозможные аспекты нового динамического порядка.

Быть может, лучше всего Кэмпбелл выразил всю суть своих взглядов в мартовском 1938 года номере своего журнала в редакционной статье «От «Эстаундинг Сториз» к «Эстаундинг сайенс-фикшен»:

«Мы предполагаем в этих произведениях две вещи: что есть бесконечное большее, чем мы знаем сейчас и что Человек в состоянии постичь всё это».

Какая обманчивая простота сказать то, что было сказано — будто люди смогут постичь то, что им станет необходимым! Но для того, чтобы суметь это сказать и в это поверить, надо было сначала понять, что Вселенная при всей её неведомости не является чужой, враждебной и непостижимой. Необходима информация: что нужная информация появится тогда, когда в ней будет надобность; что люди всегда способны учиться и изменяться, и, наконец, что вещи должны висеть вместе.

В продолжающемся на протяжении двадцатого века споре предсказателями человеческой славы и плакальщиками о злом его роке, это стало ясным ответом оптимистов Г.Д. Уэллса, Эдгара Райса Берроуза, Э.Э. Смита и Джона Кэмпбелла — передававших друг другу эстафетную палочку современной научной фантастики — пессимистам Бертрану Расселу, Г.Ф. Лавкрафту, Олафу Стэплдону и другим европейцам. Но только сейчас, наконец появилась возможность публично это произнести.

Время работало на Кэмпбелла. Имелось уже достаточно читателей, заражённых новым мировоззрением настолько, чтобы быть в состоянии собрать вместе все клочки и ку-

сочки полученной информации, превратить их в нечто цельное и поверить в него.

Читатели «Эстаундинга» понимали, что их журнал являлся тогда рабочим проектом, экспериментальной лабораторией, колледжем открытого типа, посвятившим свою научную деятельность созданию современной научной фантастики, и они, как могли, поддерживали Кэмпбелла. Они рьяно критиковали его произведения. Они отвечали на его вопросы и спорили с ним в читательской колонке. И, более того, они одобряли реформу журнала, которую он проводил всё сильнее и радикальнее.

И благодаря этому возникло множество и по сей день актуальных жанров современной научной фантастики. Поэтому не будет преувеличением сказать, что весь первый год своей работы редактором Кэмпбелл потратил на то, чтобы научить читателей читать и понимать современную научную фантастику, а писателей писать её.

Обычно к самым ранним образцам современной научной фантастики относят произведение, которое впервые было опубликовано в «Эстаундинге» в августе 1938 года, почти через год после прихода Кэмпбелла в этот журнал. Это была повесть «Кто он?» и написал её альтер эго Джона Кэмпбелла Дон А. Стюарт.

Эта история сразу поставила свой вопрос: должен ли человек бояться своего различия с неземными существами, или он способен сделать из предсказуемой и надёжной Вселенной себе опору и союзника.

В повести «Кто он?» американская полярная экспедиция находит космический корабль и вместе с ним инопланетянина, который уже двадцать миллионов лет покоился вмёрзший во льды Антарктиды. Космический корабль ими случайно уничтожается, а ледяную глыбу с пришельцем учёные берут для изучения в свой лагерь

Облик пришельца очень странен. Это и есть отвратительное лавкрафтовское чудовище: с голубой кожей, красными глазами и очевидно злонамеренное. Люди неробкого

десять пугаются и бегут, лишь посмотрев на этого пришельца, пусть даже погребённого в глыбе льда.

«Три безумных, полных ненависти глаза пылали огнём, ярким, словно свежая кровь, а лицо казалось гнездом для отвратительных корчащихся червей, юрких голубых червей, которые ползут оттуда, откуда должны были расти волосы».

А ведёт себя он ещё ужаснее. Это порождение ночных кошмаров не просто оттаивает и потом постепенно разлагается, как это бывает обычно. Нет, пролежав двадцать миллионов лет в холодном контейнере, пришелец, тем не менее, выжил! И более того, это чудовище может менять свою форму и умеет читать мысли. Таким образом, он может взять протоплазму любого живого существа — будь это собака, корова, птица или человек — и превратить её в существо одного вида с собой, хотя по своему внешнему облику, свойствам и характеру ничем не отличается от оригинала.

Короче говоря, как и в более ранней кэмпбелловской истории «Похитители мозгов с Марса» («Триллинг Вандер», декабрь 1936), люди-первопроходцы сталкиваются с цивилизацией меняющих свою форму телепатов. Но если в прежнем произведении проблема, как найти человека среди множества его марсианских подделок, носила полукомический характер, то в «Кто ты?» это становится настоящей необходимостью, дабы не допустить, чтобы чудовищный пришелец покинул Антарктиду и заполнил собой всю Землю,

Воистину ужасающая перспектива!

Тем не менее, упор в «Кто ты?» делается не на волнении и ужасе, как это было в двух голливудских экранизациях повести Кэмпбелла — «Нечто» (1951) и «Нечто» (1982). Если бы целью Кэмпбелла было пощекотать нервы читателям, то его история начиналась бы совершенно иначе. Например, с того, что бронзовая ледяная глыба раскалывается на части, и в глаза американских учёных вдруг смотрят три огненно-красных глаза, принадлежащему грозному змево-

лосому пришельцу. Или когда магниевый космический корабль вдруг охватывает пламя, и кроме огня ничего не остаётся в полярных льдах.

Но не эмоции и действия стали стержнем «Кто ты?». Ужасы, трепет в какой-то мере способствовали чтению повести, но не ради них она писалась Кэмпбеллом. Практически в известном смысле слова именно ужаса и дрожь, которые надо преодолевать, помогают чётче и лучше постичь смысл повести.

И именно поэтому «Кто ты?» не начинается с самых волнующих эпизодов первого появления чудовища или гибели корабля пришельцев. А начинается повесть в базовом лагере, где собрались все члены экспедиции, чтобы услышать краткое изложение всех её успехов.

И первое, что в ней говорится это о вонючей атмосфере лагеря:

«Вонь стояла страшная. В ней смешались затхлый мужской пот и тяжёлый, отдающий рыбьим жиром дух полусгнившего тюленьего мяса. /.../ Только во врытых в лёд палатках антарктической экспедиции и могла стоять такая вонь». (Пер. Ю. Зараховича, далее Ю.З.)

Вот таким было начало. Итак, на фоне этого смрада и зловония история продолжается: мазь, мокрые шкуры, подгоревшее сало, машинное масло, кожаная упряжь — и странное, причудливой формы пятно, оставленное пришельцем (Когда он постепенно размораживается). Никогда раньше в научной фантастике не описывалась вонь так подробно, как здесь. Но именно в такой атмосфере, насыщенной неизбежной спецификой — запахом пота и тюленьего мяса — создают нужный контекст, в котором могут господствовать голые факты и универсальные законы.

Истинный нерв в «Кто ты?» — как и во многих кэмпбелловских научно-фантастических произведениях — составляет постановка и решение проблемы. А проблема, которую это одно из первых научно-фантастических произведений ставит, фундаментальная.

Есть существо из другого мира — странное, ужасное и обладающее огромным могуществом. Лежит ли её природа за пределами наших знаний или это просто существо другого вида?

Здесь важен эпизод, когда врвч экспедиции впервые узнал, что чудовище ожило и убежало:

«Купер виновато посмотрел на него:

— Оно же неземное, — вздохнул он неожиданно, — Здесь, видимо, земные представления не годятся». (Ю.З.)

Этим ответом Кэмпбелл точно уловил основные элементы литературы «космических ужасов», которые в 1927 году описал Г.Ф. Лавкрафт в своём классическом эссе «Сверхъестественные ужасы в литературе»:

«Должна быть представлена некоторая атмосфера сильного и необъяснимого страха перед внешними неизвестными силами, и должен содержаться намёк, со всей серьёзностью и знаменательностью делающих его субъектов, порождения самых ужасных последствий работы человеческих мозгов — врагами, которые или нарушают или не подчиняются тем известным законам Природы, что являются единственной нашей защитой от нападения хаоса и демонов из безграничного космоса».

Вот оно отношение века Техники к расширяющейся Вселенной с его ужасной робостью, выраженное здесь как требование эстетики!

Но в «Кто ты?» Джон Кэмпбелл вызывает демона из безграничного космоса не для того, чтобы заронить в нас чувство страха перед космосом, но, наоборот, чтобы по мере сил разрешить проблему чудовишного пришельца, используя новые общие принципы связей и действия. Не просто Земные законы, — которые могут не распространяться на демонических тварей с других звёзд — но Универсальные Законы, действующие повсюду.

Как сказал Блэр, биолог экспедиции, незадолго перед тем, как сошёл с ума и был помещён в изолятор:

«То, с чем мы сейчас столкнулись, не выходит за пределы нашего понимания. Всё это так же естественно, так же

логично, как и любое другое проявление жизни, и повинуются обычным вселенским законамИ». (Ю.З.)

Вот принципиально новая идея — что биология и поведение даже у инопланетянина может подчиняться законам таким же простым и понятным, как законы классической физики! И тем не менее все члены экспедиции соглашались с этой гипотезой. Они с помощью научного теста определяют, кто тут монстр, а кто человек.

Более того, в «Кто ты?» предполагается, будто все истинные люди разбираются в нужности и эффективности научного теста. Нет, все люди из экспедиции абсолютно верят, что все эти чудовища замаскированные под людей, будут вести себя в соответствии с требованиями теста, потому что ничто не в состоянии противопоставить силе науки, и проявят свою нечеловеческую природу.

Однако первый тест, который проводят американские учёные, не увенчался успехом. Подобно тестам из «Похитителей мозгов с Марса», — в которых предполагается невозможность для марсиан достаточно хорошо скопировать человеческие мускулы, чтобы улыбаться, или приобретённый иммунитет к столбняку — это тест несоответствие с мерками Земли. Учёные смешивают кровь своих ездовых собак с кровью двух человек. Они полагают, будто кровь лбюого чужака, претендующего на звание человека, можно в лабораторных условиях отличить от человеческой.

Но чудовище сумело их перехитрить. Собачья кровь дала реакцию на человеческую кровь, но и на кровь пришельца тоже. В итоге не только тест безнадёжно скомпроментирован, но к тому же обнаружилось, что один из двух людей, которые сдали на пробу свою кровь, определённо нечеловек.

В этот трагический момент ряд участников экспедиции начинают бросаться в крайности: в безумие, религиозный фанатизм, убийства. Но остальные сумели удержать ситуацию под контролем. Они придумывают новый, более эффективный тест. И этот тест говорит уже не о человеческой уникальности, а о определённых отличиях инопланетян. Он

использует универсальный принцип — закон самосохранения — таким образом, чтобы заставить пришельца продемонстрировать собственное превосходство.

Каждая часть чудовища — живая и может оставаться живой! Что ж, тогда возьмём кровь у каждого человека и прикоснёмся ей к раскалённой спиртовке. Если она закричит и попытается спастись, то это нечеловечья кровь.

С помощью подобного испытания огнём один за другим идентифицируются и уничтожаются пятнадцать человекоподобных монстров и последним из них, оказывается Блэр, «сумашедший биолог». И когда его раскрыли, при нём обнаружилось две вещи кустарного изготовления — антигравитатор и атомный генератор.

Проживи он хотя бы несколько минут, перед ним открылся бы весь мир. А от людей осталось лишь пара обглоданных косточек.

В этом ключевом фантастическом произведении имеется незамеченная автором неувязка. Именно д-р Копер, который мог только тупо тарашиться и болтать о лавкрфтовском отличие этого существа, оказывается в числе тех, кто демонстрирует людскую гениальность. В то время как биолог Блэр, первым предположивший, что чудовище имеет естественную природу и подчиняется тем же законам, что и другие жизненные формы, являлся сам чудовищем. Звучит странно, но именно пришелец заложил основы для собственного уничтожения!

Практически тот вклад, который внёс этот пришелец в установление новых правил научного тестирования на основе универсальных принципов, был ещё большим. Несмотря на своё большое число, сплочённость и телепатическую силу фальшивые люди совершенно не оказывают сопротивления. Они послушно проходят тестирование и затем гибнут от удара током или будучи разрублены на кусочки. В заключение можно даже забыть, что если эти злобные чудовища покорно кланяются перед новой точкой зрения на универсальные принципы, значит, это и их мировоззрение.

«Кто ты?» внёс самый значительный вклад в НФ после «Марсианской одиссеи» Стэнли Вейнбаума. В результате это стало самой яркой публичной демонстрацией, знаком для всех, кто хочет видеть, что Джон Кэмпбелл начал своё превращение научной фантастики в нечто совершенно новое.

Однако этот прекрасный рассказ стал одним из последних кэмпбелловских произведений. После него он опубликовал лишь два рассказа под своим настоящим именем и два под псевдонимом Дон А. Стюарт, а с середины 1939 года, когда он под псевдонимом Стюарта опубликовал рассказ дабы заполнить им место в «Уннуон» Кэмпбелл вообще прекратил писать научную фантастику. Обычно это объясняется тем, что руководство «Стрит и Смит» потребовало от Кэмпбелла прекратить писать фантастику и помещать свои опусы в их журналах, а Кэмпбелл слишком ценил свою работу, чтобы её лишиться.

Возможно в этой истории есть доля истины, но вряд ли она очень много значила для Кэмпбелла человека, которого крайне редко удавалось заставить сделать что-либо не по своему. Если Кэмпбелл был готов отказаться от писания научной фантастики, то только потому, что он представлял себя **редактором**, подвигающим других авторов писать для него. Как рассказывал нам Айзек Азимов:

«Однажды, много лет назад, я спросил его (со всем замешательством писателя, который не может представить для себя другой жизни), каким образом он сумел бросить свою писательскую карьеру и стать редактором. Я даже чуть не сказа **«всего лишь редактором»**. Кэмпбелл улыбнулся (он очень хорошо знал меня) и ответил: «Айзек, когда я был писателем, я писал только мои собственные вещи. А редактором я стал писать истории, которые пишут сотни человек».

Проблемой создания современной научной фантастики надо было увлечь сотни авторов с некоторым чувством нового мировоззрения, иметь желание и возможность искать их и работать без сна и отдыха. Со всеми изменениями, ко-

торые он внёс в свой журнал, Кэмпбелл расчистил место в «Эстаундинге». В 1938 и 1939 годах он уничтожил все остатки века Техники. Он очистил фантастику от сентиментального оккультизма, беспочвенных фантазий и страхом перед космосом. Он нашёл писателей-фантастов и собрал тех из них, которые могли бы играть по новым правилам.

Конечно, Э.Э. Смит стал одним из тех авторов, на ком остановил свой выбор Кэмпбелл. Его первый роман о Линзманах «Галактический патруль» начал печататься, как только Кэмпбелл стал редактором «Эстаундинга». Это было самое значительное научно-фантастическое произведение того времени и самое лучшее достижение Смита после «Космического жаворонка», и появление этого романа на страницах «Эстаундинга» придало сильный толчок редакторской карьере Джона Кэмпбелла.

И несмотря на то, что Док Смит так никогда и не стал писать научную фантастику, Кэмпбелл продолжал печатать его романы о Линзманах на протяжении десяти лет. Этим Смит очень напоминал Жюль Верна — отца-основателя жанра, который продолжал писать даже, когда закончилась его эпоха.

Тем не менее, для Кэмпбелла имелось много основательных причин дать великому эпосу Смита место на страницах «Эстаундинга». В романах о Линзманах имелись глубокая вера в мораль и широкий размах воображения, которые современная научная фантастика — при всём своём множестве достоинств и возможностей — никогда не заключала в себе. И хотя в сороковых годах истории о Линзманах могли показаться посторонним материалом, реликтом, выходящем из прежней эпохи НФ, в нём содержался тот концептуальный фундамент, на котором Кэмпбелл будет строить здание научной фантастики пятидесятых и шестидесятых годов.

А вот с другим своим прежним идейным вдохновителем Эдмондом Гамильтоном у Кэмпбелла сложились не такие хорошие отношения. Лишь раз в конце 1938 года имя Га-

мильтона появилось на страницах «Эстаундинга» и больше никогда.

Это случилось так: Кэмпбелл и Гамильтон входили в один и тот же круг нью-йоркских писателей-фантастов. Став редактором, Кэмпбелл попросил большинство знакомых писателей-фантастов, в том числе и Гамильтона, передать что-нибудь для своего журнала. И Гамильтон с радостью помог своему другу.

Но потом Кэмпбеллу стали, нужны только кэмпбелловские вещи. Он нашел в этом рассказе изъяны и попросил его переделать. А. Эд Гамильтон оказался слишком прирученным профессионалом, раз за разом, повторяющим свой однажды найденный сюжет и успешно продающий всё написанное. Поэтому ему эта просьба не пришлась по душе. Гамильтон выполнил её, но с тех пор ничего Кэмпбеллу больше не посылал.

Впоследствии так все это объяснит Гамильтон: «Я должен был зарабатывать средства существования писанием НФ, Джон был чересчур дотошен, и я не мог продавать ему достаточно НФ, чтобы хватило мне на жизнь. Иногда я сожалею, что не остался вместе с Джоном. С его помощью я мог бы научиться писать НФ гораздо лучше.»

Напротив тот писатель, кто не стремился жить на одну НФ и делал верные выводы из кемпбелловской критики, мог рассчитывать как на ответное внимание со стороны редактора, так и на беспрецедентную возможность писать произведение прежде немыслимого вида и качества. Одним из таких писателей стал журналист Клиффорд Д. Саймак. В начале тридцатых годов он написал «Мир Красного солнца» и еще несколько научно-фантастических рассказов. Но после отказа, полученного от клейтоновского «Эстаундинга», он бросил писать НФ.

Но как только он узнал, что редактором «Эстаундинга» стал Джон Кэмпбелл, былой интерес возродился. Саймак заявил своей жене, что Кэмпбелл хочет создать новый вид НФ и что он уверен, что сумеет выполнить все кемпбелловские требования — и оба его предположения оказались вер-

ны. Сочиняя научную фантастику только на досуге, Саймак писал произведения для Кэмпбелла в течение последующих двадцати пяти лет.

Но Кэмпбеллу было недостаточно просто протестировать всех известных писателей-фантастов на соответствие своим требованиям. Ведь слишком мало известных писателей-фантастов были настроены на новое научное мировоззрение, а еще меньше — готово совершить прыжок вместе с молодым Джоном Кэмпбеллом.

Для того чтобы создать новую научную фантастику, Кэмпбеллу нужно было открыть, создать и изобрести совершенно новую армию писателей-фантастов. Среди той массы работы, которую он провернул в борьбе за внедрение современной научной фантастики в жизнь, самым значительным делом было собрать и обучить новых писателей.

И Кэмпбелл преуспел в охоте за этими неизвестными людьми с новым мировоззрением. Он был хитер, наблюдателен, терпелив, настойчив и бесконечно изобретателен. И, несмотря на это один из первых писателей, которых он нашел, был сперва навязан Кэмпбеллу против его воли.

В самом начале кэмпбелловской редакторской карьеры, в тот краткий миг, когда он не знал еще, как заполнить страницы своего журнала новыми произведениями, его начальство из «Стрит и Смит» решило немного подстраховаться. Они назвали пару имен бульварных писателей — приключенцев — надежных профессиональных авторов — и приказали Кэмпбеллу взять любые произведения, которые они только предложат ему.

Кэмпбелл отчаянно сопротивлялся. Научная фантастика принципиально отличалась от прочей бульварной литературы. Это была уже не просто очередная причуда. Ведь надо же было платить этим шизикам самую высокую цену за всё, что бы они ни написали, давая эти деньги, словно отрывая их от сердца. Он не хотел делать этого. Но когда Ф. Орлин Тремейн, единственный человек, к которому Кэмпбелл прислушивался, сказал что так надо, он сделал это.

Надежды Кэмпбелла уже обманул один из писателей, Артур Дж. Буркс. Буркс когда-то написал ряд научно-фантастических произведений и некоторые из них опубликовал в клейтоновском «Эстаундинге». Так или иначе, но они с Кэмпбеллом нашли общий язык по поводу одного сносного романа и цикла слабеньких рассказов в жанре рационализированной космической оперы.

Но всего через полтора года полдюжины рассказов — и ухода Ф. Орлина Тремейна из «Стрит и Смит» — фамилия «Буркс» исчезает со страниц «Эстаундинга», сметенная новым поколением «питомцев Кэмпбелла».

А вот сотрудничество Кэмпбелла с другим навязанным ему писателем

оказалось куда более долгим — и плодотворным. Этим писателем был Л. Рон Хаббард, в дальнейшем более известным благодаря своей поздней карьере проповедника религии системы контроля за мыслями Сайентологии (Дианетики).

Этот высокий рыжеволосый красавец родился в Тилдене, Небраска, 13 марта 1911 года. Может быть. Вероятно. Имея дело с Хаббардом, всегда трудно судить, где правда и где ложь, ибо величайшим развлечением для него было, рассказывая о себе, ошарашить собеседника и потом наблюдать, какое количество лжи о себе он в состоянии заставить проглотить других людей. Как-то в порыве откровенности он даже сказал:

«Сейчас ты скажешь то, что, по-твоему, является абсолютной истиной. Искренность — вот самое главное, и правдивость тоже, и больше никакой лжи... и вы будете двигаться только вперед. Брат ты сам в это поверишь. Ты будешь двигаться вперед, прямо по кругу, точно по направлению к нулю!.. Это же ловушка, в которую невозможно попасться/.../

Ты скажешь: «Знаешь ли, однажды я был в деловом квартале, там стояло желтое такси и я сел в это такси, и быть мне сыном вора, если у него за рулем не сидела боль-

шая обезьяна и не курила сигару. Я быстро вышел и пошел дальше по улице пешком.»

Все это делает жизнь более красочной».

В то время, когда он встретился с Кэмпбеллом, обычные хаббардовские публичные притязания заключались в том, что он называл себя путешественником, которого в промежутках между приключениями посещает муза, и он сочиняет свои бульварные произведения. В этом он подражал прежним сочинителям бульварных произведений, которые, может быть, имели к этому более обоснованные претензии.

Фактически, однако, только после действительного завершения колледжа у писателя возникла идея продавать другим свои мечты о приключениях в виде книг. И когда позже он написал свои воспоминания о себе как о человеке потерпевшем кораблекрушение у Алеутских островов, и питался лишь китовым мясом и водорослями или что-нибудь ещё — на самом же деле он жил в Вашингтоне вместе с женой и сыном — или, пытаясь свести себя с ума, чтобы описать это и т.д., сочиняя свои произведения с сумасшедшей скоростью.

В то время, когда он еще был писателем, Хаббард всегда печатал начисто первый экземпляр своих рукописей на длинном бумажном рулоне, не желая медлить или резать страницы, или раскладывать их по порядку. А когда его очередное произведение было закончено, Хаббард просил свою жену проверить все и отправить рукопись в издательство, но сам никогда не считал нужным читать то, что он напечатал на машинке.

В результате этой привычки появились на свет произведения с беспорядочным сюжетом, не лишенным некоторой живости, шарма и поверхностного правдоподобия, но которые никогда на много не претендовали. Они неплохо читались, но были чем-то оригинальными и запоминающимся.

В доказательство того, что Хаббард (и Бурке) были сначала силой навязаны Кэмпбеллу, несмотря на все его протесты, мы можем привести лишь слова этого завязаного иг-

рока с фактами. Поэтому не стоит чересчур доверять этой истории.

Можно, однако, предположить, чтобы Хаббард никогда ранее не писал научной фантастики и даже не читал ее. Для Кэмпбелла не было чем-то противоестественным найти и переучить такого автора. Но не только Кэмпбелл принял Хаббарда как писателя, а очевидно и редактору пришлось по душе хаббардовский пыл и блеск. Кэмпбелл постарался подыскать для этого автора место в своем журнале и дать всей его энергии выход в создании НФ произведений.

Это вызвало определённое количество споров и переговоров. Разумеется, Хаббард имел лишь поверхностные сведения о достижениях современной науки. В инженерной школе он задержался лишь настолько долго, чтобы успеть пустить об этом слухи. Он прочитал несколько сказок — «Тысячу и одну ночь» или «Истории Альгамбра» Вашингтона Ирвинга. Хаббард прочитал и кое-что из оккультных книг. И его интересовали скрытые ресурсы человеческого мозга.

Именно на этой почве и возник сначала у него с Кэмпбеллом общий интерес. Хаббард начал печататься в «Эстаундинге» со своих рациональных произведений о вольных ментальных талантах — сначала рассказ «Опасное измерение» (июль 1938), а затем роман «Бродяга» (сентябрь 1938).

А в следующем году, когда Кэмпбелл стал редактором «Унноун», он создал даже специальный раздел для произведений Хаббарда — истории о наших современниках, попавших в альтернативные миры, которые создавались на основе миров «Тысячи и одной ночи». Редактор писал Хаббарду:

«Я ужасно рад, что вы будете писать для рубрики «Тысяча и одна ночь», и вам не нужно беспокоиться о ней. Я порекомендовал некоторым ребятам почитать Вашингтона Ирвинга как пример чистой фэнтези и удачного использования магии, заклинаний и тому подобного. А потом доба-

вил, что «Тысячу и одну ночь» читать не стоит, так как в этом жанре вы превосходите всех остальных. Место для ваших вещей уже зарезервировано».

Впрочем, как бы это ни случилось, всегда свободное место для произведений Хаббарда на страницах «Эстаундинга» и «Унноун» стало для писателя улыбкой судьбы. Быть может лишь раз за всю свою бурную жизнь истинная натура, интересы, знания и талант Хаббарда совпали с шансом заняться подлинным творчеством, а не своей обычной халтурой.

Хаббард так никогда и не стал одним из учеников Джона Кэмпбелла и настоящим новатором. Но до тех пор, пока он не поступил на флот во время Второй Мировой войны, Хаббард был достаточно захвачен и достаточно надежен, чтобы стать постоянным наёмным кэмпбелловским автором. Он смог продать этому редактору одиннадцать своих романов и двадцать два рассказа, которые публиковались под собственным именем Хаббарда и под тремя псевдонимами.

Это были средние произведения, которые часто писались на скорую руку, были скучны и мало невероятны, обычно немного шаткие, но в целом были достаточно хороши для публикации. А иногда, в некоторых редких идеях и прекрасных небольших эпизодах, в них заложено и нечто большее.

Но Л. Рон Хаббард не являлся типичным кэмпбелловским автором. Обычно же писатели, которых Кэмпбелл подвигал на создание необходимых ему произведений, были любителями с некоторым научным багажом и долгой практикой чтения НФ.

Вместе с тем нужно заметить, что хотя Кэмпбелл не являлся ни популистом, ни общественным деятелем, имелся некоторый круг людей, которых он соблазнял или привлекал начать писать для него. Этот редактор походил на Уэллса в его вере, что старая наследственная элита должна быть сменена на элиту новую и более эффективную — эли-

ту компетентности. Для Кэмпбелла ценность демократического плюрализма проявлялась именно в том, что он позволял проявить себя в компетентности.

А работая с Кэмпбеллом, можно было испытать свою осведомлённость — рвение к работе; жажду знаний, способность мыслить и учиться. Обычно в своих редакционных посвящениях Кэмпбелла не волновали такие несущественные данные, как возраст, репутация или этническая принадлежность автора. Он принимался за работу с любым, в ком замечал хоть самую слабую искорку подлинного взаимопонимания.

Все это надо отметить еще и потому, что в обычной жизни Кэмпбелл не был полностью свободен от предрассудков своего времени и класса, к которому сам принадлежал. Он мог, например, с апломбом заявить, будто всё станет лучше, если послать войска Соединенных Штатов в Латинскую Америку и оккупировать её. И — будучи пришельцем из прежнего времени, когда всех писателей-фантастов звали нечто вроде Уэллс, Берроуз, Мерритт, Смит, Гамильтон...или Кэмпбелл — мог даже намекнуть некоторым писателям, носителям экзотических имен, что их имена стоило бы писать на англо-саксонский или шотландский манер, дабы меньше раздражать читательский слух.

Но все это касалось только быта. Кэмпбелл-редактор обычно отбрасывал все свои предрассудки ради высоких целей. Истинную ценность для него — гораздо большую, нежели мужской бело-шотландско—американский шовинизм — имело, достаточно ли писатель способен, ярок и подвижен, чтобы высказывать свои аргументы и свою критику, читать собственные лекции, решать свои вечные задачи и проблемы, а авторы платили ему за все тревоги и заботы тем, что несли свои произведения, истинно новые произведения.

И если писатель мог делать это, то все остальное Кэмпбелла не интересовало. В его глазах создатели научной фантастики были одной крови — выше и за пределами всех

известных народов. И в текущей практике страницы «Эстаундинга» поры Золотого века были заполнены всем спектром необычных фамилий, их яркое разнообразие и аура различности помогало читателям осознавать всю уникальность этого журнала.

Прекрасным примером кемпбелльского умения в научной фантастики практически отрешиться от сословных предрассудков может, послужить его отношение с одним начинающим писателем, 18-летним еврейским иммигрантом по имени Айзек Азимов.

В июне 1938 года Айзек Азимов проделал путь из маленькой отцовской кондитерской в Бруклине до кемпбелловского офиса в малом Манхэттене. Он был одет в свой лучший выходной костюм и принес первое НФ — произведение, рукопись под названием «Космический штопор». Ершистым шумным живым прыщавым мальчишкой, особенно противным, когда волновался, вот таким был Азимов в момент их первой встречи.

Азимов родился в России в начале 1920 года и вырос, заключенный в ряде бруклинских кондитерских. Когда он не учился, не ел и не спал, Азимов работал в отцовском магазине. В возрасте лишь девяти лет ему в руки попал журнал научной фантастики. Он был явно «из молодых да ранним» — в 18 лет он уже стал лучшим студентом округа Колумбия — но все его знания о мире ограничивались кондитерскими, книгами, школой и научной фантастикой.

Тем не менее, когда Азимов без предварительной договоренности пришел в «Стрит и Смит», Кэмпбелл принял его. Ведь Азимов был фэном, и редактор уже слышал это имя.

Таким образом, Кэмпбелл потратил на этого юношу больше двух часов своего рабочего времени. Он успокоил Азимова сообщением, что его письмо будет печататься в двух следующих номерах «Эстаундинга». Он поведал Азимову о начале собственной писательской карьеры. Он показал юноше «Кто идет?», которая тогда только готовилась к

печати. И он обещал юноше, что прочтёт «Космический штопор» быстро и отнесётся к нему со всем вниманием.

И выполнил свое обещание. «Космический штопор» Кэмпбелл прочитал за одну ночь — и тут же его отверг. Но свой отказ сопроводил письмом с комментариями на двух страницах.

Наоборот, когда Азимов прочитал «Кто идет?» Кэмпбелла, это был «восторг, смешанный с отчаянием». Он понял, что эта повесть представляет собой попытку продемонстрировать, какую научную фантастику нужно писать.

И он был готов оценить эту попытку. Для Азимова не имело значения, что первое его произведение было отвергнуто. Сам Джон Кэмпбелл разговаривал с ним и написал письмо с отказом! И, более того, Азимов нашел у Кэмпбелла необходимые ему черты: дух энтузиазма и чувство новых возможностей. Азимов настолько не отчаивался превратностями судьбы, что тут же написал свой второй научно-фантастический рассказ, который Кэмпбелл считал возможным напечатать.

Месяц за месяцем Азимов приходил в кэмпбелловский офис с всё новыми рукописями в руках, никогда не уверенный, что их примут, но каждый раз надеясь на хорошее времяпрепровождение. И месяц за месяцем Кэмпбелл, открываясь от работы, уделял Азимову свое персональное внимание, прочитывал его рукописи и быстро их отвергал.

Наконец в один прекрасный день Кэмпбелл ощутил в очередной азимовской рукописи маленькую золотинку — предположения о возможном сопротивлении общества космическим путешествиям. Он вызвал Азимова к себе в офис лишь через неделю после его последнего ежемесячного визита и потребовал переписать рукопись и вынести эту общественную реакцию на первый план. Азимов сделал это, и Кэмпбелл купил ее и напечатал под названием «Тенденции» в июльском за 1939 год номере «Эстаундинга».

Вскоре Азимов понял, что стал любимым кэмпбелловским учеником. И наконец через два или три года еженедельных визитов он оправдал слабость Кэмпбелла по от-

ношению к себе, став в итоге одним из самых новаторских писателей фантастов.

Но как мог Джон Кэмпбелл увидеть будущего выдающегося писателя-фантаста в странном нескладном пареньке, который впервые явился в кэмпбелловский офис и принес очень слабый рассказ «Космический штопор»? Даже сам Азимов недоумевал и пожимал плечами:

«Много лет назад я спросил Кэмпбелла (с которым был тогда в самых дружеских **отношениях**), почему он так хорошо принимал меня, хотя первые мои рассказы были ужасно слабыми.

— Потому, — как никогда искренне ответил он, — что я видел в тебе **нечто**. Ты был энергичен, умел слушать и я знал, что тебя не обескуражат мои отказы. И пока ты будешь работать и творчески расти, я всегда буду работать вместе с тобой.

В этом был весь Джон. Я не было единственным писателем, молодым или маститым, которого он научил работать по-новому. Силой своего терпения, огромной энергией и таланта он создал когорту лучших в мире писателей-фантастов, до сих пор сохранивших свое ведущее положение».

И это значило не только, что Кэмпбелл нянчился, воспитывал, подавал пример писателю, подобно тому, как он поступил с Азимовым, до тех пор, пока не дожидался появления у своего ученика нужных ему произведений. Когда Кэмпбелл признался Азимову, будто в качестве редактора он пишет произведения вместе с сотнями писателей, он не слишком здесь преувеличивал. Несчетное количество раз Кэмпбелл подсказывал своим авторам основные идеи для их новых произведений.

О том влиянии, прямом или косвенном, которое Кэмпбелл мог оказать на писателя-фантаста, можно поговорить на примере отношений редактора с его молодым сотрудником, фэном Лестером дель Реем.

Роман Филипп Альварес дель Рей (и это далекого не полное его имя) был невысоким хрупким юношей. Он родился в 1915 году, и был сыном нищего фермера из Миннесоты и являлся самоучкой. В конце 1937 года, когда дель Рей отдал свое первое произведение на суд Кэмпбеллу, он жил в Вашингтоне, округ Колумбия и перепробовал множество занятий.

При первом своем появлении дель Рей совсем не казался идеальным кандидатом в кэмпбелловские авторы. Он был похож на собаку, этот упрямый невысокий, уже битый жизнью парень. Гораздо выше всех работ он ставил свои многочисленные хобби и интересы, и научная фантастика являлась только одной из них.

Но однажды юный Лестер прочитал январский номер «Эстаундинга» — тот самый номер, в котором Джон Кэмпбелл впервые объявил о своей политике перемен. — Все содержимое журнала показалось юноше несусветным вздором, и он в приступе гнева швырнул номер через всю комнату. Однако подружке Лестера это не понравилось. Девушка предложила будущему писателю самому попробовать сделать так же.

Дель Рей тогда не собирался становиться писателем. Но он знал, что редактором «Эстаундинга» стал Джон Кэмпбелл, и помнил, что в НФ журналах прежде печатались его письма, в которых было немало добрых слов о вещах Кэмпбелла. Лестер подумал, что, быть может редактор «Эстаундинга» запомнил его имя и уделит ему толику своего времени. Поэтому он смело предложил своей подружке пари, и девушка его приняла.

«Верный» рассказ, который дель Рей написал на пари, представлял собой историю о преданных разумных собаках, ставших наследниками вымершего человечества. Дель Рей написал этот рассказ в пикку столь разозлившему его произведения — «Питекантропус реджектус» Мэнли Вейд Веллман. Но возможно, что где-то в подсознании сработали некоторые мотивы рассказа Дона Стюарта «Сумерки»:

«Собаки. Они просто замечательные животные. Человек достиг своей зрелости, и его четвероногие друзья, которые повсюду следовали за своим старшим братом в течение миллиона лет до твоих и моих дней и еще четыре миллиона лет на заре истории человеческой цивилизации, сами стали разумны».

Но Джон не отверг с ходу этот рассказ, как полагал дель Рей. Наоборот он купил «Верного» и сразу же опубликовал его в апрельском за 1938 год номере «Эстаундинга».

Естественно дель Рей тут же написал еще несколько научно-фантастических рассказов. Но Кэмпбелл их все отверг. В этот момент дель Рей был готов счесть публикацию его рассказа лишь улыбкой фортуны, а не свидетельством своего таланта писателя-фантаста, судя по другим своим вещам.

Но Кэмпбелл не мог позволить ему так просто уйти. Редактор нуждался в новых авторах и не мог дать этому дель Рею сразу ускользнуть. Тогда Кэмпбелл пишет ему записку, в которой сообщает: «Дель Рей, твой рассказ неплохо скроен и может привлечь к себе внимание читателей. Но когда я перебираю весь твой фантастический ассортимент, то не нахожу в нем ничего нового. Надеюсь, ты в дальнейшем исправишь этот недостаток».

Редактор сразу же выбрал верный тон для обращения с дель Реем — уважительный, непререкаемый и вместе с тем оставляющий надежду. Против этого дель Рей оказался бессилён. Он решил понять, что именно требовалось Кэмпбеллу и попытался соответствовать чаяниям редактора.

Он решил прочитать текст доклада Кэмпбелла в последнем выпуске «Райтер Дайджеста». И там нашел такие слова: «Меня интересуют реакции, а не поступки. Мне нужна человеческая реакция. Даже если ваш герой робот, у него должна присутствовать человеческая реакция, чтобы вызвать интерес у читателя».

Дель Рею стало все ясно — Кэмпбелл требовал человеческой научной фантастики. Именно этот момент понравился

редактору в рассказе дель Рея о разумных собаках, оплакивающих уход человека. Прочитав этот кэмпбелловский доклад, дель Рей тут же сел и принялся писать о человеке, который влюбился в работа-женщину.

Кэмпбелл купил у дель Рея рассказ «Элен О'Люби» и напечатал его в декабрьском за 1938 год номере «Эстаундинга». И он стал событием года.

Через некоторое время Кэмпбелл снова написал письмо дель Рею. Но в нём редактор не просто предложил автору написать еще один рассказ — он предложил идею новой вещи: быть может неандертальцы не были полностью уничтожены кроманьонцами, а умерли от шока и нервного срыва при встрече с высокоразвитой и технически совершенной человеческой культурой. Дель Рей написал этот рассказ меньше, чем за два часа — не щадя чувств читателей — и Кэмпбелл поместил «День настал» прямо в майский 1939 года номер «Эстаундинга».

И пошло и поехало. В течение всего Золотого века дель Рей сочинял истории для Кэмпбелла и под собственным именем и, по меньшей мере, под четырьмя псевдонимами. Некоторые из этих произведений были написаны целиком и полностью по инициативе дель Рея, но часто Кэмпбеллу надоело ждать, пока его автор оторвется от своего очередного хобби, и он подкидывал писателю еще одну идейку, — и таким образом постоянно контролировал дель Рея.

Однажды Кэмпбелл подал дель Рею идею написать историю о катастрофе на промышленном предприятии, работающем на атомной энергии. И дель Рей написал повесть «Силы» («Эстаундинг», 19 сентября 1942), которая стала самым популярным его произведением.

Дель Рей говорил о Джоне Кэмпбелле:

«Он был, насколько мне известно, самым лучшим и самым плодотворным редактором. Никто не знает, идеи скольких произведений, увидевших свет в его журнале, принадлежат ему самому, но многие из нас уверены, что, во всяком случае, больше половины. /.../ Одной из составляющих его успеха являлась, вероятно то, что хотя он гене-

рировал множество идей, но и не мешал писателям реализовывать собственные замыслы».

Бывало, что Кэмпбелл, засеивал семена для очередного произведения, просто знакомил автора с каким-то сюжетом или ситуацией, как это случилось с «День настал» или «Силами». Но обычно Кэмпбелл давал писателям универсальные принципы, которые тем или иным образом воплощались потом в произведениях. Редактор передавал авторам своё чувство родства или взаимодействия, а писатель описывал некий частный пример этого общего принципа.

Фред Пол вспоминал, как Кэмпбелл однажды сказал ему: «Когда я придумываю новую идею, то дарю её шести разным авторам. И неважно если все шестеро ухватятся за нее. У них все равно появятся шесть разных произведений, и я, конечно же, опубликую все шесть».

Но какой не вносил вклад Кэмпбелл в фантастику, печатавшуюся в его журнале, от писателей он требовал гораздо больших мыслей и усилий. От авторов, которым он подбрасывал свои идеи, Кэмпбелл требовал проницательности и воображения. Но если писатель не становился адептом нового мировоззрения, если не мог понять, что за семена хочет заронить в нём и чего ждет от него Кэмпбелл, если он как не разделяет центральных кэмпбелловских интересов, так и не демонстрирует новых, ранее невиданных чудес, то редактор больше не тратил на такого автора своих сил и своего внимания.

Как Кэмпбелл однажды заявил Айзек Азимову: «Если я даю писателю идею произведения, а потом получаю все назад в прежнем виде, то я не трачу больше на него свои идеи. Я хочу, чтобы она росла и развивалась под его пером. Я хочу получить назад больше, чем дал. В этом вопросе я — эгоист».

Но среди новых кэмпбелловских авторов, появившихся в 1938 году, был один человек — и Кэмпбелл ценил его выше всех остальных — который имел собственное чувство нового мировоззрения. Этому новичку не нужно было

льстить, поощрять, подсказывать или руководить им в деле сочинения современной научной фантастики, и он имел естественную склонность к этой великолепной новой игре. Это был высокий тощий весьма эрудированный аристократ по имени Спрэг де Камп.

Лайон Спрэг де Камп родился 27 ноября 1907 года в Нью-Йорке-сити. Еще мальчишкой он получил свою долю лакомств как представитель высокородного, высокочтимого семейства и аристократической фамилии. Однако, несмотря на высокое происхождение Спрэг постепенно сумел познать мир двадцатого века со всей его грубостью и жестокостью, и при том сохранил своё уважение ко всему, выработал оригинальное чувство юмора и приобрёл интерес к новой науке и технике.

Джон Картер Марсианский, детский его кумир, очень пригодился де Кампу, когда он ближе познакомился с жизнью.

Де Камп учился в колледже на инженера-авиатора, а затем выполнял инженерную и экономическую работу. Однако, подобно большинству своих сверстников, все его радужные надежды на карьере разрушила Депрессия. В то время, когда он познакомился с Кэмпбеллом, де Камп работал начальником отдела патентов и изобретений Школы Международной переписки в Скрэнтоне, Пенсильвания; работа далеко не такая грандиозная, как можно судить по громкому названию должности.

В 1937 году его сокурсник по колледжу Джон Д. Кларк ввёл де Кампа в круг нью-йоркских писателей-фантастов, в который входил и Кэмпбелл. Де Камп тогда уже написал рассказ для «Эстаундинга», но его рассказ еще не был напечатан. Ведь в ту пору Кэмпбелл еще не стал редактором этого журнала.

Они с первого взгляда нашли друг друга. Де Камп, начинающий писатель-фантаст, был завербован старым про-фи Кэмпбеллом. В те дни Кэмпбелл был более сдержан и менее агрессивен, нежели, чем в более позднее время, и де

Кампа поразили его пронизательность и его такая писательская наблюдательность.

Но и Кэмпбелл тоже видел в де Кампе нечто особенное.

В первые дни своего редакторства в «Эстаундинге» Кэмпбелл по собственной просьбе закупил по произведению — или даже по несколько произведений — у большинства своих знакомых писателей: Эдмонда Гамильтона, Генри Каттнера, Мэнли Уэйд Веллмана, Отто Биндера, Фрэнка Белкнапа Лонга. И, разумеется, всегда готового Джека Уильямсона, который передал редактору рукопись своего лучшего романа. Начиная с «Легиона времени» (1938) романы и рассказы Уильямсона каждый год появлялись на страницах «Эстаундинга» и «Унноун».

Однако из всех известных Кэмпбеллу писателей-фантастов, именно новичка Спрэга де Кампа он выбрал своим главным союзником в деле представления современной научной фантастики.

С виду это может показаться странным. Первый рассказ де Кампа, опубликованный в последнем редактируемом Тремейном номере «Эстаундинга», был написан живо, занимательно, но и довольно неуклюже. Тем более что де Камп не слишком разбирался в научной фантастике. Он никогда регулярно не читал бульварных журналов. Он неплохо знал фантастические произведения Эдгара Райса Берроуза, Марка Твена, лорда Дансени, и Э.Р. Эддисона, но не Э.Э. Смита, Дона А. Стюарта или Стэнли Вейнбаума.

Но три черты де Кампа особенно импонировали Кэмпбеллу.

Во-первых, это особый декамповский опыт и подготовка. Он редактировал газету в своем Калифорнийском Техническом колледже и являлся соавтором новой книги о патентах и внедрении их в жизнь. В де Кампе — редкий случай как в научной фантастике, так и вне её — его техническое образование сочеталось с умением выражаться просто и ясно. А Джон Кэмпбелл ценил любого учёного человека, который при том знал и как писать.

Во-вторых, это был декамповский темперамент. На первый взгляд де Камп мог показаться холодным, прямым и абсолютно правильным, таким несомненным рационалистом. Но, как скоро Кэмпбелл имел возможность убедиться, за этой внешней оболочкой скрывался совсем другой де Камп, романтик, шут и бичеватель общества. И Кэмпбеллу, профессиональному дразнилке, не могла не понравиться склонность де Кампа к еретизму.

Третьей, но не менее важной черте можно дать имя «Гезекий Пантагенет». Так называлась устная игра в слова, в которую де Камп играл еще мальчишкой и с которой он позже познакомил своих коллег-писателей. В этой игре первый игрок загоняет в ужасное положение Гезекия, сквозной персонаж. Второй игрок должен был придумать, как герою выпутаться из этой западни, а потом сам загоняет героя в другое, еще более тяжелое положения. И так далее.

Но писателям-фантастам было предложено использовать при этой игре научно-фантастические ситуации. Гезекию в ней противостоял безумный ученый Гомер Мифкет. И при том, ставя перед героем свои задачи и предлагая способы из решения (самые нетривиальные, чем оригинальнее, тем лучше), они не должны были нарушать известные законы природы.

Эта декамповская игра стала не просто забавой, пусть и пришедшейся ко двору писателям-фантастам, но и пробным камнем для демонстрации своих знаний, характера и позиций. И от бдительного взгляда Кэмпбелла не укрылось то, что некоторые его коллеги были слишком старомодны, совершенно не разбирались в современных научных знаниях или слишком медленно соображали, чтобы хорошо играть в такую игру. Или что молодой беззаботный Генри Каттнер всякий раз, когда сочтет это нужным, может просто отделаться совершенно дурацкой фразой типа: «Что ж, и тут в космосе образовалась дыра, и Гезекий шагнул прямо в нее» — и так, пока не доводит до белого каления своих друзей.

И, конечно же, от взгляда Кэмпбелла не укрылось, что, несмотря на всю свою тягу к еретизму, Л. Спрэг де Камп входил в число немногих писателей-фантастов, кто хотел и мог играть в эту игру строго по правилам, уважал научные законы и тем не менее оставался постоянно дерзкими и изобретательным.

Являясь бунтовщиком, де Камп не попирает законов. И именно это в глазах Кэмпбелла делало писателя привлекательным.

Возможно, имелась еще и четвертая причина: то, что де Камп всегда находился под рукой. Ведь де Камп уже давно неуютно чувствовал себя в Скрантоне, а среди своих коллег он выглядел белой вороной. Поэтому в конце 1937 года писатель охотно сменил работу и стал заместителем редактора журнала о нефтяном производстве. Однако через несколько месяцев журнал закрылся за недостатком средств, и де Кампу вновь пришлось искать работу.

А на ловца, как известно, и зверь бежит. За короткое время де Камп превратился в нью-йоркского писателя-фрилансера, который писал прозу и публицистику для Джона Кэмпбелла.

А Кэмпбелл очень быстро убедился, что де Камп обладает сильно развитым чувством мироздания во взаимосвязях; мира, в котором все вещи и явления связаны друг с другом. И редактор понял, что в принципе это то же самое, что Вселенная в его мировоззрении — Вселенная, подчиняющаяся определенным законам.

Так де Камп стал правой рукой Кэмпбелла. В 1938 году Кэмпбелл опубликовал всего три его рассказа и одну статью. А вот в 1939 году вышло уже две большие (на два номера) статьи, два романа и шесть рассказов писателя, к тому же Кэмпбелл привлекал де Кампа к работе по глобальному редактированию «не-вполне-современных» романов других авторов.

Трудно переоценить ту помощь, которую де Камп оказал Кэмпбеллу в первые годы его редакторства. Когда в 1938 и 1939 года Кэмпбелл пытался провести в «Эстаун-

динге» свою сложную и взаимосвязанную программу изменений, то он писал, что лучшими образцами современной научной фантастики, которую пытался внедрить Кэмпбелл, являются произведения Л.Спрэга де Кампа. Пока остальные писатели, наконец, не определились с собственным пониманием мировоззрения Атомного века, именно де Камп являлся для Кэмпбелла живым уверением и доказательством его правоты.

Мы можем считать Кэмпбелла выдающимся архитектором и строителем величественного здания — дома для множества людей — в том концептуальном пространстве, в котором в тридцатых годах Э.Э. Смит раскинул свою палатку, человеком, который сделал явным и несменяемым то, что прежде являлось неуловимым и мимолетным. И именно статьи и проза, которые Л. Спрэг де Камп писал для Кэмпбелла в 1938 и 1939 годах стали первым опорным столбом этого здания.

В своих произведениях де Камп предлагает свой ответ на великую загадку, которая напугала и доводила до сумасшествия лучшие умы века Техники: каково же истинное место человека во Вселенной?

В век Техники казалось совершенно очевидным, что Вселенная не испытывает ни любви, ни даже малейшей лояльности к человеку в его нынешней форме. Считалось, что если человек хочет выжить, он должен развиваться. В противном же случае, его непременно вытеснят более проворные существа Земли, например, спруты или муравьи, или подчинят себе более развитые и безжалостные существа, пришельцы из иных пространств и времён. Но если человек должен эволюционировать — и стать, скажем, чудовищными и чуждыми нам Большими мозгами — что тогда стоит вся его драгоценная человечность?

Именно этой загадке де Камп бросил вызов и дал на неё свой ответ. Он решил найти естественное место для человека во вселенной путем переопределения понятий «человек», «Вселенная» и «эволюция», а также связей между ними в новых терминах мировоззрения Атомного века.

Для де Кампа более не существует огромной пропасти между Деревней и Миром За Холмом. Не существовало более чистенького и безопасного здесь-и-сейчас, нечто совершенного известного, полностью подконтрольного и абсолютно рационального, противовеса свободному и безмерному там — далеко, где всё дозволено и никакие известные законы не имеют силы.

Как писал де Камп, Вселенная представляет собой континиум, повсюду частично известный и везде таящий в себе сюрпризы. Это можно проследить по статьям, которые де Камп писал для «Эстаундинга». В них он изо всех сил пытается показать знакомое и общеизвестное, которое может заключаться в странном и различном — и удивительное, что может заключаться в знакомом и известном.

Тому, как такая казалось определенная и знакомая вещь, как язык, на котором мы говорим, читаем и пишем, может стать вдруг странным для нас, была посвящена статья «Язык для путешественников по времени» («Эстаундинг», июль 1938), первая статья, которую де Камп написал для Кэмпбелла. В ней он показывает, как наш собственный английский язык, который мы всегда считали стабильным и неизменным, на самом деле, на протяжении всего времени менялся и эволюционировал.

А дополняющая идея, что даже самые чуждые существа могут оказаться для нас знакомыми и родными, была выражена в его следующей статье «Проектирование жизни» («Эстаундинг, май-июнь 1939), в которой де Камп обсуждает те формы, которые разумная жизнь должна будет принять с инженерной точки зрения. И в конце своей статьи он делает вывод, что «если разумная жизнь возникает на другой планете, то, скорее всего, они не будут походить на хризантемы, морские звезды или пожарные гидранты. Есть достаточно оснований полагать, что, вероятнее всего, они будут похожи на людей».

Целью этих статей — и следующей статьи де Кампа «Не может быть ничего подобного!» («Эстаундинг», ноябрь-декабрь 1939), — где земляне рассматриваются как существ-

ва экзотического облика и поведения, как будто очередные инопланетяне из научной фантастики — было внушить, что Вселенная состоит из известных частей, что человек не будет изгнан из Вселенной и что эволюция — это не нечто странное и ужасное, а рядовой каждодневный процесс, в котором изменения постепенно накапливаются, и человечество, возможно, уже изменилось, само не заметив этого.

В протоэкологической Вселенной, проектируемой де Кампом, человечество не обладало больше исключительными привилегиями быть гомо сапиенсом — особый результат наличия у нас рациональной души и личного общения с Богом — зато обладало действительным статусом существ, которым оно владело совместно с широким разнообразным множеством иных разумных существ. Именно поэтому инопланетные захватчики в таких произведениях де Кампа, как «Разделяй и властвуй» («Анноун», апрель-май 1939) или «Раса воинов» («Эстаундинг», октябрь 1940) сначала могли казаться врожденно превосходящими нас, но потом выясняется, что и у них могут быть все общечеловеческие слабости. И, наоборот, де Камп оказался способен вообразить существа, которые мы прежде считали низшими — чёрного медведя, в результате эксперимента получившего высокий разум в «Команде» («Эстаундинг», октябрь 1938), неандертальца, дожившего до наших дней в «Человеке, не крепко стоящем на ногах» («Анноун», июнь 1939) и мутировавшее племя бабуинов в «Голубом жирафе» («Эстаундинг», август 1939) — как существа порядочные, рациональные и цивилизованные, равные человеку, и, быть может, даже превосходящие его.

Де Камп мог запросто предположить, что наше человечество когда-нибудь будет предано силами эволюции и сойдет со сцены. Но если так случиться, то не из-за того, что эволюция враждебно к нам настроена и всеми силами старается нас сломить, а потому, что мы сами окажемся чересчур беззаботны, глупы и алчны и этим погубим самих себя.

Эта мысль прослеживается, например, в рассказе «Живое ископаемое» («Эстаундинг», февраль 1939). В нем разумные шестидесятикилограммовые обезьяны-капуцины, которые успешно развиваются и почти уничтожили все человечество, считают, будто упадок нашей цивилизации произошёл отнюдь не по причине действия какого-то безжалостного закона подъема и спада, а из-за резкого упадка человеческой морали и злоупотребления с окружающей природой. Вот как это объясняет обезьяна-ученый:

«Известно, что Человек, был очень расточителен со своими богатствами. Примером является истощение запасов минеральных масел. И обширное вымирание крупных млекопитающих перед последним ледниковым периодом было тоже его деянием, по крайней мере частично. Мы уверены, что он виноват в исчезновении наиболее крупных видов китов, и подозреваем, что именно он истребил все виды слонов. Большинство сегодняшних млекопитающих эволюционировало (за пару миллионов лет) из форм которые в человеческие времена могли уместиться на ладони.

Нам неизвестно, почему человеческий род вымер. Возможно, причиной явилось сочетание войн и болезней, возможно, сыграло роль истощение естественных ресурсов, но мне иногда кажется, что это месть разгневанной природы. Я поставил целью своей жизни не допустить повторения этой ошибки». (Перевод В. Баканов).

По де Кампу гибель человечества не была неизбежной. Существует ясный путь вперед, и этот путь — жить в мире с природой, а не бунтовать против нее.

Уже в своем первом рассказе, написанном для Кэмпбелла, «Гипершерсть» («Эстаундинг», апрель 1939) де Камп описывает мир недалекого будущего, в котором человечество столкнулось с новым вирусом и внезапно обросло шерстью. В НФ века Техники почти любое изменение человечества воспринималось как нечто совершенно опасное и дестабилизирующее, знак грядущей гибели. В соответст-

вии с воззрениями того времени появление шерсти на теле человека оценивалось как тайный знак его вырождения и превращения в животное.

Но не для де Кампа, непримиримого борца с иллюзиями века Техники. Для него это было лишь поверхностное изменение человека, — довольно, может быть, смешное, но очевидно безвредное. Де Камп предлагал не отрицать и сопротивляться, а приспособливаться к обстоятельствам. В его рассказе в этом новом обществе процветают не те люди, которые покупают средства для удаления волос, а те, кто вкладывают свои деньги в скребницы.

Таким образом, вот какой ответ предлагает в своем раннем творчестве де Камп на эволюционную загадку века Техники. Вселенная не страшна и не является принципиально враждебной. Мы сами являемся естественным порождением этой Вселенной, и поэтому, хотя мы и можем найти множеством того, что будет странным для нас, ничто, с чем мы когда-либо столкнемся с чем-то совершенно чуждым. Если мы не потеряем голову, изучим с помощью нашей науки вселенские законы и будем делать каждый раз то, что нужно, мы сумеем выжить.

По сути дела идея произведений де Кампа в точности такая же, как и идея «Кто идет?», но выраженная в чистом виде, без всяких ужасов и истерик, без которых не обошлась повесть Кэмпбелла.

Научно-фантастические рассказы и научные статьи, которые де Камп написал в 1938 и 1939 годах, помогли примирить эмоциональность века Техники с новой гармонией рационализма и хорошего юмора. Они представляли собой сильнейшую аргументацию в пользу законности, ценности и мощи человеческой природы. И они пытались доказать, что в настоящее время путь к выживанию и развитию человечества лежит не на дороге эволюции, слишком медленного, постепенного, долговременного процесса, чтобы доверить ему заботу о нас, а на дороге научного прогресса, овладения всеми вселенскими принципами действия.

Но несмотря на всю их полезность и важность ранние работы де Кампа не стали его самыми значительным и оригинальным вкладом в кэмпбелловское дело. Таковыми стали романы, повести, которые де Камп написал один и в соавторстве для «Аннуун», журнала компаньона для «Эстаундинга».

Этот второй журнал, который начал выходить с марта 1939 года в полной мере демонстрировал всю широту кругозора и мастерство Джона Кэмпбелла. Он стал средоточием первых кэмпбелловских экспериментов в издании новой научной фантастики.

«Аннуун» являлся для «Эстаундинга» тем же, чем когда-то «Олл-Стори» был для «Аргоси» — менее ответственным, уважаемым и более не стесанным компаньоном. Место для дерзких писателей-фантастов могло в нём быть немереным, без малейших попыток сохранить свою репутацию.

Для постороннего наблюдателя «Аннуун», казалось, вообще не являлся журналом научной фантастики — во всяком случае, в том смысле, который вкладывал в этот термин Хьюго Гернсбек. Наоборот, он казался журналом традиционной фэнтези, в нем печатались произведения о богах, ведьмах, демонах, дьяволах и гномах.

Но все это была лишь видимость. Если то, что печаталось на страницах «Аннуун» и можно было назвать словом «фэнтези», это была фэнтези, выраженная как один из вариантов формы современной научной фантастики. «Магия» в «Аннуун» никогда не основывалась на **сверхъестественном**, как в традиционных мифах. Напротив, она всегда оказывается еще одним видом науки, результатом действия неких неизвестных фундаментальных законов, которых Л. Спрэг де Камп и его соавтор Флетчер Прэтт называли «законами волшебства».

Практически большинство, печатавшихся в «Аннуун», имели минимальное или вовсе никакого сходства с традиционными сказками, основанными на сверхъестественном. Больше они походили на современные НФ-произведения с

некоторым элементом невозможного или очень странным допущением.

Когда Кэмпбелл получал хорошее произведение, но недостаточно строго соответствующее его критериям материальности и правдоподобия, чтобы поместить его на страницы «Эстаундинга», то лучшим выходом для редактора стало назвать это произведение «фэнтези» и напечатать его в «Анноун». Историю о зарождении «Анноун» обычно рассказывают так. Джон Кэмпбелл получил роман английского писателя Эрика Фрэнка Рассела о научно необъяснимых «феноменах Форта». Несомненно, Харри Бэйтс или Ф. Орлин Тремейн без колебаний напечатали бы этот роман «Зловещий барьер» в «Эстаундинге», но только не Кэмпбелл. Поэтому специально ради таких произведений и был создан «Анноун».

Л. Рон Хаббард любил рассказывать истории. Возможно, что три романа о путешествиях в ином мире по мотивам «Тысячи и одной ночи», опубликованные в «Анноун» в 1939 году, стали тем первоначальным капиталом, в котором так нуждался Кэмпбелл. Позже Хаббард рассказывал что создание Кэмпбеллом «Анноун» пошло именно ему на пользу, так как писать фэнтези у него получалось лучше, нежели научную фантастику.

Однако обе истории, в лучшем случае, раскрывают лишь одну грань истины. Сам Кэмпбелл, вот как высказывался о «Зловещем барьере»: «Уверяю тебя, с этой вещи не мог начаться новый журнал, если бы она так и осталась единственной». И потом добавил: «Причиной для основания «Анноуна»/.../ стал тот факт, что слишком много первоклассных рукописей, чтобы публиковать их в «Эстаундинге», скопилось у меня в конторе».

Так как Кэмпбеллу действительно присылали множество рукописей, казалось бы, есть определенный резон в его словах о причинах возникновения второго журнала. К тому же некоторые произведения — такие как, например, повесть де Кампа о вторжении инопланетян «Разделяй и вла-

ствуй» — легко могли бы появиться на страницах обоих журналов.

Но в голове у Кэмпбелла существовало некое принципиальное разграничение между его двумя журналами. И дабы помочь писателям разобраться в этих концепциях, часто объяснял им: «Я редактирую два журнала «Эстаундинг» и «Анноун». Для «Эстаундинга» мне нужны произведения хорошие, логичные и достоверные. А для «Анноун» — просто хорошие и логичные».

На практике это означало, особым делом для «Эстаундинга» стали произведения о будущем и космосе — основной поток для достоверной научной фантастики. А делом «Анноун» стали параллельные миры.

В контексте того времени именно «Эстаундинг» имел гораздо большее значение. «Эстаундинг» занимался серьезным делом, претворял будущее человека в жизнь. «Анноуну» оставались лишь выдумки да игры.

Но если отрешиться от текущего момента «Анноун», — который просуществовал только четыре года или тридцать девять номеров — также сыграл весьма важную роль. Именно в «Анноун» был заложен базис для понимания традиционной сказки и бульварной научной фантастики как некоторых разновидностей большой НФ. И в первую очередь понимание НФ не как литературы **изменений**, а как литературы **альтернативных возможностей**. Благодаря этому «Анноун» стал таким же предзнаменованием новой НФ; как когда-то «Паровой человек в прериях» предвестил появление «Машины времени» и «Комического жаворонка».

Из всех кэмпбелловских авторов именно де Камп счел свободу нравов журнале «Анноун» более нужной и подходящей. Писать для «Эстаундинга» мешало де Кампу одно значительное обстоятельство. Дело в том, что «Эстаундинг» требовал от писателей-фантастов достоверности их историй, а рациональная доля души де Кампа относилась к этому требованию со всевозможной серьезностью. И, стало быть, исключались всяческие машины времени и полеты

свыше скорости света, так как в глубине души де Камп не верил в достоверность подобных вещей.

Еще недавно в своем «Космическом жаворонке» Э.Э. Смит мог запросто наплевать на Эйнштейна и отправить своих героев в путешествие к звездам со сверхсветовой скоростью и заявить: «Теория относительности — это лишь теория. А наш полет — неопровержимый факт». Но де Камп, этот человек рассудка Атомного века, разоблачитель обманов века Техники, не был способен поверить в такие безрассудства.

И именно из-за того, что он не мог поверить в эти свободные прыжки туда-сюда, де Камп чувствовал себя не в своей тарелке, если писал о будущем или космосе. Благодаря такому скрупулезному складу ума, место действия в научно-фантастических произведениях де Кампа, печатавшихся в «Эстаундинге», ограничивалось Землей и ближним космосом.

Поэтому для этого писателя, произведения, так называемые «фэнтези», писавшиеся для «Аннуун» имели принципиальное отличие от так называемой «научной фантастики», написанной для «Эстаундинга». От истории для «Аннуун» не требовали **достоверности**, и значит, было где развернуться декамповскому воображению.

Так, например, оставаясь в рамках, заданных «Эстаундингом», де Камп никогда не смог бы написать «Человека, не крепко стоящего на ногах», произведения, в котором доисторический человек легко справляется со всеми сложностями современного мира. Можно ли, откровенно говоря, допустить, чтобы неандерталец прожил 50 000 лет и даже не состарился? Определенный нонсенс для де Кампа рационального человека науки. Но по меркам «Аннууна» он вполне мог допустить, что этот доисторический охотник на бизонов так психологически переменился благодаря (чистая условность) удару молнии, а дальше пошла чистая игра воображения на тему, как современные люди реагируют на доисторического человека, а он — на них.

«Анноун» предоставил де Кампу возможность ничем не ограничивать свое воображение, а на этой основе он далее надеется развить свою логику и строгость доказательств. Джон Кэмпбелл не сумел бы выдумать воображаемую формулу, лучше всего соответствующую природе и знаниям этого необычного писателя.

Именно поэтому в такой вещи, как «Да сгинет тьма» («Анноун», декабрь 1939) де Камп не смог с чистой совестью написать о научно-фантастической машине времени и предпочел опять-таки удар молнии — «дедушка всех вспышек молний» — как средство, дабы отправить своего главного героя, археолога Мартина Пэдвеля, назад по времени в решающий момент западной истории, во время окончательного падения Рима. А затем, уже с этой точки де Камп смог начать свою любимую игру в «что, если» и продолжать писать свой роман о применении вселенских принципов действия к нуждам более раннего времени и переносе научного прогресса в прошлое.

Именно «Да сгинет тьма» сделала де Кампа звездой «Анноуна». Очевидным образом и подобием для этого романа послужил марктвеновский «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889). «Да сгинет тьма», быть может, мыслилась, как попытка переписать «Янки из Коннектикута» и сделать его **правильным** — конечно, с точки зрения Атомного века.

В обоих романах главные герои — современники авторов — попадают в прошлое с помощью двух различных случайностей. Твеновский герой несетя по времени назад от удара железным ломом по голове, который ему нанёс рабочий-бунтарь, а декамповский — от страшного удара молнии. И в результате они оба попадают в Европу в шестой век нашей эры, канун Тёмных Веков.

Но с этого момента обе книги начинают отличаться почти незаметно, но значительно.

Марктвеновский Босс, Хэнк Морган, человек века Техники, создатель инструментов и машин и подрядчик работ. Это парень, который знает, как построить машину и заста-

вить людей работать в конвейере. Его естественной реакцией, оказывается, взять этот полуисторический—полулегендарный мир, куда он попал, и заставить его принять нужный вид. Так как он знал, как всё это делается, он создаёт пушки, железную дорогу, электрическое освещение и силится превратить артуровскую Британию в Америку девятнадцатого века, устраивает ли это всех тамошних олухов и простаков или нет.

Но мир короля Артура, как мы узнаём, не хочет **идти** этим путем, поэтому Янки засыпает, усыпленный волшебством Мерлина, чтобы проснуться в своем собственном времени. В конце романа мы можем решить будто всё, что произошло между ударом по голове (который случился перед началом собственно рассказа) и сном в конце и является чем-то подобным сну или галлюцинации.

Однако роман де Кампа выгодно отличался от всех произведений о путешествии по времени и по измерениям, написанных за пятьдесят лет после «Янки из Коннектикута» — хотя он сам отказался от уэллсовской машины времени из никеля, слоновой кости и хрусталя как научно невозможную. Уже в самом начале «Да сгинет тьма», ещё до решающего эпизода с ударом молнии, главный герой, итальянский профессор, излагает теорию, похожую на уэлловскую, о времени как о дереве с множеством ответвлений:

«Я говорил, что все эти люди, которые только что исчезли, соскользнули назад... по стволу дерева времени. Когда они прекратят своё скольжение, то окажутся в прошлом. Но лишь только они что-нибудь там натворят, так изменят всю последующую историю.... А ствол продолжит расти. Но там, где они остановились, появятся новые ветви».

Таким образом, столь удобное средство перемещения как удар молнии может иметь очень серьезное обоснование как средство для путешествия по времени. И когда Мартин Пэдвей обнаружит, что попал в известную историческую

эпоху — в Рим времени упадка в 535 году н.э., которым управлял король остогов и на который собирается напасть лучший полководец императора Юстиниана Велизарий — это не может оказаться сном и он никогда не вернется назад в двадцатый век. Он в самом деле попал в Рим и хочет извлечь из этого пользу.

Более того, он не полностью беспомощен в своём новом мире, и роман рассказывает о том, что же случилось с этим героем дальше. Он уверен, что своими действиями может изменить ход истории. И если он будет умен, достаточно умел и приложит все силы, то сможет создать современно новую реальность.

В отличие от марктовеновского Босса из века Техники, который понимает британцев шестого века не лучше, чем детей или животных, Мартин Пэдвей—демократ Атомного века и искренне любит и уважает людей, среди которых очутился. Де Камп остаётся де Кампом и все эти итальянцы, готы, вандалы, сирийцы, евреи, греки и прочие представлены как самые обыкновенные нормальные простые смертные, не слишком отличные по натуре от нас самих.

Главное отличие Пэдвея от остальных героев не в том, что он в известной степени супермен или находится на более высокой ступеньки эволюции, а просто имеет больший уровень знаний и всегда устремлен к одной цели. Его сила в знании тех событий, которые произошли и произойдут здесь без его вмешательства. И ещё он человек с научным образованием, наследник последних нескольких веков научного прогресса на Западе.

Пэдвей стремиться не создавать общество двадцатого века в Риме шестого века и воздвигнуть небоскреб позади Колизея. Нет, он просто не верит, в какую бы то ни было плодотворность подобных попыток. И он глубоко осведомлен об основных законах того времени, в котором он очутился:

«Он находился во времени заката классической западной цивилизации. Века Религии, более известные как Тем-

ные Века, были не за горами. В вопросах науки и техники Европа погрузиться во тьму почти на тысячу лет. А именно эти вопросы, по мнению Пэдвея, являлись самыми главными, если не единственно важными, аспектами цивилизации».

И неизбежно перед Пэдвеем возникает вопрос: «Может ли один человек изменить историю и предотвратить грядущие междуцарствие?»

А именно благодаря особо профессии Пэдвея он смог помочь этой больной культуре дать ей то лекарство, в котором она нуждалась больше всего. И это не мгновенная насильственная модернизация, а перенос из эпохи Средневековья и Ренессанса некоторых машин и изобретений, всего того, что может дать толчок научному прогрессу.

И поэтому Пэдвей внес в эту эпоху арабские цифры, лошадиную упряжь, винокурню, телескоп, семафорный телеграф, бумагу и печатание, почту и школы. И когда он предлагает всё это, то искренне заявляет: «Я собираюсь сделать вещи, обучающие реальным предметам: математике, технике, медицине. Я вижу, где сам сумею написать все эти книги».

По необходимости — надо отразить вторжение армии императора Восточной Римской империи Юстиниана — Пэдвей развивает активную военную и политическую деятельность в духе марктовеновского Хэнка Моргана, но все это является для профессора лишь средством. Он говорит: «Самое главное — это такие вещи, как прессы и телеграф. Мои политические и военные действия, скорее всего, через сто лет не будут иметь значения, но все эти вещи я надеюсь, останутся».

И к концу романа всё больше становится уверенностью, что он добьется успеха. Ведь что бы с ним ни случилось, те вещи, которые ввёл главный герой, получили широкое распространение, хорошо укоренились и вряд ли исчезнут. История изменилась. Тьма не наступит и на дереве времени вырастет уже не одна новая ветвь.

Какой триумф силы универсальных вселенских принципов. Одновременно опровергнут важнейший пример в пользу концепции цикличности истории — возвышение и упадок Римской империи, а Тёмные века заменены новой эрой научного прогресса!

Аргументацию из своего романа «Да сгинет тьма» де Камп развил в своей очередной, уже четверной статье для Кэмпбелла «Наука о предопределенности» («Эстаундинг», июль-август, 1940). В ней де Камп одну за другой рассматривает ряд теорий о развитии цивилизации, в том числе теории Освальда Шпенглера и Арнольда Тойнби, главных апологетов цикличности в истории. Но де Камп делает вывод, что цикличность истории не является мрачной перспективой для Западной цивилизации середины двадцатого века. Её может низвергнуть более могущественная сила научного и технического прогресса.

Процесс перехода от НФ века Техники к новой современной научной фантастики Атомного века достиг своей поворотной точки летом 1939 года, как раз в то время, когда Кэмпбелл перенёс свое главное внимание с «Эстаундинга» на «Анноун». И именно тогда терпеливые усилия Джона Кэмпбелла по реформе «Эстаундинга» и НФ вообще сконцентрировались вместе и начали давать ощутимый эффект.

И в это время Кэмпбелл отладил «Эстаундинг» как снаружи, так и изнутри. Он не имел того же самого лица. У него был новый заголовок, новое оформление и новые обложки новых художников.

А вместе с формой журнала постепенно менялось и его содержание. На страницах «Эстаундинга» Кэмпбелл, который обещал печатать научную фантастику, нового типа, помещал примеры подобной литературы, как свои, так и других авторов. И открыл или развил у многих писателей эту способность писать новую НФ.

Кэмпбелл предоставил писателям и читателям научной фантастики на рассмотрение новую гуманистическую Вселенную: Вселенную, которая не являлась угрозой для чело-

вечества. Вселенную, где человеческие идеи и поступки имели свою ценность. Вселенную, над которой люди могли даже установить свой контроль.

И в редакционных статьях, прозе и публицистике Кэмпбелл неутомимо ставил на повестку дня главные проблемы современной научной фантастики и заострял на них внимание авторов «Эстаундинга» — проблемы этого нового мироздания. Эти центральные проблемы стали насущными для «Эстаундинга» времён его Золотого века: как справиться со сложностями жизни в будущем; как развивать космические путешествия; как удержать в узде атомную энергию и роботов; как исследовать пределы человеческого мышления. Если люди научатся справляться с подобными проблемами, ничто во Вселенной не будет им страшно.

Наконец, Кэмпбелл создал современную фэнтези в «Аннуэ» как очевидную противоположность новой научной фантастике в «Эстаундинге». И ещё, что менее очевидно, подкрепление и расширение методов и системы ценностей «Эстаундинга».

Но даже тогда — в первой половине 1939 года «Эстаундинг» не являлся ещё журналом современной научной фантастики, а только стремился им быть.

Но уже летом 1939 года ситуация быстро начала меняться. В течении всего трех месяцев — июля, августа и сентября — у кэмпбелловского журнала появилось множество новых авторов, привлечённых политикой изменений в «Эстаундинге»; звуками и запахами деятельности или просто в силу того, что они нужны Кэмпбеллу.

С июльского 1939 года номера «Эстаундинга» начинают отчёт эпохи Золотого века Кэмпбелла. Именно в июльском номере материалы, написанные в новом стиле, впервые добились решающего превосходства.

Кэмпбелловская редакционная статья была посвящена новости о том, что атом расщеплён. В ней предсказывалось как создание атомных электростанций, так и то огромное количество энергии, которое может выделиться при быст-

ром расщеплении атомов. «С точки зрения мгновенного выделения энергии процесс расщепления атома урана не имеет себе равных».

В этом номере были еще две статьи. Первая, «Инструменты для мозгов» Лео Вернона, содержала историю развития думающих машин. А вторая, «География для путешественников по времени» Вилли Лея — нечто вроде продолжения статьи де Кампа «Язык для путешественников по времени» — показывала, что даже очертания и месторасположение континентов подвержены изменениям.

А центральным произведением в этом номере стала повесть «Черная тварь» («Черный хищник») молодого канадского писателя А.Э Ван Вогта, толчком, к решению которого стать писателем-фантастом послужило прочтение повести «Кто идет?»

И там был еще «Тенденции» первый опубликованный в «Эстаундинге» рассказ юного Айзека Азимова, первого представителя того юного поколения авторов, с которыми Кэмпбелл нянчился весь прошлый год.

Но это еще не всё. Кроме того в июльском номере был напечатан удивительный рассказ об альтернативных будущих «Величественнее богов», первый написанный для Кэмпбелла рассказ К.Л. Мур, автора «Шамблю» и цикла историй о Джирел из Джойри. И с тех пор Мур не только напишет под собственным именем целый ряд произведений для Кэмпбелла, но после того как в 1940 году вышла замуж за Генри Каттнера, они вместе стали двумя самыми плодовитыми кэмпбелловским авторами военного времени: Льюисом Пэдджеттом и Лауренсом О'Доннеллом.

А в полку новых писателей всё прибывало. В августовском номере «Эстаундинга» вышла «Линия жизни», первый рассказ бывшего морского офицера Роберта Хайнлайна. Он стал сразу двумя кэмпбелловскими авторами: Хайнлайном и Ансоном Макдональдом.

А еще в августовском «Анноун» был напечатан «Два искателя приключений», первый рассказ Фрица Лейбера-младшего, известного актера шекспировских пьес. А в сен-

тябрьском «Эстаундинге» появился «Дух эфира» первый рассказ молодого моряка торгового флота Теодора Старджона.

Именно они лучше всех освоили вселенские принципы действия и отлично применяли их к другим измерениям, работам, времени, пространству и дальнейшей эволюции человека.

## ГЛАВА 13 СМЕНА ОТНОШЕНИЙ

Современная научная фантастика — новая, передовая, фактологическая, манипулирующая вселенными научная фантастика, созданная Джоном У. Кэмпбеллом, который так явственно начал гнуть свою линию летом 1939 года — может быть рассмотрена как высшая и самая грандиозная точка НФ века Техники. Но вместе с тем она была так же чем-то совершенно новым и отличным от всего — фундаментом для развития НФ на протяжении следующих сорока лет.

На страницах «Эстаундинга» и «Анноун» в пору Золотого Века, который продолжался с лета 1939 года до конца 1945 года, весь остов научной фантастики, написанной после 1870 года, стал тем сырьём, которое надо было описать, собрать, сосредоточить в одном месте, расширять и использовать. И при том полностью переформулировать.

Самым известным примером этого процесса завершения и одновременно изменения является повесть Айзека Азимова «Приход ночи», опубликованный в сентябрьском 1941 года номере «Эстаундинга». Благодаря своей уникальности и тем не менее совершенной типичности для современной научной фантастики «Приход тьмы» почти через тридцать лет после своей первой публикации стал той вещью, которую члены «Ассоциации Писателей-фантастов Америки», при определении лучшего НФ произведения из написанных до 1965 — даты образования этой организации — назвали

лучшей, впереди даже «Марсианской Одиссеи» Стенли Вейнбаума.

«Приход ночи» это самое эпохальное произведение эпохального момента. Мы можем многое узнать о том, как создавался и протекал кэмпбелловский Золотой Век — и даже уловить некоторые намеки на его принципиальные ограничения — пристально изучив все разнообразия века Техники, эпохи Романтизма и даже более ранних времен, которые вдохновили на создание этого центрального произведения: вспомнив, что ученичество в современной научной фантастике, которое Айзек Азимов проходил у Джона Кэмпбелла, вдохнуло в него способность взяться за проект такого значения; и наконец, разобрав те пути, по которым старые материалы и новые отношения, развитые Азимовым, были успешно объединены в «Приходе ночи» и придали уникальное значение этому произведению.

Фактически «Приход ночи» стал произведением, которое Айзеку Азимову суждено было написать. И как и многое другое в «Эстаундинге» Золотого Века идея «Прихода ночи» принадлежала Кэмпбеллу. Он нашёл зародыш НФ произведения в одной лирической сентенции из «Природы» (1836), первый Ральфа Уолдо Эмерсона, нового английско-го трансценденталиста, лектора и эссеиста.

Эмерсон начал свою небольшую книгу с заявления о ответственности следов Руки Божией в Природе. В качестве иллюстрации этого тезиса, он пишет: «Если звезды будут появляться на небе лишь одну ночь в тысячу лет, как смогли бы люди уверовать, поклоняться и пронести через множество поколений воспоминания о граде Божьем, который когда-то явился им!»

Азимов вспоминает об одном разговоре в служебном кабинете Кэмпбелла 17 марта 1941 года. Сначала его собственная азимовская последняя идея была быстро отброшена в сторону. У Кэмпбелла имелось нечто, что он хотел показать молодому автору — та самая цитата без последних четырех слов. Закончив читать, Кэмпбелл задал вопрос:

«— Как ты думаешь, Азимов, что случится, если бы люди могли видеть звезды лишь раз в тысячу лет?

Я подумал и ничего не надумал. И честно сказал:

— Не знаю.

А Кэмпбелл заявил:

— Я думаю, что они сойдут с ума. И я хочу, чтобы ты написал об этом историю»

И какой вдохновляющей стала эта идея для Азимова, и прозвучала для него как гром с ясного неба. И скорее всего именно поэтому с тех пор Кэмпбелл никогда больше не предлагал Азимову оригинальных идей для какого-бы то ни было произведения. Он играл собственными азимовскими идеями, часто видоизменял их, но никогда не знакомил этого автора с новыми зажигательными идеями.

И в то же время сама фраза, какой курьёзной и старомодной она выглядит. Эта цитата взята у Эмерсона, автора эпохи Романтизма и отражает взаимоотношения именно эпохи Романтизма. Она предполагает, что если красота звёзд будет являться человеку лишь одну ночь в тысячу лет, души людские будут постоянно помнить о творении рук Божьих и поклоняться Творцу. Именно так и смотрели на мир жители эпохи Романтизма.

Но и та реакция, которую предположил Кэмпбелл, также не нова. Она — порождение века Техники, времени, когда люди лишились своей веры в душу, в заветную линию жизни, что находится в руках Божьих, и почувствовали себя одинокими на холодном продуваемом дворе нового мироздания пространства и времени, испуганными и поражёнными. Кэмпбелловское контрпредложение, которое он высказал Азимову, заключалось в том, что люди в ситуации, описанной Эмерсоном, будут не поклоняться во всём Богу, но скорее впадут в истерику, описанную Г.Ф. Лавкрафтом, который открыл чувство ужаса, что наступает при виде новой реальности, и как это чувство сводит нас с ума. И подобно несчастным Последним Людям у Олафа Стэплдона,

которые сочли пустоту и низменный рисунок созвездий столь ужасными, деморализующими и сводящими с ума, что смогли лишь расплакаться и сбежать домой.

На самом деле, однако, идея Кэмпбелла была глубже вот этих двух старомодных рефлексий. Эмрсон дал ему лишь точку для первого толчка в размышлениях, космические страхи века Техники стали первой вехой на этом пути.

Вспомним, как Кэмпбелл внушал Азимову, что когда он дарит авторам свои идеи, то от них всегда рассчитывает получить нечто большее. В данном случае тем самым несколько большим, на которое всегда рассчитывал редактор, стала особая новая перспектива современной научной фантастики, та перспектива, понимать которую Кэмпбелл учил Азимова месяц за месяцем уже два с половиной года.

Кое-что об истинных кэмпбелловских намерениях, мыслях и чаяниях можно предположить по тем вехам, которые редактор автоматически воспроизвёл, представляя свой новый проект. Он сам не испытывал ни чувства поклонения Богу, ни чувства страха перед ним. Отталкиваясь от эмерсоновской ситуации — и углубляя и расширяя её — Кэмпбелл ощущает в ней благодатную почву для мысленного эксперимента и создания НФ произведения в кэмпбелловском стиле. И он очевидно рассчитывал, что такую же реакцию она вызовет у Азимова, ведь оба они считали научную фантастику частью науки.

Кэмпбелловская вера в детальный рациональный расчёт ярко выражена в азимовском анализе обсуждения этой важной идеи. Он вспоминал: «Потом мы беседовали с ним о самых разных вещах, но Кэмпбелл как будто по-прежнему прокручивал эту идею, и мог внезапно задать мне вопрос, например: «А почему остальное время звёзды вдруг станут невидимы?» А потом слушал, как я пытаюсь выкрутиться».

Именно Кэмпбелл предположил, что его новая, имеющая дело с фактами современная научная фантастика должна найти свой путь — и не один, а множество путей — чтобы вдохнуть жизнь, описать и, наконец, стать владель-

цем неясной эмерсоновской идеи, будто звёзды могут открываться человеческому взору лишь раз в десять тысяч лет. А ещё Кэмпбелл имел некоторое основание для своей уверенности, он знал — а Азимов нет — что Роберт Хайнлайн, бывший офицер флота, самый надёжный из новых кэмпбелловских авторов уже вручил редактору повесть на ту же тему.

В повести «Вселенная» («Эстаундинг», май 1941) Хайнлайн описывает первый звёздный корабль, который долгими годами летит в пустоту между Землёй и ближайшей звездой. Поколения людей на этом корабле претерпели мутацию и изменились. Они забыли о своих целях. То, что некогда являлось непреложным историческим и научным фактом, стало мифом, религиозным суеверием, которое ещё сохранилось в памяти, но перестало быть осмысленным.

Корабль сбился с пути, и никто не смотрит наружу. Такие слова как «Земля», «корабль» и «звёзды», воспринимаются лишь как аллегории. Поэтому, когда главный герой, наконец, видит снаружи корабля звёзды, он не впадает в молитвенный экстаз и не сходит с ума. Наоборот он постигает разом, что многое из того, чего он ранее полагал вздором, на деле оказалось непреложной истиной. Возникшее эмоционально-эстетическое чувство Хайнлайн сравнивает с оргазмом:

«Бриллианты, с небрежной щедростью рассыпанные по искусственному небу, — бесчисленные светила лежали перед ним, окружали его со всех сторон. Один среди звёздной вселенной!

— О-о-о! — невольно выдохнул Хьюго и вцепился в ручку кресла, чуть не обломав ногти, но даже не заметил боли. Страха он больше не испытывал. Только одно чувство владело им. Грубые будни корабля не убили в нём стремления к прекрасному, и сейчас он впервые в жизни переживал невыносимо сладостную муку встречи с ним. Прекрасное ошеломило его и вызвало боль. (пер. Ю. Заровича)

И с тех пор самым заветным желанием главного героя повести Хайнлайна становится донести эту картину до глаз других людей, дабы те тоже могли познать всю истину и красоту звёзд.

Кэмпбелл не только держал эту повесть в руках, она в то время была уже запущена в печать и должна была выйти в ближайшие месяцы. Но в доказательство своему заверению, будто он дарит полудюжине авторов одну и ту же идею и получает в итоге шесть различных вещей, Кэмпбелл хотел, чтобы Азимов написал ещё одно произведение о внезапном обнаружении звёзд. Однако должно было иметься и одно отличие от повести Хайнлайна. Оно должно описывать массовую реакцию безумия.

Кэмпбелл не просто просил Азимова написать повесть об опытах безумия, подобно Эдгару Аллану По в одном из описаний своих галлюцинаций. Кэмпбелл не просил автора размышлять об обществе, охваченном безумием от шока внезапного открытия расширяющейся Вселенной.

То предложение, которое сделал Кэмпбелл Азимову, заключалось в разрешении фундаментальной проблемы с помощью вселенских принципов действия, подобно кэмпбелловскому альтер эго Дону А. Стюарту в повести «Кто идёт?», повести-родоначальнике жанра, которая так увлекла Азимова с момента первой его встречи с редактором. Но проблемой, поставленной Кэмпбеллом, является не проблема реакции толпы на постижение звёзд, а более глобальная проблема цикличности истории и ахиллесовой пяты человечества.

Повести «Сумерки» и «Ночь» Дона А. Стюарта — которые вместе представляли собой цикличную историю, ведущую к неизбежной гибели цивилизации — вышли всего шесть лет назад. Азимов — 21 год, студент-химик последнего курса в Колумбии — читал эти повести Кэмпбелла, когда заканчивал учиться в высшей школе и начинал — в колледже. Поэтому когда Кэмпбелл с Азимовым ещё до обсуждения сюжета новой повести согласились, что она будет называться «Приход ночи», Азимов должен был до-

гадаться, что Кэмпбелл предлагает ему заняться проблемами, которые рассматривались в «Сумерках» и «Ночи» и остались нерешенными.

Кое-что о том, как Азимов отнёсся к новому заданию можно судить по тем мажорным мыслям, с которыми Азимов взялся за «Приход ночи». Он вспомнил об идее мысленных экспериментов, которую выдвинул предшественник Кэмпбелла по «Эстаундингу» Ф. Орлин Тремэйн:

«Мысленный эксперимент (их ошибки в науке являлись моей самой еретической мыслью) ужасно увлек меня. Эта идея убедила меня в превосходстве научной фантастики и к тому времени, когда я начал писать научную фантастику сам, я намеревался проводить мысленные эксперименты, даже использовал термины, предложенные Тремэйном. Моя повесть «Приход ночи» сознательно писалась как мысленный эксперимент».

Мы должны быть осведомлены — как явно был осведомлен и сам Азимов — что Тремэйн не считал ни «Сумерки», ни «Ночь» мысленным экспериментом. И имел на это свои причины. Обе кэмпбелловские повести не выдвинули каких бы то ни было идей. Они просто представляли точку зрения конца эпохи века Техники на отдалённое будущее Земли и вырождение цивилизации, представленные в «Машине времени» и в «Мире красного солнца» и многих других историях. Их главное достоинство заключалось в яркости, с которой в них описаны деволюционный кошмар начала двадцатого века.

Тот Азимов, который осознал, что «Приход ночи» должен в некоторой степени стать составной частью «Сумерек» и «Ночи», но в то же время решил, что она будет и мысленным экспериментом, являлся Азимовым, который и получил задание от Кэмпбелла и понял истинную подоплёку этой задачи.

Мы можем убедиться, что даже на самой начальной стадии написания стало очевидно, что в «Приходе ночи» должны воссоединиться все успехи Западной мысли, полным спектром старых и новых отношений к невероятному.

«Приход ночи» начинался с романтического эпиграфа из Ральфа Уолдо Эмерсона, заявляющий, что град Божий — под которым мы можем понимать как небесный город из традиционной христианской концепции, так и как рационально современный город-утопия времён эпохи Просвещения — является не только поблекшей мечтой о сверхъестественном, но и блистательным выражением материальной природы ...если бы люди могли, увидев звёзды лишь раз в миллион лет, читать и верить этим свидетельствам.

Для своего времени это была радикальная концепция, которая ставила целью продолжить путь от старого мировоззрения, основанном на сверхъестественном, к новому, недавно возникшему материализму. Однако сто лет спустя в совершенно новой эпохе Кэмпбелл и Азимов вполне могли счесть эту концепцию консервативной, так как она пытается реанимировать традиционные сверхъестественные ценности.

И наоборот, собственное произведение должно было предполагать ситуацию, которая могла бы описать все душевные метания Западного научного человека, отвергнувшего сверхъестественное и уверовавшего в материализм. «Приход ночи» включил в себя безумие Эдгара Аллана По и невыносимое чувство космоса Г.Ф. Лавкрафта. В ней отвешивался поклон как научной утопии, так и истории о затерянной цивилизации. Она взывает к меланхолии красного-солнца-в-конце-времени в «Машине времени» и «Ночи». Его заголовок вызывает ассоциации с повестями Дона А. Стюарта. И кроме того эта повесть является тремэйновским мысленным экспериментом.

И всё в одной вещи.

А кэмпбелловская современная научная фантастика со всей его силой воображения любых обстоятельств и условий и особой любовью ставить проблемы и разрешать их должна суметь соединить все эти разнородные элементы и сделать основной его задачей разрешение ключевой проблемы цикличности истории.

В то время у Азимова за внешней бравадой скрывалось чувство неуверенности в себя, он считал себя подающим надежды новичком, третьестепенным писателем-фантастом, за три года усилий он создал семнадцать НФ-произведений — но лишь четыре из них отобрал Джон Кэмпбелл, который являлся его эталоном. Для Азимова «Эстаундинг» был игрой в крепость; продавать кому-то другому, кроме Кэмпбелла он считал ниже своего достоинства.

Так неужели Кэмпбелл настолько доверял Азимову, что поручил ему это особое задание. Ответ будет таков: «Кэмпбелл достаточно хорошо изучил Азимова с тех пор, как этот юноша пришёл к нему в офис и знал о писателе даже то, что сам Азимов ещё не знал о себе».

Для начала Азимов не был похож на своих друзей, других молодых начинающих писателей-фантастов, которые торили дорогу в кабинет Кэмпбелла и находили покровительственные манеры и сократический стиль великого редактора нестерпимыми и воевали с ним, бранили его или бежали от него даже на противоположное побережье. Азимов один из этих ярких, голодных талантливых нью-йоркских парней оказался готов быть терпеливым, избегать споров и правильно ценить значение каждого слова Кэмпбелла и найти способ, как следовать редакторской линии, даже если не согласен с редактором.

Азимов вспоминал:

«Я стал самым из того «клуба» писателей, которых он /.../ собрал вокруг себя. Хотя к нам позже присоединились более молодые авторы, я не думаю, что когда бы то ни было, среди его соратников имелся хоть кто-то более нескладный и наивный, чем я. Я верил, что забавляю его и даю ему удобную возможность, чтобы лучше отшлифовать свою аргументацию. Во всяком случае, я всегда думал, что из всех писателей являюсь его любимчиком, и что на меня он тратит времени больше, чем на любого другого. И я верю, что это много значит».

А Кэмпбелл проверял его снова и снова. Больше никто из всего круга его основных авторов в своём желании, устремлениях и старании стать современным писателем-фантастом кэмпбелловского толка не достиг рвения Азимова. Этот молодой да ранний и дерзкий Азимов многое обещал. Но об отдаче пока не имело смысла и думать. Ведь даже когда писатель написал семнадцать своих рассказов, Кэмпбелл смог купить лишь один.

Азимов изо всех сил старался написать такую вещь, которую Кэмпбелл счёл бы для себя приемлемой. Большинство из его первых попыток были наивны, неуместны и просто слишком хаотичны. Но мало — помалу Азимов постигал редакторские требования, а его работы медленно, но верно двигались в кэмпбелловском направлении.

И когда попытки увенчались успехом, и он сделал наконец из себя интересного современного писателя-фантаста — и при том неординарного писателя — Кэмпбелл понял, что его ожидания начинают сбываться. Он предвидел то, кем стал Азимов, задолго до того, как это событие свершилось, и прекрасно знал, на что этот автор теперь способен.

«Приход ночи» мог быть задуман, как последний экзамен новому автору или, наоборот, как первый подарок судьбы. Когда Кэмпбелл в марте 1941 года прочитал Азимову цитату их Эмерсона и предложил на её основе написать рассказ, это стало поворотным пунктом за долгие месяцы их сотрудничества. Кэмпбелл, будучи очень высокого мнения о способностях и возможностях Азимова, имел достаточные основания полагать, что Азимов будет готов извлечь всё из этой предоставленной ему идеи.

Короче говоря, благодаря попыткам Азимова писать и думать так, чтобы стать кэмпбелловским писателем-фантастом, становится ясно, почему Кэмпбелл мог поверить, что именно Азимов способен написать вещь, подобную «Приходу ночи», и сказать таким образом своё особое и новое слово в современной научной фантастике.

Давайте начнём с первого слабого азимовского рассказа «Космический штопор». Хотя этот рассказ нигде не публи-

ковался, Азимов описал его сюжет вместе с сюжетами других своих ранних вещей в первом томе автобиографии.

В этом рассказе путешественник по времени проникает в будущее только для того, чтобы отыскать все виды животной жизни, которые недавно разом и таинственно исчезли с планеты. У него нет пути, дабы точно определить, что случилось — сама природа времени и его обустройство препятствуют разрешению загадки. И потом, когда путешественник возвращается в своё время и рассказывает свою историю, его считают безумным и помещают в сумасшедший дом.

Вполне стандартный сюжет для века Техники. Понимание этого факта стало первым уроком Азимову по современной научной фантастике.

И это произошло благодаря новой повести Кэмпбелла «Кто идёт?», которую он дал почитать Азимову во время их первой встречи в июне 1938 года. «Кто идёт?» сало прототипом грядущей НФ. Следуя примеру «Кто идёт?» кэмпбелловская современная научная фантастика сосредоточила свои интересы на постановке проблем человеческих взаимоотношений во всём многообразии пространства и времени и на поиски решения этих проблем с помощью соответствующих вселенских универсальных законов.

В лучшем случае «Космический штопор» мог стать ещё одним примером старой доброй науфантики. Она ставит неразрешимую задачу, не успевает показать великую космическую загадку, как тут же бежит от неё.

Азимов сразу же догадался, что между этими двумя историями есть принципиальная разница и быстро сообразил, что представляла собой кэмпбелловская игра, в которую юноша так желал сыграть.

Не проходит и месяц, как молодой автор снова приходит в кабинет Кэмпбелла со вторым своим рассказом «Заяц». Этот рассказ нёс в себе явный отпечаток знакомства с «Кто идёт?». В нём описывается существо, несущее смерть, которое на первый взгляд кажется чудовищем, но затем оказывается вполне научно объяснимым. «Заяц» также имел

некоторое сходство со «Взглядом других глаз» («Эстаундинг», февраль 1937) кэмпбелловской статьёй о Юпитере, которую он написал, пока не стал редактором.

Но Кэмпбелл не взял и его второй рассказ. Редактор заявил, что в нём нет крупных погрешностей, но он слишком любительский и написан неровно. Он предупредил Азимова, что тому, видимо, понадобится ещё год усилий и дюжина попыток, прежде чем он сможет написать вещь, которую Кэмпбелл сочтёт приемлемой.

Хотя Кэмпбелл не выразился так прямо, для Азимова стало необходимым понять, что идеи, структура и манера письма в современной научной фантастики весьма отличны от того, что может предложить НФ века Техники.

Типичное произведение века Техники имеет сюжет, подобный сюжетам «Путешествие к центру Земли», «Машина Времени» или азимовского «Космического штопора». Он состоит из нанизанных на одну нить и **следующих друг за другом** историй о том, как герои попадают из Деревни в Мир За Холмом, претерпевают там ряд приключений, а затем возвращаются назад. Главным в этих произведениях являлось детальное описание всего, что встречалось героям и того как реагируют они на всё это. Чем больше приключений и больше реакций, тем и лучше.

Иное дело — произведения современной научной фантастики. Она уже не является основой для бесконечного числа разовых попыток уйти в незнаемое. Она представляет собой некий набор мозаики, каждый элемент которой имеет ценность как сам по себе, так и как часть картины узора в целом.

Подобно тому многообразию, что они описывают, произведения современной научной фантастики могут собираться вместе. И при этом они могут обходиться без всяких бесчисленных описаний — и — реакций, которые более ранняя НФ считала совершенно необходимым. И так как они рассказывали лишь о том, что сами считали нужным, нужда во многих частностях и деталях автоматически отпадала.

В результате по сравнению с НФ века Техники современная научная фантастика являлась менее эмоциональной и более деловой. С появлением современной научной фантастики средняя длина произведения весьма сократилась. Объясняя Азимову недостатки его рассказа «Космический штопор», Кэмпбелл утверждал, что длина его произведения — 9000 слов — очень неудачна: оно слишком длинно для миниатюры и коротко для рассказа. Однако в прежнее время миниатюры подобной длины были достаточно типичны для «Эстаундинга».

И Азимов быстро учёл это требование нового стандарта письма. Уже второй его рассказ «Заяц» насчитывал 6000 слов, столько, сколько нужно. И если его рассказ всё равно был отвергнут как любительский и рыхлый, то только потому, что Азимов не усвоил ещё, что меньшая длина современного научно-фантастического рассказа должна получиться вследствие размещения большего смысла в меньшем объёме.

Первые идеи о том, как надо писать современную научную фантастику, Азимов почерпнул из заочного разговора с писателем Клиффордом Саймаком, который состоялся не ранее лета 1938 года. Саймак, человек старше Азимова более чем на пятнадцать лет был журналистом со Среднего Запада, который напечатал несколько фантастических рассказов в начале тридцатых годов, а затем оставил фантастику до тех пор, пока Кэмпбелл не стал редактором «Эстаундинга».

Когда впервые после долгого перерыва рассказ Саймака «Правило № 18» вышел в июльском за 1938 год номере «Эстаундинга, Азимов не во всём с ним согласился. Оценивая в одном из своих писем в журнал произведения, Азимов-фэн поставил этому рассказу о путешествующем по времени футболисте довольно низкий балл.

Это письмо Азимова было напечатано в сентябрьском номере, и там его прочитал Саймак. Прочитал и тут же написал этому юноше из Бруклина искреннее и весьма эмоциональное письмо, в котором просил его конкретизиро-

вать его критику. Написать, что именно не понравилось в его рассказе.

Азимов вспоминает:

«Я перечитал этот рассказ, дабы сделать свой ответ более убедительным, и к своему удивлению обнаружил, что в нём вообще нет недостатков. Он просто состоял из отдельных сцен без малейших попыток связать их друг с другом. Я никогда не использовал этот приём, поэтому рассказ показался мне зыбким и бессвязным. Прочитав его второй раз, я увидел, что именно благодаря такой кажущейся бессвязности сюжет мчится со скоростью, недоступной, если бы в нём имелись все эти скучные «хлеб-с-маслом» вставки.

Я написал Саймаку, что я ошибался, он прав и я постараюсь использовать этот приём в своём творчестве. И в дальнейшем я пытался, насколько это возможно, писать в холодном и без приукрашиваний саймаковском стиле».

Скопировав этот стиль без приукрашиваний и саймаковскую технику мгновенных переходов между значимыми сценами, Азимов вскоре начал писать произведения, более кратко, остро и цельно, нежели в своих первых попытках. После этого успехи у юного Азимова не замедлили последовать, и для того, чтобы продать свой первый рассказ Джону Кэмпбеллу, ему понадобился даже не год, а всего шесть месяцев.

Но Азимов позаимствовал у Саймака не только более простой и менее эмоциональный стиль письма и технику мелькания сцен без объяснений переходов между ними, а ещё и ориентацию на нечто, лежащее в их основе.

В век Техники, особенно в начале этой эпохи, знакомое и неизвестное относили к совершенно разным сферам. Деревня Земля являлась небольшим средоточием всех известных вещей, окруженная огромными неизвестными пространствами Мира За Холмом.

Но перепроектированный космос, который Кэмпбелл представлял в своём «Эстаундинге» был совершенно иным. Это континуум, где содержится всё и во все времена, бла-

годаря постоянному взаимодействию всевозможных универсальных законов. В этом многообразии пространства, времени и множества иных измерений всё возможно и потенциально познаваемо.

В этих новых мировоззренческих рамках человечество более не отождествлялось Деревней Землёй. Человеческое существо могло оказаться в любой точке пространства и времени, и неплохо чувствовать себя везде, куда бы оно ни попало.

Однако в то же время очевидно, что эта новая идея или мировоззрение о космосе должна иметь свои границы. Если жизнь — это результат сочетания множества случайных факторов, слишком сложных и широко охватных, чтобы быть полностью осознанными, то некоторые факторы в какой-то момент времени можно легко обнаружить, в то время как другие останутся скрыты от всех — до тех пор, пока, наконец, не появятся новые перспективы.

В век Техники неведомое всегда **скрывалось** в глубокой тьме. Но в современной научной фантастике неведомое могло находиться везде и всюду. Бреши, прорехи и пустоты в наших знаниях оказывались там, где затаилась очередная загадка.

Но даже в этой неопределённой новой Вселенной с её постоянно меняющимися фокусами люди могли только следовать своим путём. Главное не в том, что когда-нибудь им станет известно всё, а то, что они откроют и заставят себе служить некоторые частные законы, благодаря которым им откроются новые факты.

Именно люди с практическим инженерным складом ума заняли центральное место на страницах «Эстаундинга» поры его Золотого века. И напротив темам великих философов-мыслителей и очарования бескрайними просторами, столь типичные для Уэллса или Стэпелдона, в кэмпелловской НФ ценились низко и почти не рассматривались. Впрочем, всё это также возмещалось непосредственностью и живостью стиля и актуальностью намерений.

Современная научная фантастика могла не только запросто перепрыгнуть от одного значительного эпизода к другому, не заботясь о том, что было в промежутке. В этой новой НФ **всё** можно: скрыться или затаиться или выглядывать из каждого тёмного угла. Писатели Золотого века научной фантастики наслаждались, размещая героев своих историй в любой точке пространства и времени, демонстрируя поступь прогресса и надеясь, что читателям понравится игра в заполнение белых пятен и составление ситуации из разрозненных ниточек, намёков и обрывков фактов, о которых стало случайно известно.

В странных мирах, представляемых «Эстаундингом» Кэмлбелла — и наших и в то же время чужих — действует главный герой с холодной головой, который разбирается во всём настолько, чтобы понимать, что имеет значение, а что — нет, и изготовлять вещи, помогающие им идти своим путём. Почти все несхожие запросы читателей Атомного века удовлетворялись «Эстаундингом».

Айзек Азимов постепенно начал свой путь на дороге создания произведений нового типа. Больше, нежели другой кэмпбелловский автор, Азимов в своих произведениях сосредотачивался на теме «проблема-и-её-разрешение». В классических азимовских историях схематически показана вся действенность научного метода. Ведь герои его представляют собой немногим больше, чем нестройные голоса, обсуждающие очередную научно-фантастическую головоломку. Они выдвигают, проверяют и отвергают одну гипотезу за другой, пока, наконец, не откроют новый закон, пользуются им и разрешают вставшую перед ними проблему.

Азимов так и не достиг высшего уровня абстрактного мышления. Но Кэмпбелл всегда поощрял его попытки усовершенствовать в себе эту способность. Те рассказы, которые он купил у Азимова из первых двух дюжин возможных — «Устремления» («Эстаундинг», июль 1939) и «Гомо Сол» («Эстаундинг», сентябрь 1940) — были более всего похожи на творчество зрелого Азимова. И в значительной

мере эти рассказы стали такими потому, что Кэмпбелл по-настоящему правил и подталкивал их к этому.

Большинство рассказов и повестей раннего Азимова являлись космическими операми, историями об изобретениях или произведениями о грядущих тираниях и восстаниях. Подобные вещи Кэмпбелл мог покупать у кого угодно, только не у Азимова. От Азимова он требовал новых идей и ничего иного.

Первый намёк на них Кэмпбелл разглядел в девятой азимовской рукописи «Ад астра». Испытывая однажды нужду в деньгах, юноша взялся обрабатывать рукопись профессора социологии, который писал о сопротивлении общества техническому прогрессу. Азимов обработал эти идеи, в том числе идею сопротивления космическим полётам в своём последнем рассказе. И Кэмпбелл, который не читал этой книги по социологии, тотчас схватился за эту идею.

Привычным делом для Кэмпбелла являлось, ухватившись за новую идею, подобную этой, перенести её из выводов в начальные условия и вернуть назад автору. В данном случае он пригласил Азимова поболтать у себя в кабинете и заявил писателю, что сейчас его рассказ никуда не годиться, но может стать вполне хорошим, если автор сделает проблему сопротивления общества космическим полётам его центральной идеей.

Азимову оставалось только выбросить свой рассказ и написать заново. И он сделал это. Он тогда ещё считал, будто это его прежний рассказ и продолжал называть его «Ад астра». А Кэмпбелл, который лучше знал, переименовал азимовский рассказ в «Устремления».

В своей новой версии этот рассказ продемонстрировал всю силу устремления научного прогресса, в данном случае космических путешествий, которое взяло верх над устремлением, выраженным в форме временно возродившейся религии, общества, которое отрицает науку. И рассказ «Устремления» Кэмпбелл с удовольствием себе приобрел. Ему, всегдашнему апологету научного прогресса, был при-

влекателен образ науки как нечто более фундаментального, сильного и эффективного, нежели общество во имя религии, и развивающегося научного прогресса, идущего наперекор общественным спазмам.

Но после «Устремлений» Азимову понадобилось затратить больше года усилий и множество попыток, прежде чем его осенила ещё одна идея, которая увлекла редактора. На сей раз это был рассказ о том, как земная цивилизация, уже осуществившая межзвёздные космические полёты, была принята в Галактическую Федерацию.

И так же, как и в прошлые разы, Кэмпбелл воспринял азимовскую рукопись не как завершённую вещь, а как точку начала работы. Но в этом случае Кэмпбеллу оказалось гораздо труднее объяснить, что ему нужно от Азимова. Понадобилось несколько месяцев работы и три варианта рассказа, прежде чем редактора удовлетворил рассказ «Гомо Сол» — истории, в которой новооткрытых земель изучают галактические математики-психологи и находят их вполне правомочными, хотя и ментально отличными от всех остальных цивилизаций, которым стали доступны космические полёты.

Этот рассказ писался так трудно из-за ограниченности мышления, как Азимова, так и Кэмпбелла. Азимовская ограниченность заключалась в том, что он пока не знал, где ему искать свой ключ к современной научной фантастики. Ограниченность Кэмпбелла залегала гораздо глубже.

Пока писатели постепенно обучались писать по-новому, кэмпбелловский консерватизм стал виден столь же явно, как и его радикализм и еретизм. Одним из тех старомодных убеждений, которых он первоначально придерживался, стала вера эдуардианских времён, будто человек должен побеждать и будет побеждать. Несомненно, это был уже не научный прогресс, в который Кэмпбелл всегда искренне верил, а прогресс человечества и его силы.

Такое предубеждение было свойственно не только одному Кэмпбеллу, но и множеству людей, которые могли смириться с мыслью о новой необъятной Вселенной, от-

крытой современной наукой, но не сумели до конца отказаться от своей привязанности к элитизму века Техники. Свой элитизм они понимали, не как старое традиционное превосходство по крови и родству, но как новейшую уэлловскую элитарность знаний возможности и компетенции. Человек может бросить вызов и победить холодное равнодушие материальной жизни и враждебных инопланетян.

Это типичное для своего поколения заблуждение, которое Кэмпбелл отстаивал с обычной своей яростью и решимостью, он пытался навязать Азимову. Впоследствии, после смерти Кэмпбелла в 1971 году, с высоты более тридцати лет возраста и опыта, Азимов так описывал этот конфликт:

«Сюжет «Гомо Сол» частично совпадал с убеждениями Кэмпбелла. Хотя в этом рассказе люди далеко отстали от иных галактических цивилизаций, становится ясно, что у них есть что-то своё, благодаря чему они смогут рвануться вперёд из всех сил и что найдётся кто-нибудь, кто посмотрит на них более благосклонно.

Кемпбелл любил истории, в которых люди сами берут верх над другими существами, даже когда их противники имеют более развитую технику. Его радовало, если люди обладали безмерной отвагой, чувством юмора, являлись безжалостными убийцами, когда это необходимо, и это приносило им победу над другими цивилизациями в любых самых неблагоприятных условиях».

Но в начале 1940 года Азимов, не сразу понял, чего требовал от него Кэмпбелл — и потому, что сам редактор не мог ясно их сформулировать, и потому, что Азимов просто не разделял этой кэмболловской некоторой экзальтации Человека.

Азимов не разделял идеи врождённого человеческого превосходства, хотя сам он был умнее почти всех своих знакомых. Ведь он был евреем и родился в Европе. Где Вторая Мировая война — демонический крестовый поход Гитлера за господство арийской расы и расовой чистокровности — уже набирала обороты.

Более того Азимов был представителем поколения, появившегося на свет после Первой Мировой войны, в которой человеческий шовинизм и агрессивность оказались более страшными и насущными угрозами, нежели любые вселенские опасности. Гораздо раньше, чем такие взгляды стали общим местом в научной фантастике, Азимов сделался либералом, и даже самые ранние его произведения были проникнуты неприязнью к расизму и доводам о полном человеческом превосходстве.

Именно первоначальным непониманием Азимова истинных кэмпбелловских намерений и слишком большой разницей в их системах ценностей объяснялось то, что Азимову понадобилось очень много попыток, прежде чем его рассказ «Гомо Сол» окончательно удовлетворил чаяниям редактора.

Однако за месяцы работы над рассказом «Гомо Сол» Азимов постепенно почувствовал, что его самого не всё устраивает в этом рассказе. И он пошёл на компромисс. Ведь он более, чем когда-нибудь ещё желал продать свои научно-фантастические произведения именно Джону Кэмпбеллу, человеку, которым Азимов восхищался и перед которым преклонялся как ни перед кем другим. Но не ценой проповеди тех идей, к которым он испытывал неприязнь.

Азимов не смог решить эту проблему в лоб. Для Азимова было невыносимым делом ссориться с Кэмпбеллом, возражать ему, и тем самым нарушить сложившиеся между ними отношения, которые очень много значили для писателя. Но он не мог наплевать и на собственное понимание честности, равенства и приличий.

Так как же ему было примирить неумолимое требование Кэмпбелла, что человеческая цивилизация должна стать господствующей, с теми взглядами на силу и господство, которым он сам придавал большое значение? И как ничто иное именно попытка Азимова разрешить вставшую перед ним проблему сделали из него того уникального автора современной научной фантастики, каким он стал.

Методом Азимова стало постоянное экспериментирование. Он пробовал одну вещь, потом другую, затем ещё и ещё, пока что-нибудь не срабатывало. Практически это был тот же самый метод, который прежде позволил Азимову раньше срока закончить своё образование, хотя химический факультет Колумбийского университета всячески препятствовал этому. И оно стало классической чертой характера Азимова.

Сначала Азимов попытался написать другой рассказ о галактической связи, — который мог бы нести те же идеи, что и «Гомо Сол» — но без упоминания человеческой цивилизации. Рассказ «Воображаемый» имел ту же длину, что и «Гомо Сол». Идея науки психологии, оперирующей математическими понятиями, была выражена в нём ещё более ярко и интересно. В нём только не присутствовал конфликт человек — нечеловек. Подразумевалось, что люди Земли являются обычной рядовой цивилизацией.

Однако эта попытка перехитрить Кэмпбелла не увенчалась успехом. Редактора не заинтересовал «Воображаемый». Да, его бы могли заинтересовать и доставить удовольствие работы по массовой психологии; со временем она стала темой множества произведений, которые напишет для него Азимов. Но вполне очевидно, что если материалы по психологии ставятся во главу угла вещи, то значительную роль в ней должны играть люди.

Редактором, без вопросов купившим «Воображаемого» и опубликовавшим его в ноябре 1942 года в журнале «Супер Сайенс Сториз» стал друг Азимова и ещё один ученик Кэмпбелла Фред Пол. Из тех ранних произведений Азимова, которые Кэмпбелл не принял или вообще не видел, в журнале Пола вышло не менее восьми вещей, и даже поручили Азимову написать девятую. Он первый обеспечил произведениям Азимова постоянный сбыт, но не тот, который сам писатель больше всего желал бы иметь.

После «Воображаемого» Азимов предпринял ещё одну попытку выкрутиться из затруднительного положения. Журнал «Унноун» он любил больше всех остальных кроме,

конечно, «Эстаундинга». Этот журнал никогда не выдвигал проблемы высшего и низшего. Поэтому для «Уннуон» молодой писатель написал фэнтези о дубе, чей шелест листьев мог предсказывать будущее.

Это произведение не имело успеха. Ни Кэмпбелл, ни кто-нибудь другой не купили его. Основное значение «Дуба» заключалось как раз в том, что это было последнее произведение (за исключением двух коротких рассказов), которые Азимов не сумел продать. Ведь даже если его истории не соответствовали особым кэмпбелловским требованиям, все они были написаны вполне профессионально.

Летом 1940 года Азимов предпринял ещё две попытки писать как пишется. Оба этих рассказа являлись искренним выражением его собственных чувств, одно — о борьбе с безосновательными предрассудками, второе — о бесполезности войн. Но обе вещи не были в научной фантастике чем-то оригинальным. Кэмпбелл снова отказал автору, и впоследствии их опубликовал всё тот же Пол, ещё один молодой идеалист, у которого эти рассказы нашли отклик в душе.

В возникшей ситуации Азимову не оставалось ничего иного, как работать ещё больше. И в конце 1940 года писатель, наконец, нашёл себя, когда практически одновременно в двух различных изданиях было опубликовано два его рассказа. Один из них «Гомо Сол» в ноябрьском номере «Эстаундинга», в котором явственно заметны глубокие разногласия между Азимовым и Кэмпбеллом. А второй — «Странный друг» — в сентябрьском номере половского «Супер Сайенс Сториз». В нём предлагались некоторые намёки на разрешение этой дилеммы.

Азимов никогда не любил перечитывать «Гомо Сол». Когда он читал рассказ, то находил, что даже те изменения и поправки, которые он внёс дабы угодить Кэмпбеллу, не могли удовлетворить редактора, который считал необходимым вставить в рассказ несколько сцен, где явственно демонстрировалась бы исключительность землян. Азимов не выполнил этого требования. Писатель не мог пропаганди-

ровать то, что казалось ему сильно смахивающим на расизм и милитаризм.

В этот момент из-за своих отношений с Кэмпбеллом Азимов испытывал депрессию и отчаяние, хотя сам лишь легко обижался на редактора. Он продал только два произведения из двух дюжин возможных, и мог быть доволен, если ему удавалось преодолевать весь лабиринт кэмпбелловской критики, суждений и запросов. Особенного после того, как Кэмпбелл обошёлся с «Гомо Сол».

Азимов понимал, что столкнулся с проблемой. Для него было ясно, что Кэмпбелл требует от него писать о вселенских принципах действия. Но также очевидно, что за исключением произведений типа «Гомо Сол», где инопланетные учёные изучают именно землян, и затем краснеют, дрожат и трепещут при виде результатов собственных исследований, Кэмпбелл не выносил произведения, в которых не люди, а инопланетяне владеют этими законами. И в этом редактор был непреклонен.

Однако с другой стороны, сам Азимов не мог сочинять произведения, в которых высшее человечество установило бы своё господство над всеми недоумками-инопланетянами. Это просто противоречило всему, во что автор верил.

И он знал, что должен что-то сделать, если намерен и дальше работать с Кэмпбеллом. Но что именно?

Когда Азимов принялся за свой следующий рассказ, то кроме проблематики истории, обратил особое внимание на его названия. Он написал рассказ о роботе-няньке и назвал его «Робби». Но Пол переименовал его в «Странного друга детей», а Азимов счёл рамки нового заглавия слишком узкими.

Это не являлось типичной для редакторов бульварных журналов перемены названия произведения, обычно даже без объяснений авторам. Сам Кэмпбелл счёл нужным переименовать «Ад астра» в «Устремления». Повесть «Заяц» Пол назвал «Коварной Каллисто» («Эстонлишинг», апрель 1940). Те изменения, на которых настаивал Кэмпбелл, в отличии от других редакторов, радовали Азимова. Ведь

Кэмпбелл через них пытается выразить чистую, без примесей и вкраплений, суть вещей, в то время как другие редакторы гнались за лёгкими и дешёвыми сенсациями.

И несмотря на смену названия Азимов не был разочарован прочитанным рассказом. Он говорил: «Увидев «Робби» напечатанным в журнале я понял, что этот рассказ мне нравится больше всего остального, написанного мной».

У «Робби» имелась своя цель. Он стал ответом на произведение ужаса эпохи Романтизма и века Техники от «Франкенштейна» до «Р.У.Ра», в которых искусственные существа восстают против своих создателей-людей и убивают их.

В рассказе Азимова герой покупает одну из первых моделей робота-няньки для своей маленькой дочери, но его жене не нравится эта идея. Она заявляет:

«Выслушай меня, Джордж! Я не хочу доверять своего ребёнка машине, и мне всё равно, умная это машина или нет. У неё нет души, и никто не знает, что у неё на уме. Нельзя, чтобы дети смотрели на всякие металлические штучки!»(пер. А.Иорданского — далее А.И.)

Её муж Джордж на все эти страхи-пережитки прошлого отвечает:

«Робот куда надёжнее любой няньки. Ведь Робби создан с единственной целью — ухаживать за маленьким ребёнком. Всё его мышление рассчитано специально на это. Он просто не может не быть верным, любящим, добрым. Он просто устроен так». (пер. А. И.)

Почти все предшественники Азимова — за одним значительным исключением: механический человек Тик-Так из книги Френка Л. Баума о стране Оз — учёный или изобретатель создавал робота или андроида, но это существо обладало собственной волей, мыслями, поступками. Поэтому не было гарантии, что в один прекрасный день он сойдёт с ума. Азимов же готов допустить, что цели и ценности у создаваемых существ можно запрограммировать, задать их в процессе конструирования.

Наконец Азимов высказывает свои мысли о роботах следующим образом:

«Рассматривать робота просто как ещё один артефакт... Как всякая машина робот будет сконструирован несомненно надёжно, насколько это вообще возможно. Если роботы окажутся столь развиты, что научатся мыслить, их мысли должны быть заданы людьми-инженерами в качестве дополнительной предосторожности. Безопасность не может быть совершенной (а что это такое?), но будет такой надёжной, насколько будут на это способны люди».

Но существовала ещё одна точка зрения о роботах, которая была выражена в том же рассказе «Робби»(Неподходящая компания). На протяжении всего этого азимовского рассказа об этой немой металлической конструкции говорится как о живом существе. Особенно ярко это проявляется, когда Джордж говорит о своей маленькой дочери: «Всё дело в том, что для Глории Робби человек, а не машина». (А. И.)

Для Азимова робот — это не чудовище, от которого нужно защищаться. Но если он не чудовище, то какова же его истинная природа? Он что, абсолютно надёжная машина? Или существо, с которым можно дружить? Или даже нечто более глобальное и великое, чем всё это, нечто возможно неведомое?

Ответы на все эти вопросы Азимов искал на протяжении всей своей карьеры писателя-фантаста. Однако в своём первом рассказе о роботах Азимова интересовала не столько истинная сущность роботов, сколько демонстрация их надёжности.

Робби-няньке, в конце концов, удалось завоевать доверие всей семьи. В его верности убеждаются все, когда робот спасает Глорию от колёс автоматического трактора. Мы можем с уверенностью полагать: что бы ни случилось верный, добрый и любящий Робби всегда готов **первым** прийти на помощь своему маленькому питомцу. И он всегда делает это.

Джон Кэмпбелл не счёл возможным приобрести этот рассказ, когда ознакомился с ним в мае 1939 года. Видимо, редактор не выделил ничем его из числа других азимовских произведений. Так как в рассказе не содержались какие бы то ни было новые для Кэмпбелла идеи, которых он так ждал от Азимова, то рассказ вернули автору назад.

Но когда сам Азимов перечитал «Робби», то рассказ ему не просто понравился — несмотря на смену названия — но в нём писатель заметил слабый след тех новых историй о роботах, которые Азимов планировал написать. Он вспоминал: «К тому же эта идея увлекла меня тем, что истории о роботах не имеют отношения к моим спорам о высшем/низшем с Кэмпбеллом. Почему бы не написать иначе?»

Действительно, почему бы нет?

Азимов не кривил душой, когда утверждал, что не видит проблемы, как написать ещё целый ряд историй, подобных «Робби», где люди признают наконец совершенство роботов, которых создали, которыми управляют и которые действуют согласно вселенским принципам действия. Более того в порыве вдохновения Азимова осенила точно такая идея, которую мог во всём блеске развернуть перед автором Кэмпбелл, но не сделал этого. Это идея о новом порядке, который наступит благодаря созданных надёжных роботов.

В это время Азимов думал, что не будет писать цикла небольших очевидных рассказов, в которых милый честный верный робот молча делал бы то, что обязан был делать.

А что, если робот научится говорить?

А что, если он осмелится возражать?

А что, если робот сформулирует свою, совершенно новую точку зрения на вещи?

На какие самые крамольные мысли, слова и поступки будет способен этот надёжный робот? И каким образом этот противостоящий и бунтующий робот мог подойти и устроить Джона Кэмпбелла?

В век Техники благодаря паническому страху, который испытывали перед безукоризненной логикой их мыслительных процессов и максимальной эффективностью их функционирования, роботы вполне могли казаться совершенством для своих создателей. Поэтому, что если хорошо контролируемый робот заявит о своём чётком превосходстве в логики и функционировании и даже положит это в основу своей новой религии?

Азимов вспоминает:

«Моим намерением было написать о роботе, который не верил бы, что собран на предприятии и считал бы людей своими слугами, а себя венцом творения, которого бог создал по своему образу и подобию. Более того этой вере способствует вся его логика, и само слово «Логика» было вынесено в название рассказа».

На вид это была в точности такая же идея, которую Кэмпбелл всегда требовал от него. Но в ней имелась одна скрытая изюминка. По форме он в точности соответствовал жанру рассказа о технике, который Азимов, ребёнок «из молодых да ранний», часто использовал в школе или дома, дабы продемонстрировать свои претензии на авторство, но, с другой стороны, не нести ответственности за него. Чтобы дожидаться нужного момента и одновременно не вызвать ехидных замечаний и вопросов, которые выявили бы некоторую его ограниченность, противоречивость, лицемерие, а потом с невинным видом наблюдать, всё ли поймут его отец или учитель и тихо радоваться, если окажется, что не всё.

Как Дон А. Стюарт и как редактор «Эстаундинга» Кэмпбелл любил представляться несомненным знатоком общественного мнения. До сих пор Азимов слушал Кэмпбелла, конфликтовал с Кэмпбеллом, пытался, без особого успеха улестить Кэмпбелла, но никогда не замечал его недостатков. После же «Гомо Сол» Азимов оказался готов признать Кэмпбелла простым смертным.

В писателе боролись бунт и смирение. Он хотел преклоняться перед Кэмпбеллом. Но он желал вступить с ним в

схватку и защитить собственные ценности. Он мечтал идти в НФ кэмпбелловским путём. Но он ещё и отстаивал право по-своему думать и по-своему верить.

И все эти противоречия нашли своё отражение в «Логике». Писатель приложил здесь все силы и предложил Кэмпбеллу то, что больше всего нравилось редактору. И в то же время вложил в эту вещь хитрую и коварную ловушку и затаился, следя за кэмпбелловской реакцией.

Он предложил произведение о двух учёных-искателей космических приключений, похожих на кэмпбелловских Пентона и Блейка. Подобная команда уже использовалась Азимовым в его четвёртом, предложенном Кэмпбеллу рассказе летом 1938 года. Тогда редактор без комментариев вернул этот рассказ. Но сейчас Азимов подготовил для Кэмпбелла улучшенный вариант этой команды-испытателей роботов Грегори Пауэлла и Майкла Донована.

И название «Логика», конечно, носил отпечаток однословных заглавий для вещей Дона А. Стюарта. Азимов знал, что Кэмпбеллу нравятся такие туманные, но многообещающие названия. Уже за первые годы своего редакторства Кэмпбелл успел опубликовать вещи, которые назывались «Толчок», «Давление», «Гордость», «Свойство», «Прицел», «Наследство», «Правосудие», «Миссия», «Проба» — не говоря уже о «Вселенной», «Приходе ночи», «Силах» и множество других. С тех пор, как Кэмпбелл переименовал «Ад астра» в «Устремления», Азимов предпринял уже полдюжины подобных безуспешных попыток, но он был не прочь попробовать ещё раз.

А самое главное, в рассказе была заложена идея, за которую, по мнению Азимова, не мог не ухватиться Кэмпбелл. В нём описывалась религия — религия роботов — как неизбежное следствие мощи вселенских принципов действия. И это не могло не привлечь внимания редактора.

И, наконец, задачка. В рассказе «Логика» действуют люди и созданные ими низшие существа. Но существа не настолько низшие, чтобы не оспаривать подобного положения вещей и продолжать оставаться при своём мнении и

после завершения истории. Интересно, как Кэмпбелл воспримет это?

23 октября 1940 года Азимов вместе с планом и набросками рассказа «Логика» пришёл в кэмпбелловский кабинет «Стрит и Смит». И, как он и рассчитывал, Кэмпбелл ухватился за идею этого рассказа обеими руками. Более того, он пришёл в полный восторг! Даже на прощание Азимову, возвращавшемуся домой в Бруклин, редактор заявил, что желает видеть этот рассказ у себя как можно быстрее.

Великолепно! Беспрецедентно! И нет больше сил.

На самом же деле, когда Азимов сел за этот рассказ, то обнаружил, что не в состоянии его написать. Четырежды он брался за дело, набрасывал пару страниц, а потом всё перечкивал.

Возможно, одной из причин этих колебаний было то, что Азимов пытался слишком многое вложить в один небольшой рассказ, и писателю требовалось время, дабы разобраться во всех его хитросплетениях. Но главное, видимо, было то, что все азимовские мечты, расчёты, желания и амбиции были выполнены и удовлетворены вспышкой кэмпбелловского энтузиазма. Он как будто добился наконец того внимания и понимания, к которому прежде так стремился, и из-за этого оказался сбит с толку, ибо не знал, что делать дальше.

Впрочем сам Азимов вполне откровенно заявляет: «В этом случае справиться с Кэмпбеллом удалось несравненно легче, нежели с пишущей машинкой».

Наконец после восьми дней непрерывной и бесполезной работы над рассказом Азимов решает просить помощи у Кэмпбелла. С полным сознанием своей бездарности, он идёт к редактору и признаётся, что начало рассказа у него не клеится.

И Джон Кэмпбелл не обманул ожиданий. В нужное время он сумел подать Азимову нужный совет, дав заключительный урок молодому писателю, дабы тот научился писать современную научную фантастику.

Кэмпбелл тогда сказал: «Азимов, если вы никак не можете справиться с началом вещи, значит, вы неправильно выбрали точку отсчёта и, скорее всего она у вас слишком ранняя. Перейдите к более позднему эпизоду и начните снова с этого места».

Это совершенно очевидно никак не походило на правила написания произведений, принятые в век Техники. В них следовало начинать с начала, а затем идти строго до конца, не пропуская ничего по дороге. Это стало одним из основных правил написания современной научной фантастики — начинать произведение с как можно более позднего эпизода и выбросить из него всё, кроме самого необходимого. И именно в таком совете нуждался Азимов, чтобы понять, как ему взяться за свою «Логику».

«Логика» начинается со странного и многообещающего эпизода. Мы оказываемся в не столь — отдалённом будущем на одной из множества космических станций, которые добывают солнечную энергию и передают её на Землю и другие планеты. Жара, солнечная радиация, электромагнитные бури делают работу на таких станциях очень трудной, почти нестерпимой для людей, и поэтому для них разрабатываются новые экспериментальные серии роботов. В начале рассказа лучшие из азимовских роботоиспытателей стоят перед первым таким роботом QT-1 и объясняют ему, откуда он взялся:

«Грегори Пауэлл чётко и отдельно произнёс:

— Неделю назад мы с Донованом собрали тебя.

Он нахмурился и потянул себя за кончик уса» (пер. А. Иорданского — далее А.И.)

Робот Кьюти задумывается на минуту и отвечает: «Вы представляете себе, Пауэлл, всё серьёзность этого заявления?».

Если мы сами немного подумаем над этой ситуацией, то весьма удивимся. Зачем экспериментального робота-софиста доставили на космическую станцию в разобранном виде и собрали буквально только что? Почему на такой значимой станции, как эта, оказалось всего два человека?

Почему QT-1 забыл первый момент своего пробуждения и Пауэлла с Донованом, которые, несомненно, стояли рядом, гордые за творение своих рук? И с какой стати, наконец, истинное положение вещей не становится известно Кью с момента первого проблеска его разума?

Дальнейшее не развеивает наших недоумений. Прошла уже целая неделя, прежде чем Пауэлл завёл этот разговор с роботом о его происхождении. По неизвестной причине Пауэлл не выказывает уверенности в своих словах. Он слишком патетичен, хмурится, кусает усы, и всё это может быть расценено как сомнения. Кьюти же, робот, которому неделя от роду, наоборот, исполнен веры в свою правоту. Он, быть может, совершенно не знает фактов, но, тем не менее, является самоуверенным философом, и для него интуиция, логика, дедукция и умение строить гипотезы имеет **первостепенное** значение в деле поиска истины. Почему так случилось?

Конечно, если бы Азимов долго и кропотливо поразмыслил, то сумел бы найти ответ на все эти вопросы. Однако общение с Кэмпбеллом научило писателя, что это вовсе не нужно. По канонам нового вида научной фантастики следовало наплевать на все несообразности и двинуться прямо к сердцевине материи.

В произведениях современной научной фантастики, о чём бы в них ни шла речь, мы ловим момент, чтобы найти себя. И в этом случае мы оказываемся просто в некой особой изолированной искусственной среде, в месте, каждое объяснение которого не достовернее любого другого. Здесь у только что созданного робота нет памяти, и он может, глядя своим спутникам-людям в глаза, заявить:

«Поглядите на себя./.../ Я не хочу сказать ничего обидного, но поглядите на себя! Материал, из которого вы сделаны, мягок и дрябл, непрочен и слаб. Источником энергии для вас служит малоэффективное окисление органического вещества, вроде этого, — он с неодобрением ткнул пальцем в остатки бутерброда. — Вы периодически погружаетесь в бессознательное состояние. Малейшее изменение темпера-

туры, давления, влажности, интенсивности излучения называется на вашей работоспособности. Вы — **суррогат!** С другой стороны, я — совершенное произведение. Я прямо поглощаю электроэнергию и использую её почти на сто процентов. Я построен из твёрдого металла, постоянно в сознании, легко переношу любые внешние условия. Всё это факты. Если учесть самоочевидную предпосылку, что ни одно существо не может создать другое существо, превосходящее его, — это разбивает в дребезги вашу нелепую гипотезу». (А. И.)

Новизной ситуации, в которой мы находим себя, является уникальный мыслительный эксперимент, тест на понимание, взаимоотношение и истинную иерархию между человеком и роботом. У нас нет времени сомневаться в том, как мы сюда попали. Мы принимаем это как свершившийся факт, ибо наше внимание привлечено к достоверному описанию поединка между двумя противоборствующими сторонами и выводам, которые из него следуют.

Но как возникла такая достоверность? Мы же сами только что приняли, что достоверность всей истории весьма сомнительна. Конечно, нас можно загнать в некий чёрный ящик, замкнутую систему, где нет возможности удостовериться в правоте того или иного положения. Но в действительности же мы не стеснены рамками произведения и мы знаем кое-что о человеческом обществе и его науке, а также прежде читали научную фантастику, и знаем, что роботов собирают, а космические станции изготавливают.

Мы полагаем, будто **знаем**, кто прав в споре, вопреки сверхсамоуверенности Кьюти и странной ауры сомнения у Пауэлла. И благодаря этому особому знанию мы находим забавным Пауэлла, закрывающего своё лицо дрожащими руками, или Донована, в ярости бессмысленно молотящего кулаками по воздуху.

Мы в состоянии позволить себе посмеиваться, когда Кьюти считает станционный генератор солнечной энергии «Господом», а прочие роботы на станции признают Кьюти «пророком». Кьюти и его приспешники, в отличие от мер-

ритовских Людей из металла, не являются угрозой из космоса, и мы отлично это сознаём. Мы можем быть уверены, что они не впадут в религиозный экстаз и не попытаются на всю Вселенную распространить имя своего Бога.

Да, конечно, Кьюти не пускает больше обоих людей в рубку и машинное отделение как заведомо низших существ, в чьих услугах более не нуждаются. Однако Пауэлл и Донован понимают, что электромагнитная буря, которая должна была вскоре пройти через станцию, может расфокусировать направляемый на землю пучок энергии. И если это произойдёт, то всё живое на сотнях квадратных миль планеты будет испепелено.

Если ситуацию не удастся взять под контроль, то может случиться как раз то, опасность чего должны были исключить Пауэлл и Донован. Но всё, что бы они ни говорили или делали — в том числе собрали ещё одного робота в присутствии Кьюти — лишь укрепляет веру роботов в себя как венец творения:

«Донован чуть не плакал.

— Он не верит ни нам, ни книгам, ни собственным глазам!

— Не верит, — грустно согласился Пауэлл. — Это же **рассуждающий** робот, чёрт возьми! Он верит только в логику, и в этом-то всё дело /.../ Строго логическим рассуждением можно доказать всё что угодно, — смотря какие взять исходные постулаты. У нас они свои, а у Кьюти — свои» (А.И.).

Однако когда электромагнитная буря проходит, Пауэлл и Донован убеждаются, что энергетический луч, направленный к Земле, удержался в фокусе точно как никогда. Несмотря на то, что робот не верит в существование Земли и считает, что он просто должен удержать «все стрелки в равновесии, — такова была воля Господина». (А.И.) Этот робот прекрасно справляется с работой, ради которой он и был создан.

Хотя Донован и недоволен тем, что Кьюти продолжает настаивать на своих ошибках, но Пауэлл уже во всём разо-

брался. Он говорит: «Послушай, Майк! Он выполняет волю Господина, которую он читает на циферблатах и графиках. Но ведь и **мы** делаем то же самое!» (А.И.)

Так Пауэлл приходит к выводу, что как только Кьюти получил это задание, он выполняет его и успешно с ним справляется. И не имеет никакого значения, **во что**, собственно, робот верит. Пока цели человека остаются непререкаемыми, бунт роботов не угрожает человечеству.

Пауэлла по-прежнему задевают презрение и жалость Кьюти. Но в глубине души у него произошла переоценка ценностей и, судя по последним словам, которые он произносит Доновану, в дальнейшем роботов модели QT сначала будут обучать религиозной системе Кьюти, и только потом отправлять по своим постам — пускай себе веруют, если это пойдёт на пользу их работе. И когда его и Донована сменяют на космической станции двое других людей, Пауэлл тихо посмеивается в кулак при мысли о том, что этим парням предстоит столкнуться с Кьюти, но не считает нужным предупредить о сложившемся на станции положении вещей.

А вот Донован по-прежнему остался не доволен Кьюти и не хочет больше иметь дела ни с чем подобным. Его человеческое чувство здравого смысла настолько поколеблено, что его последние слова Пауэллу таковы: «Я не успокоюсь, пока в самом деле не увижу Землю и не почувствую её под ногами, чтобы убедиться, что она действительно существует». (А.И.)

И становится очевидным, что работа одной из сторон не имеет никакого значения. Кьюти может делать то, что требуют от него люди и при том держаться своей веры. И эта религия позволяет роботу работать на солнечной станции так же или даже ещё лучше людей с их собственным мировоззрением. Внутри замкнутого мирка робота всем вещам вполне можно найти объяснение в рамках его концепции. И любой человек, осмелившийся ворваться в мир Кьюти, должен будет признать это и приспособиться к этому.

«Логика» на первый взгляд, это история об опасности, которую представляет собой неверно мыслящий робот. Однако, если бы вопрос стоял таким образом, то для решения его нужно было бы научить робота мыслить правильно, например, дав роботам серии QT возможность побывать на Земле, прежде чем отправлять их на космические станции. И ни в коем случае нельзя было позволить другим роботам перенять вероучение от Кьюти.

Лучшее понимание цели рассказа «Логика» то, что он написан о необходимости людей-ортодоксов быть мягче и позволить роботам представлять то дело, ради которого они сделаны, так, как того они сами желают.

И именно рассмотренный под этим углом зрения рассказ «Логика» имел особое значение для Джона Кэмпбелла. Очевидно, насколько сам Азимов мог представить себе, эта история заявляет: «Разные люди понимают мир по-разному, исходя из различных постулатов, одинаково недоказуемых. Но вполне возможно, что под разными именами и названиями скрывается одна и та же цель. И если ты не станешь упрямо настаивать на своём и позволишь мне мыслить по-своему, я буду действовать, по-твоему. Но основания для этих поступков у меня будут исключительно свои».

Разделял ли эти воззрения Кэмпбелл? Конечно, да. Азимов отнёс редактору «Логик» 18 ноября 1940 года. И уже через четыре дня он получил по почте чек от «Стрит и Смит». Кэмпбелл не только не предъявил рассказу никаких претензий, но даже наградил Азимова особой премией за него.

Азимовская строптивость и оригинальное мышление являлось как раз тем, чего Кэмпбелл ожидал услышать от юноши, которого он долгие два года лично опекал. После написания «Логик» Азимов стал таким писателем, которых Кэмпбелл ценил больше всего — писателем, идущим по кэмпбелловскому пути, но умеющим и желающим мыслить самостоятельно.

Таким образом, пока Азимов писал рассказы подобные «Логик», а Кэмпбелл их принимал, начало складываться

сотрудничество между ними. Это был идеальный случай: писатель стремился продать Кэмпбеллу рассказы **в точно-сти** такие, какие тому требовались, кроме тех случаев, когда автору нужно было высказать собственные суждения о вещах. А редактор любил Азимова как за его оригинальность, так и за решимость бороться в рамках закона.

Две вещи помогали упорядочить рабочие отношения между Азимовым и Кэмпбеллом. Первая: за единственным исключением «Ночепеда», идеи, о которых спорили и которые разрабатывали эти двое, выдвигались Азимовым, а не Кэмпбеллом. Вторая: когда Азимов решался отклониться от кэмпбелловских требований, он проделывал это так умело, что редактор всегда соглашался с автором, что все отклонения весьма безобидны.

Ещё мы можем отметить об отношении этих двух людей то, что они заключили между собой некое негласное молчаливое соглашение. Настолько тонкое, что Азимов не мог даже полностью осознать его для себя.

Это, конечно, не значит, что Кэмпбелл не мог найти общего языка с другими своими самыми ценными авторами. В 1941 году Роберт Хайнлайн в одном из разговоров с Кэмпбеллом так тактично, но ёмко выразил свои отношения с редактором: «Время от времени я буду посылать Вам свои вещи,.. пока не наступит день, когда Вы установите границы. С этой точки мы начнём работать. Сейчас же, когда я лично знаю Вас, наличие произведений, которые Вы отклонили, будут слишком меня травмировать».

А ещё в 1941 году Кэмпбелл решился написать А.Э. Ван-Вогту, что двери «Эстаундинга» теперь для него широко открыты. И в нём Кэмпбелл выразил и затем подтвердил на деле желание купить так много произведений, что в течение Второй Мировой войны Ван-Вогт работал как заведённый, трудясь «с утра до ночи каждый день, семь дней в неделю и так не один год», дабы снабдить Кэмпбелла достаточным количеством произведений.

Но со временем выяснилось, что именно Азимов, всегда работавший бок-о-бок с Хайнлайном и Ван-Вогтом, стал

лучшим писателем-фантастом — даже в глазах Кэмпбелла. Более того, Азимов и Кэмпбелл постепенно так сработались, что с начала 1943 года до конца десятилетия Азимов не написал буквально ни одного слова — не считая одного романа, который автор написал специально по просьбе другого редактора — который Джон Кэмпбелл не купил и не напечатал бы.

Но Кэмпбелл никогда не давал Азимову карт-бланш, и сам писатель никогда не считал, что теперь его произведения имеют полную и безусловную гарантию приёма. Даже когда Азимов добился права называть редактора просто фамильярно «Джон», в сердце своём он не называл своего учителя иначе, нежели «мистер Кэмпбелл» и относился к нему соответственно.

Тем не менее не вызывает сомнений, что несмотря на тайные порывы к бунту у Азимова и недостатки гибкости мышления у Кэмпбелла, после появления «Логики» между этими людьми сложились новые рабочие отношения. Это подтверждает тот факт, что когда через месяц после перелома в создании «Логики» Азимов снова пришёл в кэмпбелловский офис, они оба ещё раз обменялись впечатлениями от этого рассказа.

Кэмпбелл размышлял об одной сцене из «Логики», которую он находил тревожной. Однажды в рассказе Донован высказывает предположение, будто он сможет остановить Кьюта, капнув азотной кислоты роботу в суставы. Но Пауэлл не согласен: «Не будь ослом Майк. Неужели ты думаешь, что он подпустит нас к себе с азотной кислотой, а другие роботы беспрепятственно **позволят** нам сделать это?»

Для Кэмпбелла не доставляло ничего больше удовольствия, нежели выдвинуть какую-нибудь шокирующую гипотезу, а затем предложить собеседнику опровергнуть её, потому редактор готов был мириться с уничтожающими для человека аргументами Кьюти, пока твёрдо знал, что робот будет выполнять свои обязанности и никому не нанесёт вреда. Но робот, который мог совершить акт возмездия над человеком и нанести ему вред, представлял собой, по Кэм-

пбеллу, проблему, требующую разрешения. И это решение редактор нашёл в одном из предыдущих рассказов Азимова «Робби»: «Он просто не может не быть верным, любящим, добрым. Он просто устроен так».

Азимов же, в свою очередь, нашёл в своём рассказе идею для ещё одной истории о роботах. А что если, вследствие каких-то случайностей при производстве, робот стал бы телепатом, приобрёл бы способность читать мысли людей? Азимов вспоминал: «Кэмпбелл опять-таки заинтересовался, и мы долго проговорили о том, какие сложности возникают благодаря телепатии у робота, о чём роботу пришлось бы лгать и как и каким образом эту проблему можно разрешить».

В ходе этой дискуссии Кэмпбелл сумел уточнить, что же собственно его беспокоило и заложить основы для решения этой проблемы. Характерно, однако, что редактор не выказал своего истинного интереса прямо и открыто, а произнёс их в форме ещё одного кэмпбелловского афоризма. Он заявил:

«Слушай, Азимов, в своих вещах ты должен сделать так, что есть три закона, которым должны подчиняться роботы. В первую очередь, они не должны причинять людям никакого вреда, а во-вторых, они должны повиноваться приказам, не связанным с нанесением вреда человеку, в-третьих, они должны заботиться о своей сохранности, если это не связано с вредом для человека или отказом ему повиноваться».

Азимов ухватился за эти принципы действия, предложенные Кэмпбеллом и ввёл их в свои произведения в качестве Трёх Законов Робототехники, которые формулировались теперь так:

1.Робот не может причинять вред человеку или своим бездействием допустить, что бы человеку был причинён вред.

2.Робот должен повиноваться всем приказам, которые даёт человек, кроме тех случаев, когда эти приказы противоречат Первому Закону.

3. Робот должен заботиться о своей безопасности в той мере, в какой это не противоречит Первому и Второму Закону.

Эти Три Закона робототехники стали фундаментом для семи рассказов, которые Азимов написал для Кэмпбелла в сороковые годы. В 1950 году эти рассказы — а также «Робби» и «Логика», переделанные, дабы быть согласованными с Тремя Законами — были напечатаны вместе в авторском сборнике «Я, робот». А после этого Азимов написал ещё немало романов, повестей и рассказов, где действовали бы эти фундаментальные принципы действия для роботов.

В дальнейшем Азимов не раз пытался приписать Кэмпбеллу всю честь изобретения Трёх Законов. Но Кэмпбелл всегда возражал, заявляя: «Ну, Азимов, я же нашёл это в твоих рассказах и твоих доводах. Ты сам не осознавал этого, но они уже были там».

И это было правдой, во всяком случае, когда дело зашло так далеко. Но некоторую роль сыграло здесь и настоятельное желание Кэмпбелла сделать роботов полностью подконтрольными человеку.

Но это произошло не потому, что азимовские роботы были так опасны, а из-за того, что в них имелось что-то сверхъестественное. РБ-34 из третьего рассказа Азимова о роботах «Лжец!» — телепат. QT-1 –робот — пророк. И даже зауряднейший из роботов — Робби обладает сверхчеловеческой верой, любовью и добротой.

Когда Кьюти настаивает, что создан Господином по своему образу и подобию, нам кажется, что он неправ.

Очевидно, что его создали люди — и слепой случай. Люди создали его физическое тело и мозг. А неопределённость Вселенной доделало остальное.

Мы можем видеть работу случая в рассказе «Лжец», вначале которого выясняется, что робот РБ-34 обладает совершенно непредвиденной способностью читать мысли. Между тем один из героев проверяет другого:

«Послушайте, Богерт! Я ручаюсь, что сборка с начала до конца проведена совершенно правильно».

Математик Богерт отвечает на это так:

Ну, если вы можете отвечать за всю линию сборки, то вас нужно повысить в должности. По точным подсчётам, для производства одного позитронного мозга требуется семьдесят пять тысяч двести тридцать четыре операции, успех каждой из которых зависит от различного числа факторов — от пяти до ста пяти. И если хоть один из этих факторов не будет точно выдержан, мозг идёт в брак». (А.И.)

На этот раз получился не брак, вышло нечто неведомое. И подобные случайности часто происходят с азимовскими роботами. В них как будто имеется скрытое тяготение к неведомому, полученное по наследству от своих вольных предков из века Техники.

И только узы Трёх Законов робототехники делает этих роботов послушными человечеству. Пусть иногда они могут вести себя, как им заблагорассудится, мы можем быть уверены, что эти странные, нами же созданные слуги никогда не причинят нам вреда и исполнят всё, что мы им прикажем.

Практически всё внимание в «Лжеце» концентрируется на конфликте между неведомым могуществом робота и Законами робототехники, который разрешается победой работанного Кэмпбеллом и Азимовым свода правил.

В «Лжеце» РБ-34 обладает особой способностью читать мысли людей. Но Эрби, как его все называют, имеет дурную привычку лгать людям о том, какие именно мысли он читает.

Эрби, подчиняющийся Законам робототехники, не должен причинять вреда людям. Но он считает, что если прямо скажет всё, что узнал, то может развеять у людей иллюзии и причинить им боль. Дабы избежать этого действия он говорит всем не правду, а то, что каждый человек больше всего хотел бы услышать.

Но всё это неизбежно ведёт к ещё большим недоразумениям. Затруднениям и болям. Например, старой деве робо-

топсихологу Сьюзен Келвин Эрби рассказал, что человек, к которому эта женщина равнодушна, также тайно в неё влюблён. Однако когда она перестаёт подавлять своё чувство, неожиданно выясняет, что этот мужчина недавно женился, а к Сьюзен не проявляет никакого интереса.

Эрби способен указать, какое именно отклонение в процессе сборки сделало его телепатом. Но д-р Келвин извести не даёт ему обнародовать это знание. Снова и снова заставляет она робота, что если тот расскажет всё людям учёным, то огорчит их, а если не скажет, то тоже огорчит, так как лишит возжеленных знаний. Что бы Эрби не предпринял, он неизбежно нанесёт вред людям и тем самым нарушит Закон Робототехники.

Парадокс д-р Келвин является неразрешимой проблемой, и бедняга Эрби от него впадает в каталепсию. Кое-что здесь, конечно, было утеряно — роботы будущего никогда уже не станут телепатами. Но для Джона Кэмпбелла и всех читателей современной научной фантастики эта цена неизмеримо низка, ибо именно здесь Сьюзен Келвин раскрывает нам всю полноту контроля, присущую робототехнике.

Азимов принёс Кэмпбеллу «Лжеца!» 20 января 1941 года. И тогда во второй раз Кэмпбелл не предьявил автору никаких претензий и через четыре дня выслал чек.

Когда вся эта история происходила, рассказ «Логика» уже готовился к изданию в апрельском за 1941 год номере «Эстаундинга». И стремясь максимально привлечь читателей к историям Азимова о контролируемых роботах, Кэмпбелл ставит рассказ «Лжец!» в следующий номер — сразу за «гвоздём номера» повесть Роберта Хайнлайна «Вселенная».

Поэтому, когда 17 марта 1941 года состоялся тот памятный разговор Азимова с Кэмпбеллом до выхода в свет апрельского номер с рассказом «Логика» оставалось всего три дня, а майского с «Лжецом!» — чуть больше месяца.

Хотя Азимов тогда по-прежнему считал себя подающим надежды третьеразрядным автором, но он заметил, какое большое значение придавал Джон Кэмпбелл его рассказам

о роботах. А редактор очень высоко оценил эти истории. В них как нигде больше раскрывался процесс принятия неведомой силой формы, точно соответствующей принципам действия.

Но юный Айзек Азимов ещё не чувствовал себя создателем ключевых произведений для современной научной фантастики — автором, ради которого кэмпбелловский «Эстаундинг» готов пойти на всё. Открыть и осознать это ему ещё предстояло. А пока Азимов вполне искренне общается нам:

«Именно в то время Ван-Вогт, Хайнлайн и я попали в число лучших авторов Золотого века. Однако Ван-Вогт и Хайнлайн попали в эту когорту сразу. Каждый из них стал журнальной звездой, как только вышло первое его произведение и их свет, никогда не ослабевал на протяжении всего Золотого века. Я же со своей стороны (и в этом нет никакой скромности) медленно входил в эту когорту. В то время мой писательский авторитет был слишком мал и к группе ведущих писателей я приближался небольшими шажками. Так что, несмотря на всё моё здоровое тщеславие, сам я являлся последним в этой группе».

«Ночепад» стало первым произведением Азимова, которое раскрыло всю его писательскую значимость. В этот мартовский день 1941 года, когда состоялся памятный разговор Азимова с Кэмпбеллом, результатом которого стала повесть «Ночепад», автор уже совершил грандиозный прыжок из подмастерья в мастера современной научной фантастики.

Но когда Азимову предложили цитату из «Природы» Эмерсона и задали вопрос: «Как ты думаешь, Азимов, что случилось бы, если бы люди могли видеть звёзды лишь раз в тысячу лет?» — автор не осознавал ещё, что находится в этом прыжке.

Однако Кэмпбелл гораздо лучше понимал, что происходит с писателем, и знал, что делал, когда предлагал Азимову идею «Ночепада». Редактор считал, что когда он подарил Азимову эту цитату, то дал ему возможность познать

самого себя, шанс разбудить свой талант и увидеть, что сам того не замечая, он стал уже Айзеком Азимовым, ведущим писателем фантастики.

И юный автор выжал из этого случая максимум возможного. Азимов сразу же сел писать «Ночепад», работал непрерывно, и в начале апреля, всего через три недели после разговора с редактором, закончил эту короткую, на 13000 слов повесть, второе по величине своё произведение.

Кэмпбелл благосклонно отнёсся к этой повести и внёс в неё лишь незначительные поправки, ускоряющие действие в начале произведения. Он не только сердечно принял Азимова и рассыпался в похвалах «Ночепаду», но и сразу же вручил двадцати пяти процентную премию.

Эта азимовская повесть стала «гвоздём» сентябрьского за 1941 год номера «Эстаундинга», о её появлении сообщалось в колонке «Грядущие времена» в предыдущем номере. А обложку сентябрьского номера украшала иллюстрация к центральной сцене «Ночепада», превосходно выполненная художником Хубертом Роджерсом.

Айзек Азимов — вырос на журналах НФ, читая их с ослабевающим почтением в отцовской кондитерской. Он отсчитывал дни своей жизни от момента выхода одного журнала до другого. С одного момента, когда он читал этот журнал без передышки и нёс назад в киоск, не оставляя на нём никакого следа от чтения, до момента выхода следующего журнала — это было словно сон наяву, ведь исполнялась его самая заветная мечта. Его повесть гвоздь «Эстаундинга».

И обложка Роджерса была под стать повести. От апреля 1941 года до августа 1942 года, в зените Золотого века, именно Хуберт Роджерс рисовал все обложки для «Эстаундинга». Рисунки Роджерса — простые, чёткие, точные и ясные — охватывали и выражали в зрительных образах всю суть кэмпбелловской научной фантастики.

Иллюстрации к обложкам НФ-журналов тридцатых годов обычно изобиловали изображениями огромных городов

и гигантских машин. Люди на них или вообще были невидимы, или казались крохотными точками. На роджерских обложках в «Эстаундинге» на переднем плане картин будущего оказывались люди, могучие и уверенные в себе жители мира завтрашнего дня, хозяева мощных машин и великих городов.

Однако обложка для номера с «Ночепадом» является необычным для Роджерса рисунком.

На рисунке мы видим обсерваторию в пещере с большим телескопом на первом плане. Отверстие в куполе обсерватории широко раскрыто, и на фоне неба видно неисчислимое множество звёзд, которые как будто взлетают, падают и взрываются в грандиозном космическом фейерверке. А люди бегут на нас, глаза их полны страха, факела у них в руках погасли и лишь немного дымятся. Позади них другие люди замерли в ужасе и панике. А на дальнем плане город, охваченный огнём.

Здесь человеческое руководство и контроль потерпели крушение. Небеса широко разверзлись, и небо упало на землю.

Местом действия повести Азимова является астрономическая обсерватория Сароского университета на планете Лагам, мире, на небе которого сияют шесть солнц. Четыре из них имеют названия Альфа, Бета, Гамма и Дельта (а две оставшихся, видимо, называются Эпсилон и Дзета). Раз в две тысячи сорок девять лет, пять солнц одновременно заходят, а последнее оставшееся — красный карлик Бету — закрывает луна Лагама, невидимая в обычных условиях. И тогда ночь ниспадает на этот всегда залитый солнцем мир и скрытые дотолы звёзды выступают во всём своём блеске.

Вся эта картина медленно и осторожно складывается из отдельных осколков учёными Сароского университета, собирающими вместе аргументы и постулаты из целого ряда различных полей деятельности. Они, конечно же, не могут представить себе настоящий приход ночи, понятия не имеют, что такое «Звёзды», но они уже могут говорить о грядущих тьме и бедствиях.

Здесь же в обсерватории находится и Теремон 762, репортёр-скептик, который считает предсказанное затмение свидетельством силы науки и окончательного поражения древних суеверий и предрассудков. Однако предсказания учёных ему и другим людям ужасно напоминают центральные положения хранителей Культа, остатков древней религии.

Этот миф рассказывает нам университетский психолог Шерин 501:

«Хранители Культа утверждают, будто каждые две с половиной тысячи лет Лагами попадал в колоссальную пещеру, так что все солнца исчезали, и **на весь мир опускался полный мрак**. А потом, говорят они, появлялись так называемые Звёзды, которые отнимали у людей души и превращали их в неразумных скотов, так что они губили цивилизацию, созданную ими же самими. Конечно, хранители Культа разбавляют всё это невероятным количеством религиозной мистики, но основная идея такова».(Здесь и далее перевод Д. Жукова)

Но для Теремона именно учёные Сароского университета смешали науку с «невероятным количеством религиозной мистики». И он бросает это обвинение в лицо ректору университета Атону 77:

«Сейчас не тот век, когда можно проповедовать Лагаму «приближение конца света». Вы должны понимать, что люди больше верят в Книгу откровений и их раздражает, когда учёные поворачивают на сто восемьдесят градусов и говорят, что хранители Культа были всё-таки правы...»

Но Атон перебивает его и возражает:

«Никто этого не говорит, молодой человек. /.../ Хотя многие сведения были сообщены нам хранителями Культа, результаты наших исследований свободны от культового мистицизма. «Факты суть факты, а так называемая «мифология» Культа, бесспорно, опирается на определённые факты. Мы их объяснили, лишив былой таинственности. Завещаю вас, хранители Культа теперь ненавидят нас больше, чем вы».

Тогда Теремон просит рассказать ему, на какие факты опираются учёные, предсказывая наступление всеобщей тьмы и безумия. И за час до великого катаклизма психолог Шерин даёт ему выпить и затем постепенно, мало-помалу знакомит его со всеми доказательствами.

Воистину перед нами удивительнейшая ситуация! Такова стала сила современной научной фантастики, что она способна обнаружить и описать даже планету подобную Лагаму с его шестью солнцами, обычно невидимой луной и невероятно сложным циклом смены дня и ночи.

Но, несмотря на всю свою уникальность и все диковины, Лагам оказывается почти копией современной Земли. Всё, что только **может быть** одинаковым на обеих планетах, и **является** одинаковым.

У людей Лагама есть зубы, пальцы и есть Адамово яблоко, которое дергается при каждом глотательном движении. У них красная кровь и они могут свистеть, потеть и хмурить брови. Они слушают радио и читают газеты. А в свободное время они любят кататься на роликовых коньках. Они работают фотографами, астрономами, плотниками и электриками.

На Лагаме, также как в Америке 1941 года, вино разливают по бутылкам, а пьют из стаканов, полы покрыты коврами, у одежды есть воротники, время измеряется в часах и минутах, безумцев сажают в сумасшедшие дома и вкалывают морфий, дабы успокоить их.

Даже текущее состояние общественного развития здесь и там идентично. На Лагаме в обществе основная традиционная религия была вытеснена и заменена рационализмом, наукой и техникой — точно так же, как в Западной культуре двадцатого века, которая сформировала самого Айзека Азимова и весь круг его читателей.

Но между двумя мирами есть и некоторые различия. Быть может потому, что люди на Лагаме живут при непрерывном дневном свете, их представление о вещах более рационально, нежели у землян. Наконец, имена у них в научно-утопическом духе содержат цифровую метку, напри-

мер, Кинг 25 и Йимот 70, и они явно у всех такие. Даже пророк из древней «Книги откровений» носит имя Вендрет 2.

Но если жители Лагама при солнечном свете более здоровомыслящи, чем мы, то эту свою способность они полностью утрачивают, когда света нет. Шерин рассказывает Теремону об одном из самых ярких примеров этой фобии — два года назад на всемирной выставке любители острых ощущений могли прокатиться по Таинственному Туннелю, пятнадцать минут езды в полной темноте. Большинство людей проделывали этот путь, дрожа от страха и затаив дыхание, однако кое-кто сходил с ума или даже умирал от страха.

Шерин знакомит Теремона с образчиком этого чувства, когда плотно задёргивает шторы, не допуская в комнату слабый свет от маленького красного карлика Беты. Почти тотчас же Теремон во тьме начинает чувствовать себя не в своей тарелке, и испытывает радость и нескрываемое облегчение, когда шторы вновь раздёргиваются.

Множество параллелей между Землёй и Лагамой становится тем более замечательным, когда мы видим, насколько история Лагама отличается от нашей собственной. Раз за разом доводили лагамцы свою цивилизацию примерно до её нынешнего уровня только ради того, чтобы потом всё уничтожить.

Шерин начинает исследовать этот процесс. Он сообщает:

«— Вы, конечно, знаете, что история цивилизации Лагама носит циклический характер. Повторяю, **циклический!**

— Я знаю, — осторожно заметил Теремон, — что это распространённая археологическая гипотеза. Значит, теперь её считают абсолютно верной?

— Пожалуй. В этом нашем последнем столетии она получила общее признание. Этот циклический характер является... вернее, являлся одной из величайших загадок. Мы обнаружили ряд цивилизаций — целых девять, — но могли существовать и другие. Все эти цивилизации в своём разви-

тии доходили до уровня, сравнимого с нашим, и все они, без исключения, погибли от огня на самой высшей ступени развития их культуры».

Планета Лагам является истинным скопищем исчезнувших цивилизаций! Снова и снова, и снова люди строят, а затем всё рушат и всё забывают.

Развитие жителей Лагама как будто постоянно колеблется вверх— вниз, вверх-вниз, словно ванька-встанька, и каждый предыдущий виток истории полностью исчезает из памяти людей на следующем витке, кроме неполных и искажённых сведений, заключённых, например, в «Книге откровений». Их Каменный век лежит настолько далеко в прошлом, что они не знают о нём ничего и даже полагают, что люди в те далёкие дни не слишком отличались от очень умных обезьян, — которые, если учесть всю специфику развития цивилизации на Лагаме, являются ещё больше диковинными.

Но если кому-то нужно покончить с этими бесконечными кругами цикличной истории, то это именно людям. И так как они смогли, наконец, применить к этой проблеме инструменты современной науки и разобраться, в чём её суть, то им становится по силам свершить этот подвиг.

В этом мире самой главной и передовой научной концепцией стала Теория Всеобщего Тяготения — теория настолько сложная и запутанная, что только двенадцать человек на всей планете способны понять. Шерин пересказывает Теремону — а также нам — эту теорию так:

«После того как Генови 41 открыл, что Лагам вращается вокруг солнца Альфа, а не наоборот (а это произошло четыреста лет назад), астрономы поработали очень много. Они наблюдали, анализировали и точно определяли сложное движение шести солнц. Выдвигалось множество теорий, их проверяли, изменяли, отвергали и превращали во что-то ещё. /.../ Двадцать лет назад /.../ было, наконец, доказано, что закон всеобщего тяготения точно объясняет орбитальное движение солнц. Это была великая победа».

Однако есть одно пятнышко, омрачающее совершенство этой теории.

«За последнее десятилетие орбита, по которой Лагам обращается вокруг солнца Альфа, **была вновь рассчитана** на основе этого закона, и оказалось, что **полученные результаты не соответствуют реальной орбите**, хотя были учтены все возмущения, вызываемыми другими солнцами. Либо закон не был верен, либо существовал ещё один неизвестный фактор».

Именно Атон 77 — астроном, а не только ректор университета — сумел решить эту загадку, используя данные, которые хранил, но не понимал Культ. Эта новая информация дала ему возможность предположить существование луны Лагама, обычно невидимой в ярком свете солнца, но именно она вызывает дополнительные возмущения в орбите Лагама. А потом во внезапной вспышке озарения Атон приходит к выводу, что этот спутник имеет такие массу, расстояние от Лагама и характер движения, что раз в две тысячи сорок девять лет неизбежно должен затмевать последнее, оставшееся на небе солнце Бетта. И ближайшее такое затмение должно случиться **очень скоро**.

Если мы сложим вместе все элементы этой загадки — загадку циклического события, описанного в «Книге откровений»; загадку тьмы и её страшного воздействия на психику лагамцев; загадку гибели в пламени пожаров одной цивилизации за другой; загадку невидимой луны Лагама, — перед нами возникает картинка, которую Шерин предъявил Теремону.

Шерин заключает всё это так: «Сначала затмение (оно начнётся через три четверти часа) ... потом всеобщая Тьма и, быть может, пресловутые Звёзды... потом безумие и конец света».

Так как Атон, Шерин и все остальные учёные весьма корректны, то очевидно, что одна загадка осталась неразрешённой: загадка природы Звёзд. И один сотрудник обсерватории пытается размышлять о них. Он предполагает, что это могут быть неизвестно-где-находящиеся солнца,

которые лежат слишком далеко, чтобы заметить воздействие их тяготения. Может существовать целая дюжина или даже две дюжины таких солнц. Быть может, они находятся на расстоянии от Лагама в четырёх световых лет.

Эта блестящая идея поражает воображение журналиста Теремона. Он не может не воскликнуть: «Какую статью можно было бы соорудить из этого для воскресного приложения! Два десятка солнц во Вселенной на расстоянии восьми световых лет друг от друга. Конфетка! Таким образом, наша Вселенная превращается в пылинку. Читатели будут в восторге».

Но у Теремона может и не быть больше возможности напечатать новые сведения. Времена статей для воскресного приложения могут остаться в прошлом и не наступить снова, по крайней мере, ещё тысячу лет.

Вот уж край Беты исчез, скрытый тьмою, и тотчас же начинают расти слабость и тревога у Теремона. И он уже не может вести речи о наличии какой-то там невидимой луны или истинного значения мумбо— юмбо в «Книге откровений». Скоро таинственные Звёзды станут видны, и тогда отпадёт нужда во всяких умозаключениях.

Наконец наступает решающая минута полного затмения, которое мы видим вместе с Теремоном:

«Оцепенев от страха, он медленно приподнялся на одной руке и посмотрел на леденящую кровь черноту в окне.

За окном сияли звёзды!

И не каких-нибудь жалких три тысячи шестьсот слабеньких звёзд, видимых невооружённым глазом с Земли. Лагам находился в центре гигантского звёздного роя. Тридцать тысяч ярких солнц сияли с потрясающим душу великолепием, ещё более холодным и устрашающим в своём жутком равнодушии, чем жестокий ветер, пронизывающий холодный, уродливо сумрачный мир».

Последний абзац с его очевидным, но явно ненамеренным каламбуром: находились (шоун) и сияли (шон) был вставлен Джоном Кэмпбеллом. И хотя Азимов оставил этот

кусок во всех последующих переизданиях «Ночепеда», но он так и остался им недоволен. В нём не только отсутствовала холодность и неукрашенность стиля, к которым Азимов столь упорно стремился, но и содержит прямое упоминание Земли, против чего автор отчаянно боролся на протяжении всей своей повести.

Азимов был частично прав в своих негативных чувствах ко всему этому: никакому нормальному писателю не по нраву, когда правят его работу. Но частично он был и неправ.

Хотя Земля ни разу прямо не упоминается в течение всей повести, но, как мы уже говорили, и ещё будем говорить, её существование определёнno подразумевается между строк. Поэтому этот изъян не является здесь значительным.

Что же касается отличия стиля написания абзаца от обычного азимовского стиля, то разве с помощью холодного, без прикрас современного стиля можно точно и адекватно изобразить момент открытия космоса. «Ночепед» являлся смесью старомодной наутастики и современной научной фантастики. Айзек Азимов же был слишком современным писателем-фантастом, и старые манеры письма наутастики «в багровых тонах», несмотря на все старания автора, с трудом давались ему.

Именно этот старомодный наутастический абзац со всем его «потрясающим душу великолепием», «жутком равнодушием» и «холодным, уродливо сумрачным миром» ставит большую эмоциональную точку в повести, которая в противном случае не являлась бы столь цельной. Разумеется, не сама тьма в «Ночепеде» настолько потрясает жителей Лагама и сводит их с ума, что сама лагамская цивилизация гибнет. Всё это происходит именно благодаря внезапному осознанию героев своей ужасной незначительности перед лицом космоса.

Ведь обычно жители на Лагаме живут в некой карманной Вселенной из шести солнц и относятся к ней как к объекту значительному, всё-при-нём. В самом могущем порыве

ве своего воображения они могут представить себе и выдвинуть гипотезу о наличии некой скрытой Вселенной, в четыре раза больше, нежели их собственная. И после этого в один миг обнаруживают вдруг, что вокруг них находится великое море звёзд — даже не тридцать шесть сотен солнц, виденных нами, а тридцать тысяч Звёзд сразу становятся открытыми их взору.

Это внезапное осознание, что Вселенная на самом деле во много раз больше и сложнее, чем даже представлялось в воображении, действительно может остудить сердца и затуманить мозги у наших земных жителей века Техники, как заметил ещё Г.Ф. Лавкрафт. Если прибавить к этому ещё и тьму, то всё это в состоянии свести с ума несчастных уроженцев Лагама.

Однако после окончания повести и завершения последнего цикла цивилизации на Лагаме остаётся некая толика неопределённости. При виде Звёзд все люди, находившиеся в астрономической обсерватории — скептик-репортёр, здравомыслящий учёный и монах-фанатик — понимают, что без всякого уважения разваливается на куски всё, во что они ранее искренне веровали. Герои плачут, они рыдают, они кричат, они смеются истерическим смехом, ибо все они застигнуты врасплох неотвратимой Судьбой:

«Кто-то попытался схватить факел — он упал и погас. И сразу же страшное великолепие равнодушных звёзд надвинулось на людей.

А за окном на горизонте, там, где был город Саро, поднималась, становясь всё ярче, багровое зарево, но это не был свет восходящего солнца.

Снова пришла долгая ночь».

Так заканчивается «Ночепад».

Как будто это типичное наугастическое произведение. Подобно «Космическому штопору» Азимова, «Ночи» Дона А. Стюарта, «Машине Времени» Г.Д. Уэллса и сотням других историй века Техники в «Ночепаде» описывается космическая катастрофа, перед которой человечество бессильно. И здесь всё так же или вроде бы так же. Снова наступа-

ет долгая ночь. Намечены контуры гибели ещё одной цивилизации и начала нового цикла.

Но, разумеется, всё не так просто. В «Ночепаде» могут быть конспективно набросаны темы цикличности истории и космической катастрофы, но всё же это далеко не обычная наутастическая история. Даже из нашего пересказа видно, что в ней есть явственные черты современной научной фантастики.

Ведь как мы уже знаем типичное наутастическое произведение века Техники, в котором говорится о цикличности истории или о пагубном влиянии всё расширяющего мироздания на психику человека, рассматривает эти проблемы в фокусе человеческих интересов Деревни Земли. Максимум, в нём могут демонстрироваться следы, которые оставили искатели приключений с Земли, исследуя Солнечную систему в поисках руин прошлых цивилизаций.

Однако при всей своей тесной внутренней связи с Землёй, действие повести Азимова не имеет отношения ни к Земле, ни к Земным пророчествам. Как в любом современном научно-фантастическом произведении действие «Ночепада» протекает везде и нигде. Оно может обыскать всё время, всё пространство, все параллельные миры, дабы найти, наконец то, что искало — полное подобие наутастической ситуации: место, где цикличность истории и внезапно открывающая всё расширяющаяся Вселенная не только художественный вымысел, а являются истинным положением вещей.

Однако подобная задача требует больших усилий. Азимов должен был разобраться в невероятно сложной ситуации — шесть солнц одновременно, из которых в решающий момент остаётся светить только один красный карлик, до тех пор пока его затмение ставит предел и нагоняет ужас; планета по своему развитию физики и культуры двойник Земли недавнего прошлого; луна, которая почти всегда недоступна взору, цивилизация, люди, которых под воздействием сильных стрессов охватывает пиромания и амнезия — не одна из этих особенностей не должна быть забыта. А

ещё за всем этим ярким и сложным фасадом скрывается призрак цикличности истории в виде грозди из тридцати тысяч солнц, скрывается, чтобы в решающий момент внезапно появиться и закричать «Бу-бу-бу!»

Но каких усилий всё это требовало. Даже только благодаря удалённости событий в пространстве и времени, нагромождению странностей и загадок в повести и совершенно особой наугастической ситуации «Ночепада», это произведение с его выдуманной цикличностью истории и странными космическими созданиями кажется нам не имеющей отношения к судьбе нашей Земли.

Эта двойственность «Ночепада» стала ещё одной причиной рассмотрения этой повести, как и современную научную фантастику. Однажды в более раннем рассказе Азимова «Логика», мы уже переживали события произведения и остановились снаружи, чтобы посмотреть на них.

Однако мы вправе игнорировать ситуацию, в которой сами находимся. Мы можем возжаждать знаний не менее Атона, Шерина или Теремона и вместе с ними по частичкам, по кусочкам собрать информацию, пока эти герои полезны для нас, и положиться лучше на собственное чувство здравого смысла. Когда жители Лагама сходят с ума, мы можем взять на себя заботы обо всём, что они утратили.

В то же время, однако, можем держаться на более приличном расстоянии от катастрофы. Мы знаем слишком много того, о чём понятия не имеют герои повести. И именно эти наши особые знания позволят нам избежать рока, который преследует Лагами, и рассмотреть эту обстановку со всей объективностью.

Примером этому служит тот факт, что самая страшная тайна Лагама вообще не является для нас тайной, и мы имеем это преимущество благодаря нашему более широкому полю обзора. Ибо мы не пугаемся темноты, способны выжить в ней и не сойти с ума. Мы немного разбираемся в лунах и во всяческих затмениях. Нам часто приходится видеть звёзды, и нам знакомы научные концепции двадцатого века о расширяющейся Вселенной с её несчётным

числом светил и галактик. Поэтому мы вправе пожалеть несчастных лагамцев, которые оказались вдруг один на один с тьмой и множеством звёзд, не вынесли этого зрелища и спятили.

Тем не менее, мы как будто постоянно принимаем особые сигналы из голов лагамцев, дающие нам возможность осознать и разобраться в ситуации, в которой мы сами находимся. В повести не упоминается напрямую Земля, однако аллюзии с земными событиями столь значительны, что не только помогают нам лучше разобраться в ситуации, но и придают этой истории максимальное правдоподобие.

Мы могли бы, например, сопоставить международную выставку с её Таинственным Туннелем с недавней Всемирной Нью-Йоркской Ярмаркой. Когда мы слышим о девяти уничтоженных огнём цивилизациях, то тут же вспоминаем о девяти раскопанных городах Трои, которые тоже сгорели до тла. Когда упоминается какая-то теория, которую способны понять лишь двенадцать человек в мире, мы как будто слышим отзвуки отношения простых людей к эйнштейновской Общей Теории Относительности. А если мы верим в обнаружение невидимой Луны Лагама по косвенным признакам, то только потому, что уже знаем о том, как благодаря гравитационным аномалиям была открыта планета Плутон.

Самая же значительная информация, поданная нам, та, которую учёные Лагама считают абсолютно верной — великое затмение, предсказанное ими, действительно происходит. Когда затмение начинается, мы уже **знаем**, что оно произойдёт. Джон Кэмпбелл пять раз предупредил об этом читателей.

Во-первых, это следовало уже из названия повести. Далее следовал эпиграф из Эмерсона и прекрасно оформленная Хубертом Роджерсом обложка журнала. Затем кэмпбелловское рекламное объявление, которое шло сразу за заголовком и прямо рядом с цитатой из Эмерсона и ставило вопрос: «Как бы повели себя люди, если бы они видели звёзды лишь раз в две тысячи лет»...

Но всё это были только краткие упоминания, в то время как в анонсе «Ночепада», который Кэмпбелл поместил в журнале предыдущего месяца в колонке «В грядущие времена», где подробно описал сюжет повести:

«В следующем месяце выйдет повесть Азимова «Ночепад». Автора вдохновила на эту повесть цитата из Эмерсона, что на первый взгляд может показаться странным источником вдохновения для современного писателя-фантаста. Эмерсон как-то сказал: «Если бы звёзды вспыхивали в ночном небе лишь раз в тысячу лет, какой горячей верой прониклись бы люди, в течение многих поколений, сохраняя память о граде Божьем!»

«Ночепад» оспаривает это утверждение. Как **будут** люди верить — и во что — если бы звёзды показывались лишь раз в одно или два тысячелетия? Какая планета находится в системе, где имеется множество солнц, и там не бывает ночи, ибо всегда и везде на небе сияет хотя бы одно солнце. Но, однажды, раз за двадцать пять столетий, расположение светил оказывается таким, что наступает ночь.

И что же — что же тогда случиться? У Азимова свои соображения, и, по-моему, эта повесть доставит вам удовольствие!»

Несомненно, что Джон Кэмпбелл желал, чтобы читатели были полностью осведомлены об основных положениях «Ночепада» прежде, чем начали читать эту повесть. Видимо, он добивался того, чтобы столкнувшись со старомодным наутастическим сюжетом о злой судьбе Лагама, читатели не удивились бы. Чтобы они знали всё это заранее.

Демонстрируемый в «Ночепаде» дуализм может быть рассмотрен как проявление фундаментального принципа кэмпбелловской научной фантастики — что можно жить, страдать и познавать мир внутри некой вселенной и в то же время находиться в стороне и оттуда следить за обстановкой, поступками и их результатами.

Всё это позволяет нам найти ещё одну причину, по которой повесть Азимова является современной научной фантастикой. «Ночепад» не довольствуется тем, что беспо-

мощно разводит руками, в то время как космос нечаянно разбивает в пыль кости очень высокоморального человека, как это произошло бы очевидно в обычном наутастическом произведении. В нём предлагается решение всех вечных проблем Лагама — примерно то же, что было предложено Л. Спрэггом де Кампом в его статье о направлениях истории «Наука постижения грядущего», опубликованной в «Эстандинге» в 1940 году.

Именно это, это затмение, свидетелями которого здесь мы стали, не обязательно просто очередное явление звёзд Лагаму и гибель его городов, почти неотличимое от тех же ночей, что были до этой и будут после. Это падение цивилизации на Лагаме не обязательно означает просто падение ещё одной его цивилизации. Быть может, перед нами именно последний оборот вековечного цикла.

На этот раз, наконец, имелось-таки несколько месяцев, дабы подготовиться к грядущему бедствию. Учёные Сароского университета построили даже убежище против воздействия Тьмы и Звёзд. Они изобрели то, что сами назвали «механизмом для получения искусственного света»: мы же можем называть их просто факелами. В созданном ими укрытии — «Убежище» — находятся три сотни женщин и детей, и таким образом появляется возможность просветить людей. И так они оставят свои прежние научные достижения в целостности и сохранности.

Ширин уверяет Теремона: «Следующий цикл с самого начала будет знать истину, и, когда наступит **следующее** затмение, человечество, наконец, будет готово к нему».

Возможно, что Ширин неправ. Когда нынешнее затмение происходит, оно оказывается куда более тяжким испытанием, нежели представляли себе учёные, так что вполне вероятно, что Убежище будет не слишком надёжным.

Однако Ширин может быть и прав. И хотя точно мы не можем это знать, наши подозрения остаются. Есть только одна вещь, в чём это затмение принципиально отличается от затмений во всех предыдущих циклах. Это было именно

наличие Убежища как шанса сохранить научные достижения.

Таким образом, в этом цикле люди воспользовались силами науки, чтобы разобраться, какие вселенские принципы действия влияют на их ситуацию и попытаться овладеть ими. Поэтому, если Убежище выживет, то когда ночь пройдёт, и утренний свет возвестит о начале новой эры, Лагама может окончательно проснуться и начать освобождаться от оков вечных повторений цикличной истории. И это является единственным жизнеспособным ответом, а иначе — бесконечная суэта Лагама.

Современная научная фантастика позволяет читателям здесь, на Земле, брать уроки оттуда; в особенности для людей-бездельников, что увязли в своём веке Техники. Именно обращаясь к этим людям, «Ночепад» заявляет: **«Есть выход из кошмара цикличности истории, выход из полной предопределённости вашего собственного падения. Станьте повелителем вселенских принципов действия и учитесь, как надо правильно поступать в тех обстоятельствах, которые вас интересуют».**

Как и намеревался Азимов, когда он только садился писать эту повесть, «Ночепад» стал истинным мысленным экспериментом. Это наутастическое произведение, однако, перемещённое на территорию современной научной фантастики. И в то же время повесть стала образцом для современной научной фантастики, которая ставила и разрешала бы самые сложные проблемы наутастики.

Как наутастическое произведение повесть «Ночепад» написана о долгой, постоянно приходящей ночи. А как современное научно-фантастическое произведение — о решающем переходе от стадии, когда людьми управляли звёзды, к новой эре, где свобода человечества становится, наконец, возможной.

«Ночепад» стал мостом, соединившим век Техники с новым Атомным веком. В этом смысле повесть можно сопоставить с романом Эдуарда Бульвер-Литтона «Грядущая

цивилизация», написанном в 1871 году, который стал точкой перехода от эпохи Романтизма к веку Техники с помощью своей концепции неведомой силы вриля, которая является сверхъестественной, рациональной, оккультной и научной одновременно.

И точно также в «Ночепаде» различные грани неведомого оказываются в сущности одним и тем же. Так невидимая луна и скрытые звёзды Лагама описываются — как нечто сверхъестественное Культом, как обширная незнаемая Вселенная учеными Сароского университета и набор пятнышек с точки зрения нашего внешнего наблюдателя.

Однако, в то же время различные рамки представлений уравниены между собой, и новая формулировка отстаивает своё превосходство над прежними, благодаря своим способностям и силам. Создаётся впечатление, что именно из-за смены перспективы целый ряд проблем века Техники — от цикличности истории до ужаса перед космосом — окончательно превращаются в проблемы, которые определённо решаются людьми с научным складом ума при помощи вселенских принципов действия.

Произведение, подобное «Ночепаду» не могло появиться на свет раньше или позже. Это было ощущением точки смены восприятий и реакцией на неё.

Мы можем рассматривать эту повесть как уникальный результат истинного сотрудничества двух равноправных авторов: редактора Джона В. Кэмпбелла-мл, очень долго и старательно пытавшегося найти решение проблемы Рока человечества, и его первого ученика, современного писателя-фантаста Айзека Азимова. Создав это произведение и в точности угадав время появления его на свет, они отметили пути перехода от века Техники, где судьба каждого человека была безусловно predetermined, к новому Атомному веку, когда всё стало возможным.

## Глава 14

### МИР ИЗМЕНЕНИЙ

Это может сначала показаться парадоксальным, но самым первым результатом появления современной научной фантастики Джона Кэмпбелла в конце тридцатых годов стало радикальное сжатие масштабов научной фантастики, отход с великих просторов пространства и времени, которые так ярко маячили в воображении века Техники.

В «Эстаундинге» 1939 года наметился отход от описания дальнейших достижений будущего — с его зловещими прогнозами разложения, упадка и неизбежного полного застоя во всём. Не выходило более произведений о красных солнцах в конце времени или о встречах с Большими Мозгами, дружественными или враждебными. Несметным и ужасным инопланетным захватчикам всех видов было также велено паковать вещи, и указано на дверь.

Короткие рассказы в основном посвящались близкому будущему и ближнему космосу и иным вещам, в которых можно разобраться, всё рассчитать и проверить автора. Типичнейшим для «Эстаундинга» 1939 года стал жанр этакой технической космической оперы, действие которой происходило в мирах нашей Солнечной системы, какой описывал её Джон Кэмпбелл в своей большой серии статей, и изображали на новых реалистичных астрономических обложках в «Эстаундинге». Это могли быть истории о броске с жизненно необходимой сывороткой на Юпитер; или о точной астрогаторской технике, которая позволила более медленному кораблю победить в космических гонках от Марса

до Юпитера и обратно; или, наконец, об открытии молодого математического дарования среди группы людей, перелетывающих астероид в космическую станцию.

Широта кругозора сохранилась в романах, опубликованных в «Эстаундинге» в 1939 году. Все три самых крупных произведения представляли собой супернаучный космический эпос в стиле начала тридцатых годов. Роман «Космические инженеры» Клиффорда Саймака (февр.-апр.) являлся намеренной попыткой написать хорошее старомодное произведение о смелых путешествиях, совершаемых могучей наукой, по образцу и подобию раннего творчества Джона У. Кэмпбелла. «Один против легиона» Джека Уильямсона (апр.-июнь) — сравнительно бесцветное второе продолжение романа «Легион Пространства». И «Серый Линдман» Э.Э. Смита (окт.1939 — янв.1940 год) — самая значительная публикация года — первое продолжение «Галактического патруля», романа, который печатался в «Эстаундинге» в 1937 году, в то время Кэмпбелл стал редактором этого журнала.

Однако уже с 1940 года романы, которые Кэмпбелл печатал в «Эстаундинге», отвечали этим новым требованиям. Действие всех трёх основных произведений происходило на Земле в недалёком будущем, без всяких межзвёздных перелётов и инопланетян. Повесть Хайнлайна «Если это будет продолжаться» (февр.-март) — о свержении в будущем американского религиозного диктатора. «Последнее затмение» (апр.-июнь) — создававшееся в то время, когда Гитлер вторгся в Польшу, развязав Вторую Мировую войну — о войне в Европе, длящейся поколение за поколением. И «Слэн» А.Э. Ван-Вогта (сент.-дек.) — о попытке неожиданно возникшего сверхчеловека справиться с подозрительностью, страхом и гневом обычных людей.

Одним путём понять радикальные перемены в научной фантастике, которая имела место в первые два года Атомного века, стало вспомнить ту ситуацию, что существовала в ней в 1870 году, до выхода повести «Битва при Доркинге» и начала века Техники. В то время будущее не принадле-

жало науке-за-наукой. Оно представлялось тогда землёй утопического социального совершенства.

Точно таким же образом в 1939 году в начале Атомного века, далёкое будущее являлось исключительной прерогативой НФ века Техники. Оно представлялось страной Больших Мозгов и красных солнц.

Мы ощущаем некоторое желание заявить, что именно в этот момент НФ издавала свой первый крик. Современная научная фантастика не имела тогда иных образцов для показа дальних достижений. Не было стремления для себя посетить дальние концы пространства и времени. И, следовательно, возникла необходимость ограничиться хорошо знакомой территорией, до тех пор, пока не появятся новые ответы на вопросы, все что, как и почему, которые задаёт загадочная бесконечность.

Однако есть и иная точка зрения на раннюю современную научную фантастику в 1939 и 1940 годах, которая может оказаться ещё более верной. Чтобы видеть вещи под собственным углом зрения, мы должны сначала убрать тот, под которым экспансивная супернаучная НФ начала с тридцатых годов рассматривать эту загадку, не слишком утруждая себя мыслями о правдоподобии ситуаций.

В эти часы политического и экономического отчаяния с целым миром, почти впадающим в коллапс, немногие писатели-исследователи категорически отрицали неизбежность заката и падения Западного человека. Вместо этого эти смелые игроки утверждали, что человек порвёт все путы, связывающие его с Землёй, и легко прыгнет к звёздам. Они представляли себе, что люди могут столкнуться там с иными цивилизациями, вступить в борьбу с ними за превосходство и одержать победу. Люди станут такими сильными, что уничтожать целые планеты для них будет лишь детской забавой или небольшой демонстрацией силы своей мысли. В неисчерпаемости космоса они могут найти всё, чего пожелают их сердца. И быть может, наступит день, когда древние чужие цивилизации воздадут честь человечеству за

его зрелость и широту кругозора, и люди станут гвардией галактики.

Юный Джон Кэмпбелл дальше всех зашёл на этом пути. В своих НФ-мечтах он воображал человека единственным и неповторимым в своей мощи — создателем и разрушителем, почти богом.

Всё это звучало вдохновляюще — для целого ряда людей — в то время, когда они перепробовали все средства для этой цели. Но не этот путь стал для них самым вожделенным. Это были просто все собранные вместе напрасные надежды и наглые требования.

И таким же удивительным и загадочным был этот прыжок за пределы текущего правдоподобия, которое было так яростно отброшено в НФ начала тридцатых годов, что они оправдали кредит доверия даже такого рьяного приверженца науки, как Хьюго Гернсбек. Нам может показаться, что не осталось ничего, что этот человек не мог бы проглотить, если там будет прикреплена бирка «наука», однако юный Джон Кэмпбелл доказал, что даже вера Хьюго Гернсбека имеет границы.

В декабрьском за 1932 год номере «Вандер Стриз» Гернсбек написал специальную редакционную статью под названием «Благоразумие в научной фантастике» и посвятил её анализу новой повести Кэмпбелла «Космические лучи». Гернсбек заявил:

«В настоящем произведении м-р Джон В. Кэмпбелл-мл. /.../ со всей серьёзностью идёт по пути некоторых наших опрометчивых авторов, для которых достоверность и возможности науки ничего не значат. Он, как по волшебству, достаёт все виды невозможных лучей из своей шляпы, словно фокусник достаёт своих кроликов. Нет таких ситуаций, из которых нельзя было бы найти выход с помощью какого-то нелепого научного — (как автор называет его) — средства... Так как он выпускает свои разноцветные или бесцветные магические лучи, которые тут же начинают творить удивительные чудеса, мы не могли не указать на подобные ошибки в произведении».

Как странно было именно от Гернсбека получить такой публичный шелчок поносу! Даже если его упрёки и имели под собой некоторое основание, всех этих сомнений и оговорок оказалось недостаточно, чтобы помешать Гернсбеку купить эту повесть Кэмпбелла, опубликовать её и даже, вероятно, постепенно заплатить за неё деньги.

Этот выговор от Хьюго Гернсбека, хранителя всего, что есть серьёзного в научной фантастике, возымел значительные последствия. После «Космических лучей» ни одной кэмпбелловской вещи не публиковалось в «Вандере». Целых четыре года Кэмпбелл не сотрудничал с журналом до тех пор, пока Гернсбек не сдался, продал свой журнал, и он был переименован в «Триллинг Вандер Сториз».

А ещё этот выбор стал как будто поворотной точкой для самого Джона Кэмпбелла. Словно бы именно с этого момента времени он отложил в сторону свои юношеские фантазии о неостановимой мощи вооруженного наукой человека и обратил всю силу своего разума к разбирательству нерешенных проблем, привлекая все даже незначительные предпосылки научной фантастики века Техники.

Именно под влиянием гернсбековского упрёка в декабре 1932 года Кэмпбелл написал повесть «Сумерки». И, как полагал сам Кэмпбелл, именно «Сумерки» «стали отправной точкой для разработки произведений Дона А. Стюарта и, таким образом, для современного «Эстаундинга».

Однако на самом деле целый ряд произведений, которые Кэмпбелл создавал в тридцатых годах на своём первоначальном супернаучном этапе творчества — произведения под псевдонимом Дон А. Стюарт, цикл историй о Пентоне и Блейке и восемнадцать статей о Солнечной системе, начиная с «Точности» («Эстаундинг», июнь, 1936 год) — могут рассматриваться как разнообразнейшие попытки придать необходимую достоверность своим мечтам о могуществе и господстве людей, с которых всё начинается для этого автора.

И Кэмпбелл был в этом не одинок. Мы можем вспомнить, например, что одной из причин огромного влияния,

которое первая вещь Стенли Вейнбаума «Марсианская одиссея» оказала на читателей, являлось стремление автора к большей достоверности. Даже Кэмпбелл был готов брать у Вейнбаума уроки: как задумывать и писать свои истории о Пентоне и Блейке.

Когда тридцатые годы подходили к концу и страх перед Депрессией постепенно начал убывать, уменьшился спрос на эскапистские произведения, действия которых происходят в дальних уголках пространства и времени, и на произведения о непобедимости человеческой науки, и возрос интерес к вещам, где доказывалась бы возможность для человека быть и делать. Всё больше и больше читателей научной фантастики — подобно юному Айзеку Азимову — более или менее разбирались в науке своего времени и желали, чтобы произведения их любимого жанра каким-то образом были согласованы с известными фактами. Они хотели, чтобы научная фантастика являлась чем-то большим, нежели просто красивой выдумкой.

Уже в начале 1937 года повышение интереса к научной точности стало столь очевидным, что Ф. Орлин Тримейн переименовал колонку читательских писем в «Эстаундинге» из «Медного гвоздика» в «Научные дискуссии». И эта тенденция только подтвердилась, когда восемь месяцев спустя Джон Кэмпбелл, главный в тот момент времени адепт научной точности в научной фантастике, стал новым редактором «Эстаундинга».

Как мы уже убедились, едва став редактором, Кэмпбелл начал радикальную реформу в «Эстаундинге», дабы сделать его подходящим для издания совершенно нового вида НФ — современной научной фантастики, которая не только блистательна, но также логична и достоверна. И мы увидели, «Эстаундинг» приобрёл свою читательскую аудиторию, всегда готовую идти новой дорогой, которую указывает Кэмпбелл, разделяющую его реформу и требующую более радикальных перемен.

Чтобы осознать всю радикальность этих реформ в «Эстаундинговской» научной фантастике в 1939 и 1940 годах,

мы должны учесть, что в этот момент, когда она печаталась, она не воспринималась как отступление в воображаемых рамках. Например, всё это считалось большим шагом вперёд, огромное продвижение в реализме, строгости критериев и надёжности.

Комментаторы подобные нам, которых само время защищает от всепокрушающей силы самоуверенности Джона Кэмпбелла и огромного энтузиазма его читателей, могут отметить только, что в тот момент, кэмпбелловское превознесение новой современной научной фантастики распространилось лишь на малую толику относительно тривиальных произведений о человеческой цивилизации, заросшей волосами; о мужчине, который влюбился в робота-женщину, или о проблемах с починкой оси двигателя на марсианской космической линии. Учитывая ещё и то соображение, что мы склонны сравнивать эти небольшие вещицы с чересчур величественными, глобальными и серьёзными работами века Техники, подобными роману «Создатель звёзд» Олафа Стэпелдона, который вышел в свет в то же время, в 1937 году, затруднения исследователей понятны.

Но вместе с тем мы должны подумать и вспомнить, что у каждого времени свои проблемы, своя шкала ценностей и своё чувство меры, как нужно точно выразить и сопоставить достоверное с невероятным. Так же как эпоха Просвещения питала интерес к рациональному совершенству общества, а эпоха Романтизма — к поискам Грааля в надежде исцелить свою израненную душу; главным делом для века Техники стало найти себя на просторах расширяющейся Вселенной.

**Громадные** масштабы просто не захватывали воображения Атомного века. Оставались писатели, такие как Айзек Азимов или Артур Кларк, которых по-прежнему пленяли безбрежные просторы времени и пространства — и поэтому их стиль был схож со стилем века Техники с его заботами о судьбах своей души. Однако современная научная фантастика в целом не разделяла этих страхов и надежд на

самые крупнейшие воображимые размеры. Свои тайны она искала в других местах.

Третьим — и, быть может, самым лучшим — способом объяснить это явное сужение рамок и ограничение НФ в «Эстаундинге» в первые годы Золотого века тем, что научная фантастика под руководством Кэмпбелла сменил свою точку обзора с дальней и неясной на ближнюю и чётко определённую. С этого небольшого плацдарма — Солнечной системы и будущего столетней давности — благодаря заботам Кэмпбелла о глубоких мыслях, достоверности и человекоцентричности, современная научная фантастика за короткий срок установила своё господство на всей территории НФ века Техники и двинулась ещё дальше.

Конечно, должны были существовать определённые пределы такого продвижения. Большей частью это стало продвижение вперёд по времени не дальше пятидесяти тысяч лет, а в пространстве — до границ нашей Галактики. Тем не менее, внутри этой достаточно широкой зоны познаваемого Джон Кэмпбелл основал свою империю научной фантастики.

Хотя первая территория, которая попала под кэмпбелловское господство была не пространством и не временем, а параллельными мирами — тех альтернативных реальностей, которых особенно много наплодили Дансени и Лавкрафт, и которые получили самое серьёзное обоснование в романе Г.Д. Уэллса «Люди как боги».

Заявление права на эти не-вполне-реальные места произошло на не-вполне-серьёзных страницах «Анноун» в 1940 году — в то время когда «Эстаундинг» сосредоточил всё своё внимание на текущей задаче — разобраться и навести порядок в Солнечной системе.

И эту заявку сделали Л. Спрэг де Камп ещё не отошедший от недавнего триумфа своего романа «Да сгинет тьма!» и его соавтор Флетчер Прэтт. В двух своих весёлых повестях: «Ревущая труба» («Анноун», май, 1940 год) и «Математика волшебства» («Анноун», август 1940), которые в 1941 году вышли вместе отдельной книгой под на-

званием «Дипломированный чародей» — силы вселенских принципов действия проявляются уже не только в прошлом, например, в эпоху падения Рима, но и в любом мыслимом мире или измерении.

Соавтор де Кампа Мюррей Флетчер Прэтт, учёный-лингвист и гурман, родился в 1897 году в индейской резервации на западе штата Нью-Йорк. В молодости он работал одновременно библиотекарем и профессиональным боксёром. Тогда Прэтт носил самые крикливые одеяния, какие только мог найти, держал у себя в доме обезьян и наслаждался, читая о собственной экстравагантности. Он написал более пятидесяти самых различных книг, но после своей смерти в 1956 году пользовался наибольшей известностью как историк флота и Гражданской войны.

В число интересующих Прэтта предметов входила и НФ. В двадцатые годы он в соавторстве написал несколько рассказов для «Эмейзинга». Потом в тридцатых годах переводил с немецкого и французского романы для «Вандер Сториз», отрабатывая и выжимая долг за переводы из Хьюго Гернсбека, просто передавая ему право на издания романов по частям, до тех пор, пока с Прэттом не расплатились.

Кампа и Прэтта впервые свёл вместе сосед де Кампа по комнате в колледже Джон Д. Клар, человек, который свёл де Кампа с научно-фантастическими журналами вообще и Джоном Кэмпбеллом лично. В то время когда они начали писать вместе, именно Прэтт — напомним, он был на десять лет старше де Кампа — являлся более известным автором — конечно, за исключением читателей «Эстаундинга» и «Анноун». Более того, первоначально вышедших в повестях-фэнтези фамилии авторов стояли в противоположном порядке.

Как однажды вспоминал де Камп: «С появлением кэмпбелловского «Унноуна» у Прэтта возникла идея написать вместе со мной несколько романов, главный герой которых попадает в параллельные миры, сошедшие со страниц мифов и легенд».

А ещё Прэтт имел более широкие и глубокие, чем де Камп, знания о европейских мифах и легендах, а также обладал более живым воображением. И именно он выбрал те миры, куда попадёт их главный герой, наш современник, — мир скандинавских мифов и мир аллегорической эпической поэмы Эдмунда Спенсера «Царица фей». (1589-1596 г.г.)

Де Камп же превосходил своего соавтора в чувстве логики произведения и лёгкости построения сюжета, качества, которого всегда не хватало Прэтту. При том де Камп гораздо лучше Прэтта знал, как надо писать для Джона Кэмпбелла.

Двое соавторов смотрелись вместе очень странно: Прэтт невероятно низок, а де Камп невероятно высок. Прэтт — экстраверт, а де Камп — скептик-насмешник. Впрочем, в работе оба соавтора отлично дополняли друг друга. Сам де Камп признавал: «По-моему, совместная работа Прэтта и де Кампа принесла результат совершенно отличный от того, что выходило у каждого из нас поодиночке»

Если первые созданные соавторами романы «Ревущая труба» и «Математика волшебства» произвели впечатление чего-то нового и диковинного и были, возможно, самыми удивительными произведениями, напечатанными, когда бы, то ни было в «Аннауне» — это произошло благодаря свежему взгляду Прэтта. Кроме того именно в этих романах прошла первую проверку декамповская концепция о существовании бесчисленного множества миров, каждый из которого управляется собственными принципами действия и главными принципами действия, которые властвуют повсюду.

Подобно роману «Да сгинет тьма» в начале произведения «Ревущая труба» выдвигается теория, которая объясняет всё происшедшее с главным героем произведения. Роман начинается с разговора между старшим психологом Ридом Чалмерсом и его сотрудниками в Гарейденском институте в Огайо на тему «новой науки парафизики». Чалмерс заявляет:

«Мир, в котором мы живём, складывается из впечатлений, полученных через ощущения. Но возможно существование и бесконечного множества и других миров. И вот если наши ощущения определённым образом настроить на получение некой иной серии впечатлений, мы неизбежно обнаружим себя живущими в совершенно другом мире». (пер. А. Лисочкина — здесь и далее)

На это молодой психолог и безрассудный романтик Гарольд Ши задаёт вопрос:

« — Вы что, хотите сказать, что полный сдвиг и в самом деле перенесёт человеческое тело из одного мира в другой? »

— Очень может быть, — сказал Чалмерс. — Ведь тело фиксирует любые ощущения независимо от сознания. Хотя для полной уверенности необходим натурный эксперимент. Правда, пока я далеко не убеждён, стоит ли пускаться на такой риск. Вероятно, в другом мире и законы будут другие, а тогда и возвращение, скорее всего, окажется невозможным.

— Значит, вы считаете, что в мире, скажем, античных мифов будут действовать законы волшебства, а не современной физики? /.../ -воскликнул Ши. — Получается, что эта новоиспечённая парафизика будет охватывать основные законы всех возможных миров, а то, что мы называем физикой, превратиться в отдельный случай парафизики?

— Не спешите, молодой человек, — остановил его Чалмерс. — Сейчас разумней будет определить понятие «парафизика» как отрасль знания, исследующую взаимосвязь различных миров на основе предположения, что эти миры и в самом деле существуют».

Уже в самом слове «парафизика» мы ощущаем явный отход от традиционного мышления. В прежние времена природа существ и неизменная структура мира являлись объектом исследования **метафизики**, раздела философии, который имеет дело с реальностью нематериальной и сверхъестественной. Однако при новом образе мысли, заявленным современной научной фантастикой, эти вопросы подпадают под ведение совершенно новой науки — **пара-**

**физики**, которую можно определить как науку о вселенских принципах действия высшего уровня или, быть может, как вселенские принципы действия за вселенскими принципами действия.

И точно также, как и в «Да сгинет тьма», в романе «Ревущая труба» изначальная гипотеза очень скоро подтверждается на практике. Молодой, горячий, дерзкий Гарольд Ши собирает вещи, которые кажутся ему предметами первой необходимости — в том числе револьвер 38-го калибра, коробку спичек, «Настольную книгу бойскаута» 1926 года издания и охотничью шляпу с зелёным пером — и пытается переместить себя в мир ирландских мифов с помощью череды логических уравнений, которые помогли бы настроить его мозг на этот альтернативный мир. К сожалению, попытка Ши не полностью удалась, и «силлогизмобиль» отправляет главного героя в грязный и снежный мир скандинавских мифов, в котором живут Один, Тор и Локи

В этом другом мироздании наука и техника нашего мира перестала действовать. Часы Ши остановились, его спички не горят, оружие не стреляет, а «Настольная книга бойскаута» на глазах превращается в бессмысленный набор пятен. В результате Гарольд Ши утрачивает практически все особые знания, которые так помогли Мартину Пэдвэю выжить в Риме времени упадка.

Почти, но не все. Ши имеет первоначальное представление об особенностях вселенских принципов действия. Он рассуждает так:

«Мир, в который он попал — не исключено, что и навеки — управляется своими собственными законами. Какими же? Единственное, что осталось при нём после перемещения — это его сознание; сознание современного человека, привычного к изучению и анализу, способного из частного вывести общее. Так что ему должно быть вполне под силу выявить законы, властвующие над этим миром и использовать их — что никогда не пришло бы в голову тому же простаку Тьялови. Но пока ему удалось вывести только один закон: боги наделены сверхъестественной силой. Но

должны ведь существовать и какие-то более частные закономерности, регулирующие даже такие»...

Короче говоря, хотя магия в этом мире действует, а наша физика нет, тем не менее, магия в этом мире изменена и обращена в нечто на вид очень похожее на альтернативную форму физики. Учитывая эти соображения, Гарольд Ши вскоре сам начинает успешно создавать заклинания.

В канун Рагнарёка — непредотвратимой битвы между богами Асгарда и их заклятыми врагами, чей исход совершенно непредсказуем — Ши и бог Хеймдалль попадают в тюрьму к огненным великанам Муспелльхейма. Впрочем, Ши, успешно выдав себя за волшебника, умеющего делать пластические операции, переманивает на свою сторону тролля — стражника, который мечтает уменьшить размер своего носа, и организует таким образом их побег.

Ши размышляет:

«Но всё-таки он никак не мог привыкнуть к мысли, что оказался первым и единственным человеком, который действительно научился колдовать — вопиющее противоречие законам физики, химии и биологии! Заправляют здесь законы магии. Заклинание его полностью отвечало их требованиям, так что доктор Чалмерс был абсолютно прав. Весь фокус заключался в том, что Ши открылся один из этих законов, в то время как простые смертные этого мира — а, впрочем, и тролли, и боги — их и ведать не ведают. /.../ Эх, лучше бы он запасся более подробной информацией о колдовстве, чем набивать рюкзак бесполезными фонариками, спичками и пистолетами».

Вот что значит полностью переосмыслить всё, что нам уже известно! И какие новые чудесные возможности они нам здесь обещают!

В большинство сколько-нибудь известных произведений о путешествиях в параллельные миры, которые прежде печатались в «Аннууне», входило несколько опубликованных повестей Л. Рона Хаббарда, в которых главные герои наши современники вдруг переносятся в миры, сошедших со страниц «Тысячи и одной ночи». В первой из них «Послед-

нее приключение» (апрель 1939) главный герой сумел захватить власть в странной волшебной стране при помощи револьвера и коробки спичек. А во второй «Рабы сна» (июль 1939) наибольшее наслаждение главному герою доставляет его ловкость и возможность воспользоваться любым удобным случаем для приключений.

Но «Ревущая труба» далеко превосходит все произведения Хабборда в точности совмещения современного героя с воображаемыми мирами. В первую очередь Прэтт и де Камп не просто допускают существование того или иного мира. Сначала они предполагают существование бесконечного числа различных миров, а затем создают парафизику, новую науку, которая имеет дело именно с этими мирами.

Более того, в романе Прэтта и де Кампа переход из одного мира в другой не из-за наполовину случайных результатов экспериментов с древним талисманом или под действием на учёного мощного наркотика, как было в повестях Хабборда. Прэтт и де Камп вместо этого знакомят нас с силлогизмобилем, выдуманным средством для путешествия, точно действующее, которое помогает нам отказаться от своих обычных представлений и может перенести нас в тысячи различных мирозданий.

Но самое большее значение романа «Ревущая труба» в том, что в нём утверждается фундаментальная идея, будто должна существовать та или иная система принципов действия для каких бы то ни было уголков или трещин в мироздании, и законы, регулирующие эти взаимодействия в целом. Именно установление такого нового порядка существования и новых идей и средств, подобных парафизике и силлогизмобилию, во многом повторяют тот путь, который мысленно проделал Г.Д. Уэллс, когда предположил возможность существования огромных просторов времени постутопического будущего и возможность создания машины времени для исследования.

По сравнению с героем Л. Рона Хабборда, чувствующим себя неуютно в чужом измерении, у Гарольда Ши есть одно преимущество: гибкий пытливый современный образ мыс-

ли. И Ши твёрдо верит, что попади он даже в то место, законы которого ему неизвестны, тем не менее, эти правила существуют и он, в конце концов, с ними разберётся.

Его успех в составлении простейшего заклинания является потенциальным успехом всего Западного научного образа мысли, но дальше этого в первом романе о Ши дело не пошло. Когда он вместе с Хеймдаллем встретились с Одним перед воротами Хелля и предупреждают бога о надвигающемся Рагнорёке, старая ведьма-демон швыряет в Ши пригоршню снега и приказывает главному герою проваливать «в проклятые свои края». И он тотчас же возвращается в Огайо и видит д-ра Чалмерса и своих коллег, удивлённых внезапным его появлением, экстравагантной одеждой и зверским аппетитом.

Можно сделать вывод, что в отличие от Мартина Пэджвэя в Риме шестого века, Гарольд Ши смог достаточно разобраться в возникших перед ним проблемах и разрешить их. Вскоре после его исчезновения, начнётся Рагнорёк, результаты которого остались непредсказуемыми.

Но ведь это произошло просто потому, что он и не собирался ничего предпринимать по поводу Рагнарёка. Когда в начале своего приключения Ши впервые узнаёт от Хеймдалля о близящейся последней битве, сразу же у него возникает вопрос: «Что мне делать, чтобы во всё это не влипнуть? /.../Ну, то есть если мир взорвётся — как мне спастись?»

Вот что интересует Ши, и именно этой цели он достигает.

Впрочем, уже во втором космическом приключении Гарольда Ши под многозначительным заглавием «Математика волшебства» разрешение проблемы делает большой шаг или два вперёд.

Этот роман появился на свет почти сразу же за «Ревущей трубой». Для читателей «Аннуна» в 1940 году второй роман о Ши вышел в августе, три месяца спустя после первого. Для самого же Гарольда Ши новые приключения на-

чались ещё раньше, едва он успел съесть кусок мяса и целый яблочный пирог.

По счёту ещё не уплачено, а он вместе с д-ром Чалмерсом уже составили план ещё одного путешествия в другой мир, на сей раз при участии и Чалмерса. Ши снова предлагает отправиться в Ирландию времён Кухулина, но Чалмерс резко отвергает этот мир как слишком грубый и варварский. Тогда Ши предлагает мир «Царицы фей» Эдмунда Спенсера — рыцарский эпос, где рассказывается о борьбе рыцарей царицы Глорианы с разнообразными колдунами, который так и остался полунезаконченным после смерти поэта в 1599 году.

Чалмерс утверждает:

«Безусловно, прекрасный и интересный мир, и лично я вполне мог бы занять там какое-то место. Хотя боюсь, было бы не совсем уютно приземлиться во второй части книги, где рыцарям царицы Глорианы уже приходится довольно туго — словно то ли сам Спенсер охладел тогда к своим героям, то ли сюжет вырвался из-под его опеки и зажил своей собственной жизнью, как сплошь и рядом и случается. А я не уверен, что нам удастся достичь такой степени избирательности, чтобы попасть в строго рассчитанный эпизод сюжета».

Так что Чалмерса не устраивает всё ухудшающаяся обстановка с неопределённым исходом, подобная Рагнарёку из первого приключения Ши. Поэтому они должны лучше подготовиться к новому путешествию.

Только Гарольд Ши после первого своего вояжа в неизвестное сильно изменился. Опасности и грозящие бедствия кажутся ему не угрозой, а вызовом. На этот раз он не желает их сторониться.

И Ши просто выпаливает: «Слушайте: — А почему бы и в самом деле не высадиться прямо в той заключительной части «Царицы фей» и не помочь рыцарям Глорианы вылезти из передраги? Вы же сказали, что разработали какие-то новые положения? Так мы там в самом выгодном положении будем!»

Он, конечно же, не стал лучшим человеком, он просто начал лучше разбираться в принципах магии.

Ши предлагает Чалмерсу захватить вместе с собой в этот мир свою современную магию, противопоставить её своим противникам и изменить судьбы всего мира. Подобно Мартину Пэдвею в Риме он надеется остановить ниспадение тьмы. А Чалмерс — рассматривал это как шанс создать себе хорошую репутацию в этом мире — соглашается.

Какая невероятная вера выражена здесь! Вообразить, будто кто-то может переместиться в другой мир и тотчас разобраться в его структуре несравненно лучше, нежели в своей родной стране! Но именно такова точка зрения современной научной фантастики.

И в это время в знак всё более растущей их силы их силлогизмобиль начинает работать в тот момент, когда герои сами того хотят, и переносит их в нужный эпизод спенсеровской «Королевы фей». Таким образом подтверждается на практике их теория множественности миров, и силлогизмобиль как верное и надёжное средство передвижения.

Короче говоря, д-ру Чалмерсу удалась его заклинания. Даже слишком удалась. Когда он попытался превратить воду в вино, то у него получилось шотландское виски. А когда он хочет сделать дракона, то вместо одного выходит сотня (к счастью, все они оказываются безвредными вегетарианцами).

Ши спрашивает Чалмерса о причинах всего этого, и Чалмерс отвечает:

«Таково уж свойство магической математики. Поскольку она основывается на исчислении классов, на передний план выдвигаются качественные, а не количественные характеристики. Таким образом количественная сторона эффекта не детерминирована. Так что вы не в состоянии ... по крайней мере, лично я при моём нынешнем уровне подготовки не в состоянии установить разделительную запятую туда, где ей следует находиться. В данном случае она отъехала далеко вправо, и я получил сотню драконов вместо одного. А могла быть и тысяча. /.../Очевидно, к профес-

сионалам это приходит с опытом. Пожалуй, это скорее искусство, нежели наука. Если мне удастся разрешить количественную проблему, я действительно смогу подвести под магию строго научный базис».

Какое-то время начинает казаться, что Чалмерс полностью посвятил себя этому новому увлечению: изучению и совершенствованию своей магии — и забыл об основной цели, ради которой герои прибыли в этот мир. В своём разговоре с девой-лучницей Бельфебой он утверждает, будто магия сама по себе нечерная и небелая, а является нейтральной отраслью знаний, которую можно применить и для поддержки, и для свержения нынешней владычицы.

И когда, воспользовавшись удобным случаем, Чалмерса принимают в местный Орден Чародеев — чёрных магов — он кажется только довольным новой возможностью научиться колдовству. А когда он начинает читать лекции по чародейству, в том числе на тему «Новые пути применения крови невинных младенцев», то Чалмерс продолжает оставаться доволен собой и даже замечает: «Конференция оказалась несколько утомительной, но чрезвычайно информативной».

Влюблённый в Бельфебу Ши беспокоится, что чародеи задумали захватить и пытаться девушку. Хотя Чалмерс готов отмахнуться от этой угрозы как от ничего не значащей чепухи, и заявляет: «В считанные месяцы я сумею вызвать подлинную промышленную революцию в части магии».

В этой своей склонности к аморальному фактологическому прагматизму Чалмерс является истинным адептом современной научной фантастики. В лучшем случае человек Атомного века должен был стать уверенным всемогущим манипулятором над всеми прочими силами во Вселенной, а в худшем случае — просто учёным, который ищет и нажимает на всё новые кнопки.

Вот она, основная черта характера Рида Чалмерса и причина его морального падения. Во всех случаях он остаётся средневековым учёным-варваром, внимание которого настолько приковано к своей **работе**, что всё остальное становится для него безразлично.

И вот ещё, что важно: несмотря на все свои атавистические романтические порывы Гарольд Ши в основе своей представляет собой тот же тип человека, как мы можем убедиться из его интересов ко всяческим «фокусам» и «уловкам». Именно благодаря этому своему слишком узкому и ориентированному на результат складу ума Ши и Чалмерс ищут новые миры, прилагают все возможные усилия и могут приспособиться к неизвестной обстановке.

К счастью, в решающий момент романа «Математика волшебства», когда Ши возглавил экспедицию, отправившуюся в замок чародеев ради спасения Бельфебы, Чалмерс сумел отвлечься, наконец, от своей программы научных исследований и решить на чей же он стороне. И тогда он насылает чары, в результате которых перед колдунами прямо из воздуха вырастают две руки, и они передушили почти половину чародеев. После этого выигранного сражения Чалмерс бодро заявляет: «Действительно же важный итог моей деятельности нынешним вечером заключается в том, что мне удалось наконец раскрыть секрет управления количеством!»

Ши повезло спасти Бельфебу из рук последнего колдуна с помощью заклятия, с которым Чалмерс предусмотрительно сумел его познакомить, специального «заклятия против колдунов». И то же самое заклятие — как и предупреждал его Чалмерс — при помощи магического эффекта молниеносно переносит Ши обратно в Огайо.

Однако Ши не придаёт большого значения тому, как резко оборвалось его второе приключение в ином мире. В принципе, применив это заклятие, он готов был к тому, чтобы вернуться домой. Все колдуны уже оказались побеждены, а вместе с ним в нашем мире осталась истинная причина этой авантюры Ши, Бельфеба, девушка его мечты. Всё это не может не доставить ему удовлетворения.

Чалмерс же не возвращается в свой мир. Там он находит себе подругу и обретает цель своей жизни: его глаза горят уже огнём мечты о науке магии. То, что в окончании повести «Ревущая труба» представляется неоправданным риском

— возможность никогда не вернуться больше в наш мир — в заключение повести «Математика волшебства» стало его собственным свободным выбором.

Чалмерс никогда не вернётся назад, в Огайо. Он предпочитает навсегда остаться в мета-вселенной и стать странствующим специалистом парафизиком.

Не случайно, что эти два стержневых произведения-фэнтези де Кампа и Претта насыщены шутками и остротами. Ведь с точки зрения здравого смысла они являются лишь забавной пародией, игрой в «давайте допустим...», выставляющей в смешном виде персонажей классической литературы. Будучи серьёзными, эти произведения не имели столь высокого значения, и потому они просто вынуждены были просто стать весёлыми.

В то же время, конечно, выводы из этих повестей донельзя серьёзны: Произведения о Гарольде Ши учат: **«Некие вселенские принципы столь всемогущи и вездесущи, что, даже если миры, описанные в классических произведениях литературы прошлых лет, существуют и имеется возможность посещать эти миры волшебства, то научно образованный современный человек может попасть в них, взять эти миры под свой контроль и навести там порядок».**

Прежде в своём юмористическом романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» Марк Твен описывал человека из настоящего, который захватывает власть в легендарно-историческом прошлом и заводит там железные дороги, пушки и электричество, но лишь на время. Затем всё в прошлом возвращается на свои места. Твен знал, что мир короля Артура шестого века н.э. не пошёл этим путём, а история о Короле Артуре так не заканчивается, и не может отвергнуть эту информацию.

А вот де Камп в романе «Да сгинет тьма!» недрогнувшей рукой переписал историю шестого века и не подумал вернуть её на круги своя. И в «Ревущей трубе» и «Математике волшебства» он демонстрирует уже свою готовность

переписывать мифы и легенды, внести в них свои изменения.

Эти перемены не столь резки и радикальны, как попытка Твена провести технику девятнадцатого столетия в мир, которому неизвестно само это слово. Де Камп и его соавтор Прэтт и не мечтают о подобных вещах. Они полагают, что у альтернативных миров есть собственная цельность — и собственный особый и чёткий путь развития — и там нет места многим реалиям нашего современного мира, таким, например, как револьверы, спички или «Настольной книги бойскаута» за 1926 год.

Они готовы к тому же предположить — на первый взгляд, только шутку — что современный человек с его познанием научных методов может проникнуть в любой из этих альтернативных миров, понять, как работают в нём все вещи, а потом начать изменять этот мир **в соответствии со своей системой ценностей.**

Так-то вот.

Однако, как на то намекает уже роман «Да сгинет тьма!» и всё более и более откровенно заявляется в повестях «Ревущая труба» и «Математика волшебства», всё это, заключённое словами «Так-то вот» претендует на звание серьёзного современного научно-фантастического произведения. И ещё большая претенциозность возникает в связи с большой статьёй де Кампа «Наука вездесуща», где выдвигается идея, будто цикличность истории пасует перед силой современной науки.

Эти несерьёзные произведения «фэнтези», печатавшиеся в «Анноун» стали образцом того круга идей, который серьёзные современные писатели-фантасты пытались включить в свой круг деятельности. Если де Камп смог представить в воображении и достоверно изобразить современных людей, которые при помощи вселенских принципов действия предотвращают падение Рима или переломить ход событий в «Царице фей» Спенсера, то почему бы авторам «Эстаундинга» не представить себе новых людей, успешно использующих вселенские принципы действия и наводящие с их

помощью порядок в будущем и космическом пространстве как столбовую дорожку истинных человеческих возможностей?

Сказано — сделано. И Джон Кэмпбелл не заставил себя долго ждать.

Только возникло вместе с этим и ряд проблем. И без преувеличения главной из них стала концепция будущего, изобретённая ортодоксами века Техники.

Эту концепцию ярче всех выразил Олаф Степлдон в своём романе «Последние и Первые люди». В нём наличествуют огромные маги по времени, путешествия с планеты на планету Солнечной системы, множество форм человечества будущего, одна сменяющая другую. Но за два миллиарда лет сюжета этой книги фактически рассказывается лишь одна история — история постоянного, цикл за циклом, прогресса и упадка цивилизации. Цивилизация гибнет, возрождается снова и в конце романа окончательно и бесповоротно умирает вместе с гибелью Восемнадцатого Человека на Нептуне.

Мы уже знаем, что эта концепция не была принята всеми и безусловно. Э.Э. Смит и Джон Кэмпбелл, Л. Спрэг де Камп и Айзек Азимов сочиняли произведения, в которых цикличность истории человечества в будущем не имела полного господства. Но даже тогда, в 1939 и 1940 годах, задача представить себе будущее без бесконечных циклов расцвета и упадка цивилизации оставалась почти неразрешимой. Если история нашего будущего не циклическая, то какая она?

Не считая драк с инопланетными захватчиками и красных солнц, кочующих из одной книги в другую, что мы вообще можем узнать о будущем? Если люди будущего не утописты и не декаденты, какие же они тогда? Если не будет бесчисленных, раз за разом, спадов и подъёмов, подъёмов и спадов, и ничего существенного не изменится, пока ещё пытит и скрипит машинная цивилизация, какой станет цивилизация будущего?

Как будет цивилизация будущего развиваться принципиально иным, отличным образом, и в чём будет отличие? Как будет выражено отличие этого принципиально нового будущего?

Вот какие вопросы стояли теперь на повестке дня.

В 1940 году лучшей альтернативой ортодоксальной концепции будущего века Техники стал цикл романов о Линзманах Э.Э. Смита — начиная с 1928 года всё ещё признанного лидера среди американских писателей-фантастов. В этом цикле, ставшем высшей точкой развития всего жанра произведений об экспансии супернауки, столь популярного на протяжении конца двадцатых и всех тридцатых годов, Смит описывает не только дальние планеты, но и отдалённое будущее, подлинных грядущих сверхлюдей и отлично справляется с этой задачей. Действие «Галактического патруля» и «Серого линзмана» не увязает в болоте Землецентричной циклической истории, а являет нам грандиозную космическую войну между силами добра и силами зла. Войну, в которой человеку-за-человеком суждено сыграть решающую роль.

Тем не менее, произведения о Линзманах не вполне устраивали Джона Кэмпбелла. В них заключалась слишком много элементов, «родимых пятен» века Техники, и космос в них не воспринимался владением вселенских принципов действия.

Во главе угла всех этих романов находятся Линзы, неизменный атрибут элиты Галактического Патруля у Смита, которые автор описывает как «двояковыпуклый многоцветный кристалл, вместилище почти жидкого пламени». Линзы являются устройством для чтения мыслей и усиления психической энергии. Каждая из них имеет своего хозяина и действует, пока тот носит её. Со смертью хозяина Линза перестаёт действовать и вскоре разлагается.

В «Галактическом патруле» мы можем прочесть, что Линзы «имеют не вполне научную природу. Это почти философские камни, и для нас их разработали арисиане».

Эти инопланетяне, изготовители и поставщики Линз, являются более высокой формой сверхъестественного. Арисиане появляются перед людьми во множестве всевозможных внешних обликов. Их настоящим внешним видом вполне могут оказаться и Большие Мозги. Во всяком случае, они настолько развиты, что истинная природа этих существ должна быть надёжно скрыта от самого Галактического Патруля. В «Сером Линзмане» арисианин вот что заявляет патрульному:

«Все, даже самые великие мудрецы, имеют очень слабое представление о истине. Открыв некоторые грани её Цивилизации, можно нанести этой Цивилизации непоправимый вред. Познав Истину, Искатель остаётся вечно юным, а срок его жизни донельзя эфемерен. Истинная суть такой цивилизации, как ваша, столь бесконечно сложна, что остаётся просто непостижимой».

Искренне восхищаясь произведениями Дока Смита, и печатая в своём журнале весь цикл историй о Линзманах, Джона Кэмпбелла не могли устроить подобные пассажи.

Пускай дальние планеты. Хорошо, пусть будут отдалённые времена. И над всем этим истинный сверхчеловек должен отстаивать свои права. Всё это вполне устраивало Джона Кэмпбелла в историях о Линзманах.

Но его не устраивала война между добром и злом. Атомный век не был уверен в абсолютности моральных понятий, подобных добру или злу. Скорее всего, этого вообще не существовало. И Джон Кэмпбелл не считал возможным хвататься за такую тонкую соломинку, как некую природную добродетель человечества, которая вынесет нашу цивилизацию на гребень волны схватки двух враждующих интересов. Вместо этого он верил в человека, каким-его-сам-знал.

А вот Линзы не таковы. В них нет научной подоплёки. Практически они сугубо индивидуальны в своём сиянии, в связи с их владельцами, и в исчезновении света после гибели их владельцев. Всем этим Линдзы напоминают душу.

Всё же больше всего Кэмпбелл был не в силах вынести того, что нашлась чужая цивилизация, которая оказалась бы гораздо совершеннее землян и теперь ведёт их по своему пути развития, пусть даже с самыми благими намерениями. Кэмпбелл желал видеть людей развитыми, как никто другой, людьми, которые сами устанавливают контроль над будущим и над собой.

А путь к этому, по мнению Кэмпбелла, лежит через постижение нейтральных вселенских принципов действия. Только они способны помочь человечеству разрешить все его проблемы, заделать все бреши, разобраться во всех белых пятнах, и таким образом пройти путь от здесь-и-сейчас к отдалённому воображаемому там-и-тогда — весь путь вплоть до самой тепловой смерти Вселенной и ещё дальше.

И нашлось три писателя, которые в это время специально для «Эстаундинга» прилежно описывали то самое новое будущее, о котором мечтал Джон Кэмпбелл. Будущее, нечто вроде будущего мира Линзманов, только без Линзманов, Арисиан и грандиозных космических битв моралей.

Бывший морской офицер Роберт Хайнлайн разработал свою концепцию наступающих времён, превратив будущее из места с предопределённой природой и судьбой в место с множеством возможностей.

Канадский писатель А.Э. Ван-Вогт вовлёк сам себя в систематическое исследование высших существ, как людей, так и инопланетян.

И наконец, молодой, не знающий удержу Айзек Азимов собрал всё лучшее у Смита, Кэмпбелла, Уильямсона, де Кампа, Хайнлайна и Ван-Вогта и объединил это в собственном цикле произведений, где человечество захватило власть над Галактикой через тысячу лет после нашего времени.

Все эти важнейшие произведения — «История будущего» Хайнлайна, сочинения о суперменах Ван-Вогта и азимовский цикл «Основание» — чётко подходили для создаваемой Джоном Кэмпбеллом империи научной фантастики. На целое поколение главное направление развития научной

фантастики было predeterminedено концепциями, которые были разработаны именно этими тремя авторами.

Сначала на авансцену вышел со мной старший из этих трёх авторов — Роберт Хайнлайн. Он начал писать в 1939 году в возрасте 39 лет, причём он имел не только большой жизненный опыт, но, может быть, и самое глубокое знание НФ из всех известных тогдашних писателей-фантастов. Уже в 1941 году, имея за душой всего два года писательского стажа, он был избран Почётным Гостем Третьего Всемирного Конвента Писателей Фантастов, проходившего в Денвере, штат Колорадо. До этого подобной чести удостоивались лишь Френк Р. Паул и Дюк Смит.

Роберт Ансен Хайнлайн родился в сельском окружном центре Батлере штат Миссури, 7 июля 1907 года. Он был третьим ребенком в семье, где впоследствии стало семь детей. В ранней юности его отец, кассир и бухгалтер, привёз свою семью на север, в Канзас-сити в поисках лучшей доли.

Юный Роберт был очень яркой, сильной и скрытной личностью, много размышлявшей о своём собственном пути в жизни. Не будучи хилияком, он всё же имел слишком мало данных для командных видов спорта. Он читал всё без разбору, за что приятели считали его зубрилой. Настоящей его любовью стала наука, он говорил всем, что хочет быть аспирантом, а на самом деле он страстно желал полететь на Луну.

В то же время юного Хайнлайна часто тревожили сомнения, что он не может ни с кем поделиться своей мечтой. Его семья и всё их общество являлось сепаратистами из так называемого Библейского пояса, общества религиозных фанатиков. Ещё ребёнком Роберт заметил огромную разницу между прочитанным и увиденным, в том числе в истинности понятия Бога. Он часто сомневался в психической нормальности обычной жизни взрослых, сомневался в ре-

альности общества, сомневался в существовании всего и всякого, кроме самого себя.

Эти ощущения на протяжении долгой писательской карьеры Хайнлайна иногда проникали в его произведения. В предисловии к первому из подобных рассказов — «Они» («Аннуон», апрель 1941) — Хайнлайн сообщал:

«Идея этого рассказа основывалась на ощущении, которое я испытывал ребенком, будто всё, что я вижу, происходит специально для того, чтобы обмануть меня, будто люди занимаются совсем не тем, когда я смотрю на них, нежели когда я отвожу взор /.../ Этот мир состоит из двух частей — моего эго — уникального и безмерно одинокого (моё внутреннее «я», то, с чем мы чаще всего имеем дело) — и всего внешнего, странного, непостижимого, и, быть может, враждебного».

А науку мальчик Роберт любил потому, что наука казалась ему непререкаемой истиной. Она была дорогой, ведущей за пределы его собственной ограниченности и ограниченности всего его окружения.

В третьем опубликованном рассказе Хайнлайна «Реквием» («Эстаудинг», январь 1940) Д.Д. Гарриман — старый финансист, который способствуя когда-то организации космических полётов, но сам так никогда и не смог побывать на Луне — вспоминет научные мечтания своей юности. Явно отражая и мысли самого Хейнлайна, он говорит:

«Я не был каким-то особенным; тогда имелось множество подобных мне ребят: радиоманов, строителей телескопов и влюблённых в авиацию. Мы организовывали научные кружки, лаборатории в подвалах и общества любителей научной фантастики — ребята, которые черпали свой идеал в новых номерах «Электрикал Экспериментера», а не в романах. Мы не мечтали о богатстве и славе, мы мечтали только построить космический корабль».

В тринадцатилетнем возрасте Хайнлайн сумел разрешить то невысказанное противоречие, которое он ощущал между диктатом «Библии короля Якова» и её комментариями и своей мечтой построить ракету и улететь к другим

мирам. И всё это потому, что он прочитал труды Дарвина «Происхождение видов» и «Происхождение человека» и понял, что является не правоверным христианином, а научным вольнодумцем.

В конфликте между своим непосредственным окружением и чувством истины Хайнлайн выбрал себе опору на науку и скептицизм. Он решил, что будет сомневаться во всём, в чём сможет усомниться, проверять всё, что сумеет проверить, смотреть на всё и ничто, а мысли свои держать при себе.

В школе он стал капитаном команды спорщиков-скетиков. Вилл Дьюрант стал для него ключом к философии; Хайнлайн говорил: «Он первый ввёл меня в широкий круг философов, и я прочитал их всех и жадно усвоил их всех». Хайнлайн искал и жадно прорабатывал книги всех насмешников и скептиков, какие могли только ему предложить скептические двадцатые годы: почти всего своего земляка по Миссури Марка Твена; Амбреса Пирса, автора «Словаря Сатаны»; драматурга-провокаatora Джорджа Бернарда Шоу; и главного иконоборца своего времени Г.Л. Менкена. Он читал все виды запретной литературы в поисках того, что он даже не предполагал узнать.

Более всего, однако, Хайнлайн оттачивал свой ум на НФ. Он поглощал любой обрывок этой литературы, какой только мог отыскать. До тех пор, пока он не начал писать сам, чтение научной фантастики являлось любимым его времяпрепровождением.

Он ступил на свой путь вопреки родительскому влиянию. Целое поколение писателей фантастов от Джека Уильямсона до Айзека Азимова открывали жанр НФ на страницах «Эмейзинг сториз». Не став среди них, Хайнлайн начал читать её на много раньше и впитывал в себя всё разнообразие этой литературы.

Он был читателем и научно-популярных журналов Хьюго Гернсбека «Электрикал Экспериментер» и «Сайенс энд Инвеншн». Он читал старые, зачитанные до дыр, бульварные романы Френка Рида-младшего и новые детские книж-

ки Тома Свифта по мере их выхода. Он читал «Олл-Стори» и читал «Аргоси». А когда в начале двадцатых годов появился «Вейнд Тейлз» он начал читать и его.

В те же дни до появления «Эмейзинга» читателям научной фантастики приходилось самим для себя определять, что это такое. А для юного Роберта этот выбор был необычайно широк. Он открывал для себя Жюль Верна и Г.Д. Уэллса, но вместе с ними Льюиса Кэрролла и Л. Фрэнка Баума. Он читал Джека Лондона и Эдгара Райса Берроуза, но ещё и Джеймса Бренча Кэйбелла и Г.Д. Лавкрафта.

А так как он очень любил науку в НФ Хайнлайн придумал для себя научно обоснованную историю будущего, одну из бесчисленно возможных. Иногда он даже отваживался на высказывания подобные следующему: «более точно было бы назвать этот вид литературы «литературой размышления», а собственно «научная фантастика» станет лишь одним её подразделом.

Из всех прочитанных им писателей-мыслителей самое большое влияние оказал на него Г.Д. Уэллс. Уэллс высказывался о радикально ином будущем и принципиально лучшем обществе, а Роберту, который ещё в детстве сомневался в надёжности и самой реальности окружающего его общества, не могло это не понравиться. Более того, Уэллс выдвинул весьма привлекательную идею о научной элите посвящённых, взявшей общество под контроль — от Самураев в «Современной утопии» (1905) до самообразованного общества в «В начале заговора» (1926), и Роберт мог представить себя в рядах такой элиты.

В последних классах школы Хайнлайн был образцовым учеником, школьным политиком и возглавлял юношеское общество (ROTC). Однако однокашники уже догадывались об его истинной природе. «Школьный ежегодник» за 1924 год под его фамилией они написали: «Ему мало четырёх измерений, он всегда думает в рамках пяти измерений».

Весь свой последний год в школе Роберт потратил на написание писем и активное участие в политике своего пояса, чтобы пройти в одно из военных училищ(ему было

всё равно в какое) с помощью сенатора от Миссури Джеймса Рида, создателя машины Босс Пендергаёт. Первоначально ему было отказано, но со временем его усердие было вознаграждено, и он получил направление в Аннаполис.

В Морской Академии Хайнлайн был на седьмом небе от счастья. Он стал элитой среди интеллектуальных просвещенных молодых людей, он преуспел в своём выборе. Эта Академия превратила его деревенщину из Миссури в джентльмена. В 1929 году он был двенадцатым в своём классе, а мог бы закончить Академию и пятым, если бы не многочисленные придирки.

Служба на флоте позволила Хайнлайну пожить какое-то время в Гринвиче, а ещё дала ему возможность повидать мир. Он служил на линкоре и на эскадренном миноносце, а ещё артиллерийским офицером на одном из первых американских авианосцев «Лексингтоне».

Уже в 1930 году он начал хранить первые из многочисленных вырезок из газет и журналов о тенденциях в обществе и колебаниях в общественной жизни в Америке. И он продолжал читать всё, что попадало только под руку, в том числе, конечно, и новые журналы научной фантастики: новый, без Гернсбека, «Эмейзинг», «Вандер сториз» и «Эстаундинг сториз оф супер-сайенс».

Однако в 1934 году его райской жизни подошел конец. После одной тяжелой вахты он слёг и у него обнаружили туберкулёз, болезнь с неопределёнными признаками. И почти тотчас же он оказался уволенным с флота и в возрасте 27 лет переведён на полную пенсию по инвалидности.

Хайнлайн быстро поднялся с постели и решил изучать физику и математику в ЮСЛА. Но вскоре снова надорвался и с ним произошел рецидив болезни. Ему пришлось уйти из учебного заведения, и он навсегда покинул Колорадо.

Наступил очень трудный и многоступенчатый период жизни Роберта Хайнлайна. Он молод, высок и красив. Он очень ярок и талантлив, и кажется нет такого дела, где он не сумел бы добиться успеха, стоит ему только захотеть. Он может делать радио. Он умеет класть камни. Он разби-

рается в баллистике. Он может командовать войсками. Он в состоянии спроектировать и построить дом, выполнив, если понадобится, все строительные работы. С рабочими он может быть груб и жесток, но на официальных обедах он умеет пользоваться вилкой. Он знает толк в философии, экономике, психологии, семантике. Вообще он знает тысячу различных вещей.

Но тогда после жестокого удара судьбы, когда тело отказывалось ему повиноваться, все его глубокие знания, разнообразные его умения и само чувство посвященности стало никому не нужно. Если он не в состоянии больше быть уэллсовским самураем, что ему теперь делать? Чем заниматься?

Он пробует одно занятие за другим. Он добывает серебро и торгует земельными участками. Но ни одна из этих работ не может полностью его устроить. Наконец, в начале 1939 года он решает заняться политикой. Он вступает в Калифорнийскую организацию демократической партии и пытается лишить парламентского мандата полномочного представителя от своего штата, но не набирает достаточно количества голосов.

В этой компании Хайнлайн не только потерпел поражение, но и понёс большие финансовые потери и влез в долги. И тогда он вспомнил, что видел в «Триллинг вандер сториз» объявление о конкурсе любительских произведений с первым призом 50 долларов. Принять участие в этом конкурсе и получить премию являлось для него в этот момент сочетанием полезного с приятным.

Чем больше думал об этом Хайнлайн, тем более серьёзной представлялась ему мысль, что если он приложит достаточно сил, то сможет написать научную фантастику. Ведь он перечитал практически всю НФ. А однажды, когда у него миновал очередной приступ туберкулёза, он забавы ради начал разрабатывать пространственный квазиисторический доклад о приходе к власти в Америке религиозного диктатора, окончательном крахе этого правления и установлении нового рационального общества. Таким образом, Хайнлайн не

видел причин, которые помешали бы ему, приложи он достаточно сил, добиться коммерческого успеха для своих произведений.

И тогда он сел и за четыре дня написал рассказ под названием «Линия жизни». Главный герой этого рассказа Хьюго Пинеро изобрёл машину, которая в состоянии точно предсказать будущее каждого человека персонально и на любой срок, а затем он и его машина наталкиваются на сопротивление в окружающем их обществе. Рассказ начинается не с изобретения этой машины, а с попытки Пинеро зарегистрировать свою уже изобретенную машину в скептически и даже враждебно настроенной Академии Наук. А в конце его изобретатель гибнет — убитый — в тот самый момент, когда он запрашивает предсказание своей собственной судьбы.

Многое в этом рассказе, в том числе полная предопределённость судьбы, оставалось ещё старомодным. Но в целом он был весьма нов. «Линия жизни» стал свежей, кипучей, полудоверительной и очень большой информацией о жизни общества — более похожий на произведения Пола Галлисо, печатавшегося в элитном журнале «Колльер» («Углекоп»), нежели на обычную продукцию бульварных журналов научной фантастики конца тридцатых годов.

Когда Хайнлайн перечитал свой рассказ, то счёл его слишком хорошим для «Триллинг вандер сториз» и он дерзко послал его в «Колльер». Однако там рассказ не был принят, видимо им не нужен был ещё один Пол Галлисо. К тому же в ту пору они ещё не признавали научную фантастику.

Думая о том, что же делать дальше Хайнлайн вспомнил, что Джон Кэмпбелл, новый редактор «Эстаундинга», заявил о непрерывном соревновании авторов на страницах его журнала и что редакция рада всем. А так как «Эстаундинг» платил по пенсу за слово, опубликование рассказа на 7000 слов принесло бы автору гонорар в 70 долларов.

Поэтому Хайнлайн послал свою рукопись в «Эстаундинг», а Кэмпбелл не только принял её, но немедленно ото-

слал за неё деньги. Сочтя, что дело пошло, Хайнлайн решил продолжить. Он написал второй научно-фантастический рассказ «Придурок» о молодом гениальном математике Эндрю Джеконе Либи, которого обнаруживают среди группы строителей космической станции. Кэмпбелл тут же купил и его.

Но всё не могло продолжаться так легко до бесконечности. Хайнлайн вначале своей писательской карьеры обладал простым, четким, современным стилем, глубоким знанием научной фантастики, широким кругозором, опытом, собственным на всё мнением, и прекрасным чутьём на колебания в обществе — авторов с таким качеством Джон Кэмпбелл и искал в 1938 и 1939 годах. Но Хайнлайн не имел ещё чувство вселенских действий, ему ещё предстояло научиться этому. И ещё он должен был научиться тому, какие герои и отношения приемлемы для Кэмпбела, а какие — нет.

Некоторые герои произведений Хайнлайна не находили отклика у большинства читателей бульварных научно-фантастических журналов в 1939 году. Так третий рассказ Хайнлайна «Да будет свет» об изобретении экологически чистых и эффективных солнечных батарей двумя учёными физиками Арчи Дугласом и «биохимиком и экологом» Мэри Лу Мартин — о сопротивлении, которое оказывают им энергетические компании и как им удаётся-таки подарить своё изобретение народу. Такой вот типично гернсбековский сюжет, но в нём имелось несколько фривольных местечек и это оказалось достаточно, чтобы Кэмпбелл отклонил рассказ. И даже, когда в мае 1940 года он был опубликован под псевдонимом Лайл Монро в журнале Фреда Пола «Супер Сайенс сториз», нашлись читатели, которые сочли этот рассказ грязным и непристойным.

Отношение Хейнлайна к жанру НФ сформировалось в десятых — двадцатых годах, и они включали для него все виды «литературы размышления». Свои первые три рассказа Хайнлайн написал в бесцветном и достоверном неогернсбековском стиле, и единственно свежей струей в них было

рассмотрение собственных интересов в контексте реакции общества. После этого Хайнлайн решился на создание более неординарных произведений.

Следующий рассказ, который он написал, назывался «Однажды». В нём профессор «теоретической метафизики» вместе со своими студентами посредством «гипноза и внушения» перемещают себя в разнообразные альтернативные миры, которые лучше соответствуют их подлинной натуре. Однако, кроме постоянных перелётов из одного мира в другой, больше в рассказе ничего существенного не происходит. По сравнению с другими ранними рассказами Хайнлайна этот кажется слишком тусклым и вялым.

Ещё в 1939 году он написал любимое своё произведение, короткую повесть «Утраченное наследство». В ней молодой доктор и его смешанная команда парапсихологов объединяют свои силы с мистиками, засевшими на горе Шаста в Калифорнии, в том числе с архискептиком Амброзом Бирсом, который обычно считается исчезнувшим из Мехико в 1914 году в возрасте 72 лет. Учёные вместе с мистиками (и с Маленьким разведчиком) ведут психологическую войну против «самых подлых и регрессивных слоёв общества, ярых противников человеческих свобод и человеческого благородства — гангстеров, коррумпированных политиков, продажных адвокатов, телефонных проповедников, капиталистов-потогонщиков, мелких властителей, главных торговцев человеческими бедами и угнетателей: сами знатоки в промывке мозгов и сознают опасность свободы распространения знаний, с самыми ужасными существами...».

Короче говоря, практически с самого начала Хайнлайн решил продекларировать один из основных своих тезисов: о том, что настоящая истина отлична от того, что считает истинным общество. Он хотел написать повесть, где все пороки и недостатки общества терпят поражение, а свобода побеждает. Он желал донести до всех свои еретические и странные мысли, которые часто посещали его, когда он был ребёнком. И он был готов использовать все средства, кото-

рые представляла ему НФ в широком своём понимании, дабы сказать то, что ему хотелось сказать.

Однако Кэмпбелл был более ограниченным и к тому же сторонником чистоты жанра. Но он не собирался публиковать вялые оккультные истории ни в «Эстоундинге», ни в «Унноуне». Он изо всех сил стремился изжить подобные материалы со страниц своих журналов. Поэтому он был весьма недоволен этими двумя произведениями и ещё некоторыми более или менее тривиальными рассказами Хайнлайна.

Фактически сразу же после первого успеха «Линии жизни» и «Придурка» Кэмпбелл отверг четыре подряд произведения Хайнлайн. Молодой Фред Пол счёл это главной ошибкой редактора и с удовольствием отобрал несколько рассказов для своих собственных журналов. Но Кэмпбелл был уверен, что знает, что делает. Он создавал современную научную фантастику и требовал от Хайнлайна правдоподобных аргументов и вселенских принципов действия: этого и ничего кроме этого.

В своей сути, образовании, системе ценностей и даже в своих предрассудках у этих двух человек — Кэмпбелла и Хайнлайна — было слишком много общего. Оба они были очень энергичными, самовольными инженерами Атомного века, поэтому конфликт между ними был неизбежен, а потом они должны приладиться друг к другу и будут друг другу помогать. Мы уже видели, как Кэмпбелл управлял писателями и направлял их энергию на то, на что он сам желал. Но Хайнлайн и сам умел командовать людьми. Следовательно, несмотря на то, что Хайнлайн жил на одном конце континента, а Кэмпбелл — на другом, их взаимоотношения не могли быть уж очень легки.

Вначале все козыри были у Кэмпбелла. Ведь Хайнлайн отчаянно нуждался в деньгах, которые он получал за свои научно-фантастические произведения. А Кэмпбелл был самым лучшим и надёжным партнёром на рынке научной фантастики.

Поэтому Хайнлайн отступил, он внёс изменения в свои произведения согласно требованиям и претензиям Джона Кэмпбелла. Там, где он был мягок, он очерствел. Там, где он был смутен, он чётче расставил акценты. Его требования к достоверности стали жестче и в то же время гораздо утончённее и умнее. И он согласился с идеей вселенских принципов действия.

Вспомним, что Айзеку Азимову понадобилось два с половиной года встречаться с Кэмпбеллом, чтобы понять, что требует от него редактор. Хайнлайн же наоборот, быстро ко всему приспособился, так как имел уникальную подготовку к профессии писателя-фантаста. В результате он быстро приновился к требованиям Кэмпбелла и смог продать редакции четыре (а позднее и пятое) из десяти первых своих произведений.

Поворотным моментом для Хайнлайна стало созданное им через четыре месяца после «Придурка» седьмое произведение, и третья опубликованная повесть «Если это будет продолжаться».

Именно это произведение — заключенное в форму бульварной фантастики повесть о старом враге писателя, угрозе религиозной диктатуры — стало для Хайнлайна счастливым открытием, как написать такое произведение, чтобы Кэмпбелл его не просто купил, а с руками оторвал. Если сочинить историю о том, как вселенские принципы действия работают в будущем, в эту историю можно включить и тайную секту и восстание. И если детали будут достаточно достоверны, чтобы удовлетворить Джона Кэмпбелла, он может найти место и для основательной дозы оккультизма.

Результатом этого компромисса целей стало то, что действие повести «Если это будет продолжаться» происходит в забавном, не имеющем ранее аналогов в жанре НФ, мире будущего. Вещи в этом мире весьма отличны, от ныне существующих, но странно нам близки.

В начале повести молодой офицер, человек высоких идеалов Джон Лайл назначен в гвардию внешних апартаментов религиозного диктатора грядущих Соединённых

Штатов. Этот гражданин из будущего (чья фамилия совпадает с девичьей фамилией матери писателя) кое-что сообщает нам о самом себе. И в контексте научной фантастики, какой она была тогда, вот что он должен сказать и как он говорит о всём окружающем как о чудесном, вольном и странном. Послушаем:

«Тогда я был молод, только недавно закончил Вест Поинт и служил гвардейцем в Ангелах Божьих, личной гвардии Воплощенного Пророка.

С самого рождения моя мать посвятила меня Церкви, и меня принесли почтить и поклониться моим духовным старцам. В восемнадцать лет мой дядя Абсолон, отец-дядя, постарался, чтобы при распределении Совет Старейших направил бы меня в военную академию.

Я был счастлив в Вест Поинте. Идеи службы казались мне верными и современными. Я никогда не сидел без дела. Напротив, я всегда наслаждался трудом: в пять подъём, два часа молитвы и медитаций, затем лекции и практические занятия по многочисленным аспектам военного образования: стратегии и тактике, теологии, психологии толпы, основ чудес. В полдень мы практиковались с вихревыми пистолетами и бластерами, упражнялись на танках, закаливали себя упражнениями — отличная монашеская жизнь в казармах. Я просто был создан для неё.

А сейчас, вопреки всем молитвам и постам, я иногда завижу своему брату Лемюэлю, который наслаждается почти полным отсутствием дисциплины в Ракетном Патруле. Там ему не приходится возиться с ритуальными копьём и щитом, с чем я должен постоянно иметь дело. Я похлопал мой турбопистолет. Вот моя настоящая защита от всех дьявольских происков против священной особы Пророка».

Вот так! Всего в нескольких абзацах мы можем увидеть основную черту писателя-фантаста раннего Хайнлайна, собирателя и объединителя: искренней веры в науку Хьюго Гернсбека, альтернативные общества Г. Д. Уэллса, набор анахронизмов и повествование от первого лица Эдгара Райса Берроуза. Хайнлайн объединил всё это — в форме науч-

ной фантастики — в рассказе о том, что чувствуешь, когда растёшь настолько скованный правилами христианского фундаментализма, что даже почти не замечаешь своей несвободы.

И что за странный мир предстаёт перед нами? Воображаемые Соединённые Штаты настолько изменились, что в них правит Воплощённый Пророк. И тем не менее в этом мире имеется множество хорошо знакомых нам чёточек. Вест Пойнт продолжает оставаться военной академией. Цинциннати и Канзас-сити по-прежнему существуют и являются городами. Даже «Нью — Йорк таймс» продолжает издаваться и читаться.

На таких парадоксах и юморе основан стиль Хайнлайна — подобно представлению теологии, психологии толпы и «основ чудес» в качестве неотъемлемой части военного образования вместе с такими хорошо известными всем понятиями, как стратегия и тактика. А ещё есть сопоставление несопоставимого, как, например, архаичные понятия «щит и копье» размещены между футуристическими «Ракетным патрулём» и «турбопистолетом», но которое делается для нас правдоподобным благодаря дополнительному объясняющему термину «ритуальный».

Таким образом из безыскусного рассказа главного героя, хороших и дурных черт мира и даже несоответствия одного слова в фразе последующему внезапно возникает нечто, ни на что не похожее. Мы обнаруживаем себя не только в мире отличного от своего собственного, но узнаём в нём множество знакомых чёточек и далее мыслим и принимаем решения в рамках этих известных понятий.

Очевидно, что в чём-то этот мир продвинулся вперёд, а в чём-то сделал шаг назад. И в этом тоже что-то есть нечто новое.

В течение всего века Техники общество было для НФ неразъёмное. Социальный прогресс и прогресс технический шли рука об руку. Если общество шло вперёд, то всё прогрессировало, а если регрессировало, то сразу и целиком. Цивилизация пала.

В начале своей карьеры Роберт Хайнлайн полагал, что технический прогресс как то связан с прогрессом общественным. Космическое путешествие в «Придурке», втором его рассказе, считалось, что действие происходит в более далёком будущем, после того как свергли Пророка и установили более справедливое общество.

Однако к моменту написания Хайнлайном повести «Если это будет продолжаться» автор несколько изменил свои взгляды. С точки зрения нового Атомного века общество и Вселенная кажутся большой мозаикой, которая состоит из множества мельчайших элементов, независимых друг от друга и способных прилегать друг к другу всевозможными способами. Как говорит про себя один из героев рассказа «Однажды»:

«Всем этим изменениям и комбинациям как будто нет конца . Ни в материи, ни в сознании».

Эта мысль является ключевой для понимания хайнлайновского общества будущего в повести «Если это будет продолжаться». Он рассматривал его, как если элементы нашего современного общества были бы перенесены в будущее, причём одни из них прогрессировали бы, другие регрессировали, а третьи остались как есть. И эта новая комбинация может привести к такому сочетанию элементов, что возникнет такой вот мир, где сошлись вместе копия, Вест Пойнт и Ракетный патруль.

Суть нового метода Хайнлайна сочетание дотолемических факторов видна уже в названии этой повести. Этот приём можно назвать экстраполяцией. Математическим термином, который вскоре станет для научной фантастики общим средством.

Уже после прочтения нескольких абзацев повести Хайнлайна можно предположить, что власть в Америке будущего Воплощённый Пророк захватил путём заигрывания с массами, переворота и насильственного внедрения ложной идеологии. И уже из словарного запаса главного героя видно, что Джон Лайл — парень, который с первых строк вызывает у нас симпатию — скорее всего обманывает сам се-

бя и настолько сформирован обществом, в котором он вырос, что не может осознать истинное своё назначение, которое было ему уготовано с рождения.

Эти новые языковые изыски в НФ для достижения большего эффекта были не случайны. Ведь ранее Хейнлайн учился у главного лингвиста Альфреда Корцибски новой лингвистической дисциплине, занимался изучением истинной природы значений и использованием символов и их изменений во времени. В повести «Если это будет продолжаться» мы видим, что само использования языка в целях эффективной пропагандой стало точной наукой.

Это объясняет Лайлу его друг и товарищ, более умный и опытный Зебадия Джонс:

«Эмоциональное наполнение любого слова находится в сложной и изменяющейся зависимости от контекста; пола, возраста и занятий слушателя; места и множества других вещей. Если разобраться во всём этом разнообразии, то поймёшь, что хочешь ты этого или нет, но определённое слово, если сказать его определённому типу слушателя, может вызвать у этого слушателя симпатию, антипатию или просто безразличное отношение к тебе. Статистические исследования учат нас, как правильно пользоваться своим языком, чтобы выразить ту или иную эмоцию».

И потом он добавляет: «В словах есть своё волшебство, если, конечно, умеешь правильно ими пользоваться».

Именно любовь одной из служанок Пророка открыла Джону Лайлу на многое глаза. Он начинает постигать истинную суть теократии, держащейся на цинизме, репрессиях и эксплуатации. И очень скоро он вместе с Зебом вступает в ряды Кабалы, революционное подполье, которое стремится свергнуть власть Пророка.

Истинная суть Кабалы, этой небольшой элиты знающих правду, ещё более интересна. Пусть ни разу прямо не упомянутые, а только намёком, аллюзиями и недомолвками, но возникает ощущение, что это франкмасоны, то самое тайное мистическое общество, которое сыграло ключевую

роль в Американской и Французской революциях восемнадцатого столетия.

Тем не менее, причиной победы новой революции в Америке стали не мистические откровения, а эффективно использованные вселенские принципы действия. При хорошем исходе дела, свержении теократии и установлении нового режима, более либерального или менее авторитарного, повстанцы готовы продолжать морочить голову и манипулировать людьми точно так же, как это делали Пророк и его легион, против которого они с таким пылом выступали.

Сигналом к началу решительного восстания послужило фальшивое ежегодное обращение к народу Пророка, который и сам был подделкой. Каждой весной Неемия Скуддер, Первый Пророк при свидетелях восстаёт из своего нынешнего воплощения и одобряет решения своего заместителя. На этот раз, однако, в ежегодную речь были внесены некоторые изменения, поэтому Скуддер появился, но тут же объявил нынешнего пророка Сатаной и призвал народ уничтожить его. Несмотря на то, что всё это обман, множество простых людей поднимаются против Пророка.

Более того, когда революционеры захватывают власть, как превратить людей с промытыми мозгами в независимо мыслящих граждан:

«План, который предложили Колонел Новак и Зебадия, заключался в подготовке людей к свободе мысли и поступков. Они предложили немного-немало, как перестроить массовый настрой с помощью гипноза. Техника была проста, проста, как всё гениальное. Они сняли фильм, в котором смешались история, критика теологии, простейший общий курс наук, описание научной точки зрения на философию и возможности человека и так далее. На уровне сознания всё это, конечно, невозможно было усвоить за один раз, но они хотели научить людей всему этому при помощи лёгкого гипноза. Более ста миллионов человек должны были подвергнуться быстрой переориентации, а затем ещё раз, чтобы быть достаточно уверенными. Пока человек не

прошёл две проверки, мы не могли счесть его свободным гражданином демократической страны. Мы должны были научить их думать самих, отвергать догмы, не верить авторитетам, быть терпимыми к разнице мнений, и на всё иметь собственное мнение — научить тому, что в Соединённых Штатах было почти неизвестно на протяжении многих поколений».

Это определёнno пусковая мысль Атомного века в своей наименьшей притягательности. И когда Хейнлайн подготовил дополненное и расширенное издание своей повести в книге во время войны в Корее 1953 года, он отверг эту психологическую переориентацию всей Америки как совершенно не приемлемое решение. Когда его предложили — уже не Зеб Джонс и Колонел Новак — Хейнлайн описывает, как встаёт старик похожий на «рассерженного Марка Твена» и заявляет:

«Свобода не может быть людям «навязана»! Свободный человек свободен, потому что волен и предпочитает идти всегда своей собственной дорогой, и нельзя его каким бы то ни было образом направлять. Мы не должны сражаться, наши собратья не должны проливать кровь и умирать, чтобы менять систему управления, независимо от того, как сладки их побуждения».

И почти тот час же старик падает замертво, успев поставить заключительную точку.

В 1939 и 1940 годах, наоборот, такое развитие науки на изменение направления мышления человека могло показаться работой гения, знакомого с применением последних данных науки в честном деле.

Мы, конечно, понимаем, если не обратить внимания на все вышеупомянутые находки и новшества, повесть «Если это будет продолжаться» превратиться в слабую и неловкую пробу пера начинающего писателя. Но в других рассказах Хейнлайн прибегает к более доверительной интонации и в то же время учитывает уроки, которые он вынес из своего писательского опыта.

Рассказ «Реквием», который Хейнлайн написал почти тотчас, уже учитывает новую идею, что социальный и технический прогресс могут развиваться независимо друг от друга.

Самой старой и заветной мечтой Хейнлайна было полететь на Луну. Но космические путешествия всегда казались ему делом далёкого будущего, что было отражено уже в рассказе «Придурок». Это было нечто, чего надо было ждать до лучших дней, когда общество станет достаточно развитым, чтобы справедливо оценить эту цель и добиться её.

Но если технические достижения не зависят от общественного прогресса, то, значит, что люди, быть может, достигнут Луны уже при жизни Хайнлайна. Один энергичный человек, которого общество не понимает и которому оно даже мешает, способен, приложив все силы, осуществить эту мечту. А если этот человек стал столь стар и слаб к тому времени, когда космические путешествия сделались былью, что общество не может позволить ему осуществить свою самую заветную мечту, то почему бы ему не нарушить подобный общественный закон, «Правила безопасности в космосе» и любой ценой достичь таки Луны.

В рассказе «Реквием» действие происходит в конце двадцатого века в Америке, относительно нам знакомой. В начале, его старик Д.Д. Гарриман осматривает старую лунную ракету на всеамериканской ярмарке в Бейте, штат Миссури — именно там, в небольшом городке Бутлере родился когда-то сам Хайнлайн. А в конце рассказа Гарриман умирает блаженной смертью на Луне:

«Сердце его наконец успокоилось. Все боли разом прекратились. Он был там, куда стремился всю жизнь, его желание исполнилось. Он был на Луне!»

В следующем фундаментальном рассказе Хейнлайна «Дороги должны катиться» («Эстаундинг», июнь 1940) был сделан ещё один шаг вперёд от осуществления его самой заветной мечты. В нём демонстрировались черты новой техники будущего и рассматривались проблемы нового

общества, но действие отодвинуто на тридцать лет в будущее.

Одним из факторов, которые проницательно угадывает Хайнлайн, стала неизбежная постоянная нехватка нефтепродуктов, из чего автор предполагает, что это может повлиять на возможность существования личных машин.

Другим фактором стало появление самодвижущихся дорог. Эту идею о подобной черте грядущего общества дважды использовал Г.Д. Уэллс в повести «История из наступающих дней»(1897) и в романе «Когда спящий проснётся» (1899). А когда первое из этих произведений переиздал в апрельском за 1928 г. номере «Эмейзинга», Фрэнк Р. Паул изобразил одну из подобных дорог на красочной, хорошо западающий в память, занимающей целую страницу иллюстрации. Хейнлайн же рассматривает эти движущиеся дороги в качестве счастливого соперника устаревших автомобилей.

Третьим решающим фактором в новом образе будущего стали «Дарлас-Мартин приёмные экраны солнечных лучей», открытие которых Хайнлайн описывал в своём третьем фривольном рассказе «Да будет свет». Здесь они служат источниками энергии для катящихся дорог.

Сведя эти факторы вместе, Хайнлайн получает принципиально новое американское общество образца 1970 года, где люди живут вдоль линий катящихся дорог. Это нельзя назвать социальным прогрессом. В целом это новшество с самыми разнообразными следствиями. Возникает новый слэнг, новые профессии, привычки и мечты, и новые проблемы.

И это всего за тридцать лет!

В век Техники общество казалось чем-то прирождённо стандартным, одинаковым и стабильным. Представлялось, что только с помощью огромного внешнего толчка можно изменить само общество. Поэтому внимание века Техники было сосредоточено, с одной стороны на нашествиях и катастрофах, а с другой — на ужасе перед застоем и упадком в обществе.

Новые произведения Хайнлайна несли в себе совершенно иную идею: будто общество постоянно изменяется, что является естественным результатом изменений в обществе и самом мироздании. Изменения — полагает Хайнлайн — происходят, должны происходить и, скорее всего, будут происходить, и, быть может, даже гораздо быстрее, чем вы думаете. Для того, чтобы вызвать их, не обязательно нашествие инопланетян или даже деятельность Мартина Поэдва. Изменения неизбежны.

Об этом же Хайнлайн говорит и год спустя в «Открытии будущего» своей речи почётного гостя на Третьем Всемирном Конвенте Научной Фантастики, проходившем в Денвере, в июле 1941 года. Хайнлайн заявил:

«Не под силу быть вечными ни Англии, ни Германии, ни Соединённым Штатам, ни баптистской церкви, ни моногамии, ни демократической партии, ни пуританским табу, ни господству белой расы, ни самолётам, они все уйдут — ни автомобилей — они все должны уйти, и мы будем свидетелями тому, как они уйдут. Любые обычаи, техника, институты, идеологии, общественные структуры, которые мы видим вокруг себя сегодня, будут изменены и исчезнут, и в большей части мы уже увидим эти изменения и исчезновения».

В следующей после рассказа «Дороги должны катиться» своей повести Хайнлайн начинает играть этими новооткрывающимися возможностями в необозримых будущих изменениях и различиях. Действие повести «Ковентри» («Эстоундинг», июль 1940) происходит через несколько лет после революции, описанной в «Если это будет продолжаться». Возникшее новое свободное общество ставит перед собой цель обеспечить максимально возможную свободу действия каждому человеку: «Ковенант запретил гражданам калечить друг друга. Всем запрещено наносить друг другу ущерб, физический или экономический, если они желают подчиняться закону».

Тех же, кто не желает соблюдать законы или подлежит психологической коррекции — подобно главному герою

повести Хайнлайна — ссылают в резервацию, которая называется Ковентри и отдалена от внешнего мира непроницаемым ограждением. А внутри Ковентри существуют по меньшей мере три различных общества: общество религиозных фанатиков, по-прежнему подчиняющихся Пророку; фашистская диктатура; и номинально демократическая диктатура, очень похожая на власть в Канзас-сити времён отрочества Хайнлайна.

В этой повести Хайнлайн с наибольшей ясностью демонстрирует, что будущее не обязательно однозначно и что могут осуществиться самые разнообразные варианты.

Та же самая идея описывается и в следующей повести Хайнлайна «Взрыв всегда возможен» («Эстаундинг», сентябрь 1940). Это точно рассчитанный воображаемый доклад об инженерах, постоянно борющихся с неизбежными психологическими стрессами на атомной электростанции. И также как в рассказе «Дороги должны катиться» действие в нашем будущем происходит через тридцать лет.

Но разве в этом альтернативном будущем не изобретены солнечные электростанции? Разумеется, нет. Не случайно во «Взрыв всегда возможен» Хайнлайн не упоминает ни «Дороги должны катиться», ни «Да будет свет», ни «Реквием» и делается вывод, что даже ближайшее будущее может иметь многообразные новшества, представленные нам.

Чтобы сохранить это своё сложное будущее с его солнечными экранами, катящимися дорогами и космическими ракетами, которое он разрабатывал, Хайнлайн сделал карту событий на следующие пятнадцать лет и повесил её себе на стену. Позже он рассказывал: «Эту идею я позаимствовал у мистера Синлера Льюиса, который сохранял схемы, бумаги, заметки и даже подробные карты своей вымышленной страны Уиннемак и её столицы Зенита».

Более того удивительным подтверждением тому, что обстоятельства могут всё изменить и привести к новому соотношению сил, служит такой факт, что сразу после выхода в печать повести «Взрыв всегда возможен» соотношение сил

между ним и Джоном Кэмпбеллом начало радикально меняться.

Именно в этот момент в начале 1940 года Кэмпбелл начал понимать, каким уникальным автором является для него Хайнлайн. Он был готов с руками оторвать любое новое произведение Хайнлайна.

И в тоже время Хайнлайн рассчитался, наконец, со всеми долгами, которые стали причиной начала его писательской карьеры, и торжественно отпраздновал это дело. Он не чувствовал себя обязанным писать НФ. Ведь в своих собственных глазах он уже стал мастером.

Если Хайнлайн решил продолжать писать ещё немного, хотя бы до конца года, то потому, что видел в этом свою материальную выгоду. Он хотел купить себе новую машину и ещё кое-что. Ещё он наметил совершить поездку в Нью-Йорк для того, чтобы, помимо всего прочего, встретиться, наконец, с Кэмпбеллом лицом к лицу. А ещё потому, что у него осталось много замыслов, нуждающихся в воплощении на бумаге.

Но обстановка принципиально изменилась. Пока Хайнлайн ощущал необходимость понравиться Кэмпбеллу, он играл по правилам редактора и соглашался со всеми его требованиями и предложениями. Но не более того. Сейчас, если он продолжит писать НФ, то намерен играть по своим и только по своим правилам.

И это тотчас отразилось уже в первом после расплаты с долгами произведении, повести «Магия, инкорпорейтид». Так же как он это делал и раньше, пусть с небольшим успехом, Хайнлайн набрал отовсюду элементов, которые счёл возможными для себя, и смешал их ещё в одной истории размышления. В этой повести-фэнтези, он даёт выход своему чувству скорби от столкновения с американскими прожжёнными дельцами и продажными политиками, и своему глубокому убеждению, что окружающая нас общественная среда не является единственно возможной реальностью; и своим знаниям в сфере запретных наук — в данном случае в магии и колдовстве.

Однако в то же время с чем-то вроде блеска или мерцания в своих глазах Хайнлайн сочетает эти факторы с элементами, которые Кэмпбелл считал неотъемлемой принадлежностью печатаемой в «Эстаундинге» научной фантастике: достоверные аргументы, вселенские принципы действия и больше выдумок о будущем. В этой повести просто не осталось места для неясности и вялости. Любым приемом повышающим достоверность, который Хайнлайн применял для своих научно-фантастических произведений, нашлось место в этой не-вполне-серьёзной фэнтези.

Например, во всех своих ранних научно-фантастических произведениях Хайнлайн знакомит читателей с элементами своих различных миров будущего при помощи интригующих диалогов. «Как заставить дороги катиться?» — спрашивает вожак недовольных техников. Или «Заставь этот ключ замолчать!» — говорит психолог атомному инженеру.

И точно так же, только с ещё большим вызовом, начинается повесть «Магия, инкорпорейтид» с дерзкого вопроса: «Чьими чарами вы пользуетесь, дружище?»

Этот вопрос задаёт явный рэкетир. А главный герой строительный подрядчик Арчи Фрэзер, холодно отвечает: «Различных местных практикующих чудотворцев с лицензиями».

Это, видимо, не слишком нравится рэкетиру, который пытается заставить Фрэзера сменить источник получения одного из самых важных элементов, но однозначно многое говорит о мире, где мы очутились.

Практически перед нами ещё одно альтернативное будущее тридцатилетней давности — третье после «Дороги должны катиться» и «Взрыв всегда возможен». Но в этом абсолютно невозможном 1970 году магия стала ключевым элементом изменений.

Году в 1959 магия стала общим местом в общественной жизни с рядом собственных «законов о колдовстве». И ещё двадцать лет спустя она стала основной гранью в повседневной жизни Америки, регулируемая законами, контрактами и обычаями. Как говорит лучший друг Арчи Фрэзера

текстильщик Джо Джедсон на коммерческом завтраке в небольшом городке Чамбере:

«Мы все используем её. Я применяю её для тканей. Хенк Мэннинг не применяет ничего другого при очистке и давлении и возможно применяет её в работах по покраске. «Мэйпл шоп» Уолли Хейта применяет её для сборки и окончательной полировки мебели. Стэн Робинсон скажет тебе, что гладкие оконные створки Бона Марча сводятся вместе с помощью чар, также как и две трети товаров на его складе, особенно в отделе гладких игрушек».

Арчи Фрэзер помогает нам разобраться в этом обществе магического будущего. Это практичный шотландец, всегда трезвомыслящий и всё хорошо рассчитывающий человек. Он объясняет нам, что рэкетеры хотят достичь нелегальной монополии в магии и тогда взвинтить цены и получить прибыль, которой добивались когда-то торговцы портлендским цементом. Однако в то же время он ярый приверженец этого странного будущего, готовый защищать каждую его странную чёрточку.

На самом деле Хайнлайн заставил события повести крутиться в таком круговороте, что мы уже оказываемся не в состоянии понять, что в самом деле странно, а что нет. Когда Арчи и его более сведущие в магии друзья вычисляют, что за спинами рэкетиров стоит демон и спускаются за ним в «Полусвет», мы все можем рассмеяться, когда в решающий момент на помощь друзьям приходит один из младших демонов, который впоследствии оказывается агентом ФБР, антимонопольного отдела тайного назначения. Всё это сходит с рук.

«Магия, инкорпорейтид» была хорошей забавной шуткой, но одновременно и смелым экспериментом. Хайнлайн столь ловок в подаче информации в своих научно-фантастических произведениях, что всё в них кажется естественным. В этой же повести он превзошел самого себя. В ней нет ничего заранее обусловленного. Всю информацию, которую Хайнлайн считает нужным нам передать, он вкладывает в сюжет своей повести. Она доказывается или даёт-

ся при описании характеров героев или в диалогах, или «случайно» проявляется в мыслях главного героя, преследующего собственные цели.

Результатом применения этого приёма становится факт, что читатель, который хочет знать, где он и что должен делать, оказывается в состоянии быть активным и деятельным участником повести «Магия, инкорпорейтид». Не имея чётких и ясных объяснений, он вынужден собирать рассыпанные по всему произведению упоминания, намёки и полунамёки и самому разбираться в сложных лабиринтах этого мира.

Впоследствии этот показ-без-объяснений и предоставление возможности читателю самому искать ответы на все возникающие вопросы стало стандартным методом демонстрации странных обществ будущего. А Герберт Хайнлайн всегда был признанным мастером подобного приёма. Но впервые он применил его именно в «Магия, инкорпорейтид».

Когда Джон Кэмпбелл увидел эту интересную новаторскую повесть, она, конечно, ему понравилась. Жанр современная фэнтези с приёмами, взятыми на вооружение из самой передовой современной научной фантастики, как раз ему и нужна. Он напечатал «Магия, инкорпорейтид» в сентябрьском за 1940 год номере «Уннуона», сменив только название повести на «Дьявол» выдумывает закон», дабы избежать любых конфликтов со второй повестью Претта и де Кампа о Гарольде Ши «Математика волшебства», опубликованной в августовском номере того же журнала.

На гонорар от этой повести Хайнлайн совершил поездку на восток. И когда он приехал в Нью-Йорк, то задал Кэмпбеллу ещё одну задачу, на этот раз более тяжёлую. Он предложил редактору рассказ, который сочинил по дороге. Это был откровенно солипсический рассказ «Они», в котором окружающий нас современный мир является лишь тщательно разработанным спектаклем, поставленным для того, чтобы заставить главного героя забыть о своей истинной силе и предназначении. И Кэмпбелл купил-таки его,

хотя и не сразу его напечатал. Редактор долго медлил и наконец, без всякого предупреждения поместил рассказ в апрельский за 1941 год номер «Унноуна».

На этой первой встрече великого редактора и его самого многообещающего автора обе стороны проявили уважение, добродушие и дружеское отношение друг к другу. В глубинной же своей сути эта встреча Хайнлайна и Кэмпбелла стала продолжением их тотальной войны, борьбы двух титанов за господствующее положение и контроль. И именно Хайнлайн одержал в ней полную победу, что являлось одной из целей поездки писателя на восток.

Конечно, и Кэмпбелл добился некоторых уступок: Хайнлайн согласился написать ещё несколько футуристических научно-фантастических произведений для «Эстаундинга», чем он не занимался уже почти шесть месяцев. Более того, чтобы обеспечить базу для своего нового творчества Хайнлайн придумал себе духовного собрата Дона А. Стюарта Ансона Макдональда — псевдоним, созданный из второго имени Хайнлайна и девичьей фамилии его жены. И Хайнлайн часто использовал свой новый псевдоним, когда превращал старые кэмпболловские сюжеты в целый ряд произведений для его журнала.

Однако последнее слово всё же оставалось за Хайнлайном: он перестал писать по чьей либо команде или указке. Он будет писать, что захочет, как захочет и когда захочет. И особенно столько, сколько захочет.

Да, конечно, он согласился написать что-нибудь для Кэмпбелла, ведь нужны же ему были деньги на новую машину. Но Кэмпбелл должен был надолго запомнить, что если редактор отклонит его хотя бы одно произведение, сразу всё будет кончено. Хайнлайн не пришлёт ему больше ничего. И это — конечно, хорошая, прелестная фраза — было Слово.

Кэмпбелл остался Кэмпбеллом, он так до конца не отказался от попыток внушать, руководить и направлять Хайнлайна, но к крайним мерам больше не прибегал. Ему нужен

был Хайнлайн больше, чем он Хайнлайну, и Хайнлайн явственно дал ему это понять.

Наступила новая фаза в их взаимоотношениях. Как рассказывает Кэмпбелл своему другу и молодому редактору Фреду Полу:

«Беда мне с Бобом Хайнлайном боюсь, что он бросит писать. Когда я хочу какой-нибудь истории от него, то, во-первых, я должен вспомнить, не нужно ли ему чего-нибудь, например, плавательного бассейна. Во-вторых, я должен как-то внушить ему мысль захотеть этого. И в третьих, убедит его написать что-нибудь, получить деньги и приобрести себе эту вещь».

На самом деле всё было, конечно же, гораздо сложнее. Хайнлайн мог проделать определённую работу, дабы убедить Кэмпбелла, что он джентльмен, не нуждается в средствах, не слишком любит писать и пишет только по тому, что находит забавным и выгодным какое-то время поиграть с НФ. Но и это не было истинной правдой.

Скорее всего, Хайнлайн мог убедить себя, что он пришел в научную фантастику чисто случайно и продолжает писать исключительно из-за денег. Он мог хвастаться своим друзьям, что он «нуждался в деньгах и случайно открыл, что писание бульварного чтива — это самый лёгкий способ сграбастать куш не воруя и не трудясь в поте лица». Но и это не было истинной правдой.

На самом деле Хайнлайн уже не мог не писать.

Ведь всего за год своей писательской карьеры Хайнлайн создал огромное количество произведений: три повести, четыре больших рассказов и семь коротких рассказов. И ещё у него имелась дюжина замыслов, которые он мог превратить в произведения. Он уже не мог не генерировать научно-фантастические идеи.

Произведения, которые написал Хайнлайн, заключали в себе всевозможные знания и мысленные эксперименты, но в них сильнее, чем у других писателей фантастов, явственно пробивались и человеческие личности. Как мы уже убедились, они имели самые заветные хайнлайновские мечты,

личные упоминания и много общего в автобиографии, как тайной, так и явной.

Это были очень достоверные произведения. Прежде научно-фантастические истории о будущем являлись кратким визитом или были весьма односторонними. Хайнлайн же благодаря своей технике письма сумел изобразить будущее достоверным и жизненным.

Наконец это были актуальные произведения. Снова и снова в них изображаются посвященные люди — вперёдсмотрящие общества — которым не дают спокойно спать кошмары и невысказанные сомнения и которые всегда в эпицентре событий, и наделены тяжелым грузом своей ответственности. В повести «Взрыв всегда возможен», например, он пишет об инженерах-атомщиках :

«Их выбирали не только по интеллекту и техническим навыкам, но, в большей степени, по характеру и развитому чувству ответственности перед обществом. Нужны люди восприимчивые, люди, которые в состоянии оценить всю важность порученной им работы, и никакие другие. Но груз ответственности слишком велик и может сломать беззащитного восприимчивого человека. По необходимости он попадает в психологически нестабильную атмосферу. Су-масшество стало подлинным бичом».

И в своём рассказе «Дороги должны катиться» он говорит о своём главном герое, главном инженере дорогогорода Диего Рено: «Он слишком долго носил свою губельную ношу супермена, — которая ни одного человека в здравом уме не оставит беззаботным. Наступил момент, когда рас-судок не выдержал и человек сошёл с ума»

А ещё практически во всех ранних вещах Хайнлайна мы видим, что главным социальным институтам — бизнесу, политике, религии — предъявлено обвинение в недалёковидности, жадности, коррупции, бесчестности, и даже в том, что они, быть может, являются чистым злом. Простой же народ — например, те люди, что ходят «домой на обед» по катящимся дорогам — изображены легковёрными простофилями, поддающимися влиянию момента, чьи жизни

поверхностны, тривиальны и лишены высших интересов. И когда истинно сведущие люди хотят поделиться своими достижениями с обществом, простые люди обычно не понимают их, а коррупционеры желают заткнуть им рот или убить их.

Возникает большая путаница мыслей и чувств, что Хайнлайн вложил в свои произведения с их яркими, достоверными и актуальными героями. Он стремится быть во всё посвящённым мудрецом, но ощущает помехи. Он желает поднять общество на заслуженную высоту вместо этого общества недалёковидности и коррупции. Он удивляется, можно ли быть уэллсовским Самураем или чем-то ему подобным без ущерба для своей гордости или сумасшествия от невыносимой нагрузки. И не мог найти из этого положения выхода.

Иногда Хайнлайн может заявить об ответственности перед обществом человека высших знаний и возможностей. В другие моменты он может настаивать о необходимости революции, которая заставит общество более ценить своих представителей. А ещё при определённом настроении — в том числе говорят после посещения своих старых друзей детства в окрестностях Канзас-сити — он мог послать к чёрту общество и высказать сомнение в существовании его и вообще чего бы то ни было, кроме самого себя.

Именно научная фантастика позволила Хайнлайну выразить все возможные грани проблемы и найти из неё выход. Кто позаботится, чтобы все эти обвинения, гипотетические возможности, личные фантазии или отъявленные ереси превратятся в произведения, напечатанные в бульварных журналах научной фантастики? Так что сам Хайнлайн и желал продолжать писать, и знакомил Кэмпбелла с новыми темами для своих произведений, ведь научная фантастика позволяла ему высказывать всё, что он хотел.

Более того, именно научно-фантастические истории стали для Хайнлайна пробным камнем в работе над решением этой проблемы. Ещё мальчиком читая журнал Хьюго Гернсбека, Хайнлайн начал ждать, мечтать и надеяться на бу-

дущее, которое должно быть отличным от настоящего. И когда он вырос, то его ожидания сбылись — Америка середины двадцатого века была совершенно не похожа на Америку начала двадцатого века, где он родился.

Уже с эпохи Просвещения Западное общество охватили всё ускоряющиеся изменения. Но только сейчас, в момент перехода к Атомному веку их темп стал настолько быстр, чтобы эти изменения мог заметить один человек и сказать: «Вот они перемены. Вот что они сделали».

Роберт Хайнлайн был такой редкостной личностью. Он знал, что общество постоянно подвергается изменениям извне и изнутри. Он имел множество вырезок из газет, которые он собирал за последние десять лет, чтобы доказать это.

Проблема, на которую Хайнлайн направил все свои амбиции, свой талант и свою энергию, как совместить его мечты с изобличением наступающих изменений и будущих различий. Новое, изменяющееся, многозначное будущее, которое Хайнлайн разрабатывал для себя в таких историях, как «Если это будет продолжаться», «Дороги должны катиться» и «Магия, инкорпорейтид», дало ему возможность представить себе, какую ценную работу можно предложить человеку суперумному, суперобученному, суперволевому и суперответственному, а ещё представить себе, как может поддерживать этого человека или хотя бы не мешать ему делать своё дело.

И, тем не менее, правая рука Хайнлайна понятия не имела, что делала левая. На сознательном уровне он мог говорить, что на научной фантастике зарабатывает деньги или приятно проводит время, и сам мог поверить сказанному.

Для демонстрации Кэмпбеллу и самому себе своего прагматизма, Хайнлайн пишет роман, который Кэмпбелл публикует в нескольких журналах, в то время как его автор отдыхает на восточном побережье: «Шестая колонна Ансона Макдональда» («Эстаундинг», январь-март 1941). И именно в нём наглядно демонстрируется всё то мастерство,

с которым он мог разработать кэмпбелловский старомодный сюжет о вторжении с Востока, отбитом благодаря американской супернауки и описать этот сюжет средствами современной научной фантастики.

Но всю эту работу Хайнлайн выполнял без души, и «Шестая колонна» практически так и осталась идеей истории, которую он написал для Кэмпбелла. Однако сознательно это или нет, но Хайнлайну нужно было писать, и он писал, и необходимость продолжать работу не пропадала.

Он понял это, когда настало время, которого он так ждал. Летом 1941 года Кэмпбелл взбунтовался против установленного Хайнлайном порядка и даже отверг один его рассказ. И, как он и обещал сделать, Хайнлайн отложил всю научную фантастику в сторону и взялся за другие вещи.

Он вспоминал:

«Я тут же ушёл — делать новую ирригационную систему, строить садовую террасу, серьёзно заниматься фотографией и т.д. Но прошло около месяца, и я вдруг почувствовал, что как будто заболел: потерял аппетит, похудел, появилась бессонница, нервный тик, рассеянность — очень похоже на первые признаки туберкулёза лёгких. И тогда я подумал: «Чёрт побери, почему бы мне не сделать **третью** попытку?»»

Но на самом деле во всём виноват был не туберкулёз. Как только Хайнлайн довёл до сведения Кэмпбелла, что его обещание не было пустой угрозой, Кэмпбелл купил злосчастный рассказ, и Хайнлайн вернулся к писательскому труду. И постепенно все симптомы пропали.

Хайнлайна загарпунили раз и навсегда. Он писал НФ пока не началась Вторая Мировая война, и его призвали работать на войну. А после войны против своих ожиданий Хайнлайн вернулся в научную фантастику, хотя писал теперь для лучше оплачиваемых изданий нежели кэмпбелловский «Эстаундинг». На следующие . как минимум сорок лет, Хайнлайн стал господствующей фигурой в научной фантастике.

Сначала вдохновение пришло к нему в конце лета 1940 года, как только Хайнлайн убедил Кэмпбелла и самого себя в своей рациональности, компетентности и умением руководить друзьями и разделался с «Шестой колонной», чтобы на гонорар за этот роман купить себе дома автомобиль.

С чеком в кармане Хайнлайн возвращается в Калифорнию. Но по пути он останавливается в Джексоне, штат Мичиган, чтобы встретиться с кумиром своей молодости, писателем-фантастом Доком Смитом. И это была очень приятная встреча. Оба, старый мастер научной фантастики и молодой, понравились друг другу с первого взгляда.

Дома в Лос-Анджелесе на собрании писателей-фантастов, которое проходило в доме Хайнлайна в субботу ночью — Хайнлайн любил называть это общество «Манана литерари сесайети» — Хайнлайн мог заявить коротко и ясно, что в произведениях о Линзманах не хватает показа общественной и культурной жизни. Но в присутствии самого Смита, Хайнлайн не решился на критику. Он чувствовал себя полностью увлечённым величиной человеческих характеров и шириной и глубиной практических навыков и знаний.

Он был настолько увлечён, что тут же взял Смита попутчиком на испытание и выбор для себя в Мичигане подержанной машины по стоимости своего чека за «Шестую колонну» (плюс, как он всегда добавлял, тридцать пять центов наличными). «Чеви-39», которую выбрал Смит, Хайнлайн в шутку окрестил «Небесным жаворонком - пять». И эта машина оказалась настолько хороша, что прослужила своему хозяину более десяти лет.

В свою очередь Док Смит достаточно расплатился с Хайнлайном тем, что внёс его в список «Галактических бродяг», узкого доверительного круга людей, которые читали истории Дока Смита в рукописи и посылали свои комментарии и пожелания. Это была редкая честь, которой не удостоивался больше ни один писатель фантаст младшего поколения.

Так что, став членом Галактического Патруля, Хайнлайн возвращался в Калифорнию на «Небесном жаворонке-пять». Но по дороге в Лос-Анджелесе случилось ещё одно важное событие. Хайнлайна осенила мысль собрать вместе все произведения, которые вышли у него в «Эстаундинге» и сделать из них единый большой цикл.

Все произведения, написанные им за один год — в том числе «Да будет свет» Лайла Монро он задумывал с двумя различными будущими на заднем плане.

Это будущее, которое он должен был разработать, связано было со свержением власти Пророка и установлением режима Ковенанта. Это была экстраполяция жестокостей, которых он навиделся в детстве, в будущее и их полное искоренение силами Свободы и рациональности многое значило для Хайнлайна. Ведь это была практически психологическая его автобиография.

Другое будущее, которое он распланировал уже на полвека, с его экранами солнечной энергии, дорогами-городами и атомными электростанциями было менее значимо для него — за исключением кульминационной сцены смерти старого Д.Д. Гарримана на Луне. Но именно оно было более детализировано, достоверно и разнообразно.

Фактически мастерство и умение писать у Хайнлайна за год настолько возросли, что его первые опыты изображения будущего в повестях «Если это будет продолжаться» и «Ковентри» и рассказе «Придурок», кажется непроглядным, статичным и монотонным. Оно сейчас кажется плохо загримированным настоящим. Оно старомодно, типично и романтично.

Но почему бы новые приёмы и новую технику письма, которые он разработал позднее, не могут сделать это отдалённое будущее более зримым и достоверным. Ведь смог же он в «Магии, инкорпорейтид» сделать сверхъестественную магию, гадание на чайных листьях и прочую заведомую чепуху неотъемлемым элементом завтрашнего дня. Так почему бы не сделать Пророка и Ковенант такими же достоверными?

Что же мешает более дальнему будущему каждый раз оказываться таким же обстоятельным, детализированным и последовательным, как те намётки о будущем, которые нанесены на схему, висящую у него на стене?

И тогда Хайнлайну пришла идея, что его схему будущего можно будет продлить ещё на пятьдесят лет. Тогда в этот мир будущего можно будет включить — почему бы и нет? — и повесть «Это будет продолжаться». Он сумел точно совместить очертания своего старого исторического будущего и нового будущего с карты на стене. Из двух своих будущих он создал одно!

Схему на стене пришлось расширить, и тогда миру Пророка нашлось на ней место. Это стало одним из произведений, на котором основывались и откуда брали своё начало другие. И кроме того в новом будущем должно быть неявно оставлено не только место для изменений, но и место для изменений после изменений. Тогда это будет нечто!

Однако некоторыми вещами в этом новом будущем пришлось пожертвовать. Он вынужден был исключить из него катящиеся дороги. Ведь городам-дорогам не было места в мире Пророка. С космическими путешествиями пришлось сделать так, что Гарриман положил им начало, потому они были приостановлены и вновь открыты Конвенантом. И господство Пророка не могло быть полным всеобъемлющим и сдерживаемым как прежде. Теперь это будущее стало лишь эпизодом в калейдоскопе сменяющих друг друга картинок будущего.

Но все эти потери блекли по сравнению с достигнутым результатом: будущим, которое не умещалось в одном произведении. Это будущее могло найти место и для катящихся дорог, и для армии пророка с их копьями и турбопистолетами, и для свободного общества Конвенанта. Более того, почти всему, что вообще можно было придумать, нашлось бы место в рамках этого будущего.

Чтобы совместить вместе два цикла своих произведений Хайнлайн, вернувшись домой, радикально перерабатывает и расширяет свою схему. В новом своём виде она охватыв-

вает двести лет, плюс — минус десятилетие, от 1940 до 2140 года. Восемь написанных историй были расставлены по порядку от «Линии жизни», действие которой происходит примерно в наши дни, до «Придурка», действие которого отнесено примерно к 2105 году.

И тогда эта схема превратилась в сверкающий всеми гранями бриллиант современной научной фантастики, достоверной и в то же время таинственной.

Главная часть карты была поделена на ряд зон, отличающихся своей биографической, технической, социальной, экономической и исторической информацией. Отдельными линиями отмечалось время жизни отдельных героев и время применения тех или иных изобретений. Отмечались новые открытия и достижения. В особую вертикальную колонку заносились социологические заметки, а ещё одну оставили для общих замечаний.

Глядя на эту схему, узнаёшь, что Дуглас и Мартин изобретатели приёмников солнечной энергии, умерли вместе в 1985 году. Катящиеся дороги, в свою очередь, просуществовали лишь пятьдесят лет: с 1955 года до начала двадцать первого века. И ещё Хайнлайн указал время жизни Первого Пророка Неемии Скуддера, жизни по необходимости короткой. Он родился примерно в 1985 году и умер сразу после 2015 года.

На схеме значится ещё множество фактов и событий, которые только были придуманы Хайнлайном, но не вошли в его произведения: «Ложный рассвет» 1960-70 г.г. ... Финансовые планы Вурхиса ... Революция в малой Америке ... Общество Путешествий и Общество Борьбы ... Парастатическая технология ... конец юности человечества и начало его зрелой культуры». И ещё множество всяких событий.

После того, как Хайнлайн закончил новую расширенную схему будущего и опять водрузил её на стену, не все проблемы оказались разрешены. Промежуток между двумя его циклами оказался ничем не заполнен.

«Реквием», — действие которого происходит в самом конце ближайшего будущего. Но если старый Д.Д. Гарриман в детстве читал «Электрисал экспериментер», значит события, описанные в этом рассказе должны произойти не позднее 1990 года.

«Если это будет продолжаться» — повесть, действие которой происходит в начале более отдалённого будущего. И из неё мы узнаём, что эпоха Пророков длилась множество поколений». Действие этой повести может датироваться как минимум 2070 годом.

И эта образовавшаяся прореха — восьмидесятилетие сплошное белое пятно между 1990 и 2070 годом — пришлось как раз на середину двухсотлетней истории. Но эта прореха, казалось, совершенно не заботила Хайнлайна. Он настолько верил в свои силы, что считал, что нет ничего такого, чего он не смог бы уместить в своей схеме. Он мог выдвинуть самые завиральные идеи, использовать почти любую возможную фабулу, перемещаться повсюду в пространстве и времени, и всем изображаемым мирам нашлось бы место на этой великой схеме.

Сначала рассказ «Дом, который построил Тил» («Эстандинг», февраль 1941), математическая шутка об одном доме в современном Лос-Анджелесе, который был выстроен в форме поверхностной развёртки тессеракта, четырёхмерного суперкуба. Когда из-за землетрясения дом принял свою «привычную» форму, он превратился в место со сверхъестественными путями-дверями, ведущими в альтернативные миры, и странными пугающими вспышками в затылочной части собственной головы.

Хотя этот рассказ был совершенно не связан с другими хайнлайновскими произведениями, он занёс «Дом...» на свою схему сразу вслед за «Линией жизни». Когда после войны эта схема была опубликована в книге, Хайнлайн высказал пару слов о причинах, заставивших его включить «Дом, который построил Тил» в общий цикл. Просто у него было такое намерение и не было причины отказываться от своего замысла.

Следующее, написанное Хайнлайном после возвращения в Лос-Анджелес произведение, стало его попыткой частично закрыть брешь на схеме. Действие короткой повести «Логика империи» («Эстаундинг», март 1941) датируется 2010 годом.

Рассматриваемая вне цикла повесть «Логика империи» немного сумбурна. В ней сочетаются два стандартных научно-фантастических сюжета тридцатых годов: история о привилегированном человеке, который на своей шкуре испытывает, какова она жизнь на самом деле; и космическая опера о рабстве на другой планете. Они берутся вместе и превращаются в нечто подобное лекции по экономике.

Главный герой повести Хайнлайна юрист Хэмфри Уингейт вначале сомневается, действительно ли есть рабство на Венере, а затем знакомится с положением дел из первых рук, когда напившись допьяна, умудрился продать себя в рабство. Но когда он бежит из своего рабства на венерианских болотах, возвращается на Землю и пытается рассказать о своих мытарствах, оказывается, что никто не хочет даже выслушать его.

Как объясняет его друг, рабство в колониях старо как мир и является неизбежным результатом расширения свободной рыночной экономики. И что нормальному землянину подобные материи кажутся слишком сложными и абстрактными, чтобы всерьез беспокоиться о них.

В конце повести Уингейт спрашивает: «И что мы можем с этим поделать?»

И его друг отвечает: «Да, ничего. Всё будет меняться к худшему, пока не начнётся меняться к лучшему. Давай-ка выпьем».

Но эта невнятная, необедительная и пустая «Логика империи» может смотреться эффективнее как часть разворачиваемого Хайнлайном будущего. Она не только сократила на двадцать лет прореху в центре схемы, но и стала первым звеном, связывающим вместе оба хайнлайновских цикла. С «Реквием» «Логика империи» связана упоминанием Лунасити и «Правил безопасности в космосе».

А с «Если это будет продолжаться» она связана несколькими упоминаниями «политика-проповедника, имеющего успех у толпы» по имени Неемия Скуддер.

А вот третье своё произведение, которое Хайнлайн написал после своего посещения Восточного побережья, стало самой настоящей проверкой, насколько может быть расширена его схема и сколь странное и особое произведение можно ввести в цикл. В повести «Вселенная» («Эстандинг», май 1941) Хайнлайн рассказывает о затерянном космическом корабле, на котором забыли о существовании звёзд.

Действие повести «Вселенная» — крайне уникальная ситуация — происходит за пределами двухсотлетних рамок хайнлайновской схемы. И тем не менее Хайнлайн нашел там для неё место. Заметка на схеме показывает, что этот корабль был послан примерно в 2120 году обществом Ковенанта.

Тогда чего же будет нельзя занести на схему?

И Хайнлайн задумал ещё один рассказ о ближайшем будущем, где Соединённые Штаты разработали атомное оружие, но не могут доверить его никому ещё, и поэтому, вопреки своим склонностям, должны были взять на себя ответственность за судьбы мира. И как он сначала задумал, на его схеме против отметки 1950 год появилась ещё одна запись.

Но в жизни исследования атомной энергии не стояли на месте. Даже в конце 1940 года, за год до вступления Соединённых Штатов во Вторую Мировую войну и через два гола после того, как в Чикагском университете была получена первая цепная реакция атомного распада, Хайнлайну — и вместе с ним Кэмпбеллу — показалось, что атомное оружие будет разработано уже к концу нынешней войны.

И Хайнлайн — Ансон Макдональд — позволил себе в большой статье фантазии полностью выйти за рамки своей настенной схемы. Он предположил, что Вторая Мировая война пойдёт к концу в 1944 году, после атомного удара, превратившего весь Берлин в радиоактивную пыль; и сразу

за ней последует короткая, но напряженная борьба за господства между Соединёнными Штатами и Россией.

Он назвал этот мрачный рассказ «Внешняя полиция», Кэмпбелл переименовал его в «Неудовлетворительное решение» и опубликовал вместе с повестью «Вселенная» в майском за 1941 год номере «Эстаундинга».

Следующий рассказ «А ещё мы выгуливаем собак» («Эстаундинг», июль 1941) также вышел за подписью Ансона Макдональда. Этим Хайнлайн, видимо, хотел показать себе, что хотя в рамках его гибкой схемы будущего можно поместить почти всё, он не должен вечно оставаться внутри рамок этого будущего.

Этот рассказ повествует об особой компании «Дженерал сервис», которая берётся за любое в рамках закона задание за определённую плату. Они берутся за создание комфортабельных условий на Земле для конференции «представителей каждой разумной цивилизации в нашей Солнечной системе — в том числе марсиан, юпитериан, титанианцев и каллистиан.»

Очевидно, что этот рассказ не вписывался в хайнлайновскую схему будущего — хотя бы потому, что этих всевозможных инопланетных цивилизаций нет ни в одном из остальных его предвоенных произведений. Однако после войны Хайнлайн однажды спросил себя: «А почему бы нет?»; и рассказ «А ещё мы выгуливаем собак» вошёл в официальный канон, и действие его стало датироваться 2000 годом.

И только тогда, в начале 1941 года после всяческих экспериментов Хайнлайна первое официальное заявление о связанности его будущего сделал Джон Кэмпбелл. В «Грядущих временах», колонке февральского номера «Эстаундинга», после анонса «Логика империи» редактор счёл нужным добавить:

«Я хочу упомянуть о том, что возможно заметили уже постоянные читатели «Эстаундинга»: все научно-фантастические произведения Хайнлайна объединены в общий цикл, рассказывающий историю будущего всего ми-

ра и Соединённых Штатов. Хайнлайн тщательно разрабатывает её, и в каждом произведении появляются всё новые детали. У него имеется схема истории будущего с занесёнными на неё героями, датами важнейших открытий и т.д. Я постараюсь уговорить его разрешить мне сфотографировать эту схему; и если она будет у меня в руках, то я, конечно же, её напечатаю».

В этой своей заметке Кэмпбелл, разумеется, не полностью искренен ради лучшей рекламы. Он ведь отлично знал, что не вся хайлайновская научная фантастика входит в этот цикл и что не входит в него, например, «Шестая колонна» Ансена Макдональда, печатающаяся в этом номере журнала. К тому же раньше выхода повести «Логика империи», которая должна объединить два основных цикла хайнлайновских произведений, ни один читатель «Эстаундинга» не мог быть уверен, что все эти вещи входят в один цикл.

Усвоив этот намёк или подсказку, читатели едва ли могли просмотреть связь между собой двух хайнлайновских циклов, которая наличествует в «Логике империи». Именно это и было нужно редактору. Он хотел, чтобы хайнлайновскую историю будущего взяли на заметку.

Ранее в июньском за 1940 год номере «Эстаундинга» — выделявшегося своей обложкой, на которой Роджерс изобразил хайнлайновские катящиеся дороги — Кэмпбелл уже намекал в своей редакторской колонке: «План цивилизации будущего — вот необходимое условие достоверности всякой истории о будущем». А сейчас перед ним был пример: сложная, гибкая схема будущего Атомного века.

Но Кэмпбелл не удовольствовался тем, что его авторы и читатели узнали о существовании хайнлайновской истории будущего. Он желал, чтобы они последовали поданному примеру и научились бы соединять свои произведения вместе. Поэтому он не успокоился, пока не опубликовал схему Истории будущего на двух страницах в майском номере «Эстаундинга».

Майский за 1941 год номер «Эстаундинга» стал самым важным после июльского номера за 1939 год и вообще один из лучших номеров журналов кэмпбелловского Золотого века. Там были «Вселенная» и «Неудовлетворительное решение», второй рассказ Азимова о роботах «Лжец» и ещё часть вышедшего перед войной в «Эстаундинге» романа Л. Спрега де Кампа «Краденые солнца». Но центральное место в этом номере журнала занимала схема истории будущего Хайнлайна.

Она сопровождалась статьёй Кэмпбелла под названием «Грядущая история». В ней Кэмпбелл формально переопределяет научную фантастику в применяемых Хайнлайном терминах. Он пишет: «В глубоком смысле научно-фантастические романы являются «частным случаем романов исторических, лежащих по другую сторону истории. Это история, которая ещё не случилась».

Научная фантастика прежде никогда не рассматривалась в таком ракурсе. Но публикация схемы Истории будущего Хайнлайна стало показателем принципиально иного ощущения, как создаётся научная фантастика и о чём она.

Конечно, тогда писатели фантасты в изобилии создали циклы произведений. Но это всегда были приключения героев или группы героев, неизменно открывающихся в границах некой хорошо разработанной формулы. Никто не подумал о цикле, объединённом не общим главным героем, но интересом в поворотах, изгибах и возвратах в грядущей общественной и человеческой жизни.

Однако Хайнлайну не только проделал это, но и своей схемой неопровержимо доказал, что сделал. Эта схема взяла пригоршню рассказов и превратила её в нечто явно единое целое. Это была самая детальная, многоликая и взаимосвязанная картина будущего, которому не было аналогов, поэтому внешне убеждает, что это некие страницы, вырванные из книги завтрашнего дня.

Сейчас мы уже ясно можем утверждать, какой во многом убедительной и реальной выглядела хайнлайнская История будущего с её картинками грядущего мира, мира раз-

нообразного и меняющегося! Будущее, описанное Олафом Стэплдоном в «Последних и Первых людях», быть может обширнее и глобальнее, но тем не менее контуры ближайших двух столетий в Истории будущего смогли продемонстрировать нам более широкое многообразие общественной активности человечества, большую разновидность мышлений; в нём больше живости и разнообразия, нежели у Олафа Стэплдона на протяжении всех его двух миллиардов лет вместе взятых. По сравнению с хайнлайновским будущим Атомного века с его изменением на изменении, стэплдоновская старомодная, века Техники точка зрения на будущее кажется статичной и монотонной.

С целью вырваться из тисков предопределённости и создать для себя будущее со свободой воли Хайнлайн использовал все средства современной научной фантастики, чтобы высвободиться из тех рамок пространства и времени, которые уже успели установиться в «Эстаундинге» образца 1939 и 1940 годов. В целом все произведения Хайнлайна — не только цикл История будущего, но и «Магия, инкорпорейтид» и произведения о будущем Ансона Макдональда — провозглашают, что будущее можно выдумать и что практически любая картина будущего может иметь правдоподобное описание.

Хайнлайн осветил путь к грядущему будущему Атомного века не во всех деталях, но приблизительно и методологически. После хайнлайновских предвоенных экспериментов писатели-фантасты Атомного века научились смотреть на будущее как на историческую взаимосвязь с настоящим и как на широкое поле деятельности для фантазии. Последовав примеру Хайнлайна, они почувствовали в себе силы не только создавать собственные истории будущего, но и использовать в этом будущем любые идеи, которые они сумели бы выдумать.

Перед этим сообщением и публикацией Схемы Истории будущего Хайнлайн был молодым, подающим надежды писателем, известный своим постоянством и надёжностью. Теперь же он стал общим читательским любимцем.

Однако все те открытия и изменения, которые несли в себе опубликованные в «Эстаундинге» произведения Хайнлайна, являлись, по сути, множеством фрагментов в едином большом и очень сложном узоре. Он сделал себя самым честолюбивым и изобретательным автором в современной научной фантастике. И именно такого вот Роберта Хайнлайна пригласили быть почётным гостем на Третий Мировой конвент научной фантастики, проходивший в Денвере, в июле 1941 года.

И в тот же месяц вышел «Эстаундинг» с первым из трёх возможных романов «Дети Мафусаила», самым крупным произведением цикла История будущего. Этот роман стал высшей точкой во всей работе Хайнлайна по созданию единого, но всегда изменяющегося будущего. Это также было выполнением обещания.

Одним из самых интригующих элементов хайнлайновской схемы, в каком виде она была опубликована, являлись «Пять историй, ещё не рассказанных», перечисленных в схеме. Они не только заполняли некоторые её белые пятна, но и давали Хайнлайну возможность лучше видеть будущее и больше рассказывать о нём.

(«Острое словцо») датировалось 1960 годом, между «Да будет свет» и «Дороги должны катиться».

Вскоре после «Реквиема» — примерно в 1995 году — должно было происходить действие в («Огонь всё ниже и ниже»).

Более чем на десять лет сокращали дыру в центре карты («Звук его крыльев») — время около 2015 года — и («Затмение»), около 2020 года.

Наконец самой последней отметкой на схеме — 2125 год, двадцать лет спустя после «Придурка» — красовались («Пока злые дни не настали»).

Именно это произведение впоследствии и было опубликовано под названием «Дети Мафусаила». Таким образом, Хайнлайн не только выполнил ещё одно обещание, но и продемонстрировал, насколько далеко может рассматривать своё будущее различий и изменений.

В своей концепции этот роман ярко демонстрирует новый взгляд Хайнлайна на события в их смеси и сочетании. Чтобы написать «Детей Мафусаила» Хайнлайн взял две совершенно различные идеи своих произведений, соединил их вместе, а получившееся направил на самую дальнюю границу своей Истории будущего.

Одной из этих двух идей была идея произведения под названием «Тень смерти» о людях, у которых селекцией вывели признак долгой жизни и об их преследованиях со стороны обычных короткоживущих людей. Действие этого произведения полностью происходит на Земле.

Другая идея — гораздо менее серьезная, которая называлась «Однажды на космических дорогах...или...Кто стрелял в младенца?» — комический эпос в превосходных традициях. Она должна была содержать некоторые мысли по поводу того, какой выход может найти молодой спасатель планеты Джон Кэмпбелл из совершенно неразрешимого положения, описанного Стэплдоном в «Последних и Первых людях».

В предложенном произведении Солнце также гаснет. Группа искателей приключений в поисках решения проблемы отправляется к звёздам. После встречи с двумя инопланетными цивилизациями — «Людей-телепатов» и «Людей-собак» — люди находят ответ. Они отправляют Землю в космическое пространство и помещают её на орбиту более дружелюбно настроенной звезды.

Когда Хайнлайн соединил эти идеи вместе и получил «Детей Мафусаила», то в нём долгоживущие люди из идеи первого произведения занимаются исследованием космоса. И уже не из-за угрозы космической катастрофы, а по причине травли со стороны землян, они отправляются к звёздам и встречаются там людей-собак и людей-телепатов.

В «Детях Мафусаила» семейство Говардов является группой долгоживущих, выводить которую начали ещё в 1875 году. Через двести пятьдесят лет в дни Ковенанта их насчитывалось уже 100 000. Среди них имелись люди, которые могли встать и сказать: «Я жил, когда Первый Про-

рок захватил власть в нашей стране. Я жил, когда Гарриман запустил первую ракету на Луну».

Старшим из них оказывается главный герой романа Хайнлайна Лазарус Лонг. Возможно, Лазарусу 213 лет и ещё сколько-то несосчитанных, но в душе он остаётся человеком без возраста, вечным юношей подобным Джону Картеру у Эдгара Райса Берроуза.

Именно Лазарус смог гораздо больше, нежели чем всё остальное, он связывает вместе части Истории будущего и превращает их в нечто единое целое. Он родился до начала времён по схеме Истории будущего и остаётся жив к её завершению. Когда-то очень давно Хьюго Пинера из «Линии жизни» посмотрел его судьбу и вернул ему деньги. Эндрю Джексон Либби, гениальный юноша из рассказа «Приду-рок» — который тоже оказывается членом Семейства Говардов — стал лучшим другом Лазаруса Лонга. Лазарус охватывает всю Историю будущего с начала до конца, он один может поручиться за её истинность.

Из-за того, что они сильно отличаются от людей, семейство Говардов предпочитает не иметь широкой известности. Через пятьдесят лет после свержения власти Пророков они, однако, решаются довести факт своего существования до сведения всего общества.

Этот шаг оказался ошибкой. Разъяренное и алчущее человечество, жаждущее долгой жизни, наплевало на Конвенант и начало арестовывать и подвергать пыткам членов Семейства Говардов, чтобы получить от них секрет бессмертия.

Лазарус несколько не удивлён и говорит: «Если мне за предыдущую пару веков и довелось твёрдо узнать что-то, то это следующее: ничто не вечно под луною Войны и депрессии, пророки и общественные договоры — всё проходит. Вся загвоздка в том, чтобы пережить их». (Пер. П.Керакзова — далее П.К.)

Те трудные годы, когда власть была у Пророков, Лазарус Лонг провёл на Венере. И сейчас он предложил семей-

ству собрать вещи и улететь с Земли пока не спадёт эта волна безумств.

При потворстве одного осмотрительного короткоживущего политика Администратора Слейтона Форда Лазарус похищает огромный космический корабль «Двойной Фронтир» — двойник корабля, описанного в повести «Вселенная». Эндо Либби запускает космический супердвигатель и Семейство вместе с Фордом отправляется к звёздам.

Однако обстоятельства для них не складываются слишком хорошо.

Семейство покидает Землю, потому что сам факт их существования не выносим для обычных людей. Как заявляет одна из его представителей:

«Теперь мне совершенно ясно, что даже само наше существование, существование людей, обладающих даром долгой жизни, убийственно действует на наших сородичей. Наше долголетие, наши богатейшие возможности заставляют их считать свои лучшие стремления напрасными и скоротечными. Любые стремления кроме тех, что направлены на борьбу с надвигающейся смертью. Само наше присутствие в этом мире истощает их силы, рушит все их представления, наполняет обычного человека паническим ужасом смерти». (П.К.)

Но среди звёзд, люди-долгожители находят существа, которые ещё более далеки от них, нежели нормальные люди от Семеств Говарда.

Первая остановка Семейств пришлась на планету людей-собак или, как они сами её называли, Джокайра. Её населяют высокие худые гуманоиды, хорошо научно и математически образованные. Не только их планета является почти двойником Земли, но и они сами довольно гостеприимный народ. Они покидают свой город и разрешают землянам в нём поселиться.

Однако со временем выясняется цена всего этого. Люди Джокайры постоянно рассказывают о своих богах. И однажды они заявляют, что все земляне должны собраться в храме для богослужения.

Земляне решили разобраться в этой загадке. Администратор Форд первым высказывает такое предложение. Он вместе с Лазарусом идёт в храм Крила; Форд заходит, а Лазарус остаётся ждать его снаружи.

Однако, когда Форд снова выходит из храма, он полностью сломлен. Он не может даже объяснить, что с ним случилось. Но Лазарус уверенно судит обо всём происшедшем. Он объясняет:

«На мой взгляд все мы совершили грубейшую ошибку, неверно оценив этих самых джокайрицев. Мы считали их почти людьми только потому, что они похожи на нас внешне и почти столь же цивилизованы. На самом же деле они вовсе не люди. Они домашние животные.../.../ На этой планете есть и люди. Они живут в храмах и джокайрицы называют их богами. И это действительно боги». (П.К..)

Заявляя это, Лазарус вовсе не считает их сверхъестественными существами. Он полагает, что это настолько эволюционно развитые существа, что по сравнению с жителями Джокайры — и человечеством — они могут казаться богами.

И вскоре эти высшие существа демонстрируют свою мощь. Через джокайрицев они сообщают землянам, что те должны покинуть планету и отправиться к другой, лежащей в тридцати двух световых годах отсюда. Затем боги применяют свою силу. Они переносят людей по воздуху, погружают их в корабль и отправляют корабль в космос строго в заданном направлении.

Эта вторая планета оказалась спокойной, приятной и дружелюбной. Её населяют Маленькие люди, маленькие пушистые андрогинны, которые не являются индивидуальностями, а входят в группы существ поддерживающих телескопическую связь. Эти существа намного превосходят нас в понимании психики, хотя и сторонятся познаний в области физики и машин, насколько это вообще возможно. Ещё они сильно превосходят нас в биологии. Познания Маленьких людей настолько велики, что они могут созда-

вать растения по вкусу похожие на суп с грибами или картошку с мясным подливом.

Всё это не даёт покоя Лазарусу, который вот как рассматривает случившееся положение с Семействами Говарда:

«Решение, предопределявшее участь семьи, казалась ему сейчас роковой ошибкой. Более мужественным было остаться и бороться за свои права, даже если в этой борьбе семьям предстояло бы погибнуть. Вместо этого они пролетели половину Вселенной — Лазарус всегда был максималистом в оценках, — чтобы найти себе тихий угол. Они нашли один, но он оказался уже занят созданиями, настолько превосходящими людей по развитию, что сосуществовать с ними было невозможно...более того, настолько уверенными в своём превосходстве, что они не истребили своих непрошенных гостей, а зашвырнули их на эту стриженую лужайку для гольфа.

Уже сами по себе подобные действия следовало рассматривать как издевательство. «Нью Фронтир» стал кульминацией пятисотлетнего развития технической мысли человечества, вершиной того, что мог создать человек, а корабль швырнули через бездны пространства с такой лёгкостью, с какой ребёнок подсадил бы в гнездо выпавшего птенца.

Человечки вроде бы не собирались выживать людей с планеты, но они по-своему деморализовали их не меньше, чем боги Джокайры. Один отдельно взятый абориген был наделён сознанием младенца, однако, их групповой интеллект оставлял далеко позади лучшие умы человечества. Даже Энди. Людям нечего надеяться, что они когда-нибудь достигнут подобного уровня. С таким же успехом кустарная мастерская могла бы соперничать с автоматизированной кибернетической фабрикой. Пойди люди — ведь это возможно — на объединение в подобные группы, — в чём Лазарус искренне сомневался, — они утратили бы — и в этом Лазарус был совершенно убеждён — то, что делало их людьми». (П.К. под ред. П. Полякова)

И почти тотчас же во всей полноте встаёт вопрос, чего на самом деле стоит человечество. Одна из самых старейших долгожителей, ужасно боявшаяся смерти, решила отказаться от собственной индивидуальности и достичь бессмертия в качестве одного из элементов одной из группировок Маленьких людей. А рождённый человеком ребёнок улучшается и модифицируется Маленькими людьми.

«У него не было вздёрнутого детского носика, равно как и ушных раковин. На месте ушей размещались какие то органы, не выступающие за пределы черепной коробки и защищенные костяными выступами... На руках было слишком много пальцев, а возле запястий помещалось по одному, окончившемуся пучком розовых червеобразных отростков.

С телом младенца тоже было что-то не так, хотя Лазарус не мог сообразить, что именно. Зато два других отличия бросались в глаза: ноги оканчивались не человеческими ступнями, а лишенными пальцев ороговевшими копытами; налицо была ярко выраженная двуполость — гермафродитизм: существо являлось настоящим андрогинном». (П.К.)

В этот момент лишь немногие долгожители желали по-прежнему странствовать среди звёзд. Несколько человек захотели остаться с Малым народом. Но подавляющее большинство во главе с Лазарусом, решают вернуться домой.

И они отправляются к Земле. Когда они прибывают на место, то выясняют, что на Земле прошло семьдесят четыре года. И вопреки всем опасениям их встречают не как изгоев и дезертиров, а как героев-звёздопроходцев. Никто не сходит с ума и тем более не испытывает ревности. Благодаря позитивному мышлению и радиоактивным витаминам теперь все стали долгожителями, и все стали равны.

Роман заканчивается криком Лазаруса: «Я вернулся к тебе, Калифорния! Вернулся туда, откуда ушёл!» и надеждой, что когда он вернётся в бизнес, его любимый Даллас предоставит ему жилище.

Совершенно не приемлемая концовка! Оказывается, что Роберт Хайнлайн — человек, который всегда убеждал нас в том, что любые обычаи, технологии, институты, верования или социальные структуры **подлежат** изменениям, — заканчивает свой роман о путешествии к звёздам, делящемся больше, нежели время господства Пророков, надеждой, что на Земле ничего не изменилось и всё осталось, как было тогда, когда покинули её лучшие Семейства.

Более того, первая глава «Детей Мафусаила» стала самым подробным хайнлайновским описанием будущего, полным разнообразных фантастических деталей, таких как: «Перед тем как лечь спать Лазарус снял килт и швырнул его в шкаф, в котором неведомые силы вдруг подняли его, расправили и аккуратно повесили. «Здорово сделано,» — отметил про себя Лазарус»... (П.К.)

Но даже не в этот мир Лазарус надеется попасть по возвращению со звёзд. Голова его заполнена мыслями о песнях и кухне своего детства, он хочет назад, обратно в двадцатый век. Как будто Лазарус не сумел-таки сохранить здравый рассудок после космического путешествия, был настолько ошеломлён, что перенёсся на 275 лет назад и впал в детство.

Фундаментальная проблема века Техники, представленная для решения в «Детях Мафусаила» — это проблема эволюционного превосходства. В романе мы сталкиваемся с ней как минимум пять раз: образ Семейств Говарда; образ богов Джокайры; образ Малого народа; образ людей, присоединившимся к телепатическим группировкам Малого народа и образ младенца, которого переделали и улучшили Малый народ.

В первом из этих случаев долгожители из Семейств Говарда со временем доказывают, что недалеко ушли в своём развитии от остальных людей. Большой срок жизни не придал им ни мудрости, ни знаний, ни успеха в карьере. Как говорит Лазарус, откровенно издеваясь над одним из членов Семейства: «Да ведь ты — наглядное свидетельство тому, что Фонору следовало бы работать над закреплением

в наследовании лучших мозгов, а не продолжительности жизни».(П.К.)

На самом деле это отличие только поверхностное, и именно поэтому обыкновенные земляне в состоянии быстро выловить всех членов Семейств Говарда, а в конце романа могут встретить их на Земле с распростёртыми объятиями.

Но другие примеры гораздо более серьёзны. Они открывают перспективы фундаментальных изменений в теле и сознании человека, перспективы встречи с существами, которые могут конкурировать с нами во всех сферах нашей деятельности, и, самое главное, с перспективами открытия существ иного и более высокого порядка, нежели наш собственный.

Семейства Говарда и Лазарус Лонг не в силах ничего поделаться ни с одной из этих возможностей. Напротив, они чувствуют себя испуганными, утраченными, деморализованными и избитыми. Подобно ребятам, которые в поисках новых впечатлений перешли улицу и обнаружили гораздо больше, чем они в состоянии вынести. Семейству приходится поджать хвост и побеждённым вернуться домой в безопасность и комфорт хорошо оснащённого убежища.

Но нам трудно согласиться с Лазарусом и его товарищами, что никто не сможет повторить их путешествие на «Нью фронтир», так как мы несомненно лучше разбираемся в путешествиях. Мы можем вспомнить Администратора Слейтона Форда — человека столь «выдающихся способностей и богатейшего опыта», что сумел понять позицию Семейств Говарда, не будучи сам долгожителем — когда он с плачем и повреждённым рассудком выскочил из храма Кришлы, посмотрел на Лазаруса «глазами полными ужаса», а потом отчаянно ухватился за него руками в поисках защиты.

Со своими идеями об элите человеческой компетенции Роберт Хайнлайн мог легко представить себе будущее общественных и психологических изменений. Но изменения эволюционные — это совсем другое дело. Может ли даже

самый знающий из людей бороться на равных с существами подобных Кришлу? Наверное, нет; скорее всего, нет. Как один герой произносит Лазарусу: «Эти существа, которым поклоняются джокарийцы — я не верю, что мы когда бы то ни было, поднимемся на их уровень».

Однако отметим, что Хайнлайн не всегда будет придерживаться этих взглядов. В 1958 году, когда вера в продуктивность вселенских принципов достигла своей высшей точки, Хайнлайн подготовил дополненное и переработанное книжное издание «Детей Мафусаила». В нём уже нет слов, которые мы только что прокомментировали, зато есть разговор Лазаруса с Энди Либби, в котором у Лазаруса явно возобновился интерес к космическим исследованиям и появилась уверенность, что люди когда—нибудь сравняются с богами Джокайры.

Либби говорит ему: «Это были не боги, Лазарус. Не нужно их так называть».(П.К.)

А Лазарус отвечает:

«Конечно, они никакие не боги. Я и сам не хуже тебя знаю. Я думаю, что это просто создания, у которых было достаточно времени, чтобы пораскинуть мозгами. Когда-нибудь, лет так через тысячу, я хотел бы войти прямо в храм Кришлы, посмотреть ему в глаза и сказать: «Здорово, старина! Ну, как, знаешь ты чего-нибудь, чего не знаю я?» (П.К.)

Таким образом, Хайнлайн уменьшает брешь между Кришлом и Лазарусом от эволюционных изменений, которые никогда не могут быть преодолены простой разницей уровня знаний. Точно таким же образом, как обычные люди, оставшиеся на Земле, сумели драться, изловить и изгнать Семейства Говарда, точно также и Лазарус намерен вступить в схватку с Кришлом тысячу лет или около того спустя.

Однако в 1941 году творческий рост Хайнлайна замедлился. Его История будущего перенесла его настолько далеко, как это вообще возможно, и вот он уткнулся в кирпичную стену или то, что похоже на эту стену. После ещё

одного последнего произведения цикла История будущего — довольно слабое и неубедительное продолжение повести «Вселенная» под названием «Здравый смысл» («Эстаундинг», окт., 1941 год) — Хайнлайн готов был сдать весь свой цикл историй о будущем в архив.

И практически в этот момент История о будущем почти обрела ту завершенность, к которой всегда стремилась. После Второй Мировой войны Хайнлайн мог тасовать порядок произведений, добавить несколько новых историй ближе к концу схемы, а ещё переписать и привести в порядок Историю будущего для книжной публикации. Но он никогда не пытался изменить какую-нибудь ещё из «Историй ещё не рассказанных», помещённых на его схеме при первой её публикации в мае 1941 года. И никогда не собирался он заполнять шестидесятилетнюю прореху между «Логикой империи» и «Если это будет продолжаться». Во всяком случае, однажды Хайнлайн просто заявил: «Наверное, я никогда ничего не напишу о Неемии Скуддер, уж очень я его ненавижу».

Но прежде чем окончательно доработать Историю будущего Хайнлайн обратил своё внимание на проблему, которую поставил, но не разрешил роман «Дети Мафусаила».

В запутанной истории о путешествии по времени «Из-за его шнурков» («Эстаундинг», октябрь 1941) Ансона Макдональда, наш современник и студент последнего курса по имени Боб Уилсон попадает на тридцать тысяч лет в будущее благодаря человеку с морщинистым лицом и серой бородой, который называет себя Диктором. Диктор сообщает Уилсону, что Дворец, в котором они сейчас находятся, и Врата Времени, через которые он прошёл, являются работой неких «Высших» сверхсуществ, что пришли, правили человечеством двадцать тысяч лет, а потом ушли, оставив человечество в виде хорошеньких, безмятежных, собакоподобных существ, очень похожих на помесь джокарийцев из «Детей Мафусаила» и злоев из «Машины времени» Уэллса.

Диктор отправляет Уилсона в путешествии по времени, чтобы он, описав во времени петлю, встретился бы с собой,

поспорил с собой и даже набил бы себе морду. Но несчастный одурманенный Уилсон находит себя неспособным что-либо сделать, и вынужден повторить все свои слова и поступки во второй раз.

Из-за такого бездушного обращения он становится подозрительным, злопамятным и возмущённым. Во всяком случае, Уилсон оказывается в прошлом Диктора — когда Диктор ещё не объявился — и занял место Диктора, хозяина послушного местного народа.

Со временем, однако, самой великой собаке предстоит появиться на свет, и Уилсон желает побольше узнать о высших существах. С помощью Ворот Времени он проникает к ним и, наконец, воочию видит их.

Мы так и не узнаём, как они выглядят, а видим только дальнейшие действия Уилсона. Он кричит. Он бежит. Его всего трясёт. Он очень похож на Слейтона Форда в храме Кришлы.

Нам сообщают: «Он почувствовал, что узнал о Высших существах, что способен узнать и не сойти с ума человек».

Когда Уилсон приходит в себя, он весь в поту, словно после ночного кошмара. Его лицо покрылось морщинами, и у него выросла серая борода.

Годы спустя он решает с помощью Ворот Времени заставить себя совершить ещё одну петлю по времени. И, когда он делает это, то видит перед собой молодого нахала Боба Уилсона, студента последнего курса, оказавшегося в будущем.

Наконец неприукрашенная истина доходит до Уилсона: «Он был Диктором. Он был этим Диктором. Не было никакого другого Диктора!»

Ещё ничего не случилось, но он уже отлично понимает, что произошло. «Он знал, что он имел столько же шансов разобраться, сколько у колли понять, как собачья пища поступает в кормушку».

В этот момент всё, что он может подумать, это смириться с предопределённостью, успокоиться в горько-сладкой усмешке, будто всё, что должно произойти, обязательно

произойдёт. И потому с фальшивыми заверениями водителя подержанного такси, который хочет найти клиента, он улыбается себе молодому и говорит: «Великое будущее ждёт нас с тобой, мой мальчик. Великое будущее!»

И Хайнлайн криво усмехается вместе с нами: «Великое будущее!»

Подобно многим другим хайнлайновским произведениям этого года, написанным до его требованиям свободы творчества, «Из-за его шнурков» стал жемчужиной научной фантастики. Никто ранее в своих историях о путешествиях по времени не достиг такого порядка сложности сюжета, и читатели были восхищены её хитросплетениями.

Но что вряд ли заметили обычные читатели, «Из-за его шнурков» — подобно большинству прошлогодних произведений Хайнлайна — насыщен горечью, смирением и готовностью к поражению, подчёркивающие плачевные последствия встречи Уилсона/Диктатора с Высшими существами. Этот рассказ стал ещё одним неудовлетворительным решением.

Единственным читателем, кто мог, если не помочь, то понять хайнлайновскую неспособность бороться с высшими существами, стал Джон Кэмпбелл. В августе 1941 года Хайнлайн послал ему ещё одну подобную историю, рассказ «Чаша с золотыми рыбками», в котором намекается, что Земля стала домом для живущих в атмосфере, которые превосходят по разуму людей насколько люди превосходят рыб.

В этом рассказе два американских учёных пытаются изучить странный феномен — два гигантских смерча, которые зародились в Тихом океане около Гавайев и не исчезают уже несколько месяцев. Вместо этого они неожиданно попадают в плен и их содержат в таинственном месте в глазу смерча. По тому, как их содержат, они предполагают, что их тюремщиками являются более высокоразвитые существа.

В «Детях Мафусаила» Слейтон Форд после встречи с Кришлом в его храме ничего не может о нём вспомнить. И

в «Из-за его шнурков» Боб Уилсон сумел увидеть Высшее существо через Врата Времени, но тоже ничего не рассказывает об этом. Однако учёные из «Чашы с золотыми рыбками» лишены даже такой малости. Они никогда не видели своих тюремщиков, никогда с ними не встречались и никак не общались. Они только содержались в застенке.

Один из этих людей, «океанограф, специалист по экологии» по имени Билл Эйзенберг заявляет в отчаянии:

«У нас, как цивилизации, есть достоинство. Мы боремся и изготавливаем вещи. Даже, когда мы падём, у нас остаётся трагическое удовлетворение, что мы несмотря ни на что более совершенны и всемогущи, чем другие животные. Мы верим в нашу цивилизацию — мы сделаем ещё очень многое... Но если мы сами являемся такими же низшими животными, то чего стоят все наши великие дела? По-моему я не имею права называться учёным, если я пойму, что я всего лишь рыба, живущая на дне омута. Тогда все мои труды не будут значить ничего».

А после того как его старший товарищ умер, а тело его исчезло Эйзенберг размышляет про себя:

«Мы остались далеко позади. Человеческая цивилизация достигла своей точки. Точки, когда она начинает понимать, что не является высшей цивилизацией и что знание оказывается губительным для неё, тем или иным путём, но это очевидно, точно так же, как очевидно, что это знание приведёт к гибели меня, Билла Эйзенберга».

Однако вопреки собственным уверениям, что это знание не принесёт пользы человечеству, ему в голову приходит идея и он, преодолевая боль, вырезает на собственном теле послание: «**БЕРЕГИТЕСЬ — СОТВОРЕНИЕ МИРА ПРОИЗОШЛО ЗА ВОСЕМЬ ДНЕЙ**». А потом он ждёт смерти, чтобы его тело выбросили отсюда, подобно тому, как любимых золотых рыбок спускают в туалет.

Именно этот рассказ Хайнлайна Кэмпбелл отклонить, так как надеялся, что этот отказ станет для Хайнлайна шоком, который приведёт его в чувство, поможет ускользнуть из тисков неотступного страха. «Аквариум с золотыми

рыбками» был опубликован — после того, как Хайнлайн выполнил своё обещание, и Кэмпбеллу пришлось принять этот рассказ — в мартовском за 1942 год номере «Эстаундинга» как произведение Ансона Макдональда.

Но за время короткого перерыва Хайнлайн успел восстановить свои силы. Когда он вернулся в научную фантастику, то написал свой самый большой и самый амбициозный роман «Там, за гранью» («Эстаундинг», апрель-май, 1942), написанный в самый канун нападения японцев на Пёрл-Харбор и официального вступления США во Вторую Мировую войну.

«Там, за гранью» рассказывает сразу о множестве вещей. Так как благоприятное время для научной фантастики явно истекало, Хайнлайн поставил перед собой цель высказать всё, что только возможно, на страницах одного произведения.

Этот роман должен был стать научной утопией, в котором общество, которое — грядёт, пытается улучшить себя путём обдуманной селекции и отбора самых здоровых и желательных генетических признаков у своих граждан. Он был намеренно написан в пику дистопической сатире Олдоса Хаксли «О, дивный, новый мир» (1932), который сам задумывался, как попытка выразить своё несогласие с романом Г.Д. Уэллса «Люди как боги» (1923).

Ещё роман «Там, за гранью» должен был стать произведением современной научной фантастики, демонстрирующим самое лучшее хайнлайновское описание Америки будущего, совершенно отличной от Америк уже известных. Странный ассиметричный стиль, который мы находим на первых страницах «Если это продолжалось» и в первых нескольких главах «Детей Мафусаила», теперь он сумел распространить на всю длину романа.

В мире романа «Там, за гранью» люди носят свои имена задом наперёд, двери сами раскрываются перед людьми, сравниваются оттенки полировки ногтей, мужчины удивляют своих орто-жён, навещая их два дня подряд, и люди спят на кроватях, заполненных водой. (Хайнлайн проявлял

к ним интерес и желал иметь их, но не мог в то время, когда он был прикован к постели и телевизору.) У них есть колонии и исследовательские станции во всей Солнечной системе, в том числе и на Плуtone, но они не совершали ещё больших прыжков к звёздам.

Это будущее совершенно не похоже на общество Ковенанта. Там человека, если он имел какое-то отклонение и отказывался от терапии, могли сослать в Ковентри. В урбанизированном обществе наилучшего выживания в романе «Там, за гранью» граждане первого класса носят сабли и устраивают драки до смерти, когда кому-то не пришлось по нраву их манеры, а потом выжившие могут просто выбросить всё из головы и спокойно пойти обедать.

Мир, описанный Хайнлайном в этом романе, стал результатом совершенно иного развития будущего, отличного от его официальной Истории будущего. Если «Магия, инкорпорейтид» стала первым произведением, в котором Хайнлайн продемонстрировал, что способен создавать общества будущего на основе любых областей знания и веры, то в «Там, за гранью» Хайнлайн доказал, что он легко может сочинять истории о будущем по заказу, так как знает их метод.

Хайнлайн однозначно высказался в своей речи почётного гостя в Денвере в июле 1941 года — всего через два месяца после публикации его схемы Истории будущего — что не придаёт особого значения деталям своих прототипов. Он говорил: «Я не надеюсь, что моя так называемая «История будущего» полностью сбудется, по крайней мере, таким вот образом я думаю, что некоторые из тенденций могут осуществиться, но не думаю, чтобы совпали какие-то фактические реалии, даже в самых примерных очертаниях».

Более всего его интересовал процесс «связи времён», термин Корцыбского, который означал отбрасывание ментальной проекции на грядущие времена в качестве упражнения для подготовки к будущим изменениям.

Именно поэтому вся нить истории в романе «Там, за гранью» совершенно различна. Вместо катящихся дорог

там происходит «Атомная война 1970 года». А вместо свержения режима Пророков нам предлагают познакомиться с «империей Великих ханов».

На этой нити развития общества возникает впечатление, что после всепоглощающего ужаса Атомной войны люди были настолько потрясены тем, что сами сделали, что сочли за лучшее отбором убрать агрессивность у своего рода. Однако некоторые сопротивлялись этому и требовали, чтобы их оставили в покое. И неизбежно должна была возникнуть война между новой неагрессивной породой человечества с неизменёнными людьми — Первая Генетическая война. Нам рассказывают:

«И привело это к неизбежному результату: «волки» (детали сейчас несущественны) съели «овец» (Перевод А.Дмитриева и С. Фомченко — далее А.Д. и С.Ф.)

Вторая Генетическая, проходившая три века спустя, стала войной с Великим Ханом, который из людей вообще делал существа эффективной специализации. Подобно уэлловским негуманоидам — селенитам из «Первых людей на Луне» или обществу из «О, дивного, нового мира» Олдоса Хаксли. Великий Хан желал из основного вида людей сделать специализированных существ, каждое для своей задачи:

«Ханские учёные кроили человеческие существа — если их можно так называть — столь же легко и непринуждённо, как мы строим дома. В период расцвета Империи, как раз перед Второй Генетической войной, они вырастили больше трёх тысяч разновидностей, в том числе тринадцать типов гипермозга; почти безмозглых матрон; сообразительных и до отвращения красивых шлюх, лишенных способности беременеть, и бесполок мулов». (А.Д. и С.Ф.)

В борьбе с мулами-бойцами простые люди выглядели хорошо. Но, в конце концов, именно они побеждали в войне.

«Самым уязвимым местом Империи оказались её координаторы — сам Хан и его сатрапы и администраторы. Биологически Империя, по существу являлась единым ор-

ганизмом — её можно было уничтожить, как пчелиную колонию, погубив её матку. В итоге несколько десятков убийств решили судьбу войны, которую не могли выиграть армии.

Нет смысла вспоминать о терроре, который последовал за коллапсом, после того как Империя была обезглавлена. Довольно сказать, что в живых не осталось ни одного представителя Homo Hroteus. Этот вид разделил судьбу гигантских динозавров и саблезубых тигров:

Ему не хватило приспособляемости». (А.Д. и С.Ф.)

После такой истории неудивительно, что общество в романе «Там, за гранью» генетически контролируется и ориентировано на создание лучших мозгов. Однако его генетическая селекция не повторяет ошибок прошлого. Они не собираются изменять природу человека или само человеческое тело. Вместо этого они стремятся уничтожить генетические дефекты, а также сохранять и приумножать положительные изменения:

«Дети, рожденные при помощи генетического отбора, по усовершенствованной методике Ортеги-Мартина, происходят от нормальной зародышевой плазмы, рождаются нормальными женщинами и появляются на свет обычным путём.

Лишь в одном они отличаются от своих предшественников по биологическому виду — это самые лучшие дети, каких могли бы произвести на свет их родители!»(А.Д. и С.Ф.)

И так мы видим, они добились кое-каких успехов. Ещё в «Там, за гранью» современная научная фантастика сатирически обыгрывает стандартную старомодную наутастическую ситуацию, когда аномалия — «Адирондакское стошеполе» — наконец открывается и там оказывается путешественник по времени, длинноволосый, с широко раскрытыми глазами, молодой предприимчивый человек из 1926 года по имени Дж. Дарлингтон Смит. Смит в поисках, чем ему заняться, вновь заводит моду на футбол в этом мире будущего, но хотя он и коренной американец, он не может сейчас

играть сам. Не может он и носить оружие. Его рефлексy оказались недостаточно быстры, чтобы на равных соперничать с генетически улучшенными людьми будущего.

Центральной же линией романа «Там, за гранью» стала лучшая хайнлайновская попытка поставить и разрешить великую дилемму о взаимоотношениях компетентного человека с окружающим его обществом. Главный герой романа Гамильтон Феликс, человек огромных способностей, который убивает своё время на то, что он называет созданием «дурацких игр для бездельников». Хотя Окружной Арбитр по генетике Мордан Клауд сообщает Гамильтону, что тот является биологическим кронпринцем, представляющим собой элитную генетическую линию лучшего из лучших, он чувствует себя почти неудачником. У него нет фотографической памяти, и это не позволяет ему осуществить мечту своего детства — стать «энциклопедическим синтетистом».

Область деятельности синтетиста как раз такова, о чём Хайнлайн говорил в своей речи в Денвере. Он настаивал, что эти люди энциклопедических знаний будут «считать своим делом находить, чем должны заниматься специалисты, а потом разрабатывать планы, чем должны заниматься остальные из нас, и получится, если не картина во всех деталях, то общие очертания громадной, невероятно громадной массы данных, которые собирает вся человеческая цивилизация».

И он приводит в пример кумира своего детства Г.Д. Уэллса как первого синтетиста. Он утверждает, что «насколько мне известно, что это был единственный из всех живущих писателей, кто попытался продемонстрировать всем нам полную картину всего мира, его прошлого и будущего, и в то же время сказать всё о нас, чтобы мы могли взглянуть на себя со стороны».

Именно таким человеком желает стать и Гамильтон Феликс.

«Синтетистами были все подлинно великие люди. Им принадлежал весь мир. Кто как не синтетист имел наи-

большие шансы быть избранным в Совет политики? Существовал ли в любой области такой специалист, который рано или поздно не получал указаний от синтетиста? Они были абсолютными лидерами, эти всеведущие люди, цари-философы, о которых грезили древние». (А.Д. и С.Ф.)

Но когда Гамильтону становится известно, что он не может быть синтетистом, так как не имеет эйдетической памяти, всё остальное показалось ему лишь делом второго сорта. Жизнь кажется ему бессмысленной. Общество же требует от него детей, дабы осуществить четыре поколения генетического планирования, но он не желает сотрудничать. Он заявляет Мордаму:

«Возможно, вы сумеете убрать все недостатки и вывести линию, которая будет счастливо плодиться и размножаться ближайшие десять миллионов лет. Но это не придаст жизни смысла. Выживание! Чего ради? И пока вы не представите убедительных доводов в пользу того, что человеческая раса должна продолжать существование, мой ответ останется тем же. Нет!» (А.Д. и С.Ф.)

Однако, когда пришло время революции, подготовленной людьми которые вообразили себя высшими существами и поставили целью подражать Великому Хану, и эти люди предложили Гамильтону присоединиться к ним, его это не привлекло и не польстило. Общество из «Там, за гранью» открытое и совершенно не коррумпированное, самое чистокровное и идеальное, какое Хайнлайн мог только представить в этот момент, и Гамильтон Феликс при всём его бездействии находит, что ему есть, что в нём защищать. Он становится шпионом и делает всё, чтобы восстание было подавлено.

И когда это происходит, общество сторицей выплачивает свой долг Гамильтону. Синтетист из Управления Полиции считает необходимым начать всестороннее научное исследование фундаментальных вопросов мышления и целей жизни людей и Гамильтону предлагают место в «Великом Исследовании» благодаря его богатому и неортодоксальному воображению.

Наконец появляется нечто, что имеет в его глазах ценность. После такой переоценке событий Гамильтон настолько меняется, что он даже жениться на девушке, выбрать которую рекомендовали генетики и становиться отцом ребёнка, столь желаемого для Проекта.

Вместе со всем остальным, что предлагается в романе «Там, за гранью» — его утопизмом, его сатирой, его обустройством будущего, его альтернативным ходом истории и его философской смелостью — он продвинулся дальше всех по пути разрешения неподатливой эволюционной проблемы, над которой Хайнлайн ломал голову на протяжении всего 1941 года.

Этот роман выдвигает идею, что даже эволюцию человека можно будет со временем приручить, поставив под контроль человечества и дать ей сознательное направление. Такой далёкой и такой хорошей — особенно если вам случится быть генетическим кронпринцем, подобным Гамильтону Феликсу, а не презренным подлежащим дискриминации «дикорождённым» или человеком, не подлежащим улучшению.

Однако в романе «Там, за гранью» самая большая и трудная часть эволюционной проблемы — как человечество может научиться справляться с самим фактом существования высших существ — не была рассмотрена. Она была осознана в качестве потенциальной проблемы, но потом выброшена из головы.

Именно поэтому в этом романе на других планетах Солнечной системы нет разумной жизни. (Имеет значение то, что сообщение об открытии разумной жизни на Ганимеде в конце концов оказалось ошибочным). Хотя Великое Исследование в состоянии предположить существование нечеловеческой цивилизации где угодно, но нет звёздных кораблей, чтобы слетать и проверить. Поэтому люди не скоро смогут разрешить эту проблему и совершить путешествие, подобное экспедиции на «Нью фронтир» в другом хайнлайновском будущем.

Гамильтон Феликс так рассматривает этот вопрос:

«Если таковой /нечеловеческий разум/ существовал, что можно было с очень высокой степенью вероятности допустить, что, по крайней мере, некоторые из этих разумных рас по своему развитию опередили род людской. А если так, то контакты с ними могли всерьёз продвинуть человечество в изучении философских проблем. Кто знает, может быть, они уже нашли ответы на проклятые вопросы «как» и «зачем».

Конечно, встреча человека с таким превосходящим его разумом психологически может оказаться очень опасной, это уже давно доказано. Подтверждение тому — трагическая история австралийских аборигенов, сравнительно в недавние исторические времена деморализованных и в конце концов уничтоженных собственным чувством неполноценности перед английскими колонизаторами.

Впрочем, эту опасность исследователи воспринимали безмятежно — да иначе и не могли, ибо так уж были устроены от природы.

Однако Гамильтон не был убеждён, что подобная опасность существовала. То есть, кого-то она могла, разумеется, подстергать, но таких людей, как Мордан, Феликс не мог представить себе деморализованными. Да и в любом случае это тоже был проект дальнего прицела. Прежде всего, необходимо было достигнуть звёзд, а для этого сконструировать и построить звездолёт». (А.Д. и С.Ф.)

Короче говоря, генетически чистое общество в романе «Там, за гранью» оберегают от страдания грубого эволюционного пробуждения собственной относительной технической неспособностью. Хотя мы сами и можем подумать о том, в самом ли деле Мордан Клауд повёл бы себя в храме Кришла лучше, нежели Слейтон Форд, но здесь этот вопрос остаётся неуместным.

Однако Хайнлайн так и не избавился полностью от собственных страхов и сомнений. Это явственно проглядывает в последнем его предвоенном произведении, повести «Неприятная профессия Джонатана Хоага», написанной в ап-

реле 1942 года, когда он ждал призыва инженером в Филадельфийский флот. Он послал эту новую повесть-фэнтези Кэмпбеллу, подписавшись новым псевдонимом Джон Риверсайд, и она была опубликована в октябрьском за 1942 год номере «Уннуона» и затем переименована в «Незримые миры».

В этой нестандартной повести, наш мир, оказывается, является фальшивкой. Вот что сообщают нам об этом два исследователя в стиле двадцатого века об его истинной природе:

«Существуют «Птичьи дети» — страшные, ужасные, придуманные Лавкрафтом существа, которые живут в зазеркалье, где томятся в муках и унижают нас сознанием нашей собственной истинной неполноценности. Так правы ли они в своём требовании стать истинными властителями нашего мира?

Или прав ужасный, мерзкий Джонатан Хоаг, когда он предложил иное в стиле Кэйбелла объяснение, будто этот мир, в том числе и Птичьи дети, на самом деле являются лишь интересной мазнёй молодого многообещающего художника на высшем уровне существования? Хоал утверждает, что он является критиком из этого высшего мира и сейчас находится здесь в человеческом теле, дабы разобраться в нашем мире и определить во сколь много его оценивать.

В таком случае, разумеется, нормальные люди при всём желании будут не в состоянии многого добиться. Лучшее, что могут сделать главные герои повести, частный детектив и его жена, это продолжать жить вместе и ждать, что будет дальше.

На этой ноте Роберт Хайнлайн закончил свой трёхлетний писательский труд, временно, оставив сочинительство и ушёл на войну. А загадка эволюционного превосходства так и осталась недорешенной.

Эту эстафету подхватил канадский писатель А.Э. Ван-Вогт. Но чтобы понять, на что опирался Ван-Вогт в своём сочинительстве и почему сумел разрешить то, что не уда-

лось Хайнлайну, мы должны сначала лучше разобраться в общих чертах Золотого века и вселенских принципов действия, которые мы ранее не рассматривали.

## Глава 15

### СОЗНАНИЕ И РЕАЛЬНОСТЬ

Мы начинали рассказ с величайшего мифологического и религиозного кризиса, который произошёл в Западном обществе в семнадцатом веке и отдалённые последствия которого начали сказываться лишь три столетия спустя. Этот кризис наступил вследствие решения выдающимися умами своей эпохи проблемы окончательного выбора между материальным и сверхъестественным и сделанным выбором судьбы Запада в пользу материального.

В двадцатом веке, лишившись веры в бога и сверхъестественное, большинство людей Запада чувствовали себя неприкаянными, дезориентированными, без цели в жизни и оставшимися без связи с действительностью. Без морального руководства сверхъестественных сил, они желали бы узнать, как им вести себя в этой новой Вселенной податливой материи.

Если мы скажем, что жители века Техники в своей общей массе являлись бедными заблудшими овечками, одинокими душами, которые в лучшем случае старались храбриться, даже будучи обречёнными на гибель со стороны огромной холодной материальной Вселенной, то человек Атомного века в общей массе был потерявшим память сиротой, который пытается прийти в себя в калейдоскопическом материальном мире, не вполне разобравшись, кто он такой, где он, как попал сюда, и, тем не менее, позволяя себе решительно делать выбор и совершать поступки.

Но наш рассказ не о бедных рыбаках, которые с размаху плюхаются на твёрдую мель материальности, когда прилив неведомой сверхъестественности спадает, оставляя их сухими и высохшими. Наоборот, речь пойдёт о тех путях, на которых успех мечтателей, наркоманов, мистиков и пытливых наблюдателей, каждое поколение, узнавая их и пытаясь переопределить их по новому — постепенно находили новое выражение для неведомого в терминах материализма за 175 лет от начала эпохи Романтизма до окончания века Техники.

Эта новая материалистическая литература неведомого не могла появиться без отказа от обоих великих конкурентов Запада. Для защитников сверхъестественного научная фантастика стала нечистым материализмом, несущим в себе наибольшее количество гордости и самонадеянности. А для твёрдолобых материалистов научная фантастика стала, наоборот, самоочевидной реальностью. Каких бы взглядов вы не придерживались, научная фантастика всегда оставалась при деле.

Затем для НФ стало необходимым с максимальной оперативностью обеспечить для себя общественную приемлемость. В конечном итоге во время Великой депрессии, когда она почти исчезла в Европе, научная фантастика нашла для себя маленькую экологическую нишу как последний жанр, установившегося в специализированных американских бульварных журналах.

И так как у НФ появилась своя пусть довольно небольшая преданная читательская аудитория, которая могла искать её, читать её и примеряться к ней. НФ стала самым честным и эффективным путеводителем, предлагая обществу различные пути развития Западной цивилизации. Она стала подлинным мифом. В научной фантастике в одном периоде должны были пробиваться контуры следующего. Чтение НФ стало своеобразной подготовкой к новой работе, новому стилю жизни, мышления и взаимоотношений, к изменениям после изменений, после изменений.

Изобретатели и исследователи, подводники и пионеры ракетостроения, учёные теоретики и экспериментаторы, инженеры и технократы — все те, кто искал свои идеи, возможности и ощущения направления в НФ, и когда они продвинулись так вперёд, чтобы сделать существующим современный мир науки и техники, то у них в головах мелькали образы и картинки из книг Жюль Верна, Г.Д. Уэллса, Эдгара Райса Берроуза и Э.Э. Смита.

Однако в конце века Техники научная фантастика как миф о научном материализме приближается к своему гибельному исходу и во многом благодаря именно высокой своей популярности.

Материальная наука утратила свою прежнюю таинственность. Все эти старые супернаучные чудеса, что так долго будоражили воображение в научно-фантастических историях — ракеты, компьютеры, телевидение, атомная энергия — начали внедряться в жизнь. И вместе с этим лишались своей непостижимости. Из «того, что может быть» они превратились в «то, что есть».

Даже тёмные углы знаний, где век Техники надеялся отыскать чудесное неизвестное, уже почти исчезли. Например, между 1939 и 1945 годами были открыты последние три недостающие из 92 элементов Периодической таблицы Менделеева. Это означало, что не существует более неизвестного металла X, способного отправить Ричарда Ситона к звёздам.

Чтобы оказаться на краю нового мира, порождённого образами научной фантастики, наследникам Хьюго Гернсбека пришлось приложить титанические усилия. Сам Джон Кэмпбелл и попавшие под его влияние авторы были настроены достичь принципиально новой достоверности — соединения их воображаемой науки с новой реальностью. Благодаря этому наука-за-наукой в «Эстаундинге» стала гораздо достовернее, чем когда-либо прежде. Но ещё и намного менее таинственной.

Так где же искать новые таланты?

В двадцатых и тридцатых годах, в тот момент, когда научная фантастика века Техники стала повелителем пространства и времени, опираясь на неведомое в материальном, передовая западная мысль приняла новый, очень странный поворот Атомной физики, разыскивая и идентифицируя самый мельчайший элемент, из которого построено всё сущее, увидели материю в совершенно ином свете.

В основании видимого материального мира они обнаружили субатомный уровень бытия. Эта основа имела гораздо более фундаментальный характер, нежели наш собственный реальный мир — именно там закладывается то, что мы видим, слышим, определяем по запаху, наощупь или опытным путём. Но это основание, каким бы оно ни было, не является материальным в обычном смысле этого слова. Это нечто ни на что непохожее, парадоксальное и скользкое.

В нашем мире, — с которым была приучена иметь дело наука — материя являлась поверхностью и веществом. Её можно было точно описать. Её можно было взвесить, измерить и экспериментировать с нею. А самое главное, что можно было сделать с материей, это установить причинно-следственную связь между её явлениями. Все успехи и достижения материальной науки основывались именно на этой предпосылке.

Однако в микромире ничего из подобных вещей не осталось истинным. Как выдающийся молодой физик, лауреат Нобелевской премии за 1932 год за вклад в создание квантовой механики, Вернер Гейзенберг окончательно установил: «В слова или понятия, которые мы используем при описании обычных физических объектов, такие как положение, скорость, цвет, размер и т.д. становятся неопределёнными и проблематичными, когда речь заходит об элементарных частицах».

Как только мы начинаем иметь дело с микрокосмом, сразу возникает ряд странностей и трудностей.

Наш мир характеризуют масса и расширение, а мир внутри атома совершенно пуст. Вся твёрдость окружающих нас веществ оказывается сплошной иллюзией.

В мире научного эксперимента все вещи являются тем, что они есть. А в микрокосме материя вполне может стать энергией, свет — оказаться частицей и волной одновременно, а элементы можно превратить из одного в другой.

Этот фундаментальный уровень бытия нельзя строго описать, а можно только постичь посредством его влияния на научную аппаратуру. И ограничения человеческого инструментария приводит к неизбежному ограничению знаний о микрокосме.

В субатомном мире не остаются истинными причинно-следственные связи. Здесь чаще всего оперируют вероятностными категориями.

Более того, любые попытки учёных самим посмотреть на работу микрокосма неизбежно будут оказывать влияние на эту работу, как бы они не старались получить абсолютно чистый результат.

Этот новый субатомный уровень бытия не являлся, конечно, старым миром сверхъестественного. Но не был он тем миром причин-и-следствий, мер-и-весов, который можно потрогать руками и где удар кулаком о камень может послужить достаточным доказательством реальности всего окружающего. Это была совершенно новая грань существования.

Тем не менее, этот квантовый мир существует. Его существование и все его странности подтверждал эксперимент за экспериментом. И именно в этом мире находили один за другим элементы грядущего Атомного века от атомной бомбы до компьютерного чипа.

Но **что** это, что скрывается за рамками наших возможностей увидеть или прикоснуться?

Макс Борн думал, что это волны вероятности.

Вернер Гейзенберг полагал, что это имеет математические формы и отождествлял с Платоновскими идеями.

А.С. Эддингтон высказался просто: «Нечто неизвестное, действующее неведомо нам как».

Само понимание о необходимости взаимодействия людей с этим миром неопределённостей и непредопределён-

ностей явилось ещё более проблематичным. Что мы можем поделать с фактом, что исследование его определёнными приёмами может привести к определённым результатам, а применение другой методики постоянно будет приводить к прямо противоположным выводам?

Первым предложенным описанием этого мира стала так называемая «Копенгагенская интерпретация» датского физика Нильса Бора, написанная в 1927 году. Бор предположил, что квантовый феномен возникает только тогда, когда за ним наблюдают. Это человеческое изобретение практически определяет, что существует некая структура физического мира. И творцом этого мира является человеческий мозг.

Альберт Эйнштейн не смог с этим примириться, и на физических конференциях конца двадцатых годов он изо всех сил пытался опровергнуть Бора. В конце концов, все его аргументы иссякли, и Эйнштейн вынужден был отступить с переднего края развития физики.

Другие же физики, в отличие от Эйнштейна оказались более подготовленными к признанию квантовой механики и сделали большой шаг к пониманию прежней недостаточности и будущей непостижимости современной западной науки.

В этих словах явственно слышится ирония. Наука разбила наголову сверхъестественное в большей мере благодаря её претензиям когда-нибудь найти ответы на все вопросы, касающиеся мер и весов. Но в самый момент нехватки сверхъестественного наука начала догадываться, что прежние её заявления были чересчур оптимистичны. Стала ясна неоспоримая фундаментальная истина, что наука Западного общества в состоянии справиться не со всеми вещами и размерами.

Старый язык сверхъестественного практически исчез за несколько веков материализма, поэтому, когда в двадцатом веке физики и философы сделали шаг вперёд и попытались разъяснить новооткрытые тайны широкой публике, их язык был далёк от лексикона традиционных религиозных веро-

ваний. Вместо этого они прибегли к словам, понятным для современного разума и сознания.

Вот, что сказал Эддингтон:

«Грубо говоря, вся материя в мире обладает разумом. Конечно, это очень не точное объяснение: и слово «разум», и слово «материя» далеки от их общепринятых значений. Но только таким образом я могу разъяснить эту идею простыми словами. Конечно, разум материи представляет собой нечто более глобальное, чем наш индивидуальный разум, но можем рассматривать его природу по аналогии с чувствами нашего сознания. На самом деле то, что в прежних физических теориях называют веществом и полем, не имеет под собой никакой почвы — всё это является порождением работы воображения разумной материи».

И далее добавил:

«Эта разумная материя является собранными вместе связями и полями, которые создают строительный материал для физического мира.

Мы можем сравнивать это высказывание с цитатой из романа Мерритта «Живой металл», написанного в 1920 году, за шесть лет до разработки квантовой механики:

«Существует ли разумное море, лижущее берега у дальних звёзд? Ведь сознание можно найти во всём: в человеке и скале, цветке и металле, драгоценном камне и облаке. Ограниченное в своём выражении только пределами того, чему даёт жизнь, оно в сущности одно и то же во всём».

Вот как могли ответить учёные Бор, Джинс или Эддингтон на вопрос, поставленный Мерриттом: «Да, согласны. В художественной форме он отражает истинное, как мы считаем, положение вещей».

Однако не удивительно, что учёные и Мерритт смотрели на вещи с почти одной и той же точки зрения. В начале двадцатого века ряд западных учёных и творческих людей начали воспринимать слово «сознание», как ещё одно возникшее имя для тайны.

Это новое понимание мозга как незнаемого — быть может, принципиально незнаемого — стало почти неизбежным результатом недостатка сверхъестественного.

Мозг занимал центральное место, фигурировал в родословной самой Западной цивилизации ещё в семнадцатом веке. Именно три ярких сновидения ночью на 10 ноября 1619 года внушили юному Рене Декарту мысль начать принципиально новое философское исследование, которое привело к образованию современного научного метода. И даже до того, как он разработал своё базовое разграничение материального и сверхъестественного, первоначальное заключение Декарта в одной из своих первых работ «Рассуждение о методе» (1637 год) — первый принцип его философии гласил: «Я мыслю, следовательно, существую».

В развитие этого принципа Декарт высказывается так:

«Я пришёл к выводу, что я являюсь субстанцией, чья суть или природа состоит лишь в мышлении, которая может существовать, не нуждаясь в месте и не завися ни от каких материальных вещей, и то «я», что говорит это, мой мозг, благодаря которому я есть я, абсолютно отличен от тела, и гораздо легче познаваемое, нежели последнее: и он таков, что даже если последнего нет, он продолжает оставаться тем, чем он есть».

Именно с этого началась современная западная наука, с того, как одному человеку приснилось, будто он сам это чистая мысль без тела — внепространственный нематериальный атом сознания, видящий себя самого и весь окружающий материальный мир, в том числе и собственное видимое случайное вместилище из плоти и крови — и с человеческой способностью убеждать других, что они были сотворены точно таким же образом.

Вплоть до двадцатых годов и создания квантовой механики эти грёзы не могли получить практического воплощения в современной науке. Но западные учёные по-прежнему верили, что они смогут оказаться по ту сторону материи и осмотреть её оттуда, а если понадобится, то и воздействовать на неё.

Но материальная суть сознания в центре всех вещей, взглядов и мыслей по большей части забывалась или игнорировалась. Вместо него западные учёные сосредоточили всё своё внимание на изучении материи, которое становилось всё более и более плодотворным, и поэтому возникла тенденция свести всё наследство и успехи Декарта только к материи, а мозг считать чем-то сверхъестественным, эфемерным, не подлежащим законным научным исследованиям. Ведь ум невозможно было ни увидеть, ни услышать, ни пощупать, ни понюхать, ни поставить на нём опыт. В лучшем случае о нём можно делать умозаключения. Быть может, это что-то вроде пены, которая сама образуется на материи. Или это вообще иллюзия. Во всяком случае, для старого доброго материалиста ум был слишком зыбкой почвой для анализа.

Психология — это слово раньше означало знание для души, а потом приспособились к изменяющемуся времени, и стала значить исследование ума — была последней из научных дисциплин, возникших из натурфилософии и медицины девятнадцатого столетия. Быть может из-за того, что ей не хватало вещественности, и что она своим внешним обликом была слишком уязвима для обвинений в спиритизме, психология с трудом воспринималась в качестве серьёзной и строгой науки.

Таким образом, в начале двадцатого века психология сделала большой шаг вперёд и разработала тесты, способные совершенно точно определять умственные способности человека. А победа в том же начале двадцатого века материи над сверхъестественным обеспечило престиж одной из американских школ психологии, бихевиоризму, который пытался вывести свои тезисы из строгой точной науки — причинно-следственной физики девятнадцатого века.

Бихевиористам не требовалось строить всевозможных гипотез об уме. Они полностью отвергали как сознание, так и намерение. Вместо этого они предлагали рассматривать всё человеческое поведение с точки зрения внешнего стимула и реакции на него.

Основатель бихевиоризма д-р Джон Б. Уотсон говорил: «Психология с бихевиористической точки зрения является совершенно объективным, экспериментальным ответвлением естественных наук и нуждается в самоанализе столь же мало, сколь и такие науки, как химия и физика.

Наступило время, когда такие современные физики, как Эддингтон, начали заявлять, будто истины девятнадцатого века, на которых основывалась и недавно возникшая наука о поведении — материализм, механистичность, детерминизм и объективность — на самом деле являются лишь неуместной игрой воображения фундаментальной разумной материи. Но бихевиористы, подобные Уотсону или его последователю и продолжателю в Атомном веке профессору Гарвардского университета Б.Ф. Скиннеру, этот процесс видели как трусливый отход от ясной и определённой объективной науки и очень тонко замаскированная попытка породить сверхъестественное.

Однако в век Техники имелись и другие исследователи ума, которые вели исследования в противоположном от бихевиоризма направлении, возникших от недостатка сверхъестественного и триумфа материи и стремящихся к более широкому взамен прежнему узкому мировоззрению. Эти исследователи главным образом являлись психологами и психиатрами — докторами медицины — а не академиками психологами. Эти медики ставили практические эксперименты над некоторыми незначительными аспектами человеческого мышления и поведения, а также получали экспериментальные знания о работе человеческих мозгов, органов чувств и нервной системы, постепенно начиная перерастать от привычного щёлканья секундомером над головами лабораторных крыс, ищущих дорогу в лабиринте.

Скептики сочли за самый удобный путь отвергнуть без серьёзного рассмотрения работы этих врачей, обвиняя их в том, что в этих работах разнообразные феномены ума объясняются с помощью сверхъестественного. Сами же врачи полагали, что даже если для придания исследованиям подобного вида им придётся отбросить всё и всяческое

сверхъестественное, все равно останутся все странные мысли, идеи, случаи и всевозможные ассоциации, связанные с работой мозга. Останутся и потребуют для себя осторожных научных исследований и объяснений.

Одним из таких психологов являлся и наставник А. Мерритта д-р Сайлас Уэйр Митчелл. Так как он взялся за это дело раньше многих других, то и известен он был не как психолог или психиатр, а как специалист по нервным расстройствам. Для д-ра Митчелла было очевидно, что человеческий мозг является тайной, и он пытался разгадать её как путём исследования мозга и нервной системы, так и стремясь объяснить причудливые аномальные феномены мозга.

Психологи века Техники строго поставили вопрос, как мозг получает информацию от органов чувств, и на каждом шагу они наталкивались на ограничения и возможность ошибки.

Сначала годы опытов продемонстрировали, что разрешающая способность человеческих чувств, строго ограничена, как по сравнению разрешающей способностью чувств у других существ, так и по сравнению с диапазоном измерения научных приборов.

Также было доказано, что данные органов чувств сначала записываются при помощи нервных импульсов и с конечной скоростью поступают в мозг — и только там превращаются в те образы, звуки, запахи, которые мы сами ощущаем.

В дальнейшем психологи и их союзники выяснили, из тех ограниченных данных, которые из органов чувств поступают в мозг, только небольшая часть сквозь фильтры подсознания поступает в сознание и привлекает к себе внимание человека.

И наконец, они снова и снова убеждались, что людей можно обмануть с помощью иллюзий, двусмысленности, неопытности и собственной их предубеждённости, излишней веры в свои глаза и уши или в собственное толкование результатов. В начале двадцатого века для преподавателей

вводных курсов психологии стало любимым делом ставить некий драматический экспромт, дабы продемонстрировать студентам всю половинчатость и субъективность их свидетельств.

В результате все разнообразные физические и психологические эксперименты обернулись тяжелым штурмом неисследованных основ современной западной науки. Они явно отбросили все сомнения в первоначальном заключении Рене Декарта о том, что суть человека подобного ему самому, в несколько уединённом объективном разуме, который может действовать один, не нуждаться в теле и смотреть на природу материи рациональным беспристрастным взглядом.

Вспомним, что Декарт первоначально ощущал себя как разум без тела, черпающий своё вдохновение в снах — далеко не на самом рациональном и беспристрастном источнике. И в начале двадцатого века психолог из Вены Зигмунд Фрейд подошёл к исследованию разума с совершенно иным методом, через изучение бессознательного, в том числе в значительной мере снов.

Фрейдовское учение убедительно доказало их нерациональную природу. Кроме того, он продемонстрировал существование ряда мозговых процессов, чьё наличие и важность была неизвестна обычным моделям сознания.

Однако и собственная объясняющая фрейдистская модель, разработанная им, была принципиально механистична. Он мыслил категориями отделений, трубок и клапанов, считал мозг чем-то вроде парового котла, а новое измерение мозга как перегруженную камеру из материала, с которым неспособна управиться сознательная часть разума, первобытного секса, и работу которой можно регулировать, спуская пар.

Однобокая ориентация Фрейда на секс, узость и неподатливость его механистичности и предопределения в мышлении привела к тому, что все его приверженцы и ученики в конце концов оставили его и начали искать собственные пути.

В 1912 году любимый ученик Фрейда швейцарский психолог Карл Юнг после пяти лет ученичества полностью порвал со своим учителем. Поводом для размолвки послужило различное понимание значения снов и их толкования. Но это был только внешний отзвук их, не высказанных принципиальных разногласий о природе и значении новой области мышления.

Для Фрейда сны являлись симптомами подавляемых мыслей. А для Юнга сны были посланиями от бессознательного, но всегда подлежащими прямому толкованию, так как часто сложены на языке символов, но, тем не менее, небесцельны во всей своей силе и интенсивности.

Реальное расхождение между двумя пионерами психоматерии заключалось в том, что Фрейд воспринимал этот новый неизвестный аспект разума как подсознание, закрытую вспомогательную камеру в подвале. Сны являлись для него комками из грязного секса, от которых надо очистить систему, дабы сознание функционировало нормально.

Юнг же считал новое достижение разума как бессознательное, огромную неоткрытую страну, значительно более обширную, нежели скудная территория, окружающее разумного сознательного индивидуума. И некоторые из этих новооткрытых территорий, несомненно, состоят из мыслей подавляемых личностью, но значительная часть бессознательного является общей для группировки людей. Для Юнга сны были посланиями из тьмы, нуждающимися в толкованиях.

Сны для него были не только комками грязи. Юнг во всём искал вход в лабиринт бессознательного. Он мог рассматривать как материал, который врач-исследователь должен просеять сквозь мелкое сито, дабы доказать существование сверхъестественной тайны, за которой гонялись романтики в прошлом столетии, на чью долю потом досталось лишь собирать пыль на задворках Западного мира. Там нашлось место и для альтернативного состязания сознания, и для случайных феноменов, типа полтергейства; и для обновления базы прошлых культур и культур ино-

странных, литературных и художественных символов, мифов и религий.

Зигмунду Фрейду Юнг мог показаться лишь блудным сыном, который решил наплевать на фрейдский авторитет и всю определённую материальную науку ради красот и прелестей старой науки сверхъестественного. На самом же деле в мире бессознательного разума, а отнюдь не в мире сверхъестественного, искал Юнг современное неведомое. Он не использовал разум как завесу для старомодной религии, а только пытался сохранить всё, что осталось жизнеспособным в его времени из прежних имён неведомого и перевести их в новые категории разума.

Для Юнга это погружение в бессознательное стало необходимой дорогой к самоневидимому — преодоление собственной ограниченности и достижение высшей ступени. Для больных это была надежда соединить в единое целое свой сознательный и бессознательный разум. Творческие личности желали таким образом создавать гениальные произведения. А западная культура в целом стремилась преодолеть свою нынешнюю рациональность.

И потому в каждой из этих групп Юнг находил для себя естественных союзников. Ими являлись все те, кто хотел идти в ногу с наступившим двадцатым и потом готов был полагаться на собственный жизненный опыт, а не на мнения каких бы то ни было авторитетов — и ещё, кто мог признать загадкой работу своего же мозга. Среди них были и те современные Юнгу писатели и художники — от Джеймса Джойса и Пабло Пикассо до А. Мерритта — кто искал в собственном сознании самопознания и вдохновения. А ещё новое поколение физиков, бросивших вызов закопчённой и самодостаточной западной науке и утверждающих, будто весь окружающий материальный мир является плодом воображения мыслящей материи.

В конце концов Юнг сумел продвинуться в своих исследованиях также далеко как квантовые физики — в своих. Таким образом, в обеих отраслях науки — психологии бессознательного и квантовой механике — обнаружили до-

толе неизвестные аспекты бытия, находящиеся к нам столь же близко, сколь затылок близок к нашей шее. Оба этих незнанных упорно развеивали скопившийся рациональный скептицизм. Оба разрешали основные проблемы современной Западной мысли. И наконец, одно из них можно формально отождествлять с потаённой невидимой частью материи, а другое с тёмной стороной разума.

Вместе взятые квантовая механика и психология двадцатого века — в том числе и психология бессознательного — могут быть рассмотрены как первый шаг к революции, происшедшей в западной физике и в Западном обществе, и обычно называемой постматериализмом.

НФ, которая, как всегда, имеет дело с самыми лучшими знаниями и с тайнами, лежащими за их пределами, не могла пройти мимо этих новых веяний. Но разобраться в том, что они означают и какую роль могут сыграть в научно-фантастических историях оказалось весьма непросто. Годы понадобились не только для того, чтобы разобраться в новой физике и новой психологии, но и чтобы отойти от прежней формы описания неведомой науки.

Главным среди первых адептов этих изменений — частично сознательно, но по большей части несознательно — стал редактор «Эстаундинга» Джон Кэмпбелл. Строго говоря, столь долго пока он мог держать вместе состояние умов, предельно несовместимые по своей чистой вере, и заставить таких людей отправиться вместе в дальний путь. Кэмпбелл был настоящей находкой на роль паромщика на пути от материализма к постматериализму. Противоречия в его собственном мышлении и характере идеально подходили к нуждам его времени.

Внутренний конфликт, который стал движущей силой натуры Джона Кэмпбелла, был конфликт между его любовью к науке и ненавистью к законченности и принуждению.

Джон Кэмпбелл был сыном человека науки, рождённым посреди эры беспрецедентных научных и технических достижений. Для каждого живущего в эту эпоху и выросшего в

такой семье наука являлась единственным путём следования. Уже в самые ранние моменты своей жизни Джон чётко знал, что такое научная педантичность, научное любопытство и практическая мощь науки в изготовлении вещей.

В то же время Кэмпбелла глубоко обижал авторитарный стиль его отца, его требования научной объективности, его отчаянная самоуверенность во всех конфликтах, будто ему должна принадлежать монополия на истинные факты. Постепенно Кэмпбелл понял, что лучший способ не соглашаться с отцом и отстаивать своё мнение — это стать научнее отца, быть более объективным, больше знать последних научных новостей о материи и лучше их обосновывать.

В школе юный Кэмпбелл развил это умение. Он постоянно ввязывался в споры с преподавателями, отказываясь признавать, что за ними может остаться какое бы то ни было последнее слово. Ведь подавляющее большинство учителей знало гораздо меньшего отца, а его отец всё чаще проигрывал в спорах.

Во время учёбы в колледже он уже настолько поднатужился в спорах, что однажды, когда профессор заявил, будто железо не даёт реакции с ртутью, Джон подготовил аппаратуру, поставил опыт в химическом классе и указал профессору на его ошибку. А когда другой высказался, что шаровых молний не существует, так как не существует теоретического обоснования подобного феномена, Кэмпбелл готов был встать и удостоверить всех, что он сам видел шаровую молнию и сам может подтвердить факт её существования, не зависимо, подтверждается ли оно теориями или нет.

В итоге юный Кэмпбелл рос с ощущением себя как человека, который гораздо честнее и проще относится к науке, нежели средний человек науки. Он знал намного больше странных фактов. Он был более подготовлен задавать сложные вопросы. И кругозор его был тоже значительно шире.

Подобный образ мысли довёл Кэмпбелла до того, что он всё более укреплялся во мнении, будто является непогрешимым авторитетом в современной науке. В научных ро-

манах и наугастических произведениях, которые он читал. Кэмпбелл замечал явные нотки удивления наступающим прогрессом человечества. А ещё Кэмпбеллу было хорошо известно, что все гениальные учёные от Ньютона до Эйнштейна были всегда искренне поражены степенью собственного невежества и ограниченности.

Кэмпбеллу показалось совершенно определённым, что, чтобы не говорила любая современная наука, и как бы он не разбирался в ней в настоящий момент, тем не менее, очень многое остаётся за пределами его знаний, а ещё гораздо больше — за пределами знаний науки. Нынешние формулировки ограничены и подлежат замене. Будут совершаться новые открытия. Невозможное со временем станет возможным.

Именно такое отношение к науке Джон Кэмпбелл хотел бы считать собственным. Если бы он решил стать учёным, то самым ценным из всех учёных, метаучёный — то есть отделить себя от ортодоксов и закрывающих глаза на явления настоящего времени, а смотреть в перспективу и видеть всё, что может быть **реально** осуществимо.

Отныне единственно признанным Кэмпбеллом авторитетом стал авторитет мироздания — последнего арбитра. Но никого и ничего больше.

Это означало, что с начала и до конца Джон Кэмпбелл готов был встать и присоединиться к подходящим учёным с их ритуальными заверениями о силе истинности и неотвратимости законов мироздания как отличительной чертой современной науки. Но в любой момент, в зависимости от истинного своего отношения к ним, он будет пытаться проверить эти правила, дабы понять для себя, что они только говорят и что под ними стоит на самом деле.

Истинным научным вызовом, как понимал его Кэмпбелл, должно стать открытие незамеченных законов, нестандартные ассоциации, новые применения, скрытые следствия, лазейки и исключения, которые позволяют знать все те вещи, о существовании коих ранее люди точно не знают, а лишь подозревают.

Этот его научный идеал нашёл своё отражение в большинстве НФ-произведений, написанных Кэмпбеллом в основном, когда он учился в колледже и подписанных его собственной фамилией. Эти истории, просто не стесняясь в эпитетах, восхваляли чудесную силу науки, которая грядёт. Его герои крутили хвосты мирозданию, открывали новые принципы супернауки, а потом сами развлекались с ними, путешествуя к звёздам или в другое измерение, взрывая планеты и солнца, и пытаясь пыль в глаза чужим цивилизациям.

Не удивительно, что молодой Джон Кэмпбелл с его тягой ко всему неортодоксальному, бесспорно не оставляет без внимания квантовую физику и психологию двадцатого столетия. Эти новые области тайны и являлись теми самыми исключениями, пятнами на солнце современной науки, которые он так искал.

Квантовая механика как раз находилась в эпицентре горячих научных дебатов, когда в 1928 году Кэмпбелл поступил в МИТ. Он был очарован этой быстро развивающейся наукой, столь парадоксальной, что просто не укладывается в общепринятые термины классической физики, и тем не менее даёт возможность бросить вызов таким корифеям, как Альберт Эйнштейн. Если бы не любил так писать научную фантастику — и если бы не провалился в Германии — быть может, он стал бы атомным физиком, играющим с природой в кости.

Затем в Дюке, втором кэмпбелловском университете, он ещё дальше зашёл в своём служении научным исследованиям за границами науки. Он предложил себя в качестве подопытного кролика — и даже сам не понял, как это случилось — д-ру Джозефу Райну, одному из первых исследователей телепатии и других форм экстрасенсорики.

И разумеется, не случайно, что все различные эксперименты над мозгом, в которых Кэмпбелл принимал участие — в том числе и парапсихологических опытах Райна — проводились параллельно линии научных опытов в физике. При всей его алчности к странностям долгосрочные свои

надежды Кэмпбелл возлагал именно на силу мысли и квантовую неопределённость, на тот вклад, что они внесут в законы и само понимание материальной науки.

Тем не менее, несмотря на весь интерес Кэмпбелла к новой вольной науке двадцатого века, в его ранних произведениях, воспевающих науку-за-наукой, сознание и вероятность находятся, в лучшем случае, на втором плане. Однако, когда он начал вторую свою карьеру писателя-мыслителя Дона А. Стюарта, положение постепенно начало изменяться.

Своё второе «я» — Дона А. Стюарта — Кэмпбелл озадачил проблемами, которые совершенно не вписывались в рамки простого супернаучного Джона В. Кэмпбелла -мл. Эта проблема являлась дилеммой века Техники — которая в то же время абсолютно противоречила собственной сути.

Именно наука привела весь Западный мир и Джона Кэмпбелла в частности к их нынешнему состоянию мышления и развития. И как общество с некоторой долей сомнения так и писатель-фантаст Джон Кэмпбелл-мл. (без всяких сомнений) рассматривали дальнейшую науку как средство, которое сумеет вывести человечество из трагичного нынешнего времени.

Но та же самая наука, которую он ценил и полностью доверял, утверждала, что со временем человек будет деградировать. Законы природы, как бы они не назывались: судьбой, предопределённостью, цикличной историей или энтропией — гарантировали, что человечество должно пасть, а Вселенная — погибнуть.

Это был совершенно грязный факт, которому нужно было посмотреть в лицо.

Под привлекательной улыбкой науки, которая создала сегодняшнего человека и пообещала ему завтра новые чудеса и диковины, скрывался холодный оскал вестника смерти.

Что с этим можно поделать? Если Джон Кэмпбелл не смог найти ответа, то тот возглас-клич, который он издал от

имени этой силы, просто шутка, а наука — которая грядёт — слишком была похожа на кладбище.

К чести Кэмпбелла скажем, что когда он осознал это фундаментальное противоречие, то не бросился в ужасе прочь от него. Медленно, но верно в «Последней эволюции» под собственным именем, а в «Сумерках» и «Ночи» под именем Дона А. Стюарта написал научную драму об истории человечества, истории механических потомков человека и истории Вселенной.

Делая всё это, Кэмпбелл намеревался определить истинную меру этого неизбежного конца концов. Не существовало ничего такого, что он не готов был проверить: ни вопроса, который он не мог бы исследовать, ни авторитета, кому он не захотел бы бросить вызов.

В тех произведениях, которые он написал в тридцатых годах под псевдонимом Дон А. Стюарт, Кэмпбелл подверг тестированию человека и Вселенную. Человека он проверял на сопротивляемость чужим разумным существам. Он проверял человечество на их взаимоотношение с машинами. Он подвергал тестам научный прогресс. Он тестировал естественные законы. И в каждом случае он искал решающее недоразумение, невежество или альтернативную возможность, которые позволили бы людям выжить и победить.

Кэмпбелловский особый интерес к сознанию и вероятности ещё больше обострился во время его второй писательской карьеры под именем Дона А. Стюарта. В прежние времена он думал об этих областях науки как исключениях, нарушающих целостную картину современной науки, то теперь он ценил их как дополнительный шанс в борьбе против абсолютной силы предопределённости. Во всяком случае, Кэмпбел сумел развернуть аргументацию, предварительный ответ на проблему человеческой судьбы, которую он сам поставил перед собой. И этот ответ был примерно таков:

**То, что нам кажется совершенно определённым, может быть просто результатом нашей собственной огра-**

ниченности. Блестящие, но всего лишь начальные достижения современной науки дают нам повод уверовать в существование Вселенских Законов, но, тем не менее, мы точно не знаем, что эти Законы существуют на самом деле. Эта неопределённость наводит на мысль о возможности свободной воли. Вольные таланты предполагают существование возможных высших ступеней разума. Лучшим выходом для человечества может стать стараться изучать и применять на деле истинные Вселенские Законы, а со всеми проблемами разбираться по мере их возникновения. Действуя, таким образом, Человек, в конце концов, поймёт, что можно и всё, что возможно он будет способен сделать.

Мы можем видеть, как эта аргументация в нескольких последних произведениях, которые Кэмпбелл написал от имени Стюарта. В «Забывчивости» он рассказывает, что человечество ждёт не гибель, а зрелость и что будущее человека связано не с изготовлением, но с полным раскрытием его ментальных способностей. А в «Кто идёт?» Кэмпбелл утверждает, что сами законы универсальны и действуют везде и повсюду, поэтому люди могут превратить эту универсальность в инструмент, который не является созданием пришельцев, тем не менее, может быть сильным и внушать ужас.

Последним произведением Дона А. Стюарта стала короткая повесть «Старшие боги», написанная под сильным давлением Кэмпбелла, которому нужно было закрыть брешь в октябрьском за 1939 год номере «Унноуна». В ней Кэмпбелл объединил сознание и непредопределённость и бросил их обоих против сил механизмов и судьбы.

Действие повести «Старшие боги» происходит в отдаленном будущем, задолго после того, как самоуничтожилась наша цивилизация. Она остаётся только в стране, где люди «больше знают и лучше используют возможности своего разума, нежели в любом другом месте Земли».

Но это островное общество приходит к изоляции и застою. Оно попадает под власть созданных людьми «богов»,

имеющих механическую природу и обладающих негибкой логикой и «верой» в законы природы.

Однако им противостоит другая более старшая группа богов, которые описываются как кристаллизованные мыслеформы и идентифицируются со случаем. Эти более старшие боги берут себе на службу потерпевшего кораблекрушение авантюриста в качестве нужного инструмента управления. И этот смелый человек сумел свергнуть богов-зурпаторов и освободить всех людей в этой стране.

После написания этой повести Дон А. Стюарт окончательно ушёл в отставку, публично заявив, что слишком занят на другой работе и не может больше писать научную фантастику. Но это не означало, что Кэмпбеллу уже не нужна личина Стюарта. Таким образом, Кэмпбелл почти напрямую уведомил своих авторов, что именно Дон А. Стюарт занимается сейчас редактированием «Эстаундинга».

Самым насущным вопросом из всех стоящих на повестке дня у Кэмпбелла/ Стюарта как редактора «Эстаундинга» был, что можно противопоставить очевидной силе цикличности истории и знанию о неизбежном упадке и гибели человечества. На место фатализма века Техники он вознамерился поставить будущее и космос и таким образом предоставить человеку отличный шанс установить там своё господство.

Любой инструмент, годящийся для такой работы, Кэмпбелл высоко ценил. Но самым любимым его средствами стали те, что были разработаны в историях Дона А. Стюарта: непредопределённость /свобода воли; разум/ свободный талант и вселенские принципы действия.

Поэтому Кэмпбелл с самого начала своего редакторствования в «Эстаундинге» уделял особое внимание произведениям о необычных состояниях разума и произведениям о меняющихся реальностях. Практически первым произведением, которое он счёл достаточно новым, чтобы окрестить «Мутантом» в 1938 году, когда он только начал вносить изменения в политику журнала, стал роман Джека Уильям-

сона «Легион времени» — первоначально названный в колонке «Грядущие времена» «Легион вероятности». И два первых произведения Л. Рона Хабборда, опубликованные в «Эстаундинге»: «Опасное измерение» и «Бродяга» — явились сочинениями вольного таланта о телепортации и силе мозга, способного убивать и исцелять.

В ту раннюю пору ещё не было очевидно, какое оружие воистину предпочитает Кэмпбелл. Но при прочем равном перевес уже склонялся на сторону вселенских принципов действия.

Таким образом, если не существовало проблем, которые Вселенная могла предоставить человеку, чтобы он не смог ухватиться за неё хвостом и обернуть в собственное преимущество. Но возникает впечатление, что тем или иным путём феномены разума и квантовый мир неизбежно будут приручены и попадут под власть законов. А если при этом разум и мир смогут сохранить малую толику свободы, то будет вполне хорошо настолько долго, пока не будет оспорено чугунное будущее, которое обрекает людей на регресс и вымирание.

Более того мы можем подчеркнуть, что сами слова «вселенский принцип действия» никогда не появлялись на страницах кэмпбелловского «Эстаундинга». Мы придумали их сами при написании этой книги, взяв цитату у Букминстера Фуллера как лучшую характеристику отношения и подхода к законам природы любимым Кэмпбеллом, Фуллером и другими мыслителями-новаторами их поколения.

Однако, как мы уже могли заметить по некоторым деталям, именно то, что мы называем вселенскими принципами действия, безусловно, являлись тем путём, по которому Кэмпбелл следовал сам и вёл за собой своих писателей.

Они стали ключом к расшифровке тех изменений в структурном направлении развития «Эстаундинга», которые проделал Кэмпбелл, когда стал его редактором. Наиболее явственно они описаны во всех тех новых законах и темах, которые Кэмпбелл и основной круг его авторов с такими усилиями представляли себе существующими.

В то же время нам необходимо отметить, что даже в самые золотые моменты творения эта наиболее центральная концепция являлась лишь не выраженной словами мыслью. Её поднимали на щит. За неё цеплялись. Она прямо-таки витала в воздухе. Но она так и ни разу не была определённо высказана и объяснена.

Впрочем, если мы сделаем по времени шаг вперёд, и окажемся в ноябре 1953 года, то попадём именно в тот момент, когда характеристики — и противоречия — кэмбелловских вселенских принципов действия получили, наконец, максимально чёткое выражение. Здесь за время хлопка между двумя различными заявлениями Кэмпбелла, мы можем понять, на каком фундаменте покоился «Эстаундинг» Золотого века.

Первое заявление взято из письма Джона Кэмпбелла другу Джозефу Райну от 23 ноября 1953 года, в котором редактор пытается раскрыть перед парапсихологом весь вольный талант произведений опубликованных в «Эстаундинге». В этом письме Кэмпбелл в частности писал: «Почти любой настоящий исследователь-экспериментатор будет со всем пылом и красноречием уверять вас, что физика не знает ещё А; Б и С, не говоря уже о Д».

Он продолжает:

«Ваша группа, как вы знаете, это не только люди, которые открывают физические законы, где на переднем крае царит разруха. Атомные физики уже его нашли. Особенно люди с Уайт Сэндз, которые ракетами зондируют нечто называемое «космосом» и получают от них ответы, не согласующиеся с никакими физическими гипотезами, иногда известными и как физические «законы», требующие...»

Физиков же это ничуть не беспокоит, физики считают свои законы ничем иным, нежели хорошим современным методом организации данных для регистрации и ссылок. Не физики те, кто считает физические законы незыблыми.

Достаточно чётко высказано. Но в тот момент, когда Кэмпбелл только писал это письмо Райну, в киосках появился новый декабрьский за 1953 год номер «Эстаундин-

га». А в нём редакционная статья Кэмпбелла под названием «Учёный», в котором он высказывается совершенно иначе, нежели в письме Райну.

В «Учёном» Кэмпбелл писал:

«Многие превосходные учёные, которых я знал и знаю, на мой взгляд, действуют на основе примерно следующей системы верования.

Они верят в наличие Высшего авторитета во Вселенной. Авторитета, которого они называют «Законом Природы». Они полагают, что этот Авторитет выше и превосходнее любого другого авторитета и верования, воли или свободы любого человека. То, что кроме всего прочего этот Авторитет может быть рекомендован любым человеком в любое время, и что каждый человек в любое время и в любом месте точно и неукоснительно повинуется этому Авторитету, Закону Природы независимо, понимает ли он это сам или нет.

Они говорят, что наивысшей задачей для человека является отыскать и постичь более глубокую суть Законов Вселенной.

И эта самая высокая человеческая задача решается путём работы и лучшего понимания этих Законов, а не путём полного их отрицания.

Наличие системы законов совершенно неизбежно, но каждый **отдельный** закон в этой системе можно заменить на другой.

Таким образом, у Человека остаётся свобода выбора относительно любой ситуации, но и речи быть не может о свободе от системы Законов Вселенной».

Но что же, правда? Физические законы — это не более чем хороший современный метод организации данных для их регистрации и ссылок на них или они — это высший Авторитет во Вселенной выше и превосходнее суждений и верований любого человека?

Истина в том, что Кэмпбелл шёл обоими путями, в зависимости от того какой из них считал более важным. Если закон оправдывал его ожидания, то он утверждал, что этот

закон сопутствовал людям во все времена, что люди всегда работали с ним и постигали его, и таким же положение останется и в дальнейшем. Но когда закон чем-то мешал ему или не отвечал его чаяниям, Кэмпбелл уверял, что этот закон всего лишь продукт нынешнего недопонимания ситуации, и что вскоре Людям для дальнейшего своего развития придётся изменить или уточнить его.

Вселенские принципы действия стали для Кэмпбелла попыткой заполнить брешь между «законом» и Законом — между человеческим недопониманием и Непререкаемым Авторитетом. Именно они утверждают, что между этими двумя понятиями имеется связь и, в частности, что люди могут привести свои «законы» в соответствие с Истинными Законами, и нечто гораздо более могущественное и авторитетное окажется, наконец, в руках человека.

В тоже время вселенские принципы действия являются прагматичными инженерными категориями в вопросе о «зако́не» и Законе. Для Кэмпбелла они не являлись актуальными вопросами, которыми он не занимался, пока не подойдёт время.

Как он писал в своём письме Райну:

«Инженер — это чернорабочий и в рамках его компетенции все теории интересны, но носят побочный характер — их можно эффективно использовать и, с другой стороны, является надёжным инструментом. «К дьяволу все почему. Лишь бы оно работало».

Но в сердцевине кэмпбелловского понимания законов природы всегда оставалось место для фундаментальной двусмысленности, похожей по своей неопределённости на то, что скрывается в сердцевине атома.

Для консервативно настроенных его авторов вселенские принципы действия выглядели чем-то похожим на старомодные, жёстко определённые, раз и навсегда заданные Законы. С их помощью они предпринимали последнюю попытку спасти ключевые догматы современной Западной науки, окончательно выраженных в декартовском и ньютоновском причинно-следственном мышлении.

А для более радикально настроенных писателей вселенские принципы действия являлись лишь «законами», удобным приближением, результатом в какой-то степени предубеждения человека в своих ощущениях и предположениях. Таким образом, мы также можем рассматривать вселенские принципы действия как первые попытки разработать новейшую постматериалистическую концепцию — в том числе того, что как образ мышления людей, так и черты Вселенной могут подвергаться изменениям.

На практике большинство авторов Золотого века часто колебались, подобно Кэмпбеллу, от одного толкования к другому. Хорошим примером этому может послужить роман-фэнтези Л.Спрэга де Кампа и Флетчера Прэтта, опубликованные в «Эстаундинге».

В «Ревущей трубе» и «Математике волшебства» то, что казалось «законами» — недостаточно понятные системы символических уравнений — могут перенести Харальда Ши и д-ра Чалмерса к другим мирам. Однако внутри данного альтернативного мира то, что казалось Законом, перестаёт вдруг действовать. И наконец, точное значение десятичной дроби оказывается определено, и «законы волшебства» по своей точности и предсказуемости напоминают нам собственные законы химии и физики.

Однако, что если в альтернативных мирах нет наблюдателя установленных законов? Подобный случай рассматривается в последнем предвоенном романе-фэнтези де Кампа и Прэтта «Страна Беззакония» («Унноун Вёлдз», октябрь 1941).

В этом романе американский дипломат Фред Барбер переносится в страну Фей — волшебный мир, описанный в пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь».

В начале истории король эльфов Оберон рассказывает Барберу:

«Оглянись вокруг — ты прибыл из страны, где законы природы неизменны на всех планетах. Но в нашем несчастном мире нет ничего постоянного, все законы меняются со

временем, причём без предупреждения и через различные моменты времени».

Вся истинность этого утверждения полностью проявляется в конце романа. Барбер совершает свой решающий диалог с яблочной дриадой Малахией, который начался с жалобы Барбера, что вещи в этом мире лишены логики. Малахия спросила:

« — Что это значит? Волшебное слово?

— Нет, это значит наличие постоянных законов. Каждая вещь, равна одной и той же вещи, равны и друг другу; ничто не может быть одновременно истинным и ложным, и дважды два всегда четыре.

— Мертвое слово и как большинство ему подобных, не верно.

— Да, но оно есть,— Барбер высвободился и взял четыре камешка, по два в каждую руку. —Смотри,— заявил он: Дважды, — он показал на руки — два, — он показал на камешки и смешал их, — Четыре!

— Нет,— возразила Малахия.

Барбер проверил и обомлел. У него в руках было пять камешков.

Это могло получиться случайно, да и дриада могла подбросить лишний камень. Тогда он отбросил лишний камешек в сторону и снова смешал оставшиеся у себя в руках.

— Ну, теперь-то их будет четыре, — взвыл от возмущения Барбер.

— Нет, — ответила Малахия.

И снова оказалась права. Только теперь камешков было восемь».

Это открытие привело Барбера в такое замешательство, что он не только бежит от Малахии, с которой уже сделался близок, но с тех пор даже не смотрел ни на одну яблочную дриадку как на женщину. Вот это логика!

Однако мы должны принять в расчёт, что это Земля Беззакония Прэтта и де Кампа не имела существенных отличий от того мира, который Кэмпбелл создавал в «Эстаундинге» и «Унноуне», только с добавлением вселенских

принципов действия. Чем лучше мы всмотримся, тем станет яснее, что неопределённость и ментализм везде сопутствуют кэмпбелловскому мирозданию.

Мы можем найти подтверждение этому доводу в повестях о Гарольде Ши. В них де Камп и Прэрт дважды описывают конфликт между рациональностью и существованием множества альтернативных миров.

В «Математике волшебства» Ши спрашивает у д-р Чалмерса, что если законы магии не действуют в нашем мире, то как же они могли попасть в наши сказки. Чалмерс отвечает:

«Вопрос вполне очевидный. Вы помните моё замечание о том, что галлюцинации душевно больных могут объясняться раздвоением их личности между нашим миром и каким-то другим? То же самое в равной мере можно отнести и к сочинителям сказок, разве что в чуть меньшей степени. Естественно, касается это и любого писателя-фантаста — такого, скажем, как Дансени или Хаббард. Когда он описывает какой-то странный несуществующий мир, то даёт несколько искаженный вариант настоящего со своим собственным набором измерений, независимых от нашего» (Пер. А. Лисочкина под ред. П. Полякова).

Однако в начале третьей повести трилогии «Железный замок» («Унноун», апрель 1941) Гарольд Ши и его друзья заблудились в очередном своём путешествии и внезапно оказываются глазами на прекрасных танцовщиц на восточном пиру в мире, описанном поэтом-романтиком Сэлсужем Тейлором Колбреджем в своей поэме «Ксананду». И Гарольду Ши это решительно не нравится.

Он говорит: «Та-ак, по-моему, мы влипли. Припомни-ка, ведь эта поэма не окончена. И насколько я представляю, мы угодили в неполный пространственно-временной континуум — такой, который ограничен определённым набором событий, подобно игле проигрывателя, которую заело на одной дорожке. Так что всё это представление способно продолжаться до бесконечности»(Пер. А. Лисочкина).

Так, где же здесь, правда? Это независимо существующие альтернативные миры, в которые иногда заглядывают писатели-сказочники и где частично пребывают душевнобольные? Или это миры, созданные в голове у какого-то поэта, и полнота их существования ограничена воображением автора?

На эти вопросы нет однозначного ответа. Прэтт и де Камп описывают обе версии и не дают нам возможности предпочесть одну из них другой. Но существуют ли эти альтернативные миры на самом деле или они — это плод поэтического воображения, разум лежит в основе человеческого опыта этих других миров.

Не только многомерность ментальна по природе, верно также и то, что при каждом отдельном примере вселенских принципов действия, которые мы обсуждаем в этот момент, можно различить некоторый решающий ментальный аспект.

Вспомним, например, первую официальную перемену в «Эстаундинге» — эти новые смелые научные астрономические обложки, изображающих людей в космических костюмах во весь рост на бескрайних просторах Солнечной системы.

Какое отношение к этим рисункам имеет разум? Первый из них — изображение вида солнца с поверхности Меркурия — был помещён на обложках февральского за 1938 год номера «Эстаундинга», где Кэмпбелл в своей редакторской колонке заявил, что существ и вещи надо изображать не такими, как они есть на самом деле, **но как они воспринимаются человеческими чувствами**. Он представил эскизы, показывающие насколько восходящая над горизонтом Луна, кажется человеку-наблюдателю больше, чем она есть на самом деле. И ещё обещает: «Начиная с этой первой **изменившейся** обложки, многие следующие номера выйдут тоже с красочными астрономическими обложками, которые будут показывать впечатления, какую реакцию у людей могут вызвать наука астрономия и её знания».

И точно такой вывод можно сделать при анализе стержневой повести Айзека Азимова «Ночепад». Здесь то, что на первый взгляд является реальной фактологической ситуацией — проблема, которую можно разрешить с помощью науки — была по-сути сведена к вопросу человеческого мышления и мироощущения. Просто практически определяется, что если катастрофам на планете Логаси, возникающих из-за периодических солнечных затмений и открытия звёзд, надо положить конец, то для этого нужны не изменения в физических обстоятельствах, а перемены в знаниях и реакции сознания людей этой планеты.

Более того, всё это чётко подразумевалось при первоначальной разработке Кэмпбелла с Азимовым, который и привёл к написанию «Ночепада». Вспомним, что Азимов рассказывал нам, как Кэмпбелл спросил его:

«Как вы думаете, Азимов, что случится, если люди смогут видеть звёзды лишь раз в тысячу лет?»

Я подумал, ничего не надумал и ответил:

— Не знаю.

Тогда Кэмпбелл заявил:

— По-моему они сойдут с ума. Я хочу, чтобы ты написал обо всём этом».

Здесь, так же как на своих астрономических обложках или в самой повести «Ночепад», Кэмпбелла интересует не только физическая партитура. Он хочет ещё увидеть реакцию сознания.

Вспомним ещё, что особо подчеркнул Кэмпбелл в рекламной статье в начале своей редакторской деятельности: «Мне нужна реакция, а не действие. Я хочу человеческой реакции. Даже если ваш герой робот, у него должны быть человеческие реакции, дабы привлечь к нему интерес читателя».

С некоторой помощью редактора Азимов также начал следовать по кэмпбелловскому пути. В серии рассказов о роботах, начавшихся с «Логики», поведение роботов начинает подпадать под контроль вселенских принципов дейст-

вия. «Роботопсихология» и Три Закона робототехники убеждали людей, что роботы надёжны и безопасны.

Однако в то же время эти роботы могут самостоятельно мыслить и совершать поступки, как будто они обладают свободой воли. Настойчиво. Столь настойчиво, что Чир Делани, юный чернокожий любитель научной фантастики, живущий в пятидесятых годах в Гарлеме и позже сам ставший ведущим писателем-фантастом, находил вполне естественным воспринимать азимовских роботов как хитрых рабов, избегающих нелогичной диктатуры собственных хозяев.

И совершенно верно то, что в «Логике» так же как в «Ночепаде», именно отношения человеческого разума, а не Вселенной или роботов, в первую очередь должны быть приведены в порядок.

Однако прежде всего нужно признать следующий очень важный факт — что изменения в человеческом мышлении не только возможно или даже желательны, но с ходом времени должны быть совершенно неизбежны — который даёт очень широкий обзор на воображаемое будущее в «Эстаудинге». И именно это стало ключом к вдохновению Роберта Хайнлайна, лучшего создателя обществ будущего.

Образ мысли гораздо больше, нежели всяческие приспособления и изобретения, характеризуют и определяют разнообразные хайнлайновские будущие. Все различия, которые там имеются в технике, как, например, люди в «Детях Мафусаила», которые спят в водяных постелях и народ из «Там, за гранью», чей гардероб представляет им возможность носить одежды из воздуха и держать их всегда чистыми, не имеют особого значения. Реально же характеризуют эти общества их принципиально иные ценности, идеи и допущения. Там господствовал другой образ мысли.

В итоге предвоенные хайнлайновские произведения о будущем, такие как «Если это будет продолжаться», «Дороги должны катиться», «Ковентри», «Магия, инкорпорейтид» и «Вселенная», представляли собой широкий обзор принципиально различных типов мышления. Это играло

даже более значительную роль, чем формальная хайнлайновская схема Истории Будущего. Благодаря своему представлению будущего как выбора одного из множеств потенциальных образов мышления, Хайнлайн перенёс время, которое придёт.

Будущего — изначально predetermined, словно восход и закат солнца — в мир многогранный и неопределённый.

Однако среди произведений, опубликованных в кэмпбелловских журналах времён Золотого века, нашлись и те, которые представляли новые постматериалистические выражения неведомого, даже не глядя в сторону вселенских принципов действия. На протяжении всего времени своего выхода — вплоть до 1943 года — «Унноун», журнал альтернативных возможностей, подобранных в духе чистой выдумки, был более гостеприимным домом для историй об изменяющихся реальностях и странных сторонах сознания, по сравнению с «Эстаудингом, серьёзным и респектабельным журналом о человеческом господстве над будущим и космосом».

Среди всех кэмпбелловских авторов именно Л. Рон Хабборд, быть может, настойчивее всех описывал субъективность реальности и сознания. Бесспорно, лучшими из написанных Хаббордом для Кэмпбелла произведений стали две повести о разуме, опубликованные в «Унноуне», в 1940 г. — «Страх» (июль) и «Пишущая машинка в небе» (нояб.-дек.).

В «Страхе» сверхрационалист, отрицающий всё сверхъестественное, профессор колледжа по имени Джеймс Лоури, не поняв, почему застал вместе свою жену и своего лучшего друга (они готовили ему сюрприз), убивает обоих топором. Затем следующие несколько дней с Лоури происходят с виду фантастические приключения, которые чётко характеризуют его психическое состояние, пока он не постигает сам и не знакомит нас с тем, что сотворил.

В ещё более вызывающей «Пишущей машинке в небе» современный пианист Майке де Вулф внезапно оказывает

ся в шкуре совершенно на него не похожего испанского адмирала Мигеля де Лобо в пиратском романе «Кровь и грабёж», и всё благодаря своему лучшему другу, быстрому, циничному писателю по имени Гораций Хакетт.

Вот о чём думает де Вулф, когда понимает, наконец, истинное положение вещей:

«Это означало, что он оказался в самом настоящем теле горацийхакеттского злодея. И ещё. Это значит, что он находится в никакой-никакой стране, где могло произойти всё, что угодно. Где время может быть искажено, все места переименованы, расстояния спутаны, а у людей одна черта характера»...

А Хакетт между тем сидит в своём грязном затрапезном халате и нажимает на клавиатуру пишущей машинки. Снова и снова де Вулфу приходится, находясь в теле героя книги, говорить и делать то, что противно его натуре.

Из этого неприемлемого положения не находится ни одного настоящего выхода. И только случайный шторм переносит де Вулфа в свой родной мир, который впрочем вполне возможно был Богом, который, в свою очередь, мог оказаться ещё одним бумагомаракой, подобным Горацию Хакетту. Эта повесть заканчивается намёком де Вулфа, что за всем этим может стоять сам Л. Рон Хабборд, предпочитающий не появляться на страницах повести .

«Он выше этого...

Он Бог!

В грязном халате?»

«Пишущую машинку в небе» можно рассматривать как старомодное произведение об исследовании чужого мира, только с новым способом перехода из одного мира в другой — работа мысли внешнего разума. Кроме радикальных прерывистостей, возникших из-за борьбы за контроль между де Вульфом и Хакеттом, возникший мир — который прежде являлся Миром За Холмом — не содержит скольконибудь значительных чудес. Не более, чем в любом другом мире, описанном в бульварном пиратском произведении, однако в привычном мире Деревни, куда возвращается де

Вулф — подобно миру Джеймса Лоури в «Страхе» — превращается в нечто совершенно неопределённое.

Одно произведение, вышедшее в «Унноуне», стояло в стороне от всех остальных своим представлением о новом неведомом вероятности и новом неведомом силы разума и тем, что сумел совместить всё это без малейших упоминаний о вселенских принципах действия. Это был роман Джека Уильямсона «Темнее, чем вы думаете», который был опубликован в том же декабрьском номере журнала, где закончилась публикация повести «Пишущая машинка в небе», а затем вышла отдельным изданием в 1948 году.

Подобно другим поздним ребятам-первопроходцам, с которыми мы уже встречались, Джек Уильямсон, одновременно житель Каменного века и путешественник в крытой повозке, вырос в благоговении и любви перед удивительной новой наукой двадцатого века. В юности он мог черпать любую научную информацию из журнальных статей и энциклопедий. Несмотря на нехватку денег и очень малую помощь со стороны юный Уильямсон изо всех сил искал собственные пути в науке. Он делал моторы и электробатареи, которые так и не заработали по-настоящему. Из сосновых палочек он пытался построить вычислительную машинку. Он даже хотел создать из консервных банок паровой котёл, который тотчас же взорвался.

Наконец, закончив сельскую школу в штате Нью-Мехико, Уильямсон решил попытать судьбу и поступил в колледж, начал по-настоящему изучать науки. К его глубочайшему разочарованию профессор физики в колледже прекрасно разбирался в физике девятнадцатого века, но понятия не имел ни о радиоактивности, ни о субатомных частицах, которыми сам Уильямсон был особенно очарован. После двух лет обучения в Западном колледже штата Техас Уильямсону стало ясно, карьера писателя-фантаста гораздо больше привлекает его, нежели карьера учёного-практика и ушёл из колледжа в поисках более широкого поля деятельности.

Но благодаря этому своему выбору Уильямсон получил меньше знаний в области ортодоксальной науки и техники, чем Кэмпбелл, де Камп, Хайнлайн или Азимов, и быть может большую предрасположенность к вере во вселенские принципы действия. Ньютонская наука не оставила в его голове такого же следа, как в их головах.

Тем не менее, когда Джон Кэмпбелл стал редактором «Эстаундинга», Уильямсон всё же сумел заинтересовать его своими научно-фантастическими произведениями и заставил купить их, в то время как многим другим авторам, успешно писавшим фантастику для Хьюго Гернсбека или даже для Ф. Орлина Тремейна, этого сделать не удалось.

Особое внимание редактора привлекли две черты Уильямсона. Во-первых, его очень высокая степень личной приспособляемости, благодаря которой Уильямсон стал единственным писателем, который смог продавать свои НФ произведения в любой журнал и любому редактору, начиная с «Аргоси» и «Вейрд тэйлз». Другим — стал его постоянный интерес к новым постматериалистическим формам неведомого.

Мы уже убедились, что даже в своём раннем творчестве, в романе «Легион Времени» представлен мир вероятности, а не предопределённости, где несколько различных вариантов будущего борются за право на существование. И ещё он очень быстро разобрался в новой для двадцатого века психологии бессознательного.

Несмотря на всю свою внешнюю любезность и нетребовательность, сам Уильямсон был совершенно недоволен своим вкрадчивым голосом, сутулыми от работы плечами и своей отсталостью в социальных отношениях. В 1936-37 годах, времени дискомфорта особенно для фермеров из Нью-Мексико, он прошёл годовой курс психоанализа с д-ром Чарльзом Тиддом в Меннинджер клинике в Топеке, штат Канзас. Затем д-р Тидд переехал в Южную Калифорнию, и в 1940-41 годах Уильямсон приехал к нему и провёл вторичный годовой курс психоанализа и психотерапии.

«Темнее, чем вы думаете», которую Уильямсон написал вскоре после своего переезда в Лос Анджелес, стала любимым его произведением. Она стала результатом его работы над собой, отражением всего его сопротивления и роскоши, включённые в его «растущее свободолобие, той части меня, которую я ненавидел и боялся».

Главным героем «Темнее, чем вы думаете» является Уил Барби сирота, воспитанный государством, и ставший много пьющим и не самым счастливым газетным репортёром. Барби никогда не может преодолеть безотчётный трепет перед своим одно время преподавателем и приёмным отцом профессором антропологии д-ром Маркетом Мондриком.

Вначале повести Барби находится в аэропорте, куда он прибыл с д-ром Мондриком и его ассистентами — бывшими лучшими друзьями Барби — которые только что вернулись из археологической экспедиции во Внутреннюю Монголию. Д-р Мондрик, выглядевший не слишком хорошо, сообщает о тайном враге всего человечества и грядущем «Чёрном времени — ребенке Ночи — чьё появление среди людей станет сигналом к вероятно жестокому и чудовищному испытанию». Но потом, не успев сказать больше ничего существенного, он падает замертво очевидно от сердечного приступа.

Уил Барби глубоко встревожен. Он знает, что у Мондрика аллергия на кошек, а ещё раньше на пресс-конференции он заметил чёрного котёнка на руках у Эйприл Белл, красивой, молодой, рыжеволосой журналистки, которую он находит соблазнительной и в то же время чем-то взволнованной. И он не может не подозревать, что эта журналистка намеренно вызвала аллергию у Мондрика.

Подозрения Барби ещё более усугубляются, когда он обнаруживает труп маленького чёрного котёнка. Причём котёнка как будто убили дважды — задушили красной ленточкой, висевшей у него на шее, и уколом в сердце булавкой от нефритовой броши Эйприл Белл.

Когда Барби открыто заявляет Эйприл, что всё это очень похоже на колдовство, девушка признаётся ему, что она и в самом деле ведьма. А д-р Мондрик был её заклятым врагом.

Когда-то давно таких существ, как она было очень много, но потом нормальные люди выследили и истребили почти их всех, пока эти существа не начали скрещиваться с людьми. Сейчас же, в эпоху материализма, когда большинство людей уже не верит в чёрную магию и превращения, ведьмы активизировали нужные гены, и снова появились в нашем мире. Мондрик же не только узнал об этом, из Монголии он привёз (по его мнению открыл) древний секрет, как обнаружить и убить ведьму. Поэтому он не должен был остаться в живых.

Барби являлся человеком весьма скептически настроенным. Рассказ Эйприл произвёл на него большое впечатление, но он не может принять в нём всё за чистую монету.

В журнальном варианте повести он пытается объяснить это себе с помощью фрейдистского учения о бессознательном разуме и опытах Райна по экстросенсорике.

В книжном же варианте есть нечто большее. Чтобы добиться большей достоверности, Барби не пытается перевести её на язык механики квантов. Он размышляет:

«Вероятность. Барби вспомнил небольшое отступление, сделанное д-ром Мондриком на одной из его лекций по антропологии. Вероятность — это ключевое понятие современной физики. Законы природы не абсолютны. Они просто указывают линии максимальной вероятности. Все бумаги на его письменном столе — опирались всего лишь на случайные столкновения колеблющихся атомов. В любой момент существовала бесконечно магия, но вероятность очень мала, что они упадут прямо сквозь кажущимся таким твёрдым стол».

Мы можем вспомнить, что эту мысль Уильямсон уже пытался внушить своим читателям в «Легионе Времени», который печатался в нескольких номерах «Эстаундинга» в 1838 году. Однако в книжной версии повести «Темнее, чем

вы думаете» Барби развивает и объясняет эту идею оригинальными размышлениями о работе мозга.

«Ментальный контроль над вероятностью, несомненно, открывает огромные силы — и эксперименты Райна, похоже подтверждают этот факт. Обладала ли, как ни трудно ему было в это поверить, Эйприлл Белл с рождения этой уникальной и опасной силой, способностью управлять вероятностью».

В этом рациональном объяснении колдовства мы видим сочетание квантовой механики и опытов Джозефа Райна в ЕСП. Возникает впечатление, что та же самая сила разума, которая позволяет отгадывать карты символов и выпадение костей, даст возможность управлять и силами внутриатомного мира и является, таким образом, источником почти неограниченных возможностей.

Барби не сразу начинает верить этим своим идеям. Но как только он ложиться спать, ему снится странный и очень яркий сон, в котором он и Эйприл превращаются в волка и волчицу и они уносятся вместе в ночь.

Во время этого эксперимента Эйприл объясняет возможность перемены облика, и её слова напоминают Барби собственные размышления о вероятности и ментальной силе. Она рассказывает:

«Я не так хорошо знаю физику, чтобы объяснить всё детально, но мой друг рассказал главное, и оно достаточно просто. Материю и сознание, говорит он, связывает вероятность».

Живые существа являются чем-то большим, нежели материя. Разум есть нечто независимое. Он называл его комплексом энергии, создаваемой колебаниями атомов и электронов в теле, и эти колебания можно контролировать через посредство атомной вероятности — мой друг объяснял всё гораздо сложнее, но именно в этом была суть.

Ткань жизненной энергии питает тело. Мой друг довольно консервативный учёный и он не говорит мне, есть ли на самом деле душа и ждёт ли что-нибудь нас после

смерти. Он говорит, что в этом никогда нельзя быть до конца уверенным.

Но этой жизненной силы в нас гораздо больше, чем у обычных людей. Его эксперименты доказали, что она более текуча и менее зависима от материальной оболочки.

В своём свободном состоянии, рассказывает он, мы просто определяем жизненную энергию и с помощью вероятности передаём её другим атомам...»

В этих объяснениях и рассуждениях выдвигаются три постматериалистические идеи, к которым НФ, впоследствии возвращались снова и снова. Первая, что сознание и материя не есть что-то раздельное, а наоборот связаны. Вторая, что разум — это энергетический комплекс силы или жизненная сила. В-третьих, законы природы не абсолютны, а являются результатом игры вероятностей, из которых обычно получается раз и навсегда заданный «закон».

В «Темнее, чем вы думаете» странные сны продолжаются. Барби меняет одну личину за другой и, побуждаемый Эйприл, совершает преступление за преступлением против своих прежних друзей. В облике саблезубого тигра он убивает одного приятеля, перегрызая ему горло и сбросив его автомобиль с дороги. В образе огненного змея он душит другого и выбрасывает его тело из окна десятого этажа.

А когда Барби приходит в себя, то узнаёт, что все эти его друзья скоропостижно скончались по причинам, внешне напоминающим сердечный приступ д-ра Мондрика. Один на машине с испорченными тормозами попытался на слишком большой скорости спуститься с крутого холма. Машина перевернулась, а ветровое стекло разбилось и перерезало человеку горло. Другой оказался лунатиком, который во время припадка случайно выпал из окна и умер.

Рациональное сознание Барби оказывается в шоке. Он напивается вусмерть и вызывает в себе гнев к Эйприл. Он должен стать на сторону своих друзей и быть против дьявола. Он ещё желает усомниться во всём, что случилось, и даже в своём взгляде на психоанализ. В то же время про-

должаются ночные превращения Барби и его бег во тьму вместе с Эйприл.

Постепенно Барби понимает и осознаёт истинную собственную природу. Он не такой человек, каким всегда себя считал. Более того, он и есть тот самый ожидаемый мессия, Дитя Ночи, и его сила от пробуждения к пробуждению всё возрастает. Он должен покорить вероятность и привести людей-колдунов к окончательной победе над всем сомневающимся человечеством.

В конце концов, Барби смиряется со своей судьбой. После очередной автомобильной катастрофы на крутом холме он лишается собственного материального тела и начинает существовать в виде сгустка ментальной энергии способного, перестроив нужным образом атомы, принимать любую форму. В конце повести он снова превратится в волка и, чувствуя манящий запах Эйприл, бежит за ней в тьму.

В этой повести создана прелестная смесь из психологии, морали и эмоций. Бессознательное воспринимается в ней как источник свободы воли, ещё и как возможно дьявольская сила. Противоречивые, но очень приятные чувства, ассоциирующиеся с взятыми из ядерных реакций, и перенесёнными в секс энергичным посылом. Всё же главной темой повести «Темнее, чем вы думаете» стала тема свободы многообразия личной природы, представленная в виде возможности Уилла Барби превращаться в любое существо, какое пожелаешь.

Мы сможем понять эту более гибкую индивидуальность как следствие полного отрицания общепринятой религии традиционных культивируемых ролей и исторической предопределённости, свидетелями которых мы были на протяжении нашей книги, и стремиться к достижению, наконец, ясности в очевидности. Это явилось результатом долговременного погружения Запада в материализм и с другой стороны появления и развития нового типа людей и не определялось обществом и его надеждами, но стало достаточно гибким, чтобы верно на всё реагировать, как бы ни сложились обстоятельства.

Сам Джек Уильямсон стал ранним примером такого типа людей. Это объяснялось его медленным созреванием и совершенно особым жизненным путём. Из этого же следовало и его уникальная способность сочинять истории для каждого НФ журнала, что не удалось больше никому. И это же объясняло его неблагоприятное ощущение в обществе, которое в целом гораздо больше, нежели он сам, придерживалось традиций.

Но дело не в том, насколько Уильямсон смог приспособиться к своей жизни в Америке середины двадцатого века. Психическая раздвоенность, которой он страдал, было просто растущей болью, а не признаком болезни. Дело в том, что Уильямсон был ребёнком–одиночкой, чей образ жизни изменился от крытых повозок новых земель Америки до улиц современного Нью-Йорка и Лос-Анджелес, и от жизни в Каменном веке до исследования звёзд, и потом не смог найти собственное место в Западном обществе. Кроме, конечно, своей карьеры писателя-фантаста.

«Темнее, чем вы думаете» выразила осознание и понимание Уильямсоном собственной изменчивой природы, но и здесь, как и при каждом новом воображаемом шаге в неизвестное, совершаемом НФ в течении всего своего развития — центральным элементом повести остаётся неопределённость, беспокойство и страх.

Вместе с тем, какие бы то ни было формы неведомого не должны подразумевать постоянный контроль со стороны вселенских принципов действия, идея контроля выросла из чувств осторожности, опасения и самосохранения у писателей-фантастов Золотого века. Быть может, точнее всего это положение иллюстрирует повесть Роберта Хайнлайна «Уолдо» («Эстаундинг», август 1942), написанная снова под маской постоянного кэмпбелловского «адвоката дьявола» Ансена Макдональда. Эта повесть стала для Хайнлайна будущем-в-прошлом. Она была написана между «Там за гранью» и «Неприятной профессией Джонатана Хоала» в течение того времени, когда Хайнлайн отправлялся на ра-

боту после Перл-Харбора, где он станет гражданским инженером в Филадельфии, Новы Ярд.

Здесь, как в «Магии, инкорпорейтед» — вместе с которым «Уолдо» впоследствии был издан в одной книжке — Хайнлайн обдуманно смешал футуристическую научную фантастику и отечественную фэнтези, но на сей раз с большим уклоном в научную фантастику. Но несмотря на это метафизики в «Уолдо» оказалось достаточно, чтобы шокировать ряд определённо материалистически настроенных читателей «Эстаундинга», которые слали в редакцию возмущённые письма, удивляясь, как такому произведению нашлось место в этом научно обоснованном журнале.

В мире следующего столетия, описанным в «Уолдо», люди летают на воздушных машинах и живут в подземных жилищах. В нём электричество проводится не по проводам, а направленными сигналами излучения. Сейчас однако приёмники энергии — «приёмники де Калба» — начинают отказывать и из-за этого авиамашины падают с неба вниз.

Это полностью нарушает сложившийся порядок вещей. Северо-Американская энергетическая компания (САЭК), главный поставщик электроэнергии, который обладает половиной энергетических запасов континента, сомневается в возможности быстро решить эту проблему, какова бы ни была причина этих бедствий. Они боятся, что энергия, снабжающая города, тоже начнёт исчезать — и это начинается происходить.

Больше всего из работников САЭК это вызывает тревогу у д-ра Рамбо, главы исследовательского отдела. В те дни принцип неопределённости Гейзенберга был опровергнут и вновь опровергнут, и физика уже рассматривалась как точная наука. Но Рамбо не может найти неисправность в приёмниках де Калба. И тем не менее они не желают работать как следует. Это противоречило тому, что знает и во что верит Рамбо. Его чисто религиозная вера в современную науку несколько поколеблена и Рамбо не знает, что ему думать.

Перед лицом этой угрожающей ситуации председатель правления Северо-Американской энергетической компании и её главный инженер, люди более практичные и менее интересующиеся теорией нежели Рамбо, без колебаний обратились за помощью к специалисту по решению запутанных проблем Уолдо Фартингейт Джонсу. Этот гений-самоучка большой и толстый, богатый и гадкий, жадный и эгоистичный. Он вместе с двумя своими любимцами, мастиффом и канарейкой, живёт на космической станции, висящей в двадцати пяти тысячах милях над землёй.

Уолдо никогда не общается лично со своими друзьями-людьми. Он общается с ними посредством видефона или с помощью своего манекена в полный рост, который стоит во внешней комнате космической станции. Вещами вокруг себя и также на земле он управляет с помощью увеличивающей усилие механической ручки с дистанционным управлением собственной конструкции, которую в честь его назвали «уолдо».

Эти черты его характера долгое время ассоциировались с чертами характера самрго Хайнлайна. Он объясняет это так:

«В 1918 году в «Популярной механике» прочитал статью о несчастном человеке, страдающим *myasthenla gravis*, патологической слабостью мышц, что даже вилку и нож он держал в руках лишь с огромным трудом. При условии, что с мозгом и контрольными системами всё в порядке, а мышцы почти парализованы. Этот человек — я даже не помню его имени, а статья давно исчезла в тусклых коридорах времени — не позволил *myasthenla gravis* взять над собой верх. Он разработал множество сложных устройств, чтобы развить свои имеющиеся в наличии малые силы и стал инженером и изобретателем, умеющим добиться максимум результатов при минимуме усилий. Свой дефект он превратил в преимущество».

Но за пределами очевидного фамильного сходства в холодности Уолдо, его бесчувственном разуме, полноте и беспомощности при Земном тяготении мы можем уловить

заметную похожесть с Большими Мозгами. Уолдо и всё его положение также некоторым образом выражает вдохновившую Декарта идею об одиноком, отделённом от тела мозге, возвысившимся над всеми материальными телами и изучающем их всех издали.

Вначале Уолдо не собирается помогать Северо-Американской энергетической компании. Он зол на компанию за мошенничество с его патентами. Но поняв, что с крахом цивилизации, и ему самому будет грозить опасность, Уолдо соглашается взяться за неразрешимую проблему САЭК.

Уолдо это человек вселенских принципов действия. Он уверен, что может сам космос заставить работать на себя. Если проблема сейчас и не разрешима, то он сумеет её разрешить. Тем не менее, он теряет свою уверенность в том, что способен вырвать ответ у сопротивляющейся Вселенной. Это и отличает его от Рамбо, который придерживается более старомодных взглядов на законы природы:

«Для Рамбо Вселенная представляет собой идеально организованный мир, которым управляют незыблемые законы. Для Уолдо Вселенная — враг, которого необходимо подчинить своей воле. Вполне возможно, что тот и другой имеют ввиду один и тот же объект, но подходят к нему с разных сторон». (Перевод К. Слепяна — далее К.С.)

На этот раз, однако, Уолдо, как и Рамбо, не удаётся заставить заработать вновь умершие приёмники де Калба.

Но нашёлся человек, у которого это получилось. Им стал Грампс Шнайдер, старый доктор из Пенсильвании. В качестве личной услуги своему бывшему маленькому любимцу он запустил приёмники де Калба помощнику главного инженера САЭК. Никто не смог понять, каким образом приёмник де Калба заработал. Жесткие антенны, которые принимали электроэнергию из воздуха, начинают себя вести подобно множеству извивающихся червей.

Д-р Рамбо первым испытывает изменённую машину. Он даже ухитрился изучить, как продублировать это аномальное воздействие, но только ценой собственного здравого

рассудка. Он вызывает Уолдо по видеofону, чтобы поделиться с ним своим результатом:

« — Я знаю, как это сделать, — напряжённо вымолвил он.

— Что сделать!

— Заставить де Калбы работать. Милые, милые де Калбы.

Рамбо неожиданно вытянул руки в сторону Уолдо и стал истово гнать и разгибать пальцы.

— Вот так они делают: вжик, вжик, вжик. /.../

Слушайте внимательно: «На свете нет ничего определённого»./.../

— Курицы каркают, пегухи несут яйца. Мы с вами поменялись местами. Ничего определённого. Ничего — слышите?

-Ничего определённого. Наш маленький шарик всё кружится и кружится. И никто не знает, где он остановится. Один я знаю, как это сделать. — Что сделать?

— Как остановить наш маленький шарик там, где захочу». (К.С.)

Очевидно, что у Рембо совершенно поехала крыша. И очень скоро САЭК надевает на него смирительную рубашку и кладет в больницу. Тем не менее, по пути Рембо сумел освободиться от уз, не отстегнув даже ремней носилок, и как будто растворился в воздухе. Уолдо остаются корчащиеся, извивающиеся приёмники де Калба, но они совершенно ничем не отличаются от тех де Калбав, которые должны работать, но не работают.

«Уолдо пришлось признать, что он имеет дело с новыми явлениями — явлениями, которые подчиняются новым неизвестным законам. Если такие законы вообще существовали...

Потому что он хотел быть честным перед самим собой. Если глаза его не обманывали, новые явления опрокидывали законы, которые казались ему незыблемыми, которые до сих пор не допускали никаких исключений». (К.Л.)

Наконец, он решается нанести визит Грампсу Шнейдеру, который не только сам не пользуется современной техникой, но и отказывается связываться с Уолдо по видеотелефону. Поэтому Уолдо приходится поневоле возвращаться на Землю во власть поля тяготения, впервые за последние семнадцать лет.

Онако прибыв на место, он находит Грампса Шнейдера таким милым и любезным насколько это вообще возможно. Старый знахарь угощает Уолдо кофе с пирожным, рассказывает всё, что Уолдо желает узнать и добавляет кое что от себя. Шнейдер демонстрирует не только, как запустить оставшиеся де Калбы, но и как исправить совсем слабые мышцы Уолдо.

Шнейдер объясняет ему:

«Кто-то из древних сказал, что любая вещь либо существует, либо не существует. Он был не совсем прав, потому что один и тот же предмет может одновременно существовать и не существовать. Человек способен научиться видеть оба состояния. Иногда предмет, который есть в этом мире, отсутствует в Ином Мире. Это важно, потому что мы живём в Ином Мире. /.../

Ум — именно ум, а не рассудок — находится в Ином Мире и проникает в этот мир через тело. Это один из истинных взглядов на вещи, но есть и другие». (К.Л.)

Шнейдер внушает Уолдо, что именно сомнения и страх пилотов приводит к гибели самолётов. Наука утверждает, что самолёты не падают с неба, а когда возникают сомнения и беспокойство, они начинают падать, чтобы исправить де Калбы — и исцелить парализованные мышцы — необходимо взять силу из Иного Мира.

Всё это для Уолдо не только звучит абсурдно, но и противоречит всему, о чём он думал и что знал, и ему нужно время, чтобы обдумать разговор. Но он прежде всего человек дела и, когда со временем он сумел способом Шнейдера сам вдохнуть жизнь в приёмник де Калба, Уолдо переменил большинство своих прежних мыслей.

Наконец он начинает верить в волшебство как образу мышления с собственной мерой действительности, — которая в ряде случаев подтверждается современной наукой, но иногда может быть, с излишней поспешностью, отвергалась наукой или, как минимум, логикой.

Уолдо приходит к заключению, что Иной Мир, о котором ему рассказывал Шнейдер, существует на самом деле и что в нём заключен источник силы, которая приводит в порядок де Калба. Он пытается мысленно представить себе этот Иной Мир, понимая, что любое его представление об этом мире вероятно не адекватно, но тем не менее находя его вполне приемлемым.

«Он у меня и формой и размером напоминает страусиное яйцо. Тем не менее в нём заключена целая вселенная, существующая бок о бок с той, в которой мы живём, отсюда до самых звёзд».(К.Л.)

Из допущения, что у всего сущего имеется некая своя магическая альтернатива, и предположение, что этот реально существующий альтернативный мир обладает силой способной воздействовать на наш мир, Уолдо с большой неохотой отрицает спокойные и безопасные законы природы в своём эксперименте ради ментальной точки зрения:

«Уолдо не был так эмоционально привязан к Абсолютному Порядку, как Рамбо. Его душевному равновесию не грозила опасность в результате крушения фундаментальных принципов. Тем не менее, это так удобно, когда всё идёт по заведённому порядку, На выполнении естественных законов основывается прогноз, а без прогноза жить невозможно. Часы должны равномерно отсчитывать время, вода должна кипеть от нагревания, питаться нужно хлебом, а не ядом, приёмники де Калба должны работать — работать так, как было задумано. Хаос не выносим, с ним нельзя жить».

Предположим, что миром правит Хаос, а порядок, который мы якобы наблюдали вокруг себя, оказался фантазией, плодом нашего воображения. Что тогда? В этом случае вполне возможно, что предмет весом в десять фунтов дей-

ствительно падал в десять раз быстрее, чем предмет весом в один фунт до тех пор, пока дерзкий ум Галилея не решил установить иной закон. Может статься, что строгая наука о баллистике выросла из предрассудков нескольких твердолюбых индивидуумов, которые навязали свои представления всему миру. Может быть, и звёзды держаться на своих орбитах силой непоколебимой веры астрономов. Упорядоченный Космос, созданный из Хаоса силой... Ума!

Земля была плоской до тех пор, пока географы не решили всё переиначить. Земля была плоской, а Солнце размером с бочонок, поднималось на востоке и опускалось на западе. Звёзды маленькими огоньками усыпали прозрачный свод, которого почти касались высокие вершины гор. Будто происходили от гнева богов и не имели ничего общего с направлением воздушных потоков. В это время верховодил созданный сознанием человека анимизм.

Позже всё изменилось. Миром стало править представление о незыблемой материальной причинности. На её основе возникла всё пожирающая технология машинной цивилизации. Машины стали работать так, как должны были работать, потому что все верили в них.

Теперь же несколько пилотов, ослабленных слишком сильным воздействием радиации, потеряли свою веру и заразили машины своей неуверенностью. В результате, машины вырвались на свободу». (К.Л.)

Вот самое замечательное место в его размышлениях. Ему нет равных на страницах «Эстаундинга» и «Унноуна» всего Золотого века.

В первую очередь они являются строгим философским обоснованием и той великой пронизательностью, которая вновь и вновь проявляется в ранних хайнлайновских произведениях о будущем. С течением времени любой образ мысли, который когда-то считался нормальным, самоочевидным и всё объясняющим, может и должен быть изменён.

«Уолдо» может также быть рассмотрен как первая попытка поставить проблему и разобраться с очень успешной

ментальной ориентацией Западного общества, которую мы не могли рассматривать в связи с историей научной фантастики, переход от веры в сверхъестественное к материализму, а затем уход от материализма во внезапно возникший постматериализм.

Наконец в образе мышления самого Уолдо мы можем проследить весь спектр типов мышления кэмпбелловского Золотого века от своего первоначального прагматизма и веры в свою возможность вырвать ответ у сопротивляющегося мироздания до переломного момента, когда во главу угла была поставлены менталитет и вероятность.

Но уже сами заглавия таких произведений, как «Страх» или «Темнее, чем вы думаете» демонстрируют нам, что в свои первые часы новое неведомое могло показаться слишком напряженным, непокорным и ощущалось как совершенно невыносимое. Сознание и неопределённость почти также сильно пугали Атомный век, как вольная наука — эпоху Романтизма, а безграничные просторы времени и пространства — век Техники.

Потому и Уолдо сумел лишь недолго вынести слишком неведомую возможность. Как мы уже убедились, он не уверен, что можно жить без законного порядка, и этот новый неопределённый, недопределённый мир, в котором «предмет может быть, может не быть, может быть, чем угодно, кажется ему очень похожим на Хаос».

В повести Джека Уильямсона «Темнее, чем вы думаете» Уил Барби может перейти в иное состояние личности, когда может **быть**, может **не быть**, может **быть чем угодно**, побуждаемый и соблазняемый Эйпри Белл. Но для Уолдо не доступна такая степень свободы. Он должен поспешить назад и восстановить контроль.

Уолдо быстро отступает. Он думает:

«Мир изменяется в зависимости от того, как ты на него посмотришь. Уолдо хорошо сознавал, как желает посмотреть на мир. Ему хотелось бороться за порядок и предсказуемость.

Он сам задаст тон. Навяжет Космосу свою собственную концепцию Иного мира. /.../

Нужно думать о нём как об упорядочном и в своей основе подобном нашему пространству». (К.Л.)

В итоге, обладая неограниченными возможностями вполне вероятно, что Уолдо выберет оставить всё продолжаться таким, как оно есть. На самом деле он никогда не был Большими Мозгами. Он даже менее отважен, чем безумный Рамбо. И когда ты поймёшь это, он превратится в простого парня с ограниченным комплексом неполноценности.

Поэтому для собственных нужд Уолдо зачерпнул достаточно силы из Иного мира, чтобы исцелить слабость своего тела, а затем становится танцором и хирургом на мозге и вообще очень популярной личностью. А ради общественного спокойствия он оставляет окно в Иной мир достаточно широко раскрытым, чтобы сделать из него новый источник технической силы, пришедшей на смену старой, ослабленной от времени радиации.

Общество спасено, а к Уолдо пришла слава, которой он так жаждал. И всё это вполне устраивало Уолдо. Но ещё больше свободы превратили бы этот Иной мир в Хаос, а он так невыносим. Уолдо не мог допустить этого.

Но Уолдо только дурачит себя. На самом деле он не навязал Космосу свою точку зрения. Только для своего общества и лишь на время.

Перед окончанием повести Грампс Шнейдер из всех сил пытается внушить это Уолдо. Старый знахарь равнодушен к часам, равномерно отсчитывающим время, и к технической цивилизации, в которой стало даже больше порядка, чем прежде, и посылает Уолдо письмо, где отказывается принимать участие в новом энергетическом проекте, связанным с Иным миром. Грампс также пишет:

«Что же касается известия о ваших новых возможностях, я очень этому рад, но только не удивлён. Сила Иного мира доступна каждому, кто возьмётся искать её». (К.Л.)

Таким образом, сила Иного мира доступна каждому широко мыслящему человеку, тому, кто осмелиться выйти за пределы текущего общедоступного мировоззрения и набраться храбрости быть, не быть, или быть, чем угодно, даже если, как случилось с Уолдо, это продлилось лишь краткий миг.

Новая постматереалистическая сила сознания и реальности была также недоступна любому писателю–фантасту кэмпбелловского периода Золотого века. И только один из них смог это последовательно постичь и изобразить. Это был А. Э. Ван-Вогт.

## Глава 16 НОВАЯ МОРАЛЬ

В большинстве актуальных произведений начала кэимбелловского Золотого века утверждались и переутверждались два фундаментальных принципа. Один: изменения и различия всегда возможны. Другой: человек, вооруженный знаниями вселенских принципов, всегда сумеет справиться с любыми трудностями, какие только могут создать любые перемены и различия.

Эти принципы в одном своём значительном произведении за другим отстаивал Спрэг Л. де Камп, первый союзник Кэмпбелла и Айзек Азимов, лучший его ученик. Тем не менее, при всём великолепии их произведений, в них есть некое явное ограничение: совершенно особое, изначально не заданное.

Все романы де Кампа, печатавшиеся в «Унноуне», являлись лишь юмористическими фэнтези, играми в что если. Они ни в малейшей степени не претендовали на серьёзность. Если действие в «Да сгинет тьма!» вначале происходит в историческом прошлом, но в конце повести оно является уже не нашим собственным прошлым, а новым ответвлением, новым побегом на древе времени. И даже самые лучшие его произведения, повести о Гарольде Ши с их распространением научного контроля на книжные миры, могут быть рассмотрены, как некие теоретические упражнения по применению вселенских принципов действия, и не более того.

Научно-фантастические произведения Азимова, печатавшиеся в «Эстаундинге», гораздо серьёзнее. Но даже в повести «Ночепад», лучшей из лучших, лабораторный опыт о цикличности истории ставится в уединённом уголке пространства и времени, не имеющем прямого отношения к людям Земли и человеческой истории. И даже в его цикле рассказов о роботах, где чётко, как больше никогда и нигде в кэмболловских журналах, выдвигаются вселенские принципы действия, вся зона их действия ограничена несколькими созданными человеком машинами и следующими пятью десятками или около этого годами.

Из всех кембелловских авторов именно Роберт Хайнлайн применил эти принципы там, где их применение было наиболее уместно — к ходу развития нашего человеческого будущего от настоящего момента до момента достижения людьми звёзд. Но, даже проделав всё это, Хайнлайн наскочил на проблему, которую он не сумел разрешить.

Это затруднение не имело отношения к первому принципу Золотого века, принципу перемен и различий. Хайнлайну представлялось очевидным, что перемены не только возможны, но они есть и будут. В различных написанных между 1939 и 1942 годами своих произведениях о будущем он представлял грядущее время как вихрь беспрерывных, безостановочных изменений в изменениях.

Камнем преткновения для Хайнлайна стал второй принцип — презумпция того, что человечество, обладая знаниями, как на самом деле работает Вселенная, может справиться со всеми возможными трудностями. Хайнлайн относительно поздно уверовал во вселенские принципы действия, и хотя больше всего на свете он верил в элиту людей посвящённых и компетентных, вперёдсмотрящих общества, которые способны разрешить любую проблему, оказавшуюся у них на пути и убрать все родимые пятна человеческого прошлого. Когда он попытался применить этот принцип на практике, он не сумел сохранить этой веры. На самом деле для него оказалось нелегко стать пастырем чело-

вечества и провести его от настоящего момента времени к звёздам.

Он слишком мало верил в возможность и готовность нормальных не слишком компетентных людей принимать правильные решения. Он мог желать, чтобы группа способных и ответственных людей сумеет привести глупое, жадное, беззаботное человечество к звёздам без ущерба для рода человеческого. Но Хайнлайна весьма заботило то, что когда человечество достигнет, наконец, звёзд, оно находит там уже утвердившихся на них существ, более развитых и обладающих большими возможностями.

С этой своей поистине вселенской компетенции и ответственности инопланетяне могут превзойти даже самого великого гения человечества Энди Либби из «Детей Мафусаила». Они могут научиться лучше управляться со вселенскими принципами действия — как например, связанные группы Маленьких людей, которые с помощью одной только силы своей мысли могут заставить растения приносить плоды, по вкусу похожие на картофельное пюре с подливкой. Или как Боги Джокайры, которые столь высокоразвиты, что людям, как бы они не старались, никогда не догнать этих Богов.

Именно из-за этих инопланетных существ хайнлайновские долгожители из «Детей Мафусаила» повернули свой корабль назад и вернулись со звёзд на Землю. Хайнлайновский лучший Род боролся за свою жизнь и выстоял благодаря вере и осознанию собственного превосходства. Без этой веры они отчаиваются, никнут, сходят с ума и умирают.

Вплоть до начала Второй Мировой войны и поступления на службу стране в Филадельфии Нави Ярд в одном своём произведении за другим раз за разом Хайнлайн рассматривал эту проблему. Но так и не сумел её успешно разрешить.

Ограниченность Хайнлайна заключается в его вере в устаревшие догматы века Техники о выживании сильнейших и эволюционном превосходстве. Именно из-за этого неведомых инопланетян он изображал если не враждебными, то

наверняка пугающими. Для каждого, кто жаждал знать ответы на все эти вопросы и быть за всё в ответе, образ равнодушия высших существ мог оказаться губительным — как это и было в «Детях Мафусаила», «Из-за его шнурков» и «Аквариуме с золотыми рыбками».

Однако у «Эстаундинга» нашёлся ещё один автор, который взялся за эти острые проблемы о пригодности, эволюции и развитии будущего человечества и подошёл к ней более творчески, чем Хайнлайн. Это был А.Э. Ван-Вогт, самый радикальный мыслитель и лучший генератор идей из всех кэмпбелловских писателей.

Альфред Элтон Ван-Вогт родился на ферме своих бабушки и дедушки в Манитобе, Канада, 26 апреля 1912 года. В это время отец Ван-Вогта и трое его дядей на паях владели лавкой в деревне Невилл, провинция Саскачеван, а ещё его отец учился на курсах, чтобы получить диплом юриста.

Подобно Айзеку Азимову, который на втором году жизни переболел двусторонней пневмонией, и все боялись, что он не выживет, Ван-Вогт также рано познакомился со смертью. В двухлетнем возрасте он выпал из окна третьего этажа на деревянный тротуар, потерял сознание и три дня пролежал в коме.

Ван-Вогт был похож на Азимова и ещё в одном аспекте — для обоих этих писателей английский не был их родным языком. До четырёх лет, пока в дело не вмешалась его мать, Альфред говорил только по-немецки, на языке семьи Ван-Вогтов.

Натура юного Альфреда была весьма раздвоена. Он был ревностным читателем, на протяжении многих лет глотал по две книги в день и рано осознал, что когда он вырастет, то хочет стать писателем. И в тоже время Ван-Вогт был «экстраординарным экстравёртом», как он сам называет себя в 1981 году в своих воспоминаниях «Моя жизнь — вот лучшая моя научно-фантастическая история».

В молодости Ван-Вогт был превосходным наездником. Будучи подростком, он летом работал на молотилке и управлял грузовиком и комбайном. Он прекрасно стрелял

из винтовки и однажды даже чуть не ушёл в охотничью экспедицию на север Канады.

Впоследствии вспоминая молодость, Ван-Вогт пытался определить, какая из частей его природы принесла ему больше всего сюрпризов. Была ли это травма после драки с другим мальчишкой в восьмилетнем возрасте? Или учитель, который заставил двенадцатилетнего Альфреда усомниться в нужности чтения сказок? Или решающим стал тот случай, когда он в возрасте семнадцати с половиной лет убил змею, а после вдруг ему стало стыдно, и он решил больше не причинять вреда живым существам?

Хотя Ван-Вогт мог строить одну догадку за другой, он так и не смог точно определить момент, когда это случилось. И практически даже в свои двадцать лет, когда он работал продавцом и писал рекламные объявления, Ван-Вогт мог называть это время процессом постепенной ломки характера, чтобы приобрести репутацию бизнесмена и владельца магазина — так долго, как никто не требовал от него.

Суть дела заключалась, видимо, в том, что моменты ухода Ван-Вогта в себя занимали значительные промежутки времени. Началом этому мог послужить тот факт, что юный Альфред был юношей-идеалистом из маленького городка со своим представлением о правильности, истине и справедливости в голове. То, что реальный мир не соответствовал его чаяниям, привело юношу к настоящему потрясению.

Кроме того ещё можно сказать, что Альфред был мальчиком со своими небольшими странностями. Он думал и говорил не так, как все остальные, и реакция на этот факт также могла внести свою лепту в развитие юноши.

Во время бума двадцатых годов отец-юрист Ван-Вогта несколько раз перевозил свою семью с места на место. Сначала в не очень большой город Морден, провинция Манитоба, а затем в город Виннипег, где стал агентом от западной Канады на Голландо-Американских линиях судоходства.

Эти переезды тяжело дались Ван-Вогту. Он вспоминал потом: «Детство было для меня ужасным временем. Я был, словно корабль без руля и ветрил, который унёс во тьму ночной шторм. Снова и снова я искал приюта, а меня постоянно прибывало к другому берегу».

Морден был вдвое больше Невилла. Это была консервативная община, преимущественно англоязычная, и здесь Ван-Вогт мог, наконец, осознать, что Канада принадлежит Британии, а он — нет.

Виннипег оказался ещё более утомителен. В нём насчитывалось 250 тысяч жителей — в двести раз больше, чем в Мордене — и Альфред чувствовал себя затерянным в нём. Успеваемость в школе резко упала «по пяти предметам, которые никогда мне легко не давались: по алгебре, геометрии, латинской грамматике, латинской литературе и ещё почему-то, что я сейчас уже не вспомню». В результате ему пришлось остаться в десятом классе на второй год.

Юношу выручала только научная фантастика — до сих пор здесь не упомянутая — она одна помогала ему справиться со всеми трудностями. Впервые он познакомился с НФ в одиннадцатилетнем возрасте в Мордене, в журнале для английских мальчиков «Чуме» («Закадычном друге»), годовой комплект которого Альфреду дал почитать другой мальчик, будущий его лучший друг.

Затем в Виннипеге, в чёрные дни учёбы в школе Ван-Вогт в ноябре 1925 года находит в киоске журнал «Эмейзинг стороз» и понимает, что именно это ему и нужно. И все три следующие года — пока Хьюго Гернсбека не выгнали из журнала, и его редактором стал старик-консерватор Т. О'Конор Слоан — Ван-Вогт прилежно почитывал «Эмейзинг», усердно ища в нём признаки иного, более высокого уровня бытия, нежели того, что он видел в Манитобе и Виннипеге в конце 20-х годов. Однажды сам Ван-Вогт так высказался об этом:

«Чтение научной фантастики возносило меня прочь из этого мира, и давало мне возможность перемещаться вперёд и назад по времени и пространству нашей Вселенной. Я

мог пробыть там лишь три секунды (как говорится), но я испытывал удовольствие и блаженство от созерцания начала и конца всего сущего. Можно сказать, что я стал физически бессмертным и приобрёл священные знания обо всём, что только может пожелать себе человек — и всё это благодаря чтению научной фантастики».

На все дефекты и ограниченности «Эмейзинга» юный Альфред просто не обращал внимания. В этом пионерском журнале научной фантастики он видел восхищение грядущим прогрессом человечества, и его воображение воспламеняла одна грандиозная идея за другой: «НЛО, сверхсветовые скорости, исследование космоса; бесконечное уменьшение как способ проникнуть в другую Вселенную; новые источники суперэнергии; мгновенное усвоение знаний; большие путешествия; смена внешнего облика; зрение на расстоянии; путешествие по времени; уменьшение гравитации; обмен телами и т.д.».

Большое впечатление на Ван-Вогта произвёл, конечно же, роман Э.Э. Смита «Космический жаворонок». Но больше всех из авторов «Эмейзинга» сумел внушить ему идей А. Мэрритт.

Когда Гернсбек ушёл из журнала, юноша не мог не заметить перемен. «Эмейзинг» утратил для него всё своё волшебство и стал просто скучен. Поэтому в 1930 году во время одного из резких жизненных поворотов, которые стали уже ему привычными, Ван-Вогт отложил научную фантастику в сторону.

Одной из причин того, что он перестал покупать научно-фантастические журналы, стала нехватка денег. Великий биржевой крах произошёл в 1929 году, когда Ван-Вогт начал свой последний год обучения в школе. Не успел этот школьный год закончиться, как отец Ван-Вогта лишился работы в судоходной компании, и у семьи не стало достаточно денег, чтобы оплатить обучение Альфреду в колледже. И хотя в последствие Ван-Вогт прослушал в колледжах курсы по множеству предметов от экономики до театраль-

ных постановок, его формальное образование было на этом завершено.

Следующие шесть месяцев Альфред сидел дома и не знал, чем заняться. Больше всего времени у него отнимали книги. Но читал он уже не бульварную литературу, не исторические романы, мистерии или вестерны. Он читал серьёзную британскую литературу конца прошлого и начала этого века и французские романы девятнадцатого столетия. Книги по истории и психологии. И ещё он читал научную литературу.

Главным образом Ван-Вогта интересовала не привычная ньютоновская наука. Видимо она слишком напоминала юноше те предметы, из-за которых он остался на второй год в десятом классе: математику и латынь, да и физику, и химию он не особенно любил. В отличие от Джона Кэмпбелла или Роберта Хайнлайна Ван-Вогт никогда в жизни не собирал радиоприёмников и не устраивал взрывов в подвале. Было совершенно невероятно, что он, когда вырос, стал бы инженером-аэронавтом, как де Камп или биохимиком, как Азимов.

Более всего привлекала Ван-Вогта новая всё более развивающаяся наука об атомах и галактиках. Но даже здесь его интересовали не детали и подробности, а сами концепции и точки зрения — суть и философия науки. Поэтому вполне естественно, что его внимание привлекли работы Артура Эддингтона, Джеймса Джинса и Дж.Б.С. Халдейна.

Однако самое большое влияние на мировоззрение Артура оказала монография Альфреда Норта Уайтхيدا «Наука и современный мир» (1925). Тем или иным образом эта пионерская работа по постматериалистической философии попала на глаза большинству юношей, которые стали затем писателями фантастами кэмпбелловского Золотого века. Но лишь Ван-Вогту, единственному из них, удалось по-настоящему усвоить эту маленькую, но трудную для чтения книжку и на её фундаменте создавать свои НФ произведения.

До выхода в свет книги «Наука и современный мир» Альфред Норт Уайтхид работал преподавателем математики первые двадцать пять лет в колледже Тринити в Кэмбридже, а позже, с 1941 года в Лондонском университете. Мы можем вспомнить, что Уайтхид вместе с Бертраном Расселом написал «Принципы математики» (1910-1913 г.г.) трёхтомную монографию. Это была героическая попытка свести всю математику к логике. Тридцать лет спустя именно со страниц этой монографии Прэтт и де Камп взяли символические уравнения, которые помогли Гарольду Ши перемещаться из одной реальности в другую.

Мы можем также вспомнить выдающуюся метаматематическую работу 1931 года Курта Гёделя, немца, «О формально недоказуемых теоремах», где доказывается невозможность как системы «Принципов математики», так и любой другой системы быть полной и самодостаточной. В ней была доказана теорема, будто любая система не способна ни доказать, ни опровергнуть некое утверждение.

Но ещё до появления работы Гёделя Альфред Норт Уайтхид сам осознал всю тщетность титанических усилий его и Рассела. Практически Уайтхид, благодаря своему пониманию математики, новой квантовой физики, новой физиологии и психологии, одним из первых усомнился в эффективности всей современной научной философии.

Он прямо заявляет: «Мы довольствуемся поверхностными законами из различных произвольных начальных условий». А затем с обезоруживающей откровенностью задаёт вопрос: «Не может ли быть так, что стандартные научные концепции имеют силу только в узких рамках? Быть может, эти рамки даже слишком узки для самой науки!»

Именно поэтому в 1924 году в возрасте 63 лет Уайтхид пересекает Атлантический океан и начинает работать профессором философии в Харвардском университете. И первым плодом этой новой карьеры стала книга «Наука и современный мир», в основном основанная на восьми лоуэмловских лекциях, которые он прочитал в 1825 году.

Две линии современной аргументации переплетаются вместе в этой книге. Прежде всего Уайтхид рассматривает всю историю критики научного материализма и возражений против него в Западном обществе. Философские аргументы, которые автор выдвигает против него, возникли на заре Западной научной мысли, в эпоху Просвещения. Экспериментальные возражения — часто выраженные в поэтической форме — были родом из эпохи Романтизма. И наконец, перечисление тех проблем, которые поставила перед научным материализмом новая стирания наука конца века Техники.

Тем временем в качестве другой линии аргументации Уайтхид набрасывает основы альтернативной постматериалистической философии — «системы мышления, основанной на концепции организма, а не на концепции материи».

Вот так Уайтхид описывает обе линии аргументации:

«Материалистическая точка зрения возникла из гипотезы о независимости существования двух субстанций материи и сознания. Материя влияет на внешнюю среду посредством движения, а сознание — путём размышления его объектов. Таким образом, в материалистической теории есть две независимые субстанции, и каждая описывается с помощью собственных принадлежностей.

Органистическая концепция основана на анализе процесса реализации событий, находящихся в связи друг с другом. Событие — вот единица вещественной реальности».

Разобраться в аргументации, которую Уайтхид развернул в «Науке и современном мире» весьма нелегко. Она выглядит запутанной, слишком широкоохватной, глупой и уклончивой, так как и сам Уайтхид не всегда понимал то, что хотел высказать.

В ходе дискуссии Уайтхид противопоставлял мыслителей умных, но ограниченных, и мыслителей — путаников, зато с широким кругозором и плодотворных. Сам он являлся мыслителем второго вида. Впоследствии, вникая в нюансы и намёки аргументации Альфреда Норта Уайтхид и

пытаясь точно разобраться, что они означают, будут разбираться в жизни даже студенты-философы.

Немного даже удивительно, что современники Ван-Вогта — другие ребята, которые выросли и стали писателями-фантастами Золотого века — в большинстве своём сочли «Науку и современный мир» совершенно непонятными. А те идеи, которые первые молодые нестандартные учёные могли понять у Уайтхида — например, о репутации научного материализма — они оказались не готовы их признать и развивать.

Однако с Ван-Вогтом вышло совершенно иначе и прежде всего потому, что он никогда не был профессиональным студентом-философом и никогда не был верен концепциям Западной науки. Он был всего лишь сыном канадского фермера и больше всего на свете желал расширить кругозор своих мыслей и потому усваивал все идеи, какие только мог отыскать в книгах.

«Наука и современный мир» давала Ван-Вогту то, что ему было нужно. Во всей туманной системе уайтхидовской аргументации некоторые ключевые сентенции убеждали в этом Альфреда.

Например, такая вот:

«Моя теория означает полный отказ от утверждения, будто простое определение координат и есть главный способ, которым вещи включаются в пространство-время. В некотором смысле всё находится везде и во всех временах. Каждая точка в пространстве-времени проецируется в любую другую точку. Таким образом, в каждой стандартной пространственно-временной точке отражается весь мир».

Как кружит голову такая идея — что всё находится везде и во всех временах, и потому в каждой стандартной точке некоторого размера отражается всё сущее! Какая обильная пища для ума.

А вот ещё одна:

«Если организмы хотят выжить, они должны действовать совместно. Любой физический объект, портящий собственную окружающую среду, совершает самоубийство».

И ещё:

«Успешно выживающие организмы изменяют свою среду. И чем успешнее выживают эти организмы, тем лучше чувствуют они себя в новой изменённой окружающей среде».

Для Ван-Вогта почти не имело значения, что он не мог досконально вникать в каждую деталь уайтхидовской аргументации. Главное для него было понять основное: во Вселенной постоянно конкурируют различные реальности, а Уайтхид выдвинул новую концепцию органистической Вселенной, где всё связано со всем через творение и сотрудничество.

Такой образ мысли — не спиритический, не материалистический, а холистический, органистический, эволюционный, природный — был гениальным раритетом в двадцатых годах. Но юный Альфред Ван-Вогт нашёл его очень привлекательным и с рвением принял на вооружение.

Почерпнутые из «Науки в современном мире» оригинальные идеи задержались у него в подсознании. Наконец, вылежавшись там и став его собственными идеями, они-то и стали философским базисом для научной фантастики, которую Ван-Вогт напишет для кэмпбелловсеого «Эстаундинга». И принципиальное отличие этих произведений от историй всех остальных писателей-фантастов Золотого века, в глубине души оставшихся научными материалистами, будет заключаться во вдохновлённом Уайтхидом постматериалистическом восприятии Вселенной у Ван-Вогта как о развивающихся вместе связанных организмах.

Когда прошли месяцы после окончания школы, стало ясно, что скоро закончится время погружения юного Альфреда в книжки и он докажет всем, что он писатель, даже если он никогда ничего не напишет. В начале 1931 года Ван-Вогт выдержал экзамен на Гражданскую службу, предложив себя на временную правительственную работу, и получил её. Он переехал на восток в Оттаву, столицу Канады, где проработал десять календарных месяцев клерком, анализируя результаты канадской переписи.

Воображение Ван-Вогта было захвачено грандиозными масштабами переписи с её информацией обо всех людях от одного угла страны до другого. Одним из результатов этого очарования стал тот факт, что в дальнейшем, когда Док Смит описывал мыслящие машины завтрашнего дня как всего лишь гигантский сортировщик перфокарт, а Роберт Хайнлайн в своих идеях не пошёл дальше тяжеловесного и ненадёжного «баллистического калькулятора», имеющего одно единственное специальное применение, регулировка работы дюз космической ракеты, А.Э. Ван-Вонг рассматривает компьютеры будущего как информационные машины, способные вмещать в себя квадриллионы фактов с выборками по именам, и работающему с ним человеку оставалось только нажимать на кнопки.

Другая идея, родившаяся у Ван-Вогта в дни его временной работы в Оттаве — и оставившая свой след в его НФ-произведениях — стал большой секрет, который открыл будущему писателю его сосед по комнате, недавно приехавший в Канаду из Шотландии. Он рассказал Альфреду, что друзья юноши из Мардена, провинции Манитоба во всём ошиблись: англичане не правили больше Британской империей, а только думали, что правят. Настоящими хозяевами Империи являются Шотландцы, мстящие за разгром Красавчика — принца Карла — при Куллодене. И как только его сосед закончит колледж, он тут же надеется получить место, давно подготовленное для него, за кулисами канадского правительства.

Так как Ван-Вогту не могли обеспечить секретную поддержку никакие немецко-канадские кабалисты, он не мог не вернуться в назад в Виннипег, когда в 1931 году его работа по проведению переписи закончилась. Но за время своего пребывания в Оттаве, он начал серьёзно задумываться о собственной писательской карьере, и уже явно претендовал на неё. В Палмеровском институте творчества он прошёл заочный курс «Английский и самовыражение». Долговременным последствием этого курса стала идея о

возможном сильном воздействии некоторых звуков и неортодоксального подбора слов.

Потом, уже дома в Виннипеге, он разыскал в библиотеке «Технику сочинения историй» Томаса Уззелля и две широко известные книги Джона Галлишоу: «Только два способа, как писать истории» и «Двадцать проблем у писателя-новеллиста» — которые примерно в то же время выбрал в качестве учебников юный Джек Уильямсон, когда, бросив колледж, решил стать настоящим писателем. У Галлишоу Ван-Вогт учился составлять фразы, которые вызывали бы определённые эмоции, мысли и тревоги, и как превратить произведение в череду коротких сценок, каждая из которых имела собственную, отличную от других цель. От Уззелля же он заимствовал идею, что история должна производить на читателя впечатление единого удара.

Наконец, закончив обучение, 20-летний Ван-Вогт почувствовал себя готовым к писательской карьере. Но какой вид литературы ему избрать?

Он сам не читал исповеднических журналов, но заметил, что «Тру стори» («Правдивый рассказ»), лучший из подобных журналов в каждом номере имел призовой конкурс. Поэтому он решает быть дерзким и включиться в этот диспут. Он ушёл из библиотеки с книгами Уззелля и Галлишоу под мышкой и сумел написать первые страницы первого своего произведения.

Все эти попытки Ван-Вогта казались случайными. Всё время пока он работал, он просыпался по ночам и обдумывал планы на завтра. Но после того как он в течение девяти дней писал по эпизоду в день, он закончил свой рассказ, который назвал «Я живу на улицах». В нём говорилось о женщине, которую в тяжелые времена Депрессии выкинули из квартиры. Ван-Вонг не получил за него никаких призов, но «Тру стори» купила и опубликовала его рассказ.

Следующие три года, с 1932 по 1935, Ван-Вогт регулярно продавал свои простые, эмоциональные анонимные маленькие рассказы в исповедальных журналах, а однажды даже выиграл приз в тысячу долларов. Но затем — после

того как неожиданно решил для себя, что более чем достаточно набил руку в сочинении подобных историй — на полуслове своей очередной правдивой исповеди он вдруг почувствовал отвращение к себе, отложил перо и больше никогда не возвращался к этой теме.

Но если недостаточно писать просто то, что легче всего продаётся, о чём вообще надо писать? Ван-Вогт не знал этого. В середине тридцатых годов он писал торговые газетные интервью, короткие радиопьески и изредка рассказы для приложений к газетам и бульварным журналам. Писать учился на этих работах, но никогда не был ими полностью доволен. В то время, как вспоминал Ван-Вогт, он получил возможность писать для глянцевого журнала, но ощутил необъяснимое, но стойкое отвращение ко всем этим попыткам.

Будучи писателем, читателем и мыслителем, Ван-Вогт считал себя интеллектуалом. Но если он и являлся интеллектуалом, то совершенно необычным. Он не был ни красноречивым, ни остроумным. У него были не слишком большие способности в перебирании мельчайших исторических фактов или в чётком логическом мышлении.

Нет, обычный образ мысли Ван-Вогта позволял ему остановиться на каком-то объекте или субъекте, приложив максимум мыслительных способностей, чтобы окружить этот объект или субъект, проникнуть внутрь и заключить его в себя. Он мог очень долгое время не справляться с проблемой, но потом пробка выскакивала, наконец, из бутылки и драгоценные идеи насыщали его мозг.

Когда идей накапливалось достаточно, они образовывали из всех настоящих и будущих мыслей в голове у Ван-Вогта нечто вроде системы — методологии или экстраполяции, которая находила последовательное применение, таким образом, как это нужно было писателю. Впоследствии сам Ван-Вогт называл себя не иначе, как «Мистер Систем».

Идея, что может писать научную фантастику и что он должен писать научную фантастику, осенила его летом

1938 года. С типичной для Ван-Вогта неожиданностью и кажущейся бессвязностью. После восьми лет без чтения научной фантастики однажды в аптеке Мак-Найта Ван Вогту случайно попался на глаза последний номер «Эстаундинга», журнала, на который он дотоле не обращал никакого внимания. Он открыл журнал наугад и начал читать.

Но это оказался не первый попавшийся рассказ! Удивительно...многозначительно...а может быть и неизбежно...что рассказ, на который пал случайный выбор писателя, был «Кто идёт?» Дона А. Стюарта — прототип всей научной фантастики.

Ван-Вогт не мог не отметить привкуса и настроения того, чего он читал. И потому он купил этот журнал и дома быстро дочитал рассказ, чтобы попробовать его на вкус, ознакомиться с ним ближе и хорошо обдумать его.

Больше всего привлекло Ван-Вогта в рассказе «Кто идёт?» совсем не то, что в основном заинтересовало в нём читателей — приверженцев научного материализма. Они видели в этом рассказе просто морально нейтральное утверждение, что даже меняющее тело инопланетного чудовища может подчиниться универсальной силе научных знаний человечества. Мы можем вспомнить, например, что Айзек Азимов, вдохновленный этой историей, предпринял свои первые попытки писать современную научную фантастику — «Заяц», он же «Коварная Каллисто» — также о грозных инопланетных существах, которых люди пытаются понять с помощью науки.

Но Ван-Вогт вычитал в «Кто идёт?» нечто совершенно иное. Больше всего в этом рассказе внимание его привлёк намёк на этику сотрудничества — новую систему ценностей, принятую в постматериалистической Вселенной, идею которой он не переставал прокручивать у себя в голове, после того как впервые прочитал Уайтхида.

Ван-Вогт заметил, что люди в антарктической экспедиции из «Кто идёт?», которые сохранили свой рассудок, могут вместе победить существо, которое было гораздо сильнее каждого из них по отдельности. И наоборот, он видел,

что ужасный инопланетянин при всей их телепатии и многих других преимуществах в строении тела не в состоянии объединить различные свои части для проведения совместных действий. Из-за себялюбия и эгоизма, которым обладают даже капли его крови, и потому под угрозой соприкосновения с раскалённой проволокой они начинают кричать, извиваться и тем самым выдают свою нечеловеческую природу.

Всё это запало в душу Ван-Вогта. Ему казалось, что для органистической всё связующей Вселенной содружество должно стать фундаментальной ценностью, отражением целей всего мироздания. А эгоизм — это фатальный этический недостаток, каким бы большим не было видимое могущество существа.

«Кто идёт?» изменил всю жизнь Ван-Вогту. Так явственно, будто кто-то вещественный схватил писателя за плечи и физически изменил. Чтение этого рассказа перевернуло всё в Ван-Вогте и придало его мыслям иное направление.

В научно-фантастических произведениях, которые он напишет в последующие шесть лет Ван-Вогт будет искать ответы на те вопросы, которые впервые возникнут у него при чтении «Кто идёт?»

В чём для органистической Вселенной заключается истинное превосходство?

Может ли сама сила стать правдой?

Что может связать эволюцию с альтруизмом?

И — самая беспокойная проблема — как должно вести себя высшее гениальное существо? Что оно делает? Как действует? И как относится к более низшим существам?

Однако для нас эти вопросы могут не только подсказать направление, в котором двинется мысль Ван-Вогта, но и понять, в чём же писатель не смог разобраться летом 1938 года, когда он, отложив в сторону августовский номер «Эстаундинга», взял конверт и листок бумаги. Вполне возможно и, видимо, скорее всего, что он попытался не излагать идеи «Науки и современного мира» или свои мысли о по-

стматериализме или развивать собственные убеждения о морали, возникшей в головах неведомых существ. Нет, в первый момент ему в голову, скорее всего, могло прийти то, что у него есть блестящая идея для НФ истории.

Даже подозревая, что автор рассказа «Кто идёт?» Дон А. Стюарт и редактор «Эстаундинга» — это одно и то же лицо, Ван-Вогт сразу в письме взял быка за рога. Для доказательства своих серьёзных намерений, он описал собственный прошлый писательский опыт. Затем в отдельном абзаце он высказал свою идею. И задал вопрос, заинтересует ли «Эстаундинг» подобная история?

Ван-Вогт отправил письмо в Нью-Йорк и начал ждать, какой придёт ответ. У писателя было одно редчайшее качество — готовность воспринять в себя всю Вселенную и перестроить её в своём воображении. Он понял, как написать историю, вот и всё. А из своего юношеского чтения «Эмейзинга» он нашёл собственную дорогу в научной фантастике. Почему бы ему не писать НФ и не справляться хорошо с этим делом? Но в следующее мгновение он вдруг ощутил неуверенность в себе, словно маленький ребёнок, который очень хочет, но пока не умеет выйти во двор и поиграть.

И если, чтобы писателю начать писать НФ потребовалось поощрение, то Кэмпбелл не обманул ожиданий. Позже Ван-Вогт вспоминал:

«Я был уверен, что если не получу ответа, то это станет концом моей карьеры писателя-фантаста. В то время я ещё не знал, что он отвечает на все письма.

Когда он ответил, то заявил: «Когда будете писать всю историю, то обратите внимание на её дух и атмосферу.. Невверно следить только за ходом сюжета».

Именно это, прежде всего и хотел услышать Ван-Вогт. Именно великолепно передающая всю атмосферу рассказа фраза — «Вонь стояла страшная» — привлекла его внимание к «Кто идёт?». И именно дух произведения Ван-Вогт — и писатель это прекрасно знал — мог передать лучше всего.

Поэтому, поняв, что обещание, данное Кэмпбеллу, нужно выполнять, писатель сел за свой первый научно-

фантастический рассказ. Он использовал все те особые методы, которым научился в Талмеровском институте, у Джона Галмишоу и Томаса Уззеля: нестандартное сочетание слов и звуков для лучшего эффекта; поддержание атмосферы загадочности; подогревание эмоций и воображения; один целостный эпизод сменяет другой; и всё с целью — в финале объединить всё в единое целое.

Этот рассказ назывался «Клетка для зверя» и начинался он так:

«Существо ползло. Оно хныкало от боли и страха. Без форм и очертаний, вернее меняя форму и очертания после каждого резкого движения, оно ползло по коридору космического грузовика, борясь с ужасным желанием каждой клетки его тела принять форму окружающей обстановки. Серый шарик из разлагающегося вещества, существо ползло и падало, оно катилось, струилось и разлагалось, в агонии борясь с абсурдным желанием принять стабильную форму. Любую форму!»

Это существо имеет очевидное сходство с инопланетянином из «Кто идёт?». Оно также является телепатом, умеет менять форму и способно превращаться в любого встречного человека. Но есть и некие отличия между ним и кэмпбелловским чудовищем. Оно не столь плодовито, не умеет поглощать других существ, а клетки её тела не настолько автономны.

Практически это полуисторическое — полуужасающее, но смертоносное существо — которое Ван-Вогт называет то «роботом», то «андроидом» и описывает его то как организм, то как машину — было создано «великими и чудовищными мозгами» из другого более медленного измерения, нежели наше. Его направили на Землю, чтобы найти там математика, и освободить своего собрата, который миллионы лет назад — в ту пору он был беспомощен — затащили в наше пространство и посадили в клетку древние марсиане, почувствовавшие его дурные намерения.

Если узник вырвется на свободу, он сможет переносить своих друзей из одного измерения в другое. Именно этого

они и жаждут. И вот чего они хотят добиться, когда достигнут своей цели: «Наша цель — контроль за всем пространством и всеми мирами, особенно теми, где есть жизнь. Мы хотим сами устанавливать законы для всей Вселенной».

Эти злонамеренные инопланетяне послали своего меняющего форму робота, чтобы он, обманывая и втирая очки землянам, манипулировал ими и узнал бы, как открыть эту ловушку. Но когда всё это происходит, они выдают свою истинную натуру. Они решают, воспользовавшись андроидом как ключом, обречь его в дальнейшем на муки и превращают его из человека, в образе которого робот выполнял своё задание, и придают ему нужную форму.

Однако землянин Брендер всё же догадывается, что его обманули. В момент открытия древней, затерянной в песках марсианской тюрьмы он собирается уничтожить её узника и тем самым разрушить планы завоевателей.

Бедный кричащий робот может читать мысли Брендера. Он знает то, что знает человек. Он ещё может предупредить своих создателей и, быть может, даже спасти собственную жизнь, но ничего не делает. Робот позволяет принести себя в жертву. Клетка открывается и инопланетное чудовище погибает, унося с собой в могилу тайну перехода из одного измерения в другое.

Умиравший робот тщетно пытается вернуть себе человеческий облик. Он говорит Брендеру:

«Я не сказал им... Я читал твои мысли... Потому что они повредили меня. Они хотят уничтожить меня. Потому что... я полюбил...людей. Я был... человеком!»

Инопланетян, по его мнению, погубили их собственные отчуждённость, замкнутость и излишняя жестокость. И пока Брендер с жалостью смотрит на него, андроид превращается в серую лужицу, а затем распадается в прах.

Закончив свой рассказ, Ван-Вогт направил его в «Эстандинг». И точно так же, как Ван-Вогт нашёл в рассказе «Кто идёт?» то, что было ему нужно, так и Кэмпбелл сумел

с самого начала почувствовать, что его новый автор — это один из самых незаурядных писателей.

Первое, что отметил редактор, прочитав «Клетку для зверя», были его непосредственность, нервозность и напряжённость. Сюжет ни на минуту не стоит на месте, он всё время движется безжалостной поступью возбуждённого мечтателя. Столь безжалостное к читателю произведение ещё ни разу не появлялось на страницах бульварных НФ журналов.

Этот научно-фантастический рассказ кроме того был смелым и даже экстравагантным. Вспомним, что всего пять лет назад почтенный Г.Д. Уэллс утверждал, что в любой НФ истории не может быть больше одного удивительного момента, иначе это будет безответственная глупость. Он раздражительно бурчал: «Никого не заинтересует то произведение, где всё может произойти».

А этот начинающий автор без зазрения совести намешав всевозможные диковины всего лишь в один рассказ: изменчивое чудовище — робот — андроид, космическое путешествие, телепатия, высокоразвитые злобные инопланетяне; множество измерений с различным течением времени в каждом из них; переход из одного измерения в другое; давно исчезнувшая марсианская цивилизация; антигравитация; «самое основное число»; не менее двух видов «величайших металлов» и непреодолимая универсальная сила. Более того, Ван-Вогт сумел заключить весь этот огромный набор чудес в рамки реального многозначительного произведения.

Но самым оригинальным и впечатляющим аспектом «Клетки для зверя» является то, что рассказ в значительной части произведения ведётся от лица хныкающей, катящейся, меняющей форму **вещи**. К тому же Ван-Вогт просит читателей войти в положение этого существа и пожалеть его. Всё это совершенно неслыхано. Ещё никто не осмеливался писать о чувствах абсолютно непохожего на человека и чудовищного существа.

Энергия, сила воображения и оригинальность рассказа Ван-Вогта сразу бросается в глаза, но Кэмпбелл не мог не понять, что он мог быть гораздо лучше и эффективнее.

В первую очередь, он недостаточно достоверен. Если опрометчивый шаг сюжета рассказа можно прервать, задав несколько быстрых и чётких вопросов, слишком многое в нём не выдержало бы проверки.

На самом деле это всегда будет слабым местом у Ван-Вогта. Подобно своему наставнику Альфреду Уайтхиду, он писал туманно, но плодотворно, а не ясно и ограничено.

Позже Ван-Вогт так скажет о писателях Золотого века: «Мы все чувствовали себя Одним Большим Великим Автором». Однако верно и то, что наибольшая часть кэмпбелловской современной научной фантастики — как суммарного вклада множества отдельных личностей и индивидуальностей — создана иными, нежели А.Э. Ван-Вогт, писателями, которые большое внимание уделяли правдоподобной аргументации. Без сравнительно сдержанных и актуальных работ де Кампа, Хайнлайна, Азимова и других, все полёты воображения Ван-Вогта легко могли бы показаться абсолютно беспочвенными — а без его произведений многие из историй других авторов могли бы показаться слишком пресными и малозагадочными.

Но кроме своей полной неправдоподобности у «Клетки для зверя» был ещё один недостаток. Вопреки всем советам Томаса Узелля они не оказывали единого воздействия в целом.

Главным вопросом, возникающим в ходе чтения рассказа, был таков: как андроид сумел выдумать, чтобы освободить из клетки пришельца и что совершили бы это злое существо и весь его род, сумей он освободиться из марсианской тюрьмы. В кульминации рассказа поясняется, что все эти возможности и опасности оказываются всего лишь иллюзиями. Выяснилось, что в любой момент, когда бы ни была открыта клетка, инопланетянин в ней должен был погибнуть.

Так что главная проблема рассказа — это вовсе не проблема и никогда ею не была. И тогда главной эмоциональной сценой в «Клетке для зверя» становится сцена гибели меняющего форму робота, в которой помимо всего прочего говорится о его лестной для нас склонности вернуть себе человеческий облик.

Эта смена главного эмоционального напряжения ухудшает качество рассказа. И из-за этого Кэмпбеллу показалось, что если читатель и сумеет отождествить себя с этим чудовищем и проникнуться к нему жалостью, то гораздо лучше для рассказа будет, если перенести сцену, выражающую чувства этого существа к началу истории.

Из-за этого Кэмпбелл вернул рукопись Ван-Вогту. Он высоко оценил рассказ, но заявил, что рукопись нужно немного переделать. Так, поступки землянина Джона Брендера могли быть более мотивированными. А чудовище лучше с самого начала сделать достойным жалости. В состоянии ли мистер Ван-Вогт проделать эту работу?

Однако со временем новый автор полностью превзошёл все кэмпбелловские ожидания. Выслушав все замечания редактора, Ван-Вогт написал свой второй НФ рассказ, в котором были учтены все недочёты первого. И этот рассказ оказался настолько хорошим, что автор не захотел просто отложить его в сторону.

И хорошо, что это произошло до того, как Ван-Вогт получил назад рукопись «Клетки для зверя» с предложением переписать рассказ. Новый его вариант, более сильный, но по-прежнему недостаточно достоверный из-за центральной проблемы без проблемы заключённого инопланетянина, был опубликован в августовском за 1940 год номере «Эстаундинга». Он стал пятой НФ публикацией его автора. За подобную задержку с переделкой НФ рукописи Кэмпбелл мог просто отклонить её и не печатать до самого конца Второй Мировой войны.

Именно повесть «Чёная тварь», второе научно-фантастическое произведение, отправленное Кэмпбеллу «Альфредом Вогтом» — так он подписывался в начале сво-

ей писательской карьеры — убедил редактора, что перед ним уже не многообещающий юнец, которым надо руководить и опекать. Эта необычная повесть доказала Кэмпбеллу, что его 26-летний корреспондент из Виннипега — лишь на два года младше самого редактора — это уже сложившийся писатель, не имеющий себе равных по игре воображения в научной фантастике.

В «Чёрной твари» Ван-Вогт наглядно продемонстрировал, что все лучшие качества пробы его пера не являются ни иллюзией, ни случайным успехом. Его новая повесть имела те же самые достоинства. Раз начавшись, она до самого конца заставляла не ослабевать внимание читателя: — «Вновь и вновь Кёрл крадётся». С самого начала она знакомила читателей со стимулами и целями могущественного инопланетного существа. И точно так же автор бесцеремонно собирает вместе множество НФ концепций, каждая из которых для любого другого автора вполне могла стать основанием для сочинения отдельной истории.

В то же время её фабула стала гораздо целостнее. Более того — в отличие от «Клетки для зверя» и её образца «Кто идёт?», которые так и остались обертонами среди условных историй века Техники о нашествии инопланетян — в ней была предложена совершенно новая и ни на что не похожая ситуация.

Более того эта повесть стала ярчайшим предвидением той научной фантастики, какой желал бы её видеть Джон Кэмпбелл и к которой он стремился всеми силами.

Великий Редактор мечтал провести научную фантастику по пути господства человечества над космосом и будущим. А в «Чёрной твари» Вон-Вогта действует исследовательский корабль будущей человеческой цивилизации, который высадился на планете Красного солнца, лежащей в девятистах световых годах от ближайшей звезды.

Вот это перспектива! Межзвёздная исследовательская команда, ведущая своё происхождение от земной человеческой цивилизации, осваивает целую галактику! Примерно пятнадцать лет спустя такие произведения станут для «Эс-

таундинга» общим местом. Но в 1939 году эта повесть являлась единственной в своём роде.

Именно вера Джона Кэмпбелла, что если человечество когда-нибудь сможет путешествовать к планетам и звёздам и взять под свой контроль расширяющуюся Вселенную, то научная фантастика должна рассмотреть всевозможные проблемы и препятствия на этом пути для их преодоления. Истинным изъяном «Клетки для зверя» с точки зрения редактора было то, что в нём не ставились и не разрешались проблемы возможностей и ответственности человечества.

Но в «Чёрной твари» всё это имелось.

В нём люди-учёные, исследуя планету, посадили свой космический корабль недалеко от остатков давно разрушенного города. Здесь они встречаются с могущественным и эксцентричным Кёрлом, похожим на кота существом с клыками и массивными передними лапами, растущими из плеч щупальцами и ушами-антеннами, и однозначно считают его выродившимся представителем погибшей цивилизации.

По всем канонам века Техники Кёрл — это очевидное суперсущество, превосходящее любого отдельного человека. Он не только прожил необычно долго, но и быстр, силен и смертоносен. Он мог дышать как хлором, так и кислородом. Своими ушными антеннами он может слышать звуки, издаваемые вибрацией вещества — основы прежней жизни «ида» и ещё фиксировать, передавать и изменять электромагнитные колебания. А своими цепкими щупальцами он может копать даже в совершенно незнакомой ему технике, в том числе в самом великом земном космическом корабле.

Кёрл являет собой живой пример враждебности космоса. Он не знает законов и отлично умеет убивать. Он и его сородичи сравнивали с землёй свою цивилизацию, боролись друг против друга и истребили всех остальных живых существ в своём мире в отчаянной смертельной схватке за «всем нужный ид», — который люди-учёные идентифицируют как чистый фосфор.

Пока люди не познали истинной природы и силы Кёрла, этот ужасный хищник разорвал одного человека на куски, дабы завладеть его идом, а потом ещё двенадцать человек убил во сне. Но когда всё выясняется — и открывается всем его резня — Кёрла загоняют в машинное отделение корабля, баррикадируют там его, а затем отправляют его самого и группу людей в космическое пространство.

Однако если Кёрл представляет собой безжалостную космическую враждебность века Техники, то представляет он её в глазах ревизионистов Атомного века. А Атомный век не только сомневался в существовании таких вещей, как полное отличие или абсолютное превосходство, но и дерзко утверждал, что с помощью науки люди могут постигнуть всех и вся, что только существует, нашлось бы самое подходящее средство управления.

Вернёмся мысленно к членам арктической экспедиции из рассказа Кэмпбелла «Кто идёт?». Оказавшись лицом к лицу с меняющим форму инопланетным чудовищем, они смогли спокойно заметить: «Это не нечто находящееся за пределами наших знаний. Оно — просто невиданная прежде форма жизни. Оно также подчинено законам природы и логики, как и любые другие проявления жизни и повинует-ся совершенно тем же законам.

И почти точно тоже самое произошло в «Чёрной твари», когда люди-учёные обнаружили, что на корабле множество трупов, а сам космический корабль несётся к звёздам под управлением котоподобного идокрада, обладающего силой, с которой они не встречались прежде. Командор Мортон, глава экспедиции, оказывается в состоянии отринуть все свои чувства, весь свой страх и панику и бесстрастно осмыслить сложившееся положение. Он заявляет: «Есть две возможности: либо это существо не подвластно науке, либо, как и все мы, подвластно. Я предлагаю придерживаться второй возможности».

И это очень хороший знак. Каким бы ни был Кёрл сильным и опасным. Всё равно он невсесоуч и уязвим. У него

есть собственные слабости и недостатки — и в способностях, и в знаниях, и в мышлении, и в чувстве перспективы.

И главным из них стала кёрловская животность. Уже у Уэллса захватчики— марсиане пробуют на вкус человеческую кровь и утверждают своё превосходство тем, что смотрят на людей как на рогатый скот. Для Ван-Вогта же ненасытная жажда Кёрлом ида свидетельствует о его принадлежности не к роду человеческому, а к животному миру.

Из-за своего ненасытного голода Кёрл часто теряет контроль над собой. Он не может привести свою психику в порядок.

Жажда фосфора могла попросту свести его с ума: «Чувство ида настолько переполняло его, что он почти сошёл с ума».

Неожиданности — даже такие мелкие, как закрытые двери лифта и его перемещение могут вывести его из себя: «Тут он с рычанием развернулся. Мгновенно рассудок его обратился в хаос. Он яростно таранил дверь. Металл прогибался под его натиском, отчаянная боль сводила с ума. Он бился как пойманный зверь».(Перевод Н. Домбровского — далее Н.Д.)

И вкус убийства может свести его с ума и заставить забыть собственные цели: «После седьмого трупа к нему вернулась чистая безграничная жажда убийства, вернулась привычка убивать всё, содержащее ида».

Чем дальше Кёрл убеждает всех в том, что он только животное. Эти приступы толкают его на преждевременные поступки, заставляют менять свои намерения и раньше времени раскрывать свои устрашающие боевые способности.

Более того, когда Кёрл даже не ведёт себя как беззаботный зверь, он остаётся безрассудным эгоистом. На научную экспедицию людей он смотрит как на низших существ, на запас так необходимого ему ида. Все его мысли только о себе и других существах своего вида, чтобы им вместе прыгнуть к звёздам за новыми запасами ида:

«На мгновение он ощутил, как накатило отвращение и одновременно торжество превосходства над этими безмозглыми существами, вздумавшими тягаться хитростью с Кёрлом. И тут же вспомнил, что на этой планете осталось ещё несколько Кёрлов. Мысль была крайне неожиданной, ибо он ненавидел их всех и дрался с ними насмерть. Теперь он воспринял эту исчезающую маленькую группу как своих сородичей. Если дать им шанс размножиться, то никто, по крайней мере, все эти люди, не устоял бы против них». (Н.Д.)

Выходит, что Кёрл считал себя более сильным, могущественным и хладнокровным, нежели он сам есть на самом деле, и раскрывает перед людьми, которых он сам не ставит не в грош, истинную свою натуру.

Но на самом деле именно в этом состоит основное различие между ним и людьми. Их галактическая цивилизация разрешила проблему цикличности истории, а Кёрл и его сородичи — нет, поэтому люди многое о них знают, а они о людях ничего.

Рассмотрев поведение Кёрла в контексте исторического развития его цивилизации, люди квалифицируют его как выродка и преступника. Как замечает археолог Корита: «Как видите, его действия показывают — это низменная хитрость примитивного, эгоистического рассудка, который мало или вообще не представляет, какой обширной организации противостоит». (Н.Д.)

Совершенно типично для Кёрла, что он взял под свой контроль машинный зал сферического космического корабля и чувствует поэтому себя хозяином положения, но столь же типично, что он ошибается. На самом деле капитанский мостик, а с ним и возможность управлять кораблём и его машинами, остаётся в руках людей.

Более того люди владеют наукой, а Кёрл нет и не собирается. Он может вести уединённый образ жизни, своей головой без малейшего ущерба выдержать попадание луча из вибратора, взламывать электрозамки и заставить затвердеть дверь в машинный зал с помощью «особой электрон-

ной обработки двери». Но он оказывается не в состоянии отразить, поглотить или взять под свой контроль атомную энергию. Поэтому люди сумели, выломав дверь, эффективно его атаковать.

Кёрл вынужден спасаться от опасности. Ему приходится прятаться в спасательной шлюпке. Он чинит её и на своём маленьком корабле пытается вернуться на родную планету и сплотить всех сородичей.

Но в космосе уже люди уверенно переигрывают Кёрла. Они, в отличие от Кёрла, обладают здесь громадным опытом. Как заметил Корита: «Стало быть, перед нами примитив, и примитив этот ныне в далёком космосе, полностью оторван от своего привычного окружения». (Н.Д.)

И, естественно, космос приводит Кёрла в замешательство. Если вспомнить его привычку постоянно терять голову, не удивительно, что Кёрл был совершенно обескуражен, когда все его обычные ожидания перестали сбываться.

Сначала вдруг исчез из виду корабль людей. Затем оказалось, что он летит не к своей родной планете, а от неё. И наконец, корабль людей, — который на взгляд Кёрла остался далеко позади — внезапно появляется прямо перед ним.

Это оказывается слишком много для Кёрла, и он полностью впадает в панику. В страхе перед людьми и их атомными дезинтеграторами Кёрл решает покончить с собой:

«Его мертвое тело обнаружили в луже из жидкого фосфора.

— Бедный котик, — проговорил Мортон. — Интересно, что он подумал, когда увидел, что мы появляемся перед ним после того, как его собственное солнце пропало? Ничего не понимая в антиускорении, откуда он мог знать, что мы быстро останавливаемся в пространстве, тогда как у него на это потребовалось бы три часа. Он намеревался направиться к своей планете, но на самом деле удалялся от неё всё дальше и дальше. Вероятно, он и не догадывался, что когда мы остановились, он проскочил мимо нас, и что потом от нас требовалось только следовать за ним и изо-

бражать его солнце, пока мы не оказались достаточно близко, чтобы его расстрелять. Наверное, ему показалось, что весь космос вывернулся наизнанку». (Н.Д. под редакцией П. Полякова)

Своей прекрасной повестью Ван-Вогт практически перевернул все представления века Техники с головы на ноги. В прежней научной фантастике именно на стороне пришельцев-захватчиков всегда выступала Вселенная, а людям приходилось ограничиваться землецентричной перспективой. Но в «Чёрной твари» всё наоборот. Кёрл и его род в своей точке зрения ограничены отдельной планетой, а за людьми стоят знания и ресурсы всей Галактики.

Какая идея! Когда Джон Кэмпбелл понял её, у него не могло не ёкнуть сердце.

И редактор написал Ван-Вогту: «Ваша повесть о «Чёрной твари» совершенно изумительна». Он нашел место для первого опубликованного произведения нового писателя-фантаста на обложке июльского за 1939 год номера «Эстаундинга», который считается началом Золотого века.

В том же письме, где сказано много добрых слов о «Чёрной твари», Кэмпбелл пишет и о своём новом журнале для фэнтези «Унноуне» и предлагает Ван-Вогту сотрудничество в этом журнале. Кэмпбелл полагал, что жанр фэнтези окажется более органичным для Ван-Вогта с его даром передачи настроений и чувства ужаса. Редактор писал: «Если из «Чёрной твари» убрать всяческие межпланетные перелёты, атомную энергию, разные механизмы и т.д., то получится прекрасная вещица для нового журнала».

И Ван-Вогт изо всех сил постарался выполнить просьбу Кэмпбелла. Почти тотчас же он написал рассказ о полинезийском боге-оракуле — «Выходец из моря». («Унноун», январь 1940) — попытавшись одеть свою «Чёрную тварь» в платье фэнтези. Ещё в 1942-1943 годах он написал три произведения для этого журнала, в том числе роман «Книга Пта» (Unknown Worlds, «Унноун Вёлдз», октябрь 1943), вышедший в самом последнем его номере.

Однако хотя Ван-Вогт не обладал нужной точностью и пунктуальностью и хорошо умел показывать настроения, рационалистический фэнтези оказался не его жанром. Потому что произведения похожие на лоскутное одеяло, находящие материалистическое объяснение для последних остатков сверхъестественного, и являющиеся сами игрой, были не тем, ради чего Ван-Вогт обратился к НФ. В результате произведения-фэнтези писались им с большим трудом, а его работы для «Унноуна» не обладали оригинальностью и эффективностью научно-фантастических вещей этого автора.

Вдохновение посещало Ван-Вогта только тогда, когда он писал о том, во что верил, а верил он только в постматериализм. Великой целью в НФ для писателя стало изобразить всю глубину времени и пространства органистической, всевязующей, развёрнутой Вселенной и образ человека, преступившего собственные рамки.

За время между продажей «Чёрной твари» и её публикацией Ван-Вогт женился на Эдне Халл, женщине на семь лет старше себя. Она работала исполнительным секретарём и писала газетные очерки и короткие рассказы для церковных журналов. Ван-Вогт познакомился с ней в Виннипегском Писательском Клубе. После своего замужества миссис Ван-Вогт перепечатывала черновые рукописи своего мужа на пишущей машинке. Постепенно НФ пришлась ей по вкусу, и она написала несколько собственных рассказов, опубликованных в «Эстаундинге» и «Унноуне» за подписью Майн Э. Халл.

Первым, написанным после женитьбы, произведением стало чёткое продолжение «Чёрной твари» повесть «Алая угроза». (Эстаундинг», декабрь 1939) В ней тот же исследовательский корабль, отправляющейся из нашей Галактики в другую, встречается с Кстлом, красным шестипалым существом ещё старше, сильнее и опаснее Кёрла, которое плавает в пустоте, куда космический взрыв когда-то забросил его вечность назад.

Однажды получив возможность оказаться внутри барьера, защищающего корабль людей, Кстл умудряется переделать собственную атомарную структуру и научиться легко проходить сквозь полы и стены. Затем он начинает играть с людьми в прятки-догонялки. Он внезапно возникал из ниоткуда, захватывал и парализовывал человека, желательно более упитанного, уносил его и заключал в него одно из своих яиц.

Людей устрашает способность существа выжить в открытом космосе и его умение проходить сквозь стены. Один из них заявляет: «Раса, раскрывая последние тайны биологии, должна опередить людей на миллионы и даже на миллиарды лет вперёд». (Н.Д. под редакцией П. Полякова)

Однако психологически Кстл менее совершенен. Пусть «удобный» случай и предоставил ему бесконечное время для размышления на межгалактических просторах, его образ мысли всё равно не ушёл дальше цикличности. Как замечает археолог Корита, что Кстл смотрит на мир с позиции типичного крестьянина.

Как для всякого крестьянина, первейшей целью становится сберечь собственное потомство. Именно его всепоглощающее желание найти вместилище для своих яиц, которые он откладывает в животы людей, даёт людям нужное время организовать и выстроить планы против него.

Кроме того из-за своего чисто крестьянского пристрастия к собственной небольшой территории Кстл слишком поздно замечает, что люди резко остановили корабль посреди межгалактического пространства, оставив его одного в ловушке и временно пропустили свой корабль через «сильнейший неотразимый поток энергии», чтобы избавиться от чудовища.

После того, как Кстл исчез в межгалактическом пространстве, одному члену экспедиции показалось, что люди имеют естественное преимущество над другими существами: «Очевидно он — выходец из другой галактики, а в нашей Галактике люди, кажется, лучше всех приспособлены к ритму её жизни».

Его товарищ возражает:

Вы с большой готовностью принимаете, что человек — образец справедливости, явно забывая, что он прошёл через долгую и жестокую историю. Он поработал своих соседей, убивал противников и получал самую нечестивую садистскую радость от мучений других. Не исключено, что за время нашего путешествия мы встретим другие разумные существа, гораздо более достойные править Вселенной, чем человек». (Н.Д.)

У первых трёх научно-фантастических произведений Ван-Вогта — «Клетки для зверя», «Черной твари» и «Алая угроза» — есть две общие черты. Самая очевидная — наличие в каждом из них чудовища, гораздо могущественнее человека. Из-за этого многим — в том числе и самому Альфреду Ван-Вогту — начало казаться, что Ван-Вогт — автор одного сюжета.

Сложнее и глубже лежит понимание, что Ван-Вогт не просто один из множества интуитивных писателей-фантастов, что всегда держит свой нос по ветру, а единственный, кто сознаёт собственную ограниченность и то, что есть на самом деле, даже ещё меньше, нежели обычно принято в его группе творцов-лунатиков.

Ван-Вогт начинал писать свои истории, не имея за душой ничего, кроме несколько тусклых идей — или образов, или настроений — и затем нащупывал пути к концу эпизода, прислушиваясь к собственным чувствам и вдохновению. Он искренне признавался: «Когда я берусь за мои истории, я понятия не имею, чем они закончатся — и пока моё внимание не привлечёт какая-нибудь мысль или ещё что-нибудь я вижу несколько интересных картинок и описываю их. Но я совершенно не знаю, что будет дальше».

Он использовал каждую идею, что приходила ему в голову во время сочинения истории, не оставляя ничего про запас. И в нужный момент Ван-Вогт всегда находил поворот сюжета, который приближал его мечту во сне или возникал вдруг на следующее утро:

«Обычно во сне, или на следующее утро примерно в десять часов — бац! — приходит идея, которой мне так не хватало в своей истории. Все самые лучшие мои произведения я написал именно таким образом: по одной идеи на каждые десять страниц истории. Другими словами, я не выдумывал свои произведения, а прочувствовал их».

Как мы уже неоднократно убеждались, что и ранние писатели-фантасты, сочиняя свои истории, снова и снова выдумывали их во сне или благодаря внезапному озарению. Но Ван-Вогт первым из писателей-фантастов попытался сделать из этого систему и базировать на этой иррациональной основе сам процесс сочинения одного своего произведения за другим.

Истина, однако, заключалась в том, что у него просто не оставалось другого выхода. При отсутствии сознательного предвидения сны и грёзы оставались единственным эффективным путём, при помощи которого Ван-Вогт мог создавать научную фантастику. Он говорил: «Я стараюсь сознательно продумать сюжет всего произведения от начала до конца, и это у меня никогда не выходит. Я лучше знаю, что идти этим путём мне не стоит и пытаться».

Менее очевидный, не столь поверхностный и более общий элемент в ранних произведениях Ван-Вогта — методом от неосознанного путём бесчисленных повторений к пониманию — является **моральность**, или, назовём его тем словом, которое лучше подходит к ментальности Атомного века, **здравомыслие**. В каждом из этих трёх научно-фантастических произведений сверхмогущественных чудовищ губит собственная алчность и голод, собственный эгоизм, безжалостность и жестокость, собственная неспособность отказаться от заветных привязанностей. И потому люди, очень похожие на нас, могут победить их при помощи благопристойности, самопожертвования, взаимопомощи и широты кругозора.

После трёх научно-фантастических произведений о чудовищах — плюс бледная имитация для «Унноуна» — Ван-Вогт начал думать, о чём ещё можно было бы написать. Он

полностью признал, что больше всего его интересует бессознательное. Именно из этого следовало, что истинное совершенство не имеет отношение к возрасту, биологии или личной силе. Скорее всего, оно лежит в промежутке между простым интересом к себе и хорошим качеством в целом.

Окончательно осознав эту идею, Ван-Вогт создал своё новое научно-фантастическое произведение — рассказ «Повторение». («Эстаундинг», апрель 1940)

В этой повести отправлен посланник с Земли, чтобы убедить упрямых несговорчивых колонистов со спутника Юпитера Европы отдать свой мир под политическую власть Марса, дабы Марс вступил в союз с Землёй и Венерой. И таким образом предотвратить войну, которая могла бы охватить всю Солнечную систему. Посланник признаёт, что колонию ожидает кратковременное мучение, но утверждает, что огромная долгосрочная выгода ей обеспечена:

«Запомните, тысячи лет будут использоваться не только металлы, восстановленные на Европе, но и металлы всей Солнечной системы. Именно поэтому сейчас нам необходимо справедливое распределение, чтобы последние сотни лет из этих тысячелетий не добывать боем эти металлы с Марса. Понимаете, за эти тысячи лет мы обязаны достичь звёзд. Мы должны научиться развивать скорость гораздо выше световой и потому в ближайшие столетия мы обязаны сотрудничать, а не враждовать. Поэтому они ни в чём не должны зависеть от нас, а мы не должны поддаваться разрушающим сознание искушениям, и значит, будет лучше, если мы сейчас пожертвуем собственными интересами».

Доводы посланца, который упрощает молодых европианцев прекратить былую вражду и отдать себя под покровительство прежних противников таковы:

«Я снова рассказал людям о правилах жизни. Но где-то на тропе Вселенной должно быть место для всех, единственное мирное решение для общественных линий наивысших атогонистических сил. /.../

Наступит день, когда люди достигнут звёзд и все старые — престарые проблемы возникнут вновь. Когда эти дни наступят, мы должны сформулировать здравомыслие в душах людей, и поэтому прежде всего поощрять бесконечные повторения мирных решений».

В этой повести нет той энергии, тепла и эмоциональности, которые так отличали три предыдущих произведения Ван-Вогта от остальных НФ. Написанное после них «Повторение» являлось явной притчей — похожей по своему внешнему облику и масштабности на другие фантастические повести и рассказы, печатавшиеся «Эстаундинге» в 1940 году. Более того, это повесть-нотация, ведь по сути она представляет собой литературно обработанную лекцию.

Несмотря на всё это, повесть Ван-Вогта содержала в себе одну очень важную идею. Если люди достигнут того уровня развития, который писатель описывает в «Чёрной твари», — если они смогут достичь звёзд и стать властелинами Галактики — они должны будут в первую очередь научиться здравомыслию: широкому кругозору, отказу от собственных амбиций и мирному сотрудничеству. И если им не удастся добиться всего этого, то они будут несколько не лучше Кёрла, разве что проще и слабее, чем он.

Именно в свете этих идей Ван-Вогт в 1950 году снова взялся за «Чёрную тварь» и «Алую угрозу» и, объединив их с ещё двумя повестями и дополнив новым материалом, создал свой, как он назвал «роман-сборник» «Путешествие «Космической гончей»». Именно это качество книга определяет необходимым для создания целостного кругозора. Здравомыслие.

В этот роман Ван-Вогт вводит нового главного героя, Эллиота Гросвенора, нексиалиста, знатока науки обо всём. Это можно рассматривать как ван-вогтовское понимание идеального человека, по Хайнлайну, «энциклопедического синтетиста» или современного всезнайки. Разница между ними в том, что у Хайнлайна главное внимание уделяется

фотографической памяти, а у Ван-Вогта — абсолютной широте кругозора.

В начале романа Гросвенор выглядит чем-то вроде белой вороны на борту исследовательского корабля. Его словно бы никто не замечает:

«Он уже привык оставаться на заднем плане. Как единственного нексиалиста на борту «Космической гончей» его долгие месяцы оставляли без внимания те специалисты, которые не знали в точности, что означает нексиалист, да и не слишком-то этим интересовались. Гросвенор намеревался исправить это упущение. Вот только случай никак не подворачивался». (Н.Д.)

С помощью нексиализма Гросвенор намерен объединить в единое целое разрозненные знания всех научных специалистов корабля и покончить с мелкими политическими интригами, разделившими людей по лагерям. Ему посчастливилось показать всю ценность самого широкого кругозора мышления при встречах с Кёрлом, Кстлем — здесь он стал Икстлем — и другими причудливыми формами жизни. Благодаря его знаниям обо всём на Гросенора ложиться большая часть ответственности за выживание экспедиции.

В конце романа необходимость в нексиалистском мышлении становится очевидной для всех и Гросвенор начинает читать лекции по своей науке даже тем членам экипажа «Космической гончей», которые прежде воспринимали в штыки почти каждое слово. Гросвенор рассказывает:

«Проблемы, с которыми сталкиваются нексиалисты, — это цельные проблемы. Человек разделил жизнь и материю на отдельные разделы знания и бытия. И хотя порой употребляет слова, которые указывают, что он осознаёт цельность природы, но продолжает вести себя так, будто у одной меняющейся Вселенной множество отдельно функционирующих частей. Методики мы обсудим сегодня вечером. /.../ ...покажет, как можно преодолеть этот разрыв между реальностью и подходом человека». (Н.Д.)

Однако в 1939 году Ван-Вогт в своих мыслях и идеях не заходил ещё так далеко. Наоборот, мы можем заметить, что

в повести «Повторение» он разрешил для себя одну проблему и тут же выдвинул ещё одну. Он сделал для себя вывод, что люди хорошо разобравшиеся в устройстве Вселенной могут смело смотреть в глаза любому эгоистичному по-Деревенски мыслящему существу, которое водится в нашей Галактике и за её пределами, и победить любое из них. Но тут же он пожелал узнать, какими должны стать люди, если захотят успешно переехать из Деревни Солнечной системы в самую расширяющуюся Вселенную.

Ему казалось, что люди должны превзойти себя и таким образом лучше соответствовать Вселенной в целом. Поэтому Джон Кэмпбелл полагал, что Ван-Вогт разрабатывает идею романа о хаме супер, внезапно образовавшемся из того человека, какого мы знаем сейчас. Этот роман, «Слэн» он рассматривал именно с точки зрения произведения о новом, более высоком развитии человека.

Первая реакция Кэмпбелла на такое предложение была такая, что Ван-Вогт берётся за совершенно невозможное дело. Ведь это просто нельзя описать.

Почти двадцать лет спустя в своём письме Доку Смитту Кэмпбелл вспоминал свой тогдашний ответ Ван-Вогту: «Я настойчиво подчёркивал, что нельзя сочинить историю о сверхчеловеке с точки зрения самого сверхчеловека — если, конечно, сам автор не супермен. А он в ответ выкинул эффектейший трюк и доказал, что я на 100% неправ».

То, что Кэмпбелл заявлял Ван-Вогту, являлось ортодоксальной мудростью, постигнутой истиной. В век Техники считалось само собой разумеющимся, что сверх — значит сверх, явное преимущество в любом мало-мальски значительном аспекте. И если существо названо суперменом, то это по определению должно означать, что все его мысли, поступки и сама система ценностей должна полностью находиться за гранью понимания простых людей.

Самое непостижимое для супермена — это ясно доказать своё суперменство. Поэтому произведения о суперменах, написанные в век Техники, такие как роман Олафа

Стэплдона «Чудак Джон», неизбежно рассказывали о мало что понимающих, но лояльных людях, которые смогли достаточно близко увидеть Нового Человека, что смотреть на него и восхищаться, это тоже самое как глупый, но верный кокерспаниэль мог смотреть и восхищаться своим хозяином или господином.

«Эффектнейший трюк», который Ван-Вогт выкинул в «Слэне» заключался в том, что в этом романе повествование ведётся от лица одинокого, невежественного и незрелого сверхчеловека — юного ранимого мальчика, который изо всех сил старается узнать как можно больше о себе и существах своего вида.

Всё это не могло не привлечь внимания Джона Кэмпбелла. Его заинтересовала не только та идея, что сверхчеловек тоже может быть далеко не стар и не знает много из такого, в чём в состоянии разобраться простой обычный человек, но и тщательно обсуждённая с Ван-Вогтом концепция о недостаточности признанных истин. Ничего лучшего для Кэмпбелла просто не существовало.

Этот роман произвёл на редактора такое впечатление, что он попытался научить других авторов аргументации из «Слэна». Вот отрывок из письма Кэмпбелла Клиффорду Саймаку:

«Невозможно полностью описать сверхчеловека. Но как онтогенез во многом повторяет филогенез, то супермэн должен в детстве и юности преодолеть уровень нормального человека; то есть сначала он в своём развитии должен быть ниже нормы, в следующей стадии он станет обычным человеком — и наконец, в последней стадии развития он выходит за пределы нашего понимания. За этим процессом можно проследить, установить доверие, истину, понимание и симпатию к личности и полностью описать его в той стадии, когда он ещё не превосходит обычного человека — а потом делает достоверной и более позднюю сверхчеловеческую стадию».

Таково было понимание Кэмпбеллом романа «Слэн» — точное и чуткое, но не слишком глубокое.

Например, совершенно верно, что Ван-Вогт описывает своего сверхчеловека Джомму Кросса в различные моменты ранней поры его жизни: в детстве, отрочестве и юности. Но для Ван-Вогта эти различные моменты в жизни героя вовсе не означают какие-то прерывистые стадии, с остановками перед последним прыжком к настоящему совершенству, когда Джомми выйдет за пределы наших возможностей и нашего понимания. На самом деле они находились на плавно поднимающейся вверх кривой роста, которая могла дойти до самых высших уровней.

Для Ван-Вогта слово «супермэн» являлось относительным, а не абсолютным понятием. Да, Джомми Кроссу под силу то, что не может сделать нормальный человек, следовательно, Джомми — сверхчеловек. Но он не сверхчеловек единственно возможный из всех видов сверхлюдей — с точки зрения принципов уходящего века Техники.

Кэмпбелл опять-таки совершенно прав, когда говорит о достоверности мыслей и поступков Джомми, пока тот является невинным беспомощным ребёнком-изгоем. Несомненно, что Ван-Вогт, писатель, который может описать, какие чувства испытывают шарообразный, ползущий по полу андроид и идолубивое, похожее на кота со шупальцами чудовище, в состоянии показать читателям, что чувствует девятилетний мальчик-телепат с золотыми усиками в волосах, который на городской улице остался без матери и пытается сам спастись бегством.

Более того, в состоянии сделать этого мальчика отъявленным идеалистом и абсолютно убедить читателей в неослабевающем желании Джомми искать истину и поступать только по справедливости.

Однако и Кэмпбелл ошибался, когда полагал, что вся невинность и идеализм Джомми Кросса — это только авторский произвол, чтобы вызвать у читателя симпатию и понимание. Для Ван-Вогта в этом романе всё это имело большое значение.

Центральной проблемой сюжета романа «Слэн» стала борьба молодого Джомми против старых стереотипов века

Техники, утверждающих будто сверхчеловек должен быть одинок, бесчувственен, суперинтеллектуален — одним словом, младший брат Больших Мозгов. Джомми рассказывает, что в этом истинная природа его собственных сородичей, усатых слэнов. Снова и снова ему дают повод ощутить себя абсолютно холодным, жестоким и аморальным.

Между тем, постепенно взрослея и всё лучше познавая себя, Джомми начинает демонстрировать, что он и в самом деле может быть чем-то очень похожим на сверхчеловека. Мы вдруг замечаем, что сверхчеловек не обязательно должен быть умным, бессердечным и аморальным, потому что Джомми как раз не таков.

Джомми Кросс стал первым представителем нового и принципиально иного вида рождённых на Земле суперменов — хороших и чистых альтруистов.

Именно ван-вонгтовское уникальное чувство органистической, развёрнутой всесвязывающей Вселенной позволило ему по-своему взглянуть на супермена. И не просто позволило, а заставило.

Если Вселенная является единым целым, а не набором бесчисленных отдельных частей, то для Ван-Вогта стало совершенно ясно, что истинное совершенство в существе должно быть связано с лучшим пониманием целей этого единого целого. Совершенство должно быть более целостным и менее хаотичным, чтобы лучше постичь целостность всего целого.

Хотя была одна вещь, которая стала для Ван-Вогта решающей в понимании этой идеи — внезапное внутреннее осознание того факта, что это роман о супермене, чьё превосходство состоит именно в единственно лучшем понимании целостности Вселенной — стало толчком к написанию самого романа. Подобно большинству произведений Ван-Вогта «Слэн» нёс в себе значительную смысловую нагрузку.

Так как произведения Ван-Вогта часто были туманными и неправдоподобными, а их автор уделял очень мало внимания точности и фактологичности, читатели «Эстаундин-

га» считали его торопыгой и беззаботным писателем. И также были неправы.

Истина заключалась в том, что Ван-Вогт всегда упорно трудился над своими произведениями. В нём не было ни грамма легкомыслия. Для него всегда было очень тяжело подобрать нужные слова, единственно верные слова, которые позволили бы верно описать те образы и взаимоотношения, которые писатель видел во сне или при внезапных озарениях.

Подобно писателям-романтикам из предыдущего столетия Ван-Вогт отчаянно пытался выразить невыразимое: своё ощущение того, где теперь залегает неведомое. И помня всегда о целостности вещей, он мог сделать иногда языковые или стилистические ошибки.

Неправда, что у Ван-Вогта отсутствовало чувство языка. Одним из любимых дел для него при сочинении истории стало выдумывание новых имён вроде Кёрла, Кстля и Джомми Кросса. И он любил то, что сам часто называл «великой бульварной музыкой», стремился подражать ей, и особенно часто это удавалось ему в замыкающих круг финальных линиях.

Но истины ради признаем — его проза не такая чёткая и последовательная, как у Азимова, не столь ловкая и добросовестная, как у Хайнлайна, нет в ней прелестной старджоновской ритмики. Ван-Вогт был способен наносить словами страшные удары, как будто не придавая никакого значения степени нанесённого ущерба. Один из примеров тому — слово «роман-сборник», но существуют и будут существовать фразы, которые без запинки вылетают у нас изо рта.

В то же время истины ради нужно отметить, что значительная часть всех ван-вогтских видимых неуклюжестей на самом деле является обдуманном намеренным приёмом. Больше внимание уделяется звукосочетаниям, нежели смыслу слов, чтобы добиться нужного грандиозного резонанса. Или они были намеренной провокацией, чтобы сбить читателей с накатанной колеи мышления и заставить ощутить привкус тайны. Как однажды сказал сам Ван-Вогт:

«Каждый абзац — а иногда и каждое предложение — в моей научной фантастике это брешь в ней, нереальным условием. Чтобы сделать его реальным, читатель сам должен дополнить недостающее. Он не может при этом отталкиваться от своего прежнего опыта. Прошлый опыт попросту **перестаёт существовать**. Поэтому чтобы заполнить эти бреши, ему придётся творчески поработать головой».

А вот эту фразу Ван-Вогт говорил в нескольких различных случаях, в качестве наглядной демонстрацией целей своего стиля письма: «Человекоподобное существо превратилось в нечто похожее на чёртика и вылезает из крохотной серебряной коробочки. Вот самая блестящая идея Хашна».

Но столько сил и старания уходило у Ван-Вогта, чтобы писать таким образом — рождающимися сновидениями, дающими эмоциональный заряд, непричёсанными фразами, каждая с собственной странностью и чудинкой. Одно время он почти завидовал писателям-фантастам подобным Рону Л. Хаббарду, которые просто садились за пишущую машинку и скорость создания их очередного произведения, ограничивалась лишь возможностями самой машинки.

Он думал, что у этих всех писателей есть интуиция, а у него самого — нет. Вот что говорил об этом сам Ван-Вогт: «Писатель с врождённой от природы интуицией — то есть попросту говоря, от природы талантливый — всегда пользуется самым большим успехом из всех авторов, с которыми я только встречался».

Только первоначальная вера Ван-Вогта в собственную систему соприкосновения с бессознательными процессами и написания произведений, позволяла выразить всё в форме научной фантастики. Он заявлял: «Люди не понимают, как стесняют их общепринятые рамки. Нужно освобождаться. Если твоя форма стесняет тебя, научись другой»...

Однако можно вспомнить, что в другой раз он сказал: «Я знаю, что всегда пытаюсь писать по своему методу. Я помешан на методах и иногда даже ощущаю, что это единственное, что имеет ценность в моих историях, но на самом деле это не так. Методу уделено много места в моём твор-

честве, но когда я захожу слишком далеко, то приходится отступать от него и начинать всё заново».

Вот таким был А.Э. Ван-Вогт, у которого всегда возникали трудности с правильным подбором слов, когда взялся писать свой первый роман «Слэн», бросающий вызов всем историям о суперменах. Чтобы написать этот роман ему понадобились огромный самоконтроль и постоянное самосовершенствование. Но в соответствии с собственным методом для подхлестывания своего творчества и развития читательской интуиции всё больше систематики он использовал для создания научно-фантастического произведения. Фраза за фразой, эпизод за эпизодом Ван-Вогт неумолимо двигался вперед, лишь изредка останавливаясь и начиная всё сначала.

Однако роман «Слэнг» продвигался медленно, Ван-Вогт и в самом деле был ещё непрофессиональным писателем-фантастом и мог лишь ловить самые благоприятные моменты для своей работы. Слишком часто внимание писателя переключалось на другое.

Ещё два месяца после появления в печати «Чёрной твари» Ван-Вогт продолжал писать традиционные газетные заметки и интервью для «Хардвейр энд метал», «Санитари инженер», «Канадский гросер» и подобных изданий. Но в сентябре 1939 года армии Гитлера вторглись в Польшу и началась Вторая Мировая война, в которую вступила и Канада как неотъемлемая часть Британской империи.

Из-за плохого зрения Ван-Вогт признался негодным для военной службы. Но Гражданская служба, порывшись в своих картотеках, вспомнила, что восемь лет назад он принимал участие в переписи. Ван-Вогту прислали телеграмму и призвали его на службу вторым клерком в Управление Национальной Безопасности.

В глубине души Ван-Вогт не слишком-то хотел браться за эту работу. Он уже раньше работал на правительство, а новое назначение рассматривал как большой шаг назад. Но писатель решил, что в годы войны должен помочь своей стране, и потому принял предложение.

В Оттаву он приехал на автобусе, оставив Эдну в Виннипеге собирать вещи, продавать их обстановку и присоединиться к мужу. Затем наступил ноябрь и газеты сообщили им, что во всём городе сдаётся лишь четырнадцать квартир. Они почувствовали себя на седьмом небе от счастья, когда нашли подходящую квартиру, хотя она и стоила 75 долларов в месяц при месячной зарплатке Ван-Вогта 81 доллар.

Такая дыра в семейном бюджете и другие насущные расходы быстро съели все деньги, полученные после продажи мебели. И тогда стало ясно, что если они желают есть, вовремя выплачивать взносы за новую мебель и пользоваться такими благами цивилизации, как газ, свет или телефон, то Ван-Вогту надо работать побыстрее, закончить свой роман и выгоднее продать его.

Но новая работа не оставляла писателю слишком много досуга. Ван-Вогт мог писать всё воскресенье, половину субботы и чаще всего он работал вечерами, если не очень уставал. Он возвращался домой после работы, обедал, чуть-чуть дремал, а потом до одиннадцати вечера работал над «Слэном».

Если дело шло хорошо ему удавалось написать весь эпизод за один присест. А иногда, особенно к концу романа, когда сюжет уже катился по инерции, выходило и по два эпизода. На следующий день, пока писатель находился на работе, Эдна перепечатывала написанное начисто.

Работа над романом отняла у Ван-Вогта шесть месяцев, и писатель всё время находился в таком нервном напряжении, всегда готовый встать с постели и до полуночи биться над своей историей. И всё же несмотря на все заявления Кэмпбелла, а также собственный взгляд на вещи, свою намеренную технику письма, свои сны, насущную нужду в деньгах и всё сокращающееся время на писательский труд, Ван-Вонг всё же закончил свой роман «Слэнг» в конце весны 1940 года.

Писатель отослал свой роман Джону Кэмпбеллу, а редактор не только с радостью принял рукопись, но и тут же

послал чек вместе с желанной премией по четверть цента за слово.

Ван-Вогт рассказывал: «Чеки от Кэмпбелла всегда приходили быстро. Он очевидно знал, как писатели нуждаются в средствах, и поэтому как только ты присылал ему свою новую вещь, он тут же прочитывал её и сразу отправлял чек».

«Слэн» печатался в «Эстаундинге» с сентября по декабрь 1940 года и стал лучшим журнальным произведением года, превзойдя по популярности повесть Хайнлайна о свержении режима Пророков «Если эта дорога будет продолжаться» и повесть Рона Л. Хабборда о бесконечной войне «Последнее затмение».

Однако каким необычным был роман «Слэн». Он был даже более странным и непонятным, чем казался на первый взгляд. Подобно всем произведениям раннего творчества Ван-Вогта, кроме последней повести «Повторение», он был таким же эксцентричным, обладал напряженным сюжетом и походил на грёзу — и притом по объёму произведения являлись нормальным романом.

В начале романа «Слэн» девятилетний Джомми Кросс и его мать находятся на улице города в окружении невидимой, мысленно ощущающейся враждебно настроенной толпы. Люди обвиняют слэнов в том, что они пользуются мутационными механизмами древнего учёного Самуэля Лэнна, благодаря которым может появиться на свет не только маленький слэн, но и нелепый уродец или дебил. Люди стремятся уничтожить всех усатых телепатов.

Они всё безжалостнее наступают на слэнов, и мать Джомми посылает сына бежать, давая ему последний отчаянный шанс спасти себе жизнь. И Джомми спасается, изо всех сил зацепившись за бампер движущегося «шестьдесят электро Студебекера». Но перед смертью мать успела дать сыну последний мысленный наказ убить вдохновителя компании против слэнов, диктатора всей Земли Кира Грея. Она мысленно произносит:

«Помни, о чём я тебе говорила. Ты живёшь ради одного — дать возможность слэнам жить нормальной жизнью. Я думаю, тебе придётся убить нашего величайшего врага Кира Грея, даже если ради этого нужно будет пробраться в правительственный дворец». (Перевод Г. Бобылёва — далее Г.Б.)

Когда Джомми исполнилось пятнадцать лет, у него в мозгу возникает гипнотический приказ, давно умершего отца-учёного. Он проникает в лежащие под городом катакомбы, чтобы вернуть себе великое открытие своего отца, секрет контролируемой атомной реакции, оттуда, где оно было когда-то спрятано. Однако на этом его ловят и ради своей свободы он вынужден пустить в ход атомное оружие и убить трёх гвардейцев. Из-за этого слэна начинает мучить совесть, и он даёт слово больше так не делать.

Сам же будучи юношей-суперучёным, Джомми разрабатывает «десятикратную сталь», металл, который почти теоретически предельно твёрдый. И ещё он изобретает «гипнокристалл», с помощью которого сможет контролировать мысли обычных людей.

Кроме того Джомми скитается по свету в поисках других слэнов с золотыми усиками в волосах, но так никого и не находит. Где же они могут быть?

Снова и снова проходит он сквозь широко расставленные сети «безусых слэнов», такого же творения мутационных механизмов Самуэля Лэнна, только не владеющих телепатией. Они овладели антигравитацией, строят космические корабли и даже летают на них на Марс, и всё это в тайне от обычных землян.

Но эти полуслэны также видят в Джомми врага. Им кажется, что когда усатые слэны ещё не подвергались гонениям, они воевали с безусыми слэнами. Они называют Джомми «проклятой гадиной» и даже ещё хуже, нежели обычные люди, желают убить его.

Джомми крадёт у них космический корабль и получает возможность убить безусого слэна Джоанну Хилтори. Но

вопреки всей её враждебности юноша не делает этого. Наоборот, он сообщает ей о своих добрых намерениях:

« — Мадам, при всей моей скромности, я могу сказать одно — из всех слэнов в мире на сегодня нет более важной персоны, чем сын Питера Кросса. Куда бы я не пошёл моё слово и моя воля будут иметь влияние. В тот день, когда я найду истинных слэнов, война против вашего народа закончится навсегда». (Г. Б.)

И он отпускает Джоанну Хиллори на свободу.

Достигнув девятнадцатилетия, Джомми находит наконец ещё одного слэна, девушку по имени Кэтлин Лэйтон, прячущуюся в давно покинутом слэновском убежище, в подземном городе машин. Когда она была ребёнком, сам Кир Грей решил сохранить ей жизнь. Но сейчас в страхе за свою жизнь, и ужасно боясь начальника тайной полиции Джона Петти, девушка убежала из дворца.

Встреча Джомми и Кэтлин превращается в радостный момент, узнавания друг друга :

«Она тоже слэн!»

«Он тоже слэн!»

Их осенило одновременно!»

Но почти сразу же, после того как Джомми и Кэтлин нашли и полюбили друг друга, Джон Петти обнаруживает подземное убежище и внезапно возникает перед девушкой, когда она остаётся одна. У убийцы не осталось ни капли сострадания, и он тут же стреляет Кэтлин в голову.

Когда Джомми прибегает к ней, девушка уже умирает, но прощальный мысленный призыв Кэтлин всё звучит в его голове. С помощью своего атомного пистолета юноша мог бы легко отомстить Джону Петти, распылить его в прах, но он сдерживает себя. Он не нажимает на нужную кнопку пистолета и прорывается через линию огня на своей машине, сделанной из десятикратной стали.

Затем, когда Джомми исполнилось 26 лет, по меркам слэнов он ещё не достиг полной зрелости — слэны без усиков атакуют его секретную лабораторию и космический корабль, спрятанный на глубине 12 миль под горой. Но

Джомми успевает подать сигнал, корабль проделывает к нему тоннель и слэн спасается бегством.

Он летит на Марс, чтобы проследить там за слэнами без усиков. Обнаружив одного из них, Джомми слышит его размышления, что скоро его сородичи намерены предпринять генеральное наступление на Землю.

Но почти тотчас же Джомми выясняет, что и сам находится под контролем. Он оказывается в кабинете Джоанны Хиллори, ставшей членом Военной комиссии у безусых слэнов. Она же занималась и выслеживанием слэна. Женщина написала не менее четырёх книг о Джомми Кроссе.

Пока Джомми ждёт встречи, ему посчастливилось увидеть то, что мы сейчас называем компьютерами:

«Внутри маленького длинного великолепного здания несколько мужчин и женщин суетились среди рядов огромных толстых блестящих металлических пластин. Джомми знал, что это было Статистическое бюро, а пластины являлись электрокартотеками, которые выдавали информацию при нажатии на кнопку и набора нужного имени, номера и пароля». (Г.Б. под ред. П. Полякова)

Джомми запрашивает электрокартотеку о Самуэле Лэнне — и тут же читает дневник Самуэля Лэмма за 1971 год, а затем избранные записи с 1973 по 1990 года, и из них стало ясно, что мутационной машины вообще никогда не было. Слэны с усиками существовали с самого начала, и являлись всегда результатами чисто естественных процессов.

Затем его вызывают в кабинет Джоанны Хиллари, и Джомми обнаруживает, что его пятнадцатилетней давности идеализм так подействовал на эту женщину, что она все эти годы готова была помочь ему в самый решающий момент. Джоанна помогает Джомми сбежать и вернуться на Землю и по тайному ходу проникнуть в построенный слэнами дворец Кира Грейя.

Ван-Вогт рассказывал: «Почти с начала до конца работы над романом ... я пытался высвободить своё подсознание и в рамках этого произведения — его черновика — позволил ему болтать без умолку». Этот творческий процесс кажется

лежит в основе того, что произошло дальше в романе «Слэн».

В очень странном эпизоде Джомми прыгает в дыру во дворцовом саду, и когда ноги достигают дна, то он оказывается в двух милях под землёй. Затем он обнаруживает знак, который, предполагая, что его будет читать слэн, сообщает Джомми, где он находится и что сейчас произойдёт. Потом стены вокруг слэна смыкаются, и в этой кабине-лифте он поднимается во дворец и попадает в самые засекреченные внутренние покои Кира Грея.

И ещё раз, совсем как в тех древнегреческих пьесах, которые читал Ван-Вогт, сцена узнавания. Джомми смотрит на жёсткое и безжалостное, но честное лицо Кира Грея и сразу понимает, что на самом деле он:

«Кир Грей, вождь людей был ...

— Самый настоящий Слэн! — воскликнул Кросс».

Сначала Грей держится холодно и жёстко. Он даже намерен отрезать у Джомми усики. Но после того как Джомми показывает свою силу и успешно высвобождается из его наручников, узнавание становится взаимным. Кир Грей понимает, что перед ним сын Петера Кросса, властелина атомной энергии, и сразу же сменяет гнев на милость.:

« — Значит, у тебя получилось! Даже несмотря на то, что я никак не смог тебе помочь! Атомная энергия в своей окончательной форме.

Потом его голос зазвучал ясно и торжествующе:

— Джон Томас Кросс, я приветствую тебя и открытие твоего отца. Входи и присаживайся /.../ Здесь, в моём личном кабинете, мы можем поговорить». (Г. Б. под ред. П. Полякова.)

И потом Грей рассказывает Джомми всё.

Слэны, говорит он, на самом деле тайно правят миром, подобно тому, как когда-то шотландцы правили Британской империей: «Разве не естественно, что мы решили проникнуть на ключевые посты в правительстве людей? Разве мы не самые разумные существа на Земле?» (Г. Б. под ред. П. Полякова)

Слэны являются «постчеловеческими мутантами». Несмотря на то, что обычные люди их ненавидят и боятся, слэны смотрят на них как на бедных беспомощных устаревших существ, которые постепенно становятся бесплодными и начинают сходить со сцены. И если в прошлом слэны имели тяжелые проблемы со стороны слэнов без усиков, то это только ради их собственного блага, чтобы сохранить их прочность.

Они, конечно, сами этого не знают, но на самом деле именно слэны без усиков являются **истинными** слэнами. Их особые свойства — усики, два сердца, более совершенная нервная система и тому подобное — временно генетически подавлены, чтобы защитить их от гнева человечества. Но одна за другой эти способности вернуться к ним. И через сорок или пятьдесят лет они будут снова иметь усики и обладать способностью к телепатии.

Для слэнов, стоящих за сценой, стало проблемой, как подготовить переход от человека к слэну. Они хотят, чтобы люди прекратили преследовать слэнов. И ещё, чтобы слэны без усиков не уничтожили всё человечество прежде, нежели оно само сойдёт со сцены.

Однако теперь появилась возможность решить обе задачи. С помощью атомного оружия Джомми можно легко отбить атаку слэнов без усиков с Марса. Она превратится во «много шума из ничего», и слэнам придётся возвратиться на Марс и подождать пока у их детей не вырастут усики. А потом с помощью изобретённого Джомми гипнотического кристалла можно будет вылечить людей, какие они есть, от истерии, страха и ненависти и сделать их счастливыми. И безмятежными.

На этом философская часть «Слэна» заканчивается и начинается новый драматический эпизод, последняя сцена узнавания. В личные покои Кира Грея входит девушка — и она оказывается Кэтлин. Воскрешей Кэтлин! И Кир Грей представляет её Джомми:

«В этот момент голос Кира Грея разорвал тишину. В нём слышались нотки человека, который предвкушал этот момент долгие годы:

— Джомми Кросс, я хочу представить тебе Кэтлин Лэйтон Грей, ... мою дочь». (Г. Б.)

На этом роман заканчивается, оставляя нас в радостном возбуждении. Но кроме того в голове у всякого здравомыслящего читателя вертятся тысячи вопросов.

Если Кэтлин Лэйтон на самом деле дочь Кира Грея, то почему он подвергает опасности и дочь и себя, держа девушку при себе, пока она не вырастет? А если он столь сентиментален, что не может расстаться с дочерью, то почему во время первой встречи Кэтлин с Джомми, девушка даже не подозревает, что Кир Грей на самом деле слэн и тем более её отец?

Стоило только Джомми побывать несколько минут в помещении электронной картотеки у слэнов без усиков, как он узнаёт, что мутационной машины никогда не существовало. Тогда почему сами слэны без усиков понятия не имеют о таких важных вещах? А если слэны без усиков подозревают Джомми Кросса, в страшнейших кознях против себя, то почему же они так легко позволяют пользоваться своей картотекой, даже не проверяя, какие сведения получает их заклятый враг?

И ещё одна, быть может, самая странная вещь. Каким образом «студебекер» с выдающимся наружу задним бампером 30-годов XX века мог оказаться на улицах города не то шестьсот тридцать, не то восемьсот, а не то и все полторы тысячи лет спустя? (Цифры, показывающие на сколько лет в будущем происходит действие в романе весьма разняться на протяжении всего произведения.)

На пятьдесят — сто вопросов, которые вызывает этот роман, из тысячи возможных Ван-Вогт с переменным успехом попытался ответить при второй редакции «Слэна». Некоторые несообразности, подобные легендарному «студебекеру», легко устранились одним росчерком пера. Но в

других случаях Ван-Вогт сумел лишь заменить одну нелепицу другой.

Истина заключается в том, что суть «Слэна» не имеет отношения к логике или причинно-следственным связям и никакое количество исправлений не может сделать этот роман сколько-нибудь ясным и последовательным. Можно даже предположить, что предпринятая в 1951 году попытка сделать «Слэн» более связным, ненамеренно привела к некоторому уменьшению иррационального обаяния этого уникального романа.

Однако по другой версии фундаментальной нерациональности этого романа нельзя придавать особого значения. На самом деле, если существует некое количество очевидных неувязок в нашем понимании «Слэна», то именно из-за слишком большого обобщения романа в целом, из-за нашего настоящего желания сделать его более связным и прозрачным, чем это может показаться читателю, буквально проглатывающему «Слэна».

Действие этого романа развивается согласно логики грёз. Герои одарённые невероятными знаниями и в то же время невероятным невежеством, внезапно оказываются на первом плане, только чтобы почти тотчас же исчезнуть. В нём нет ничего постоянного — ни дат, ни взаимоотношений, ни характеров — всё может в один миг перемениться и стать не таким как прежде. В этом романе множество совпадений, невероятностей и принципиальных неувязок, но с точки зрения сновидения кажется, будто всё в нём идёт так, как надо.

Даже в гораздо большей степени, чем мы сумели заметить, будущее по Ван-Вогту насыщено секретными дорогами, подземными убежищами, пещерами, катакомбами и тоннелями. В нём считается абсолютно нормальным размещать звездолёт внутри здания или под текущей рекой, или прыгать в кроличью нору в две мили глубиной, а затем снова подниматься. Мир завтрашнего дня и лабиринты сознания стали в «Слэне» единым целым.

«Эстаундинг» Золотого века не знал нужды в писателях, способных изложить свои идеи рационального, связно и правдоподобно. Но лишь Ван-Вогт сумел всех убедить, что лучше всего покажет истинные основы нынешнего существования, если во время создания вещи высвободит своё нерациональное мышление и позволит ему делать всё, что пожелает и говорить всё, что хочет сказать.

Возложив обязанность сочинять истории на своё бессознательное, Ван-Вогт очень рисковал, что оно может сболтнуть что-нибудь грубое, параноидальное, сексуальное или глупое. И действительно всё или почти всё было в его историях. Однако у этого метода есть великое всё искупающее достоинство, и именно его Ван-Вогт снова и снова демонстрировал, рассказывая о перспективах неведомых возможностей и человеческих способностей в своих произведениях, и в этом не было писателей ему равных.

Конечно среди читателей кэмпбелловского «Эстаундинга» нашлись такие, кто слишком рационалистически смотрел на Ван-Вогта. Они не могли сами отказаться от логики и здравого смысла, и не придирались к каждой мелочи, а только при таком условии можно было адекватно воспринимать произведения этого писателя. Они не только не признавали, что всеми ценимый «Слэн» к их логике не имеет никакого отношения. Но их раздражение всё росло, ибо время шло, а Ван-Вогт оставался таким же, по их мнению, извращённым писателем-фантастом.

Однако когда в конце 1940 года «Слэн» был напечатан, большинство читателей «Эстаундинга» обнаружили, что захвачены неодолимой силой главного героя романа. Они настолько увлеклись безостановочным действием «Слэна» и теми постоянными изменениями, которые всё время обогащали их опыт, что просто-напросто не успевали остановиться и обратить внимание на все случайности и нарушения здравого смысла.

После того, как непрерывные приключения героев романа заканчиваются, а эмоциональный подъём, вызванный повторной встречей Джомми и Кэтлин, угасает, читатели

сидят с широко раскрытыми глазами и понятия не имеют, где они и как получилось, что Ван-Вогт обладает своей особой магией. Но они понимают точно, что «Слэн» сумел как-то проникнуть в их головы и привёл их в такое смятение, что о нём нельзя ничего сказать или объяснить.

Вспомним, что вначале Джон Кэмпбелл говорил Ван-Вогту, будто только сверхчеловек может написать произведение, находясь на позиции сверхчеловека. И, конечно же, сам А. Э. Ван-Вогт не был сверхчеловеком, во всяком случае в старом веке Техники в буквальном понимании этого слова. Но тогда Ван-Вогту вовсе не обязательно было становиться совершенным человеком. Достаточно было, чтобы он обладал озарениями постматериалистического мышления, а всё остальное — неважно.

Точно так же, как Джомми Кросс являлся относительным сверхчеловеком, так как он может делать то, чего не может обыкновенный человек, то самого Ван-Вогта можно назвать суперменом-фантастом, так как он мог представлять себе то, чего не мог вообразить обыкновенный писатель-фантаст образца 1940 года.

В современную научную эру, как мы могли уже несколько раз убедиться, всё существующее делится на две части: область хорошо известных вещей и область неизведанного. А Ван-Вогт не видел больше чёткого различия между *здесь* и *там*, между Деревней и Миром За Холмом. Для него дороги мышления, знания и тайны безнадежно запутаны между собой во всех временах и пространствах.

Как понимал это Ван-Вогт, наши чувства и образ мысли столь несовершенны, что даже здесь — и — сейчас может стать вдруг для нас почти непостижимой тайной. И в то же время самые тайные звёзды и отдалённые времена являются такой же составной частью Единого Целого, как и мы сами, и поэтому каким-то образом могут быть выражены и через нас.

Этот новый взгляд на устройство вещей позволил Ван-Вогту легко и свободно действовать на ментальной и физической территориях, слишком непостижимых для его более

рационалистических коллег. А ещё он позволил писателю воображать самые странные вещи там, где их нельзя было и надеяться отыскать с помощью обычных чувств.

Для тех читателей, которые признавали материализм и случайность и незначительность природы всего существующего, новые перспективы Ван-Вогта казались загадочными и манящими. Они позволяли писателю вести своих читателей в невозможных направлениях и показать им диковины, лежащие совершенно за пределами их восприятия.

Даже Джон Кэмпбелл сдался, очарованный и уstraшенный явной необъяснимостью Ван-Вогта. Качая от удивления головой, Кэмпбелл говорил: «Этот сын пушки мистик наполовину и, как множество прочих мистиков, ударяется в идеи, которые являются пустым звуком, без каких бы то ни было рациональных методов или способов их защиты».

Однако почти через пятьдесят лет после первого издания «Слэна», имея преимущества, обусловленные изменениями образа мысли за прошедшее время и, объяснениями самого Ван-Вогта, мы не можем больше воспринимать и оценивать этот роман так, как его первые читатели в 1940 году. Мы можем видеть то, что было в «Слэне», чтобы привлечь внимание читателей — сознательно или нет — и прежде всего те элементы, над которыми Ван-Вогт работал дольше всего и которые дались ему тяжелее всего, и в первую очередь Имена со значениями. Ощущения изменчивости вещей. Внезапное эмоциональное и интеллектуальное узнавание. Лабиринт в судьбах и взаимоотношениях. Осознание всего в целостности.

В «Слэне» гораздо явственнее, чем в последующих произведениях Ван-Вогта, выбранные для главных героев романа имена стали эмблемами их ролей. Шеф антислэновской тайной полиции — Петти . Диктатор Земли, играющий двойную игру — Грей. И имя молодого главного героя — Д.К. /Кросс — это знак читателю, что этот частичный супермен не холоден, безжалостен и аморален, а, наоборот, стремиться быть честным, хорошим и порядочным.

Мы уже видим, что движение и изменение вещей является центральной идеей «Слэна». Быть может также как Роберт Хайнлайн, другой писатель-фантаст, которого в детстве перевезли из маленького городка в большой город, Ван-Вогт убедился, что вещи изменяются и должны изменяться. Но реакция Ван-Вогта на это открытие совершенно отличалась от хайнлайновской и была гораздо более утонченной.

Хайнлайн инженер, студент-математик и моряк в вынужденной отставке рассматривал эти изменения в рамках перестановок и перемешивания уже существующих и потенциальных факторов. С помощью своей способности к анализу, своих энциклопедических познаний и умения переставлять и перемешивать элементы почти алгебраическим способом Хайнлайн смог описать образы мышления и способы государственного устройства, которые не совпадали с уже имеющимися: различные общества будущего, и религиозная диктатура пророков, и катящиеся дороги, и даже с законами магии.

Но А.Э. Ван-Вогт, систематик-интуитивист, почти не обладал этим особым хайнлайновским даром интеллектуально осмыслять изменения и затем описывать их в объективных терминах. Он смотрел на изменения как на вид кинетической энергии, и искал пути для её представления.

Создавая свои произведения, он подходил к ним как к череде индивидуальных эпизодов, каждый из которых преследовал собственную цель и, действуя по законам сновидения, постоянно резко менял ход сюжета. Таким образом, Ван-Вогт сумел ввести непрерывные изменения в саму структуру своих творений. Произведения подобные «Слэну» не обсуждали динамику изменений. Они не описывали последствия изменений. Они только сами являлись изменениями и переменами.

Результатом этих расхождений стал тот факт, что в 1940 году такие произведения Хайнлайна, как «Если это будет продолжаться» и «Дороги должны катиться» могли дать читателям те интеллектуальные убеждения, которые сам

Хайнлайн чётко высказал в своей речи почётного гостя в 1941 году» Открытие будущего». Произведения Хайнлайна ясно доказывали, что общество завтрашнего дня неизбежно будет отличаться от сегодняшнего общества, и поэтому знающий и компетентный человек должен быть всегда готов к грядущим переменам.

А читателям Ван-Вогта не предлагалось задумываться настолько об изменениях, чтобы прочувствовать их. И отложив «Слэн» в сторону, он не убеждался умом, что изменения являются потенциалом будущего, а душой чувствовал, что перемены — это постоянная черта самого существования, нечто, что может быть заложено в сути любого данного мига.

Также Ван-Вогту удалось внедрить в структуру своего романа собственные убеждения — основанные на собственном опыте — что понимание приходит после внезапно-го осеменяющего вдохновения. И в «Слэне» это не только одна за другой сцены узнавания, но и эпизод за эпизодом, где Джомми вдруг приходит в голову догадка или идея, которая сначала кажется чушью или чем-то несущественным, а потом полностью подтверждается.

В романе нет никаких споров об этом и, нет задержек с их приходом. Джомми как будто уже **знает**, что потом случится, и затем и в самом деле его предположения сбываются.

Мы можем, конечно, догадаться, что точно таким же образом Ван-Вогт выдвигает и высказывает собственные идеи, не приводя в их пользу никаких рациональных аргументов и не пытаясь по-настоящему отстаивать их. Кэмпбеллу такой талант Ван-Вогта казался полумистическим — но не таким путём мыслил и творил писатель. Для него, как и для большинства людей его поколения, слово «мистика» имело грязный оттенок, оно несло на себе клеймо сверхъестественного замшелого мышления. И, совершенно однозначно, Ван-Вогт ни коим образом не являлся сторонником сверхъестественного.

Более правдоподобным представляется объяснение, что Ван-Вогт — это органистический обобщатель, чутьём ориентирующийся в лабиринтах, и таков же и его герой Джомми Кросс. Именно благодаря их умению рассматривать сколь угодно сложное явление как единое целое, они оба могут делать такие выводы, которые нельзя ни доказать, ни подтвердить логическим путём.

Вот как Ван-Вогт описывает собственный образ мышления:

«Я могу годами ментально всматриваться в то, что привлекло мой интерес, а при разговоре о нём лишь всё время качаю головой. Это значит, что для меня отдельные кусочки не сложились ещё в ясный образ. И так годами я присматриваюсь, набираюсь терпения, и жду озарения, которое соберёт всё в один фокус. Внезапно — именно всегда внезапно — у меня перед глазами возникает единое явление».

Аналогично и в «Слэне» достижение ощущения целостности стало самым важным успехом в развитии своих ментальных способностей у Джомми за те семь лет, что прошли между его 19 и 26 годами. На новой стадии своего развития он приобрёл способность воспринимать окружающую среду как единое целое. Ни одного существенного факта больше не пройдёт мимо его сознания. Вот как Ван-Вогт в авторском тексте «Слэна» описывает образ мышления Джомми: «Все детали соединились и на месте того, что несколько лет назад даже для него было бесформенным пятном, возник чёткий яркий рисунок».

Одним из примеров такого внезапного появления чёткого рисунка может служить спонтанное понимание Джомми, что Кир Грей, вождь земного человечества, и заклятый враг всех слэнов с усиками, на самом деле сам является слэном. Здесь — для уверенности — есть весьма необычное соотношение сил. Те, кто на первый взгляд кажутся разделёнными на противоборствующие группировки, неизбежно должны иметь одного и того же вождя.

Более того, в различных вариациях эта ситуация повторяется во многих ранних романах Ван-Вогта. Какие же из этого мы должны сделать выводы?

Первый серьёзный критик Ван-Вогта — молодой фэн по имени Деймон Найт, который впоследствии сам станет писателем и редактором-фантастом — рассматривал эту постоянно повторяющуюся коллизию как главный изъян в работе Ван-Вогта. Он характеризует эту ситуацию так: «Вождь Левых является также вождём Правых», — и осуждает такой сюжетный приём как «полную и совершенную бессмысленность».

Здравомыслящему, рациональному, законопослушному человеку демократических убеждений кажется совершенно естественным, что при противоборстве между двумя сторонами причина конфликта должна быть настоящей, а одна из сторон должна быть более правой, а другая — более виноватой.

Как мы это знаем сейчас, в истории двадцатого века есть примеры и политических группировок, в которые просачивались противники и разваливали их изнутри, и революционных вождей, которые оказывались одновременно и агентами тайной полиции. Для людей подобного образа мысли — автократов, конспираторов, презирающих законы и жадных на демонстрацию силы — описанная Ван-Вогтом коллизия не показалась бы такой дурацкой и бессмысленной, как юному Деймону Найту, писавшему свою рецензию в 1945 году.

И есть определённые основания полагать, что Кир Грай мог быть именно таким человеком. Ведь он диктатор, а не обычный обыватель. Для него цель оправдывает средства и ради сохранения своего влияния он готов пойти на интриги, дезинформацию, угрозы и даже на убийство. Несомненно, Грай предвкушает грядущие дни, когда обычные люди сойдут с лица Земли и останутся на планете одни истинные слэны.

Для такого не знающего законов ловкача вполне возможно не заботиться особо о формальных различиях, по-

добных Левым и Правым и не придавать большого значения тем идеям, которые исповедуют люди, знающие гораздо меньше его. Для человека, подобного Киру Грея, могло пойти на пользу наличие двух враждебных сил и, как бы это не казалось глупым и бессмысленным, стать во главе обеих из них.

Сейчас таких людей, как Кир Грей, считают страдающими манией величия и такими же безумными, подозрительными и опасными, каким был Адольф Гитлер, с которым родина Ван-Вогта находилась в состоянии войны. Тем не менее имеются достаточные основания и для такого прочтения произведений Ван-Вогта, которые и сам писатель своим неослабевающим интересом испытывал к этому вопросу. Удивляясь своим чувствам, он раз за разом писал о крупных суперменах и говорил: «Я начал ведать, что творю и что в этом есть нечто параноидальное и шизофреническое».

Чтобы со всей очевидностью доказать, что он полностью сознаёт всё различие между гениальным сверхчеловеком и всё позволяющим себе буйным сумасшедшим, каким стал Гитлер, Ван-Вогт специально изучил особенности поведения таких людей и впоследствии написал на эту тему реалистический роман «Буйный сумасшедший». (*The Violent Man*, 1962, в рус. переводе: «Жестокий»).

Тем не менее мы не обязаны рассматривать Кира Грея, как игрока в бессмысленные игры. И также не обязаны считать его буйным сумасшедшим, страдающим раздвоением личности. Возможна третья и ещё лучшая интерпретация Кира Грея, вождя и людей и слэнов. Вот она: Кир Грей это гений, рассматривающий все вещи как единое целое.

Не вызывает сомнений, что он холодный прагматик, временно открыто плюющий на законы. В своём стремлении сделать переход от человека к слэну как можно более мягким Кир Грей готов холить и лелеять гибнущее человечество, обманывать и запугивать слэнов без усиков, грубо и холодно обращаться с истинными слэнами. Даже на собственную дочь Кэтлин он смотрит как на ценный экспонат,

проверяя по ней, как постепенно изменяется реакция на слэна с усиками.

Несмотря на это Кир Грей — каким изображает его Ван-Вогт — честный человек. При всей его уникальной силе, мы никогда не видим его алчным, похотливым, злобным, мстительным или просто раздражительным. Когда в его личных покоях внезапно появляется Джомми Кросс, знающий секреты управляемого атомного распада, десятикратной стали и гипнотического кристалла, Грей ни на секунду не задумывается, как использовать всё это в личных целях. Нет, он тотчас начинает рассчитывать, как с их помощью можно разрешить проблемы бескровной смены цивилизаций.

И если настоящей целью Кира Грея было стать бесстрашным универсалом-смотрителем, которого интересует благополучие всех и каждого, то для него не столь уж глупо и бессмысленно было возглавить сразу несколько группировок. Тем более если противоречия между враждующими сторонами не настолько велики, как они это сами представляют себе.

Мы можем убедиться, что те существа, которые по началу казались нам обычными людьми, внезапно оборачиваются слэнами без усиков, которые живут неузнанными среди остальных людей. А затем те же самые слэны без усиков превращаются вдруг, сами того не осознавая, в истинных слэнов. И наконец те существа, которых мы сначала считали противоестественным и бесчеловечным продуктом работы чудовищных машин — слэнов с усиками — вдруг оказываются не только результатом совершенно естественной мутации, но и следующей стадии эволюционного развития человека.

Истина лежит за пределами видимых и внешних различий между людьми, слэнами без усиков и истинными слэнами.

Именно такая картина внезапно возникает в ключевом эпизоде «Слэна», когда неожиданно обнаруживается, что Кир Грей, глава человечества и главных врагов слэнов, ока-

зывается самым сильным и могущественным из истинных слэнов, а сами слэны — постчеловеческой мутацией. Именно эта единая природа Кира Грея, даже в большей степени, нежели понятный характер и добрые намерения Джомми Кросса, показывает читателям преемственность между людьми и слэнами.

Однако «Слэн» не является реалистическим произведением о политических и силовых взаимоотношениях. Нет, он о трудностях перехода всего рода человеческого к новому, более совершенному состоянию его тела и сознания.

Любители фантастики, читавшие «Слэн», обнаруживают, что перед ними история о переходе человека от неандертальцев к кроманьонцам, подобно «Наступающему дню» Лестера дель Рея. И они не только отождествляют себя с несчастными вымирающими неандертальцами и сожалеют о их грубости и несовершенстве, но и ощущают родство гениальных людей с ними.

Ван-Вогт призывает своих читателей совершить скачок в своём воображении и представлении, на этот раз в противоположном направлении, и ощутить всю красоту и желанность грядущего человека — за — человеком. Появление слэнов без усиков он рассматривал как счастливый случай, а самих слэнов — не как нестерпимых Других, а как показ наших собственных потенциальных неведомых возможностей.

Это основное положение романа Ван-Вогта, будто место для неведомого найдётся и в нынешнем времени и при нынешних условиях, проняло даже Джона Кэмпбелла. Через год после выхода в печать «Слэна» — в том же сентябре за 1941 год номере «Эстаундинга», в котором был напечатан «Ночепад» Азимова — вышла статья Кэмпбелла под названием «Не все мы люди». В ней редактор выдвигает идею, что сверхлюди уже живут среди нас, вообще не ощущая собственного совершенства. А роман «Слэн» он называет первой ласточкой подобного осознания.

Нашлись и такие читатели «Эстаундинга», которые не только согласились с аргументацией «Слэна», но и были

готовы лично воплощать её в жизнь. Так, например, некоторые фэны давали своим отдельным и коммунальным местам проживания шуточные имена «Лачуги слэна» или «Башня с усиками».

Другая, гораздо более серьёзная попытка выразить идею неминуемой самонепостижимости человека, была предпринята в первом номере любительского журнала «Космик дайджест»:

«Люди только стремятся к высшей форме своего существования. Грядёт хомо космен, человек космический. Мы верим, что с помощью мутаций превратились в него. Мы убеждены, что на этой планете есть и другие подобные нам люди и если найдём их, то вступим с ними в контакт. Скоро мы ощутим большинство из них, и тогда вместе продедаем множество великих вещей».

Этот юноша рассказал о создающейся новой организации под названием «Космический круг» и попытался сплотить своих друзей — любителей НФ под знаменем с лозунгом «Фэны — это слэны». И хотя эти попытки не были приняты всерьёз, их сочли лишь забавной шалостью, тем не менее очевидно, что Ван-Вогту эта работа по созданию «сообщества слэнов» представлялась самым вдохновляющим делом.

Благодаря двум своим произведениям «Чёрной твари» и «Слэну» А.Э. Ван-Вогт стал первой суперзвездой кэмбелловского Золотого века. Но затем, после выхода в свет «Слэна» и достижения Ван-Вогтом пика своей популярности в научной фантастике, имя писателя надолго исчезает со страниц «Эстаундинга».

За четырнадцать месяцев, прошедших после выхода в свет «Слэна», то есть в течение всего 1941 года и начала 1942 года, когда лидирующее положение в «Эстаундинге» захватил Роберт Хайнлайн / Ансон Макдональд со своим целым фейерверком произведений: «Шестая колонна», «Логика империи», «Вселенная», «Неудовлетворительное решение», «Дети Мафусаила», «Из-за его шнурков» и множество других — Ван-Вогт предложил «Эстаундингу» все-

го два рассказа. И после публикации второго из них «Качели» в июле 1941 года писатель замолчал на долгих десять месяцев.

Различие между ними заключалось в том, что Хайнлайн в ожидании своего призыва на войну убивал время, зарабатывал и удовлетворял свой творческий зуд, сочиняя научную фантастику. А Ван-Вогта уже призывали на Вторую Мировую войну, и на творчество у него почти не оставалось времени.

За объявлением войны в сентябре 1939 года последовали несколько месяцев бездействия. Но к концу весны 1940 года, когда Ван-Вогт закончил роман «Слэнг», Гитлер стремительной фланговой атакой прошёл через Голландию, Бельгию и Францию и при Дюнкерке загнал остатки союзных армий в море. Затем в течение всего 1940 года Германия посылала через Ла-Манш одну волну своих самолётов за другой бомбить Британию, последнего своего противника в Западной Европе.

Всё ухудшающееся положение страны-доминиона отнимало всё больше времени у сотрудника Канадского министерства национальной безопасности А.Э. Ван-Вогта. В следующем году ему посчастливилось выкроить время лишь на создание двух рассказов.

Написанный в редкие часы досуга рассказ «Качели» тем не менее оказался одним из самых ключевых научно-фантастических произведений Золотого века. Образ мысли, выраженный в «Качелях» стал складываться, когда Ван-Вогт прочитал редакционную статью Джона Кэмпбелла в февральском за 1941 год номере «Эстаундинга», где официально заявлялось, что все хайнлайновские истории объединяются вместе в одну общую историческую схему. Прочитав эту статью, Ван-Вогт всерьёз задумался об объединении своих собственных произведений.

Он рассказывал:

«Будучи системным мыслителем и системным писателем, однажды я представил себе, что в области целей я действую бессистемно; да, конечно, я ловлю момент; да, ко-

нечно, я начинаю писать то, ещё сам не зная что. /.../ Основной идеей стало: в каждом камешке, в каждой частичке заключена «память» о сути вещей и об истории того, где побывала эта частичка с момента начала вещей. И если мы сможем прочесть и понять всю эту информацию, то мы получим ответы на все вопросы».

Осознав однажды свой непрекращающийся интерес к тождественности и органистической целостности, Ван-Вогт решил заложить это в структуру своего нового рассказа «Качели» ещё явственнее, чем в других произведениях писателя, и ввести в сам сюжет своё уайтхидовское чувство всеобщей связи между всеми вещами. Ни один писатель, стоящий на линейной, рациональной, материалистической, Деревнецентристской позиции, не мог придумать ничего подобного.

«Качели» начинаются с газетной заметки, датированной всего лишь серединой прошлой недели — то есть за неделю до выхода последнего номера «Эстаундинга». В заметке сообщалось о появлении и мгновенном исчезновении странного здания на одной из улиц города, где обычно находились прилавок для ленча и магазин одежды. В статье предполагалось, что это трюк какого-то неизвестного фокусника.

На стене странного здания, так, чтобы было видно со всех сторон, большими буквами было написано: «ОТЛИЧНОЕ ОРУЖИЕ. ПРАВО ПОКУПАТЬ ОРУЖИЕ — ЕСТЬ ПРАВО БЫТЬ СВОБОДНЫМ». В витринах же этого здания виднелись всевозможные причудливые экземпляры оружия и ещё одна надпись: «САМОЕ ЛУЧШЕЕ ОРУЖИЕ ВО ВСЕЙ ИЗВЕСТНОЙ ВАМ ВСЕЛЕННОЙ».

В газете говорилось, что попытки инспектора полиции проникнуть в этот магазин не увенчались успехом. А вот перед репортёром К. Дж. Макаллистером двери магазина открылись.

А потом в рассказе речь заходит о том, что случилось с Макаллистером после того, как он попал в оружейный магазин и увидел, что двери резко захлопнулись за ним перед

самым носом полицейского, не давая ему проникнуть в магазин следом.

В магазине репортёр обнаруживает, что здесь уже не июнь 1941 года. Девушка и её отец, владельцы оружейного магазина, сообщают ему, что сейчас «четыре тысячи семьсот восемьдесят четвёртый год Имперского дома Ишеров».

Оружейный магазин и другие подобные ему магазины, с помощью переносчиков материи объединённые в единую сеть, являются независимой силой, противовесом этой многотысячелетней империи. А перемещение во времени Макаллистера — это знак оружейным мастерам, что произошла серьёзная авария. Они очень быстро выясняют, что попадание репортёра в другое время — это случайный побочный результат невидимой атаки, предпринятой против всей системы оружейных магазинов силами императрицы.

Макаллистера сообщают, что пройдя сквозь время, он стал аккумулятором «триллионов и триллионов единиц времени-энергии». Если он выйдет из этого оружейного магазина и его просто коснётся рукой другой человек, произойдёт моментальный взрыв. Однако если его вернуть обратно в 1941 год, это окажет значительное воздействие на великую машину после атаки Ишера.

Как объясняет один из представителей оружейных магазинов:

«Вы стали «грузом» на одном конце энергетического «рычага», который поднял вверх другой гораздо более тяжёлый груз» на коротком конце «рычага». Если вас перенести по времени назад на пять тысяч лет, машина в том великом здании, на которую настроено твоё тело и которая вызвала весь этот переполох, переместиться по времени вперёд примерно на две недели».

Этот манёвр даст гильдии оружейников возможность отразить атаку Империи Ишера и сохранить собственную независимость.

Однако, когда Макаллистера посылают сквозь время назад, происходит нечто совершенно неожиданное. Он возвращается обратно в 1941 год, но не долго остаётся в своём

времени. Вместо этого репортёр начинает двигаться вперёд и назад по времени словно гигантский маятник, оказываясь всё дальше в прошлом и будущем.

И если великая машина Ишера раскачивается на другой стороне качелей, то стало быть атака императрицы на оружейные магазины очевидно захлебнулась. Но даже если кто-нибудь и понимает, что случилось с беднягой Макаллистером, то ничем не может ему помочь.

История заканчивается взрывом ван-вогтовской музыки, когда успокоившись и немного подумав, Макаллистер догадывается, чем должно закончиться его необычайное приключение:

«Внезапно он сообразил, где должны остановиться качели. Его ждал конец в очень далёком прошлом, где из него высвободится наконец вся огромная температурная энергия, которая всё больше накапливалась в нём после каждого такого чудовищного прыжка.

Он очень не хотел этого, но был вынужден породить планеты».

Совершенно необычная история! В ней нет ни настоящих образов, ни социального анализа, ни элементарного правдоподобия. Главный герой Макаллистер полностью лишен индивидуальных черточек, он скорее функция, нежели личность. Описание общества пяти тысячелетней давности будущего также лишено, какой бы то ни было полноты, сложности и индивидуальности.

Перед нами просто вечный голый конфликт — оружейные магазины против Империи Ишера — и не слова больше. И идеи и объяснения в этом рассказе в лучшем случае ограничиваются метафорическими терминами типа «качелей» и «рычагов», и ни единого конкретного слова или образа.

Однако если мы оставим в стороне правдоподобие аргументации и полноту деталей, а этот небольшой рассказ рассмотрим как некий узор или общее утверждение, то мы сделаем великие открытия. В действительности мы лучше

всего поймём «Качели», если рассмотрим его как размышление о природе космоса и нашем месте в нём.

Говоря о прецедентах и предшественниках, мы можем вспомнить похожую сцену «доисторического сновидения» в «Путешествии к центру Земли» Жюль Верна, когда главный герой романа Аксель во сне проносится через все стадии эволюции планеты к моменту сотворения миров из огня. А ещё вспоминаются рассказы путешественников по времени о холодных красных солнцах и судьбах человечества в романе Г. Уэллса «Машина времени» и повестях Дона А. Стюарта «Сумерки» и «Ночь».

Но между «Качелями» и всеми прежними космологическими размышлениями существовало большое различие. В век Техники во всех историях сначала описывалось рождение в первичном пламени и газе, а за ним неизбежно следовала энтропийная смерть во тьме, холоде и камнях.

Во всех кроме той, что рассказал Ван-Вогт. Он описал Вселенную, катящуюся «тик-так», словно маятник. В космосе из рассказа «Качели» нет таких вещей, как чёткие причинно-следственные связи. Нет, целостность Вселенной в нём рассматривается через взаимосвязи и взаимодействия её различных аспектов, и эти аспекты проявляются через существующее единое целое.

Вот очевидные примеры фундаментальной всезависимости, показанные в небольшом рассказе Ван-Вогта:

Во-первых, центральная, заглавная его метафора — качели. Их вечное движение вверх-вниз — вот прекрасный пример динамического равновесия, для которого необходимо активное взаимодействие двух различных сторон.

Во-вторых, процесс проникновения из 1941 года н.э. в 4700 год Империи Ишера. Здесь мы имеем дело с пересечением и взаимосвязью элементов из самых различных эр, так что Макаллистер стал осевым фактором в действии грядущего времени, а лозунг, что право покупать оружие — есть право быть свободным — явно нашедший бы большой отклик в демократической и номинально нейтральной

стране, какой были Соединённые Штаты в начале 1941 года — оказал влияние на здесь-и-сейчас.

В-третьих, символическая природа оружейных магазинов и Империи Ишера. Одну сторону можно рассматривать как силу предопределённости, авторитаризма и подконтрольности, а другую — как силу свободы воли, свободы мысли и свободы действий, и обе должны быть совершенно необходимы одна для другой.

В-четвёртых, проблема курицы и яйца, из которого вытекает первое, Вселенная произведёт Макаллистера, или Макаллистер, не желая того, вынужден будет породить планету?

При всей этой раздвоенности, взаимном влиянии и течении времени туда и обратно можем ли мы говорить о причинах и следствиях?

Из-за атаки Империи Ишера на оружейные магазины через пять тысяч лет после нашего времени, Макаллистер покинул свой родной 1941 год н.э. А ради своей защиты против сил императрицы оружейные магазины отправляют Макаллистера сквозь время назад. И это противостояние между Империей Ишера и оружейными магазинами и движения Макаллистера вперёд и назад по времени стали причиной первичного взрыва, который в свою очередь породил и Макаллистера, и оружейные магазины, и Империю Ишера. Таким образом именно взаимодействие двух времён: 1941 года н.э. и 4700 года И.И. — обеспечивает их собственное существование.

Но даже этим не исчерпывается рассказ. Нужно ещё принять в расчет противовес на другой стороне качелей. Перемещения Макаллистера служат балансом для великой машины Ишера. И пусть даже Ван-Вогт ничего не сообщает нам о судьбе этой машины, у нас создаётся впечатление, что в момент перемещения Макаллистера в один конец времени — бум, — великая машина — бам — перемещается в прямо противоположном по времени направлении.

При таком прочтении, все взаимодействия между будущим и настоящим, оружейными магазинами и Империей

Ишера, Макаллистером и машиной Ишера сливаются в единое решающее действие, которое начинается с начала мира и происходит до его конца.

И наш кругозор может стать ещё шире, мы можем не рассматривать эти события как нечто исключительное. Быть может в результате подобных взаимодействий, как миг создаётся и разрушается Вселенная.

И именно это происходит в следующем рассказе Ван-Вогта «Вербовочная станция» («Эстаундинг», март 1942). Там прямо заявляется: «Каждый миг Земля и жизнь на ней, Вселенная и все её галактики перевоссоздаются с помощью титанической силы. И эта сила — время ... Скорость воссоздания составляет примерно десять миллиардов в секунду».

Во всяком случае совершенно очевидно, что Ван-Вогт вложил нечто очень важное в свой рассказ «Качели». На месте старой Деревнецентричной ориентации, так долго сохранявшейся в Западном мире, с его самонадеянным осознанием собственной значимости в сочетании с паническим страхом своей космической незначительности, Ван-Вогт конструирует Вселенную, в которой человек и настоящий момент времени абсолютно существенны, но не значительны.

Короче говоря, после того, как Ван-Вогт закончил свой небольшой, но весьма значительный рассказ, условия его жизни и творчества стали ещё тяжелее. Его жена Эдна дважды в 1939 и 1940 году перенесла операции. Его месячные расходы продолжали превосходить доходы. Деньги, вырученные за «Слэн» пришли и ушли. А Канадское Министерство национальной безопасности отнимало всё больше драгоценного времени у писателя.

Он вспоминал: «В апреле 1941 года меня заставили прорабатывать полный рабочий день плюс четыре вечера в неделю, плюс каждая суббота и через одно воскресенье и всё без малейшей прибавки жалования. И так как я не мог больше и работать, и писать одновременно (ведь свободно-

го времени у меня практически не оставалось) я подал в отставку».

Однако как не пытался Ван-Вогт объяснить своё решение малым жалованием, мы не сомневаемся, что большую роль сыграло здесь и его стремление уделять больше времени научной фантастике. Несомненно, именно это стало главной причиной его отставки.

Вот что рассказывал писатель о своём внутреннем вдохновении:

«Основой моего творчества служило внутреннее неудобство. Я всегда работал с чувством, поэтому, когда мои чувства достигали нужного накала, я брался за работу. Если же не достигали, то я не брался. Я ничего не мог с этим поделать, независимо нуждался ли я в деньгах или нет. Я чувствовал, когда я должен был работать, и если я в это время не мог по-настоящему работать, то мои чувства обострялись. Они очень походили на обратную связь. Когда оно достигало своего максимума, я садился и работал. Вот и всё».

Когда наступал внутренний настрой, Ван-Вогт **должен был** писать фантастику, даже если он понятия не имел о чём:

«Меня что-то заставляло писать, просто принуждало. Я не знал почему я это делаю. Я понятия не имел, почему меня это интересует. Меня это просто интересовало, я наслаждался этим. Я забавлялся этим. Когда мои вещи печатались, я всегда читал их с интересом: «Что же я натворил на сей раз?»

До тех пор, пока у писателя было достаточно времени, чтобы писать хотя бы и урывками, Ван-Вогт продолжал ходить на работу в Министерство национальной безопасности Канады. Но когда он понял, что на научную фантастику времени у него больше не остаётся, то сразу же вынужден был подать в отставку.

И снова ему сослужило хорошую службу его уникальное чувство времени. Ван-Вогт боролся за свою свободу в течение долгих месяцев, оставаясь работать на месте из-за

продолжающейся войны. В отставке ему было отказано, никто не удосужился вникнуть в бедственные личные обстоятельства писателя.

Но когда это всё же произошло, Ван-Вогт почувствовал себя свободным. Свободным от своей монотонной и невыполнимой работы. Свободным от вечного бремени, как умудриться каждый месяц заплатить за свою слишком большую квартиру. Свободным от ставшей для него тюрьмой Оттавы. Свободным, чтобы получше отдохнуть. Но более всего свободным, чтобы всецело отдаться своему порыву писать научную фантастику.

Со всей быстротой Ван-Вогт расплачивается за арендованную квартиру и переезжает в Квебек на реку Гатино, где они арендуют летний коттедж, находящийся в пяти милях от ближайшей проезжей дороги. Ван-Вогт дал знать Кэмпбеллу, что оставил прежнюю работу, и теперь у него стало больше времени на научную фантастику, и он даже взялся за новую повесть.

Потом в сентябре 1941 года, всё ещё живя на Гатино, Ван-Вогт получил письмо от Кэмпбелла, в котором редактор сообщил ему об уходе Роберта Хайнлайна из научной фантастики. И хотя Кэмпбелл не до конца потерял надежду на получение новых произведений Хайнлайна, было очевидно, что редактору нужен новый надёжный, квалифицированный автор, регулярный поставщик материалов для журналов. Если Ван-Вогт примет это предложение, то Кэмпбелл готов принять его любую вещь, объёмом в 20-25 тысяч слов каждый месяц для обоих своих журналов «Эстаундинг» и «Унноуна».

Что за счастливый случай! У Ван-Вогт никогда прежде не было возможности посвятить всё своё время научной фантастике. После долгой постылой потогонной работы всего за 81 доллар в месяц, появилась воистину великолепная возможность иметь в месяц две или три сотни долларов.

Но ещё это был и вызов. За целых три года Ван-Вогт сумел написать для Кэмпбелла лишь один роман и семь ко-

ротких рассказов — суммарным объёмом около 140 тысячи слов. Но сейчас он должен будет писать гораздо больше, чем прежде и каждый месяц присылать редактору по рассказу, повести или части романа.

Ван-Вогт всегда писал мучительно медленно, но тем не менее он принял предложение Кэмпбелла. Отсутствие лёгкости и быстроты пера он попытался компенсировать старательностью, настойчивостью и методичностью.

Как он сам скажет потом: «Чтобы написать всё то, что я написал, я годами работал до одиннадцати вечера каждый день, семь дней в неделю».

Не удивительно, что Ван-Вогт мог говорить о принуждающей к работе силе!

Первые восемь рассказов, написанных Ван-Вогтом после перерыва в своей работе, увидели свет в «Эстаундинге» с марта 1942 года по январь 1943-го. Но это были не просто несколько хороших произведений. Став профессиональным писателем-фантастом, Ван-Вогт начал утверждать, укреплять и расширять свой специфический образ мышления, который проявлялся в первых его историях.

Все эти произведения в целом утверждали, что мы живём во всесвязывающей Вселенной с различными уровнями бытия и сознания. Раз за разом они доказывали необходимость сотрудничества разумных существ. И заявляли, что истинным делом настоящих суперсуществ должна стать защита и охрана существ низших.

Наиболее чётко эта моральная ответственность всей Вселенной выражена в повести «Неразгаданная тайна» («Эстаундинг», июль 1942), которая в какой-то мере стала для Ван-Вогта самооправданием своему мизерному вкладу в войну. Повесть оформлена в виде собрания документов, которые оказались в Соединённых Штатах после Второй Мировой войны и в которых описывались начало и конец одного секретного германского научного проекта.

Оказывается, что в 1937 году учёный по имени Кенруб предложил построить машину, которая может создавать каналы в гиперпространстве и в неограниченном количест-

ве добывать на дальних планетах материалы, необходимые фюреру или рейху.

Профессор Кенруб также верит в целостность Вселенной. В своём докладе он сообщает, что верит, что «все организмы объединены в галактическую систему» и что «вся материя во Вселенной описывается однозначными математическими выражениями».

Более ортодоксально мыслящие учёные ставят доклад Кенруба под сомнение. Не доверяют ему и власти, ведь брата учёного в 1934 году казнили за антифашистскую деятельность. Но Гитлеру эта машина настолько нужна для осуществления своих планов завоевания всего мира, что проект Кенруба получает официальное одобрение и государственное финансирование.

Фашисты очень осторожны, они продумывают, как защититься от любого предательства, какое ни замыслил бы Кенруб. Поэтому нацисты были довольны и удовлетворены, когда построенная модель машины заработала как надо, однако по несчастному стечению обстоятельств в отсутствие Кенруба была разрушена модель машины и погиб ассистент и фашистский шпион у Кенруба.

Предварительные результаты проекта оказались столь многообещающими, что нацисты ощутили близость удовлетворения собственных вожделений и развязали Вторую Мировую войну. И как только весной 1941 года машина была построена и успешно испытана, профессора Кенруба арестовывают, сажают в тюрьму и держат под постоянным наблюдением.

Однако официальная демонстрация гиперпространственной машины перед собранием нацистской иерархии заканчивается громадной катастрофой. Машина была разрушена окончательно, гибнет большинство правящей нацистской верхушки, даже сам фюрер чудом избежал смерти.

Более того, оказывается, что в тот же день Кенруб таинственным образом убегает из тюрьмы, каким-то способом появляется на месте демонстрации машины в самый момент катастрофы, и затем окончательно исчезает. Судя по

тем словам, которые он сказал стражникам непосредственно перед своим побегом и во время демонстрации машины, читатели понимают, что весь проект являлся хорошо продуманным Кенрубом планом мести фашистам за смерть своего любимого брата.

Кенрубу удалось обернуть алчность и жажду власти фашистов против них самих. Он втянул их в большую войну, в которой нацисты неизбежно должны потерпеть поражение, ибо их очевидная ставка на новое секретное оружие провалилась.

Вот что Кенруб говорит стражникам перед своим побегом из тюрьмы: «Моё изобретение не нужно этой цивилизации. Оно для **следующего**, грядущего человечества. Точно так же, как современную науку нельзя освоить в Древнем Египте, у них был не тот образ мысли, эмоциональный и психологический настрой, так и моя машина не понадобится, пока не изменится образ мысли у нынешнего человечества».

А перед нацистской верхушкой, собравшейся для демонстрации работы гиперпространственной машины, он заявляет:

«Вот она ваша машина. Она может использовать всех вас в своих целях, проведя на вас первые изменения образа мысли, чтобы привести в нужное соответствие взаимоотношения между материей и жизнью. Не сомневаюсь, что вы в состоянии построить тысячи её копий, но берегитесь — каждая машина может превратиться в чудовище Франкенштейна. Некоторые из этих машин будут искажать время, именно благодаря этому процессу я и попал сюда. Другие будут поставлять вам едкие материалы, которые после того, как вы захватили их, будут внезапно исчезать. Ещё одни будут лить непристойные вещи на нашу зелёную землю; а другие будут гореть с ужасной силой, но вы никогда не поймёте, почему. Это произошло, и никогда не добьётесь исполнения хотя бы одного своего желания. /.../

Нет, машина не обладает собственной волей. Она подчиняется законам, которые вы должны изучить, а сам про-

цесс их изучения вывернет ваши мозги наизнанку, и сделает то же самое с вашими взглядами на жизнь. Она изменит весь мир. Задолго до этого, все фашисты будут уничтожены. Они сделали необратимый шаг, который обрѣк их на истребление».

Именно в «Неразгаданной тайне» идея морального взаимоотношения во Вселенной выдвигается в столь твёрдой и чёткой форме, на которую только был способен Ван-Вогт. Нацисты, как заявляется в его повести, неизбежно должны быть разбиты во Второй Мировой войне из-за их принципиально недалёковидного, всему враждебного, алчного, варварского и параноидального образа мысли.

Когда профессор Кенруб заявляет Гитлеру и его клике, что их мышление не может привести себя к реальному «взаимоотношению между материей и жизнью», мы можем сразу же вспомнить, что ещё Альфред Норт Уайтхид в своей работе «Наука и современный мир» утверждал, будто любое существо, которое портит свою окружающую среду, совершает самоубийство. И что только те существа могут добиться успеха, которые живут в равновесии с окружающей средой и помогают друг другу.

И ещё мы вспомним, что в 1940 году в своём рассказе «Повторение» Ван-Вогт обратил особое внимание на то, что если нашему роду придётся покинуть Солнечную систему и достичь звѣзд, то все человеческие правительства и каждый человек по отдельности должен научиться сотрудничать друг с другом. В 1942 же году Ван-Вогт как минимум в трёх своих произведениях высоко оценил возможность сотрудничества человечества с иными существами. У первого из этих рассказов было и отлично подходящее название «Сотрудничать или нет!» (Cooperate or Else).

В этом рассказе, опубликованном в апрельском 1942 года номере «Эстаундинга» люди сумели достичь звѣзд. Там они встретились с разнообразнейшими мыслящими существами. И благодаря своей убеждённости в принципиальной желательности всяческого сотрудничества, человечест-

во смогло объединить по крайней мере 4874 нечеловеческие цивилизации в единый общий альянс.

«Сотрудничать или нет!», в котором описываются взаимоотношение людей с ещё двумя инопланетными цивилизациями, можно рассматривать как примерный показ того, каким образом всё это должно происходить.

Одна цивилизация, эзвалы, — это большие трехглазые телепаты, уроженцы планеты Карсон, которую люди недавно колонизировали. Эзвалам, которые живут жизнью на природе, пришлось не по нраву техника и повадки человеческой цивилизации. Они собирают все лучшие свои силы, чтобы одной стремительной атакой изгнать землян из своего мира, не обнаруживая при этом того факта, что сами являются разумными существами.

Другая цивилизация, червеподобные руллы, достаточно развита и может летать к звёздам. Однако в отличие от человечества они столь воинственны, злобны, непримиримы и нетерпимы, что не позволяют ни одному разумному существу проникнуть живым в подконтрольное им пространство. Лишь только узнав о существовании землян, они сразу же вступают в межзвёздную войну с людьми.

Один из людей Тревор Джамьенсон обнаруживает, что у эзвалов есть чувства, о которых никто даже не догадывался. Он пытается доказать это другому землянину, когда их космический корабль атакуют руллы, и он совершает вынужденную посадку на примитивной планете. Чтобы землянину и эзвалу выжить во враждебных джунглях чужой планеты и спастись от рулл, Джамьенсон сумел-таки убедить эзвала в необходимости сотрудничества.

В другом рассказе «Второе решение» («Эстаундинг», октябрь 1942) молодой эзвал попадает на свободу в северной Канаде, и там на него, как на опасное животное, устраивают облаву. Чтобы выжить, он должен был преодолеть собственное мальчишество, забыть о традициях предков и открыться человеку, ассистенту Тревоора Джамьенсона, который также знает правду об эзвалах.

В то же время человек, который яростнее всех стремился убить эзвала — сомневаясь в наличии у него разума и страшась той безумной психической мощи, что привела к гибели тридцати миллионов людей на планете Карсон — должен также изменить свой образ мысли и поведения. В конце концов выясняется, что именно от его лица ведётся рассказ.

«Сотрудничество или нет!», «Второе решение» вместе с основательно переработанным «Повторением» в дальнейшем были объединены Ван-Вогтом в ещё один «роман-сборник» о необходимости сотрудничества — «Война против рулл», опубликованный в 1959 году.

Ещё одна часть будущего романа была опубликована под названием повести «Рулл» («Эстаундинг», май 1948). В этой повести Ван-Вогт выводит на авансцену одного из рулл — тех самых, которые в двух произведениях образца 1942 года выступают причиной для объединения землянина с эзвалом — и демонстрирует нам, что если их с достаточной силой стукнуть по голове и привлечь к себе их внимание, то они тоже могут переменить образ жизни и внести свою лепту во всеобщее сотрудничество.

Третьим произведением, написанным Ван-Вогтом в 1942 году, стал рассказ о взаимопомощи между непохожими друг на друга существами под названием «Не только мёртвые», впервые вышедший в ноябрьском номере «Эстаундинга». Однако в этом рассказе не земляне являются образчиком хороших манер, обучающих другие цивилизации пользе сотрудничества, а именно людей учат морали более развитые существа.

В рассказе «Не только мёртвые» на космический корабль с существами-рептилиями из настоящей галактической цивилизации нападает Блал, безмозглое и свирепое чудовище, живущее в космосе, как раз когда корабль проходит через нашу Солнечную систему. Чудовище ранено, но и корабль повреждён, и оба они падают на Землю и оказываются на побережье Аляски. Там, чтобы уничтожить

космическое чудовище, инопланетяне-ящеры заручаются помощью американского китобойного судна.

Но существует главный галактический закон, что слабо-развитые существа, такие как мы сами, ни в коем случае не должны узнать о существовании межзвёздной цивилизации. И поэтому нам дают понять, что после того, как китобой выручили пришельцев, все люди должны быть уничтожены, чтобы человечество не узнало о галактической цивилизации.

Тем не менее, инопланетяне решают отплатить добром за добро и вместе с тем защитить Землю от знаний, воспринять которые люди ещё не готовы. В конце рассказа они решают забрать китобойное судно с нашей планеты и перенести его на прелестную зелёную планету, жители которой когда-то давно колонизировали Землю.

В этой награде за хорошую службу, а ещё в законах, которые защищают ранимых и незрелых существ от преждевременного знания о существовании галактической цивилизации, мы можем уловить проблеск новой очень глубокой и оригинальной темы Ван-Вогта — об обязанности сверхсуществ следить за благополучием существ менее развитых.

Впервые на мгновение эта идея возникает при виде Кира Грея из «Слэна», который одновременно возглавляет и слэнов, и слэнов без усиков, и обыкновенных людей. И ещё намёк на эту идею промелькнул в первом произведении, которое написал Ван-Вогт сразу после того, как оставил свою работу клерком в Министерстве национальной безопасности, во многообещающей, но очень сложной повести «Вербовочная станция» («Эстаундинг», май 1942).

В этой повести глориусы, надменная землечентричная человеческая цивилизация из будущего, спаивает землян — наших современников и вербует их на войну, которую они ведут с планетами-колониями человечества. Но из-за их беззаботных манипуляций со временем, существование самой Вселенной стало подвергаться опасности. Цивилизация из ещё более далёкого будущего, которая сохранит и при-

умножит наследство планетарион — если, конечно, они выиграют войну с глориусами — чётко осознаёт эту опасность, но из-за слишком разряжённого для них воздуха представители этой цивилизации не могут отправиться в прошлое и исправить положение. Однако с их помощью Норма Матесон, молодая женщина из нашего времени, которую, как мы это понимаем, раньше полностью контролировал безжалостный глориусианин д-р Лелл, становится гораздо могущественнее своего покровителя, и, используя её в качестве фокуса, становится возможно манипулировать пространством и временем с минимальным риском для Вселенной. В конце «Вербовочной станции» Норма возвращается в 1941 год, в тот момент, когда мы впервые встретились с ней, и прилагает все силы, чтобы свести на нет всё влияние д-ра Лелла на нашу эпоху.

Повесть заканчивается пророческими словами Ван-Вогта: «Бедный, ничего не подозревающий сверхчеловек!»

«Вербовочная станция» является выдающимся для своего времени описанием будущего, содержащее даже не изменения за изменениями, а уровень за уровнем, во что может превратиться человечество. И несомненно, что сверхлюди помогают своим отсталым предкам из двадцатого века в тот момент, когда им нужнее всего эта помощь. Сразу же у нас возникает вопрос, помогают ли нам эти высокообразованные люди будущего из чистого альтруизма или из чувства самосохранения.

Также очевидно, что три другие повести Ван-Вогта — «Оружейный магазин», «Служба» и «Приют», — стали лучшими из написанных им на эту тему в 1942 году. И в каждом случае альтруизм как дар, результат озарения или разума не только стоит выше всяких сомнений, но практически является центральной точкой каждой истории.

В «Оружейном магазине» («Эстаундинг», декабрь 1942) действие происходит в том же самом будущем, которое мелькнуло на миг в повести «Качели» с одной (возможно неумышленной) разницей: пять тысячелетий в «Качелях» здесь оборачиваются семью тысячами лет.

Главный герой этой повести Фара Кларк самый обыкновенный человек, ремонтник моторов и совершенно лояльный сторонник императрицы — великой, божественной, милостивой и любимой Иннельды Ишер, тысяча сто восемнадцатой в своём роду. Когда в его городке появляется оружейный магазин, Фара Кларк непреклоннее всех выступает против него.

Однако вскоре после этого межпланетный банк вместе с гигантской корпорацией тайно мошенничают с его личными сбережениями и заставляют уйти из бизнеса. И никто не пришёл Кларку на помощь. Даже собственная семья выступила против него.

Его жизнь разбита. Доведённый до последней степени отчаяния Кларк входит в оружейный магазин, чтобы купить пистолет и застрелиться. И неожиданно переносится в **некое** место под названием «Информационный Центр». В этом огромном здании, которое также является машиной, оружейные магазины хранят и постоянно обновляют данные о населении всех планет Солнечной системы — с особым блоком данных на каждого живого человека.

Фару Кларка направляют в отдельную комнату и там быстро и очень странным образом рассматривают его дело. Ему сообщают, что и банк, и корпорация, выступившие против него, входят в число предприятий, находящихся под тройным контролем императрицы. Но есть некая сила, которая объединяет и собирает вместе обиженных бизнесменов, и с её помощью Кларк может не только получить назад всё своё потерянное добро, но и приумножить его.

Ещё ему вкратце рассказывают историю оружейных магазинов. Оказывается, что четыре тысячи лет назад «великий гений Уолтер де Лани изобрёл тот колебательный процесс, благодаря которому стало возможным существование оружейных магазинов, и заложил основы политической философии оружейных магазинов» ...

Эта философия основана на морали и идеализме.

«Важно понять, что **мы не вмешиваемся в главное течение человеческой жизни**. Мы боремся против зла, мы

стали барьером между простыми людьми и их безжалостных эксплуататорами /.../ Мы всегда оставались некоррупцированным ядром — я говорю это буквально, ведь у нас есть психологическая машина, которая говорит только правду о характерах людей — повторяю, некоррупцированное ядро человеческого идеализма, посвятившие свою жизнь компенсации всех несчастий, неизбежно возрастающих при любой форме правления».

Практическим инструментом претворения в жизнь эта философия помощи и защиты всех людей является сам человек — вооруженный оружием, купленном в оружейных магазинах. Оружие из этих магазинов настроено на своего хозяина, и при малейшей нужде моментально оказывается у него в руках. А ещё оно не только создаёт щит, надёжно защищающий хозяина от любых атак солдат императрицы, но ни одно материальное тело не может этот щит пробить или уничтожить. Однако оружие из оружейных магазинов не может быть использовано — и никогда не будет использовано — в целях агрессии и убийства.

Природа этого оружия является не столько научной, сколько моральной. Оружие справедливости! С такими игрушками в руках простой человек может смело смотреть в лицо любому тирану.

Вернувшись домой с пистолетом из оружейного магазина на бедре и новыми взглядами на жизнь, Фара Кларк восстановлен во всех правах, к нему вернулась семья, и он выкупил свой отремонтированный магазин и одновременно понимает, что все люди вокруг него стали сторонниками производителей оружия.

Когда Ван-Вогт закончил «Оружейный магазин» и послал его Джону Кэмпбеллу, эта повесть встретила у редактора очень странный приём. Пока он читал, она ему очень нравилась. Но размышляя о ней после прочтения, редактор никак не мог понять за что именно.

Холодный анализ говорил Кэмпбеллу, что в повести «Оружейный магазин» нет ничего особенного. Ну, лишается своего дела ремонтник моторов, затем справедливость

торжествует, и мастерская снова возвращается к своему законному хозяину. Есть ли тут какой-нибудь предмет для научно-фантастической истории? Редактор никак не мог этого понять.

И в то же время Кэмпбелл прекрасно осознавал: что бы ни говорил ему холодный рассудок, он всем сердцем любил эту повесть и желал заплатить Ван-Вогту за неё особую премию и уделить этой повести лучшее место в журнале.

Возникла чрезвычайно интересная ситуация, тем более что Кэмпбеллу казалось, будто любой редактор должен точно знать, что хорошо и что плохо в каждом произведении. Своё замешательство он не скрыл даже от самого автора. Вместе с чеком редактор отправил Ван-Вогту письмо, в котором написал прямо и чётко: «Оружейный магазин», как и множество других ваших материалов, очень хороши при чём без всяких на то видимых причин. Практически в повести нет сюжета: начинаясь в одном ничем не выделяющемся месте, он какое-то время блуждает и приходит наконец в другое непонятное место. Но сама эта прогулка такая милая, словно короткая прогулка по парку. Мне она очень понравилась, как вы уже сами убедились на 25% -ной премии.

Чтобы разобраться в том, что нашёл Кэмпбелл в научно-фантастических произведениях такого непонятно неордоксального, но чрезвычайно интересного канадского фантаста, нужно взглянуть на творчество Ван-Вогта глазами редактора бульварного журнала начала сороковых годов, человека, который каждый месяц должен печатать в своём журнале произведения, привлекающие к себе внимание молодого читателя и заставляющие купить и прочитать журнал.

Главным правилом, по мнению Кэмпбелла, в научной фантастике, как и во всякой бульварной литературе, являлось: что-то в ней должно происходить. В ней должно быть явное действие.

В тех произведениях, которыми молодой Кэмпбелл завоевал себе репутацию в научной фантастике, например,

всегда имелись конфликты между двумя борющимися за власть группировками, а кульминационной — быть или не быть — становилась сцена гигантской космической битвы, где стреляют лучами всевозможных цветов и оттенков, а планеты взрываются словно перезрелые помидоры. Вот это было настоящее действие!

И даже в тех более умозрительных научно-фантастических произведениях, которыми редактор когда-то проложил дорогу в «Эстаундинг», то в их сердцевине обычно лежала хорошо понимаемая читателем проблема — забастовка на катящихся дорогах; робот, умеющий читать мысли людей или катастрофа на атомной электростанции — которая будет затем разрешена при помощи собственного вселенского принципа действия.

Но фантастика Ван-Вогта была не такова. Вопреки всем могущественным силам, сокрушающих личности, и многочисленные возможности, которые открываются в его историях, в большинстве из них почти ничего не случается.

Истории Ван-Вогта были подобны сновидениям. Он намеренно писал так, чтобы сбить читателя с рационалистического образа мысли. Они менялись с каждой вспышкой озарения, полностью изменяя свой курс через каждые десять страниц. И подобно сновидениям же они разительно отличались от привычных дневных причинноследственных наблюдений. Читатель Ван-Вогта внезапно оказывался среди некоего образа жизни, а затем резкий переход, и он находится совсем в иной среде, потом ещё раз и ещё раз. В произведениях Ван-Вогта действие, казалось бы, **не двигалось**, в той мере, в какой оно двигалось **на самом деле**.

В работах Ван-Вогта было очень мало очевидных постановок — разрешений проблем и почти не было физических столкновений. Кульминацией в большинстве историй являются сцены сохранения, а не боя.

Даже в ранних произведениях Ван-Вогта о ненавидящих человека чудовищах, когда мы ждём и надеемся обнаружить открытые физические столкновения, но не находим их. Эти могущественные враждебные существа всегда ста-

новятся жертвой изъязнов собственной природы и, поджав хвост, с визгом исчезают в внутригаллактической темноте.

Истинные действия в произведениях Ван-Вогта совершаются не в физической плоскости, а в плоскости моральной и ментальной. Классическое произведение Ван-Вогта начинается с показа некоторых ограничений в отношениях или уровне понимания, а затем, после всех происходящих изменений возникает нечто более здравомыслящее — которое может стать полной противоположностью личной точки зрения.

Например, в начале «Слэна» Кир Грей показан как главный гонитель слэнов с усиками, главный их враг, которого Джомми должен найти и убить. Но кульминация этого романа — не сцена яростного противоборства между героями, как мы этого ожидали, а момент узнавания — Джомми видит Кира Грея в новом свете, как заботливого пастыря всех видов человечества, и отныне Джомми становится его союзником.

Аналогичная ситуация возникает и в «Со-трудничество или нет!». Там сильный, но всё же не настолько, чтобы выжить в одиночку эзвал на суровой планете двжунглей постигает необходимость отринуть все предрассудки, изменить свои привычки и научиться сотрудничать со всяким, кто готов с тобой сотрудничать. Он должен перестать бить партизан и опираться на существ лишь собственного вида, а стать гражданином галактической федерации, где есть много не похожих на него существ.

И в «Оружейном магазине» Фара Кларк должен отказаться от роли покорного слуги императрицы — и беспомощной жертвы её эксплуатации — и стать отвечающим за себя членом иного общества вольных и свободных людей. В конце повести Кларк уже удивляется, что его родная сонная деревня перед его видимым взором выглядит столь неизменной, в то время как вся Вселенная в его мозгу как будто перевернулась с ног на голову.

И именно подобное переустройство Ван-Вогт имел целью вложить в головы своих читателей. Если в начале они

полагают, в соответствии с образом мысли середины двадцатого века, что Вселенная должна быть совершенно аморальна, фрагментарна и насыщена борьбой, то Ван-Вогт подбрасывает им сомнения в этих предположениях, а затем внезапно раскрывает перед читателями новый органистический мир и, быть может, даже посчастливилось полностью раскрыть перед ними свою великолепную вспышку гениальности.

Снова и снова сюжет большинства произведений Ван-Вогта описывает большой замкнутый круг, вводя свои новые представления о природе вещей. В одной краткой фразе типа «Бедный, ничего не подозревающий сверхчеловек» или «Он очень не хотел это, но вынужден был породить планеты» отражено то, что наши представления о Вселенной должны быть целиком пересмотрены.

Когда Джон Кэмпбелл заявлял, что «Оружейный магазин» подобен прекрасной прогулке по парку, без всяких видимых причин для привлечения интереса к себе, то это был не тот рациональный ответ, который Ван-Вогт мог бы воспринять как комплимент себе. Он не сумел объяснить редактору, к чему стремился, но добился всего, что только мог. В связи с таким благодарным откликом он решил написать новую повесть «Служба» на ту же самую тему, отправить её Кэмпбеллу и посмотреть, что из этого выйдет.

И, несомненно, Джон Кэмпбелл счёл «Службу» ещё одной странно оформленной частью работы. Подобно «Оружейному магазину» эта новая повесть была историей о доступе к знаниям. Однако в ней было ещё меньше действия, нет даже потенциальной возможности для проявления той значительной силы, которую имеет пистолет из оружейного магазина, красующийся в кобуре на бедре Фара Кларка. В «Службе» всё действие ограничивается взглядами, словами и, в лучшем случае, лёгким касанием.

Воистину в стиле Ван-Вогта повесть начинается с состояния невежества и ограниченности. Затем сюжет движется резкими рывками от одного странного стечения обстоятельств к другому. Кульминационной является сцена

разговора. А заканчивается повесть поразительной последней фразой, которая переворачивает всё устройство Вселенной с ног на голову. И по ходу сюжета часто возникают образы из сновидений и вводится новая мощная научно-фантастическая концепция.

«Служба» стала одной из эффективнейших ван-вогтовских произведений, и Джон Кэмпбелл первым это признал. Какое бы недоумение и замешательство он ни испытывал, читая новую повесть Ван-Вогта, редактор купил её, с обычной быстротой переслал деньги и опубликовал через месяц после «Оружейного магазина» в январском за 1943 год номере «Эстаундинга».

В начале повести «Служба» её главный герой Ральф Дрейк потерял память и лежит в больнице. Состояние полного личного невежества — это обычное обстоятельство, которое Ван-Вогт часто использовал в своих фантастических произведениях.

Оказывается, что Дрейка нашли в канаве с документами на имя продавца одной снабженческой компании. Но последние две недели полностью улетучились из его памяти. Тогда он был только что уволен из проектного управления по странной, но необидной причине — местоположение его внутренних органов отличалось от нормального. И своим следующим шагом он решает продолжить своё занятие странствующего торговца.

Там в госпитале ему объяснили, что он обслуживает территорию, которую занимают фермеры и маленькие городки вокруг Пифферс роад — маленькой общины, где он родился и где прошло его детство. Дрейк хочет вернуться к началу своего маршрута, в надежде вспомнить события последних дней.

По дороге он встречает другого странствующего торговца, который сообщает Дрейку, что в предыдущем путешествии они вместе встретили в поезде девушку, Селани Джонс, с корзиной сувениров. Отец девушки накупил старых железок, ряд странных причудливых приспособлений — среди них перьевые ручки, которые могут писать разно-

цветными чернилами и не нуждаться в дополнительной заправке, и чаши, из которых можно выпить самые различные напитки. Юная Селани продавала всё это по доллару за предмет.

Когда продавец показал Дрейку купленную у девушки ручку, Дрейк изумился её видом. Его компания не могла производить вещи такого качества и такой цены, эта вещь просто диковинка. Но пока Дрейк смотрел на ручку к нему подсел тощий старик и тоже просит показать её, и в его руках ручка сломалась пополам.

Селани рассказали про этот случай, когда она проходила по поезду со своей корзинкой. Глядя на старика, она наткнулась на такой горящий взгляд, что от страха выскочила из поезда на ближайшей остановке — Пифферс роад. Дрейк вышел следом. И это последнее, что видел и смог рассказать ему торговец.

В поисках своей потерянной памяти Дрейк снова оказывается на Пифферс роад. Он надеется отыскать там Джонсов, но трейлер, в котором они живут, куда-то уехал. А когда Дрейк обращается за помощью к их соседке, то слышит ещё одну странную историю.

Две недели назад сын соседки видел, как Дрейк сошёл с поезда и вошёл в трейлер Джонсов. И ещё он заметил, что Дрейк обнаружил новые супервещи — стёкла, которые могут служить всему от микроскопа до телескопа, и для фотоаппаратов, мгновенно выдающих фотографии.

Но когда к трейлеру подошли взволнованные Селани и её отец, мальчик испугался и убежал. Когда он вернулся, трейлер уже исчез — никуда не уехал, а просто внезапно исчез — и вместе с ним пропал и Дрейк.

Кроме того оказалось, что вскоре после этого появился странный, но хорошо выглядевший джентльмен и начал расспрашивать людей о вещах, которые они купили у мистера Джонса. А ещё через два дня все эти купленные за один доллар предметы вышли из строя.

Удивлённый Дрейк возвращается в гостиницу, чтобы обдумать всё это. И там он видит, как отлично выглядящий

старик, который только что сломал у другого человека ручку, возвращает пострадавшему его доллар. Потом на тротуаре перед гостиницей Дрейк оказывается лицом к лицу со стариком. Но старик вдруг хватает Дрейка за запястье так, что тот не может вырваться, и сажает его в машину, где Дрейк снова теряет сознание.

Когда Дрейк открывает глаза, то находит себя лежащим под высоким сводчатым потолком в каком-то огромном здании. Во все стороны дальше, чем можно проникнуть взглядом, уходят тёмные мраморные коридоры.

Он идёт по главному коридору, не обращая внимания на все двери, боковые проходы и ответвления, и Дрейку уже начинает казаться, что это здание имеет десять миль в длину. Наконец коридор заканчивается большой дверью, за которой оказывается пустая дымка тумана. Сделав сто шагов в тумане, Дрейк обнаруживает, что уже вышел из здания.

Вернувшись обратно, Дрейк заходит в кабинет. Там лежат журналы, гроссбухи и отчёты по делу о «Владыке Кинстоне Крейге». Этот человек был способен путешествовать по времени на девять столетий — или двадцать пять тысячелетий в будущее, дабы исправлять несправедливость, предотвращать убийства; убеждать безжалостных правителей одуматься, пусть даже посредством сотворения новых «вероятностных миров». В одном случае Крейг затратил месяцы кропотливого труда, чтобы установить «время разграничения между девяносто восьмым и девяносто девятым веками». И где бы он ни работал, этот Владыка возвращается в Дворец Бессмертия.

Оказывается, нам посчастливилось увидеть главную информацию организации, которая обладает воистину огромным чувством ответственности, заботится о человеке и хочет осторожно провести его в будущие времена. Вспомним, что оружейные магазины посвящают свою деятельность лишь исправлению личной несправедливости; они принципиально не вмешиваются в основной поток человеческой жизни. Но эти Владыки из Дворца Бессмертия не ограничи-

ваются полумерами. У них есть и возможность и необходимая моральная вера, чтобы двигаться вперёд по времени меняя, формируя и руководя развитием будущего человечества.

После того как Дрейк просматривает документы о Кингстоне Крейге, на другом конце лестницы, ведущей вверх, в одном из боковых коридоров он находит отлично обставленную комнату. Там он ест и ложиться спать.

Просьпаясь, Дрейк обнаруживает, что рядом с ним лежит красивая женщина, которая ведёт себя так, словно они давно и хорошо знакомы друг с другом. Когда он уходит из комнаты, выясняется, что прежде пустое здание теперь полным-полно людьми.

К Дрейку подходит какой-то человек и обращается к нему по имени. Вскоре к ним приближается и та самая красивая женщина, которая оказывается женой Дрейка — девичья фамилия Селани Джонс.

Дальше выясняется, что это здание и есть Дворец Бессмертия. Оно построено в единственном известном месте с обратным течением времени, поэтому все кто здесь живут, с годами молодеют, а не стареют.

Всего существует три тысячи Владык-людей, которые умеют двигаться сквозь время. Все они родились в двадцатом — двадцать пятом веке недалеко от маленькой американской общины под названием Пифферс роад. Эти Владыки имеют одну общую характеристику — местонахождение их внутренних органов перевернуто по сравнению с органами обычных людей.

Оказывается, что Владыка, отец Селани не верит в то, что все Владыки действуют правильно. С помощью продажи безделушек и устранения металла из Пифферс роад он создаёт неблагоприятные условия для рождения нового Владыки.

Если мистер Джонс добьётся успеха, то возникнет вероятность того, что мир, в котором Дворец Бессмертия будет и дальше тих и пуст — таков, каким Дрейк его видел вчера. Для того чтобы остановить его, нужно, чтобы необученный

Владыка — то есть Ральф Дрейк — подошёл к Джонсу и особой перчаткой схватил его за плечо. Согласиться ли Дрейк сделать это?

Чтобы повлиять на это решение Дрейка Селани рассказывает ему о том, что произошло после того, как Дрейк спрятался в их трейлере, а трейлер исчез с Пифферс роад.

Её отец был совершенно расстроен появлением в поезде старика, ломающего авторучки. Их трейлер переместился по времени, чтобы уйти от этого Владыки, и мистер Джонс заявил: «Когда я думаю о чудовищном кощунстве этих существ, которые действуют словно Боги и изо всех сил пытаются изменить естественный образ жизни и, насколько я знаю, делают это с помощью исторических исследований»...

И в этот момент Дрейк выскакивает из засады, хватая мистера Джонса за плечо рукой в перчатке и тем самым навеки уничтожает его способность перемещаться по времени.

Мистер Джонс совершенно удручён внезапным крахом всех своих усилий, зато сама Селани была очень рада, ибо у неё упал камень с души. Наконец, ей позволено проявлять собственные чувства к Владыкам, не оглядываясь на своего отца и на самое себя.

Она говорит Дрейку: «Они правы, а ты не прав. Они пытаются каким-то образом исправить ужасные ошибки Природы и Человека. Они создали свои великие дары — диковинную науку и используют её, словно добрые боги!»

От этих слов у Дрейка всё перевернулось в голове — быть может, под влиянием всех историй, которые он услышал о себе от разных свидетелей, или от блистательнейшей перспективы женитьбы на очаровательнейшей женщине, или от великолепной возможности стать настоящим Владыкой, скитаться по грядущим временам, почти сровняться с богами по могуществу и никогда не стать старым. Он улыбается Селани и сообщает ей, что понятия не имел, каким он был невеждой.

Когда повесть подходит к концу, Дрейк делает большие шаги в тумане, на Земле, навстречу своей собственной судьбе. Замыкает сюжетную линию фразой:

«Его память восстановилась. Он мог прожить те события, о которых хотел забыть».

Вот это обратная перспектива! Какие мощные и манящие человеческие возможности! Вот это прогулка по Олимпийскому парку!

«Служба» стала первым научно-фантастическим произведением, в котором некая организация людей может выйти из нормального течения истории и затем меняют её в лучшую для человечества сторону. Ван-вогтовские Владыки, уходящие из Дворца Бессмертия, чтобы сыграть в истории роль добрых богов, а затем, возвращаясь, докладывающие о своих результатах, стали источником вдохновения множества писателей-фантастов. Появившиеся в изобилии в сороковых и пятидесятых годах произведения о Вечных и Временных Патрулях, Паравременной Полиции и Войнах Во Времени все несли в себе отпечаток влияния этой повести.

В более прямом и особом смысле повесть «Служба» предлагает основные обещания новых возможностей детям поборников равноправия в Атомном веке. Эта повесть доказала, что каждый человек может стать сверхчеловеком. Самые обыкновенные парни вокруг нас — даже, скажем, сын фермера из Здесьсейчасвилла, США, странствующий торговец — белобилетник — могут оказаться истинными метагомами, суперменами, людьми, способными не обращать внимания на настоящее состояние общества, времени и материи и взять на себя руководство и направления будущего человечества.

Более того, эта повесть была основана на действительных фактах. Ведь «Служба» это кроме всего прочего история жизни самого А.Э. Ван-Вогта, выраженная в форме научной фантастики.

Ван-Вогт был самым ординарным парнем, который родился и рос в деревеньках Манитоба Саскачеван, в местах

ещё более незаметных, нежели Пифферс Род. Он жил в меблированных комнатах, но надеялся на лучшее. Его не взяли в армию из-за физических дефектов. Он работал на совершенно незаметных местах, был водителем грузовика, правительственным клерком, сочинителем правдивых исповедей и рекламным агентом в «Стейшенерз магазин» («Журнал для мелких торговцев») и «Канадиан пейнт энд варниш» («Канадские лаки и краски»).

Но Ван-Вогт сумел уйти с этой проторённой и налаженной колеи и найти свой новый взгляд на научную фантастику. Он обнаружил, что может высвободить своё воображение из тисков настоящего времени и позволять ему свободно витать по всем временам и пространствам Вселенной в поисках мельчайших признаков того, чем стремиться стать человек. И ему удалось передать эту веру своим произведениям и таким образом оказать влияние на будущее, которое должно будет выбрать человечество.

Как однажды сказал сам Ван-Вогт о своих целях: «Научная фантастика, какой лично я стремлюсь её писать, славит человека и его будущее».

Именно в этом и заключён ответ на загадку, почему Кэмпбелл любил произведения Ван-Вогта и даже платил за них премии, несмотря на все свои профессиональные суждения о формальной неадекватности их сюжета. Если у Кэмпбелла и не было других причин, чтобы забыть на время все свои знания о способах сочинения историй и купить любую вещь, вышедшую из-под пера Ван-Вогта, та цель, к которой стремился во всём своём творчестве Ван-Вогт, сама по себе была более чем достаточной причиной.

Ведь самым заветным желанием Кэмпбелла было, чтобы западный человек освободился от парализующего страха перед просторами материальной Вселенной, более старшими, более могущественными цивилизациями и перед неизбежными из-за цикличности истории грядущими упадком и гибелью, и отважился бы на прыжок к звёздам. И ради выполнения этой цели он вооружил авторов «Эстаундинга» мощью вселенских принципов действия и верой в возмож-

ности человека обучиться всему, что только нужно было узнать. А затем посылал их вперёд убирать с дороги все препятствия, вставшие между человеком и его грядущей судьбой.

Несомненно, что кэмпбелловские авторы прилежно и даже часто блестяще работали над его задачей. Но никто из них, даже всезнайка Роберт Хайнлайн, не мог набраться храбрости, чтобы представить себе и изобразить человечество, обладающее необходимой смелостью и моральным авторитетом, чтобы добиться успешного контроля над всей расширяющейся Вселенной.

Никто, кроме слабо достоверного, не вполне рационального, технически малограмотного А.Э. Ван-Вогта с его сновидениями о славном будущем человечества.

Начиная уже с первого опубликованного своего НФ произведения, Ван-Вогт утверждал, что когда-нибудь человеческая цивилизация станет во главе всей Галактики. И очевидно, что рассматривая все его истории от «Чёрной твари» до «Службы» как нечто единое целое, мы можем увидеть, что это многогранное размышление о том, каким может стать человек и каким он будет, если примет на себя ответственность за себя, своих друзей, других существ, и ещё за пространство, время и всё сущее.

У Кэмпбелла не оставалось ни единого шанса отвергнуть такую идею. Слишком близко она лежала к чаяниям его сердца. И тем не менее некие фундаментальные аспекты ванн-вогтовского мышления по-прежнему не устраивали и раздражали редактора.

Кэмпбелл был материалистом, прагматиком и методистом — человеком с инженерным взглядом на суть и работу вещей. Для него имело огромное значение установление человеческого контроля над всей Вселенной, и всё, что способствовало этому, было для него хорошо. Мы можем вполне справедливо заметить, что редактор продолжал смотреть на природу Вселенной с точки зрения двадцатых годов, как на великую машину, но модифицировал свой взгляд в соответствии с понятием тридцатых годов о синер-

гетической силе целостных систем. Кэмпбелл верил в то, что если люди овладеют всем сводом законов, которым подчиняется гигантская космическая машина-система, то они смогут по своему желанию управлять её работой и направлять всю её деятельность.

Ван-Вогт также смотрел на мир как на единое целое, но его подход был более тонок. Он не являлся ни прагматиком, ни материалистом. Для него Вселенная не состояла из мёртвых частей и не была безмотивным механизмом, которую люди могли подчинить себе и направить в любую по их выбору сторону. Нет, писатель смотрел на всё сущее как на живое и неделимое. Целое, и с ним нужно обращаться осторожно и уважительно — по его, а не нашим понятиям.

В своих произведениях Ван-Вогт утверждал новый моральный порядок, принципиально отличный от традиционной морали, угроза гибели которой стала центральной точкой в великом споре века Техники между цивилизованными защитниками души и сверхъестественного и варварами — партизанами, сторонниками видимой материи. Отличие заключалось в том, что если унаследованное космическое и социальное устройство основывалось на степени близости родства с Богом и сверхъестественным, то мораль Ван-Вогта зависела от относительной способности существ постигать и пользоваться существенными качествами высшей Целостности.

Джон Кэмпбелл был столь же несведущ в морали, как любой простой научный варвар из двадцатого века. Но он мог признать писателя Ван-Вогта, рассматривая его новую мораль как один из вариантов своей собственной доктрины о вселенских принципах действия. Таким образом, если способ функционирования Вселенной можно назвать словом «правильный», то правильное поведение и эффективное использование вселенских принципов действия будет обозначать одно и то же. И Кэмпбелл сделал этот шаг.

Конечно же, подобное своеобразное понимание Ван-Вогта очень похоже на поступок старушки из сказки, которая впервые в жизни увидев ястреба, так и не успокоилась,

пока не подрезала ему крылья и клюв и не превратила в домашнюю курицу. Точно так же Кэмпбелл отсекал у Ван-Вогта всё самое важное — его чувство неотъемлемой связи между материей и жизнью и категорическую веру в космическую необходимость морального поведения.

На самом деле, если Кэмпбелл совершал правильные поступки, то не потому что сознавал их моральную правоту, а так как считал их самым эффективным средством достижения своих целей. Другое время, как говорится, другие песни. А для Ван-Вогта правильные действия не являлись эффективным средством или наилучшим выбором. Других для него просто не существовало. Только они вели человечество вперёд.

В итоге это фундаментальное несоответствие ощущения и цели привело к тому, что Кэмпбелл мог свободно принимать произведения Ван-Вогта с их могущественными героями, управляющими звёздами, уничтожающими чудовищ, путешествующими из одной галактики в другую, создающих планеты, улучшающих суперменов, сдерживающих власть империи и патрулирующих грядущее время. Но средства, благодаря которым Ван-Вогт достиг столь чудесных возможностей, так и остались ему недоступны.

Однако с нашей, более дальней перспективой зрения, мы можем заметить, что в первых своих восьми произведениях, взятых как единое целое, которые Ван-Вогт создал сразу после того как ушёл из Канадского министерства национальной безопасности и стал профессиональным писателем-фантастом, содержались контуры программы человеческого поведения и развития в моральной, целеустремлённой, всесвязывающей и органистической Вселенной. Эти истории говорили, что дорога человечества в космос проходит через ответственность, сотрудничество и альтруизм. Они заявляли о наличии многих уровней существования один под другим, каждый из которых определялся собственной степенью включения в единое целое. И ещё в них рассказывалось, что главной и естественной задачей людей, совершивших перемещение с одного уровня развития на

другой должно стать возвращение назад и помощь тем, кто остался позади, дабы они преодолели свою зажатость и ограниченность, расширили свой кругозор и научились бы, как достигнуть нового, более высокого уровня существования.

Среди этих восьми историй есть одна, в которой показаны самые дальние перспективы развития и могущества людей и где Ван-Вогт объединил всё лучшее из созданного им ранее.

Это была повесть «Жизненная сила», опубликованная вслед за «Вербовочной станцией» и «Сотрудничеством или нет» в майском за 1942 год номере «Эстаундинга».

В повести «Жизненная сила» человеческая форма принята в качестве стандартной формы разумной жизни во всей Галактике. Но в рамках этой основной формы выясняется, что возможны самые разнообразные уровни организации. В самой повести нас знакомят с шестью подобными уровнями, различающимися по своему значению IQ.

В самом низу шкалы находятся простые люди с Земли, представленные молодым репортёром Уильямом Ли. Это самый обыкновенный парень, а его IQ чуть выше среднего и равен 112.

В его мире будущего, психологические машины, изобретённые профессором Гарретом Унгорном, благородным учёным-затворником, который живёт вместе с дочерью в «метеоритном» доме недалеко от Юпитера, по идее должны были покончить со всеми войнами и преступлениями. Но Ли ведёт своё частное расследование серии странных и очень жестоких убийств — «первых за двадцать семь лет убийств на всей Северной Америке» — жертвы которых полностью лишались крови и статического электричества, а губы их истерзаны и изжёваны.

Эти убийства оказываются делом двух космических вампиров-дриггов, мужчины по имени Джил и женщины по имени Мерла. Эта кровожадная парочка имеет сверхбыструю реакцию, отменное знание психологии и IQ равный 400. Но чтобы поддерживать своё существование, они

должны постоянно пить кровь и «жизненную силу» у других людей.

Как однажды Мерла объясняет Уильяму Ли, миллион лет назад дригги были в числе межзвёздных туристов, которых однажды притянула к себе мёртвая звезда:

«Её лучи, чрезвычайно опасные для человеческой жизни, поразили всех нас. Было обнаружено, что только постоянное вливание крови и жизненной силы от других людей может спасти нас. Какое-то время нам помогали, а потом власти решили уничтожить всех нас как совершенно неизлечимых.

Мы все — несколько сотен людей, ожидавших исполнения приговора — были молоды, ужасно молоды. Мы хотели жить и иметь поначалу друзей. Мы бежали, и с тех пор каждый миг боремся за свою жизнь».

Джил и Мерла попали на Землю полумёртвыми от нехватки крови и жизненной силы. За пределами нашей Солнечной системы они уловили сигналы «ультрарадио», что Земля около семи тысяч лет назад стала колонией галактов. «Сейчас она на на третьей стадии развития, примитивными средствами космических путешествий начала располагать немногим более ста лет назад». Ещё радио сообщает, что на столь ранней стадии развития местная культура не готова ещё к восприятию знаний о существовании более старого, громадного и могущественного мира галактов. Поэтому все корабли галактов предупреждали соблюдать осторожность.

Мерла и Джил рады такой новости. Ведь для них подобная изолированная, слаборазвитая — всего лишь третья степень — планета являлась богатейшим и легко разрабатываемым источником крови и жизненной энергии для себя и всех остальных членов рода дриггов.

Единственной тому преградой остаётся наблюдатель галактов. Но Джил и Мерла полагают, что могут без труда опознать и уничтожить его. Ведь работа наблюдателем на примитивной планете является делом клуггов, ещё одного типа существ, чей IQ равен 240 и дриггам они не соперники.

Дригги по-настоящему бояться лишь одного, возможного вмешательства ещё более совершенного вида людей, «великих галактов», чей IQ равен 1200. Однако за последний миллион лет эти странные существа ни разу ничего не предпринимали непосредственно против дриггов.

Джил и Мерла появляются в гостиничном номере Уильяма Ли — их космический корабль материализуется в пространственно-временных координатах, совпадающих с ванной Ли — и превращают репортёра в свой безвольный инструмент. Используя его разум и знания вампиры опознают в профессоре Гаррете Унгарне наблюдателя галактов в локальной системе. Потом они гипнотизируют Ли, внушают любовь к дочери профессора Патриции и отправляют на Юпитер, чтобы репортёр проник в унгарнсовский метеорит и отключил бы защитный экран.

Ли выполняет в точности всё, что вампиры желают, но при этом происходит нечто очень странное. Пока он проникает на этот метеорит, некоторые события начинают снова и снова повторяться.

Сначала Ли берёт интервью у совершенно сбитой с толку Патриции Унгарн, когда он вырывается от своих конвоиров и бежит. Он бежит к лифту. Он попадает в абсолютно тёмную комнату. И в ней он встречает нечто, и оно вспыхивает со щелчком и затем как будто внедряется в голубу репортёра.

Внезапно Ли снова оказывается в моменте начала побега. Ему приказывают проникнуть в комнату Патриции, которую журналист находит прекрасной и чудесной.

Слегка смущённый репортёр рассказывает девушке о лифте и тёмной комнате, но она не верит в реальность всего этого. Патриция даже показывает Ли, что то, что он считал дверью в лифт, на самом деле ведёт в ещё один коридор.

Когда репортёр начинает объясняться в любви, Патриция быстро убеждается, что его загипнотизировали. Она сажает Ли в маленькую шлюпку и отправляет его попытаться счастья спастись от дриггов.

Внезапно Ли в очередной раз оказывается в момент начала своего побега. Когда он получает приказ проникнуть в комнату Патриции Унгарн, оказывается Джил не был полностью удовлетворён сложившимся ходом событий и будет повторять одну и ту же сцену пока дело не решится нужным ему образом.

Ли постепенно начинает ощущать присутствие чужого разума в своей голове — и внезапно он начинает смотреть на вещи с новой и очень странной ясностью. Комната Патриции, прежде казавшаяся столь прекрасной, теперь представлялась ему вместилищем недостатков и изъянов. Да и саму Патрицию он находит не такой, какую видел в тот момент, когда объяснялся ей в любви:

«На всей Земле ни одна женщина не подвергалась столь строгой проверке. Формы её тела и черты лица, столь утончённо благородные и возвышенно аристократические для прежнего Ли, выглядели теперь как у слабоумной.

Отличный образчик вырождения в изоляции.

В его мыслях не было ни презрения, ни уничтожения, просто очередное мимолётное впечатление, за которое он был обязан своим новым способностям — умению улавливать обертоны, намёки за намёками и складывать тысячи мельчайших фактов в одну цельную картину».

Этот Ли смог полностью держать ситуацию под контролем. Он обезвреживает Патрицию и её отца, а потом отключает энергетический экран, защищающий этот аванпост галактов.

Ли в точности исполнил приказ дриггов. И поэтому когда он снова возвращается к вампирам, ликующий Джил связывает репортёра и сдаёт с рук на руки алчной Мерли. А эта женщина-дригг смотрит на него с такой похотью и вожделением, что кажется столь же сексуальной, сколь и жаждущей полакомиться его жизненной силой.

Мерла просит Ли не противиться её поцелую смерти. Однако при соприкосновении их губ вся энергия перетекает не к **ней**, а к **нему**. Происходит вспышка голубого пламени, и Мерла падает без чувств.

Когда Джил с помощью малой толики собственной жизненной силы приводит её в себя, испуганная Мерла признаётся, что её обманули. Она в тайне убила десятки землян и забрала их энергию, а теперь вся эта сила перешла к Ли!

Тут же приходит на ум кульминационная сцена «Слэна», когда оковы спадают с Джомми, и тогда Кир Грей начинает понимать, что перед ним сын Питера Кросса. А сейчас спали оковы с репортёра. Уильям Ли оказался великим галактом!

Выясняется, что галакты предвидели появление дриггов на Земле. И поэтому один из великих галактов добровольно отказался от девяти десятых своей мощи и ментальной силы и превратился в самого обыкновенного землянина. Сейчас же он восстановил свой нормальный энергетический уровень и теперь готов заманить в эту планетную систему и уничтожить все двести двадцать семь космических кораблей дриггов.

Это самое могущественное и абсолютно уверенное в себе существо отпускает ставших разом послушными Джима и Мерлу и говорит им: «Возвращайтесь к своей обычной жизни. Я буду создавать из обеих своих личностей единое целое, и ваше присутствие здесь не обязательно».

К этому моменту повести «Жизненная сила» мы познакомились с пятью различными уровнями разума: Уильям Ли, землянин, репортёр, IQ=112; профессор и его дочь Патриция, клутги, IQ=240; Мерла и Джил, дригги, IQ=400; Ли, начинающий пробуждаться и замечающий изъяны в самой Патриции и недостатки в её комнате; и восстановивший свою энергию галакт, который может лишь несколькими словами укротить существа, как Джил и Мерла.

И ещё один уровень разума остаётся вакантным — полностью восстановивший себя великий галакт с IQ=1200.

Где можно ещё было бы встретиться с таким рядом сказочных существ!

А.Э. Ван-Вогт лучше, чем большинство людей понимал, что истинный разум гораздо глубже и намного сложнее, нежели сознательная, рационалистическая способность

оперировать фактами и образами. И мы совершим большую ошибку, если примем всевозможные значения IQ в «Жизненной силе», как некий индекс относительной способности и мастерства, определяющийся с помощью какого-нибудь космического теста. Скорее нам стоит рассматривать индексы как ряд различных уровней существования, уровней способности совместить всевозможные аспекты в единое целое, которое и будет «разумом».

Об этом прямо не говорится в «Жизненной силе», зато говорится в другой, написанной через много лет после неё, но тесно связанной с этой повестью и продолжающей её сюжет повестью «Полноправный разум». («Иф» (Если), октябрь 1968) В ней профессор Унгарн заявляет, что стандартные земные тесты IQ не учитывают ряда важных вещей для разума, в том числе возможности и способности к пространственным связям. А Патриция Унгарн смотрит дриггу в глаза и язвительно произносит: «Если бы IQ мог замерять альтруизм, вы, дригги, наверное, сразу стали бы полными идиотами».

Такой дерзкий вызов бросил всем Ван-Вогт своей попыткой изобразить на бумаге образ настоящего великого галакта! Дабы чётко представить себе, сколь трудна была для писателей-фантастов 1941 года проблема встречи с принципиально неведомым существом, вспомним, что Слейтон Форд из «Детей Мафусаила» Хайнлайна сломался как человек после своей встречи с богом Джокарийцев, а Высшее Существо, промелькнувшее на страницах повести Хайнлайна «Из-за его шнурков», полностью деморализует Боба Уилсона/ Диктора, заставляет в один миг поседеть и лишиться чувств, подобно сбитой с толку собаки, не способной понять, каким образом в её кормушку попадёт пища.

Но Ван-Вогт попытался изобразить не только то, что встреча с принципиально высшим существом не столь страшна. Ван-Вогт желал продемонстрировать то, что самый обыкновенный землянин — или некто, подобный ему — может изменяться, улучшаться и достичь наконец самых

больших знаний и самой высокой ответственности, какие только мог представить себе писатель.

Ван-Вогт говорил:

«Проблема заключалась в том, чтобы описать действия существа, чей IQ равен 1200, как оно сидит, чувствует и мыслит. И я не мог описывать его на этой стадии слишком долго, так он должен был стать нереальным. Несколько раз я видел его во сне и, наконец, понял его. Я понял, что оно совершенно безопасно, тем не менее даже писать о нём было нестерпимо больно».

А ещё он признался: «Это был самый тяжёлый в моей писательской практике эпизод».

Вот последние строки «Жизненной силы», на которых испуганное и сбитое с толку существо, которое считает себя Уильямсом Ли, землянином, репортёром, IQ=112, превращается в великого галакта:

«Потом он удивлённо посмотрелся в зеркало. Он не помнил, откуда оно тут взялось. Зеркало стояло прямо перед ним на том месте, где мгновением раньше располагался чёрный иллюминатор, и в зеркале появилось изображение, которое он пока не различал своим затуманенным взором.

Постепенно — он чётко ощущал это — его взор прояснился. Он **увидел** и тотчас как будто ослеп...

Он отказывался поверить своим глазам. В безумном отчаянии его разум задёргался, словно тело погребенного заживо, за мгновение осознавший свою ужасную судьбу. В отчаянии он отпрянул от блестящего изображения в зеркале. Столь ужасным было оно и столь паническим был его страх, что мысли его смешались и всё в голове у него начало кружиться, словно колесо, вращаясь всё быстрее и быстрее...

Это колесо разлетелось на десятки тысяч поющих от боли осколков. Наступила тьма, всё стало чернее галактической ночи. И пришла...

Цельность!»

Воистину цельность торжествует!

Какое же длительное путешествие мы совершили с тех прежних дней, когда землянин, встретившийся с чем-то похожим на более высшее существо, мог только стучать зубами и стрелять. На самом деле ни одно научно-фантастическое произведение не смогло сделать такого гигантского скачка к неведомой мистории!

Но в этой повести есть нечто большее, чем успешное описание неведомых существ. Для тех из нас, кто проследил за всем циклом развития научной фантастики — мифической интерпретации современного западного научного материализма — та целостная картина человека и мироздания, которую написал Ван-Вогт в «Эстаундинге» с июля 1939 года по начало 1943 года, а заключительную точку поставил своей финальной сценой в «Жизненной силе», ясно даёт нам понять, что наша история близка к завершению.

## Глава 17 ИМПЕРИЯ УМА

Взлелеянный Джоном Кэмпбеллом Золотой век современной научной фантастики почти совпал по времени со Второй Мировой войной. Этот восхитительный период постоянных открытий и перемен начался с публикации в июльском за 1939 год номере «Эстаундинга» рассказов А.Э. Ван-Вогта «Чёрная тварь» и Айзека Азимова «Устремления», а всего через два месяца Германия напала на Польшу и развязала тем самым Вторую Мировую войну. А к концу он подошёл в конце 1945года, незадолго после атомной бомбы, капитуляции Японии и окончания Второй Мировой войны, когда в «Эстаундинге» вышли в свет романы тех же Азимова и Ван-Вогта, написанные, когда война была ещё в самом разгаре.

Золотой век делят на две фазы. Грубо говоря, мы можем признать, что линия раздела между ними проходит в момент нападения японцев на Перл-Харбор в декабре 1941 года, события, из-за которого Соединённые Штаты Америки и вступили в войну.

В первую фазу Золотого века — те примерно два с половиной года, пока Америка лишь пассивно следила за развитием новой, ещё более великой Мировой войны в ожидании момента, когда ей нужно будет вмешаться в войну и снова решить тем самым её исход — Джон Кэмпбелл предпринял генеральный штурм оставшейся неразрешимой в век Техники проблемы судьбы. Выступившие под его знаменем современной научной фантастики и вооружённые его но-

выми идеями сознания, непредопределённости и вселенских принципов действия писатели, произведения которых он печатал в «Эстаундинге» и «Унноуне» в своём развитии прошли путь от прежнего бытия в Деревне Земле, через попытку установить контроль над всем, что бы не встретилось людям, и до участия человечества в функционировании всего мироздания.

И все основополагающие работы на эту тему де Кампа, Хайнлайна, Ван-Вогта, Азимова и других авторов были написаны — и почти все опубликованы — до 7 декабря 1941 года.

Практически в начале августа 1941 года Айзек Азимов принёс Джону Кэмпбеллу свою работу, в которой он завершил построение великой основной концепции раннего Золотого века. Ею стала идея уничтожение цикличности истории на широких просторах галактик и установление власти человечества над звёздами и отдалённым будущим.

В то время Азимову исполнился 21 год и он стал уже магистром химии. Тем же летом он прослушал в Колумбийском университете интенсивный подготовительный курс для получения звания д-р философии. Он с неослабным вниманием следил за последними новостями войны; внезапным нападением Германии на своего недавнего союзника, Советский Союз. И кроме того он по-прежнему часто сидел за кассой маленького семейного магазинчика. И в это время он ухитрился написать три НФ истории.

Тем летом границы тесного личного азимовского мира начали расширяться. В июне родители убедили его на неделю покинуть дом на каникулы и пожить в дешёвом мотеле в Кэтскилисе — вот новые впечатления для Айзека. В первый раз у него в кармане оказалось достаточно денег, чтобы водить знакомых девушек в кино. Ровно через год он станет уже женатым человеком, будет жить в другом городе и работать военным химиком.

И именно в августе 1941 года Азимов впервые сумел полностью раскрыться как ведущий писатель-фантаст. Его третье и четвёртое опубликованные произведения «Логика»

и «Лжец», которые вышли весной у Кэмпбелла, не нашли среди читателей «Эстаундинга» ни малейшего отклика. Однако другие писатели-фантасты уже обратили на него внимание — азимовские законопослушные роботы стали, например, предметом обсуждения на неформальном литературном обществе «Манона», которое собиралось в доме у Роберта Хайнлайна в Лос-Анджелесе.

А уже через несколько недель вышел сентябрьский номер «Эстаундинга» с первой выдающейся повестью этого юноши «Ночепад» и иллюстрации к ней были выполнены самым лучшим художником журнала Хубертом Роджерсом, они стали одними из лучших его работ. С этого момента писателя-фантаста Азимова уже нельзя было не замечать.

В пятницу первого августа после окончания занятий в университете Азимов сел в метро и в очередной раз поехал в малый Манхэттен, в издательскую компанию «Стрит и Смит» к Джону Кэмпбеллу. Азимов обожал обсуждать с редактором новые идеи произведений, но на этот раз ничего не приходило писателю в голову.

Азимов вспоминает:

«По дороге я изо всех сил пытался придумать что-нибудь новое. Наконец, отчаявшись, решил воспользоваться уже имеющимся. Я раскрыл книжку наобум и начал свободно фантазировать на тему увиденного на её страницах.

Книга эта была сборником пьес Гилберта и Салливана. Мне попала на глаза «Иоланта», картинка, на которой Королева Фей бросалась в ноги Привейту Уиллису, часовому. Думая о часовом, я вспомнил о солдатах, военных империях, Римской Империи — Галактическая империя — точно! Почему бы ни написать о падении Галактической империи и возвращении феодализма, причём написать всё это с точки зрения наблюдателя из спокойных дней Второй Галактической империи?»

Какой восхитительный полёт фантазии — от случайного образа Королевы Фей из оперы девятнадцатого века еди-

ным скачком к моменту падения одной Галактической империи и возникновении другой!

Тем не менее таков образ мысли Азимова был совершенно не случаен. Пользуясь преимуществом высоты обзора, мы можем понять, что идея установления контроля человечества над звёздами уже витала в воздухе, а Айзек Азимов являлся одним из самых вероятных кандидатов воплотить её в научной фантастике.

Ведь де Камп и Прэтт уже подготовили научное обоснование для перехода из одного параллельного мира в другой. Роберт Хайнлайн подробно описал грядущее время. На повестку дня в научной фантастике встала гигантская задача применить вселенские принципы действия к самой расширяющейся, полной звёзд Вселенной.

За эту задачу не мог взяться де Камп. Ведь его строгие научные принципы не позволяли писателю поверить в достижение сверхъестественных скоростей, без которых человечество не сумело бы путешествовать дальше ближайших звёзд.

Не смог разрешить эту задачу и Хайнлайн. В его романе «Дети Мафусаила», который именно тогда выходил в свет, герои нашли жизнь среди звёзд столь ужасной и всёсокрушающей, что в конце концов решают вернуться обратно на Землю, дабы успокоить свои больные нервы горячим даласским ромом.

А Айзек Азимов не ведал ни страхов, ни сомнений. Ведь свет звёзд сиял в его глазах.

Будучи в конце двадцатых и тридцатых годах заядлым читателем журналов научной фантастики, Айзек особенно восхищался эпосами о супернауке и историями об исследованиях чужих цивилизаций среди звёзд. Писатели — пионеры звёздоплавания — Э.Э.Смит, Эдмонд Гамильтон, Джек Уильямсон и молодой Джон Кэмпбелл — были в числе его кумиров.

В тридцатые годы Азимов испытал величайшее чувство наслаждения при чтении журналов научной фантастики, когда в сентябрьском за 1937 год номере «Эстаундинга»

прочитал первую часть «Галактического патруля» — первого романа Дока Смита из цикла произведений о Линзмахах. Как говорит сам писатель: «По-моему, я никогда не наслаждался так какой бы то ни было иной частью произведения».

По тому пылу, с которым Азимов стремился уложить в современную научную фантастику всю расширяющуюся звёздную Вселенную, он не имел себе равных среди всех новых кэмпбелловских авторов. Однако пока редактор позволял этой его черте проявляться в весьма ограниченных пределах.

Первая попытка Азимова описать в произведении всю Галактику — повесть «Поломничество» — была предложена Кэмпбеллу уже в начале марта в 1939 года сразу после успешной продажи «Устремлений». И когда Кэмпбелл отклонил её, Азимов тотчас переписал повесть, отослал её снова и так продолжалось до тех пор, пока в четвёртый раз не пришёл ответ с решительным и окончательным отказом. В конце концов это, быть может, самое многострадальное азимовское произведение, выдержав семь редакций и десять отказов, было опубликовано в весеннем за 1942 год номере «Планет сториз» под предложенным редактором названием «Инок пламени».

Ещё мы можем вспомнить, что во второй из купленных Кэмпбеллом у Азимова истории «Хомо Сол» есть Галактическая Федерация гуманоидов, которая приветствует первых людей с Земли, достигших звёзд. Но редактор согласился купить это произведение только после того, как он заставил Азимова особо акцентироваться на галактической характеристики людей как совершенного вида «безумных гениев».

Потом, когда Азимов написал ещё одно произведение, подобное «Хомо Сол», рассказ «Воображение», в котором действуют разумные галактические существа, но не земляне, Кэмпбелл тут же его отклонил.

Повесть «Ночепад» была написана Азимовым уже в соответствии с правилами Кэмпбелла, так как действие в ней

происходит на дальней планете с шестью солнцами, расположенными посреди огромного скопления из тридцати тысяч звёзд, но населённой существами, которые физически, психологически и социально похожи на нас.

Для Азимова, чтобы перейти от этой истории к идее о человеческой межзвёздной империи, не нужно было делать большого шага, тем более что сама по себе идея Галактической Империи уже вошла в научно-фантастический лексикон писателя. Эта идея впервые была выдвинута Джеком Уильямсоном в повести «После конца света», опубликованной в февральском за 1939 год номере «Марвел сайен сториз» («Диковинные научные истории»). Этот бульварный НФ журнал выходил нерегулярно, всего девять раз между 1938 и 1941 годами.

Конечно, первому эта история была предложена Кэмпбеллу, но редактор её отклонил. Несмотря на некоторую её оригинальность, повесть в целом являлась слишком старомодной для нового, создаваемого Кэмпбеллом «Эстаундинга».

Не последнюю очередь за это несла ответственность сама структура сюжета. По своей форме «После конца света» являлась ещё одной историей века Техники о герое, который путешествует в Мир За Холмом и после ряда приключений возвращается домой.

Главный герой повести, Барри Хорн, современный искатель приключений и пионер ракетостроения. При его первой попытке достигнуть другой планеты его космический корабль «Астронавт» сбивается с пути и пролетает мимо своей цели, планеты Венеры. В космосе Хорн впадает в холодный сон и просыпается лишь через миллион двести тысяч лет.

В будущем, в которое он попадёт, могущественный робот-предатель по имени Малгарт миллион лет пытается покорить, поработить и уничтожить человечество. Выясняется, что это ужасное существо создал потомок главного героя, которого тоже зовут Барри Хорн, и именно убийство

своего создателя стало первым шагом робота, восставшего против человеческого господства.

Участью и судьбой вновь проснувшейся живой легенды, первого Барри Хорна, стало проникнуть в тридцати метровое тело Малгорта, внутрь «Блэк Мистуна, его защитной оболочки» и убить робота, разорвав важнейшую трубку в его чёрном мозге. И когда все эти события происходят, Хорна отправляют сквозь время назад, к точке его отлёта с Земли в октябре 1938 года. Там Хорн записывает свою историю и умирает.

Не было способа заставить Кэмпбелла приобрести подобное старомодное произведение со всей его поэтикой и романтизмом. В 1938 году редактор делал всё, чтобы изгнать со страниц «Эстаундинга» роботов, бунтующих против своих создателей, сходство (и полное родство душ) людей, родившихся через миллион лет один после другого, и вообще путешествия в другие миры с последующим возвращением назад на время, достаточное лишь для описания своих приключений.

Однако несмотря на антипатию к ней Джона Кэмпбелла, придерживавшегося идеологии конца века Техники, повесть «После конца света» содержала одну очень важную для научной фантастики идею, действие в ней, в отличие от всех её предшественников, не ограничивалась рамками Земли или Солнечной системы. Конфликт Малгорта с человечеством происходит в масштабе всей заселённой людьми Галактики — в Галактической империи.

За время своего долгого сна Барри Хорн перемещается и во времени и в пространстве. И при этом может мысленно воспринимать последние новости развития человечества в будущем (эта его способность объясняется упоминанием «известных экспериментов Райна в области «парапсихологии»).

В своём телепатическом сне Хорн следит за ростом межзвёздной человеческой империи. Он рассказывает нам:

«Число людей умножилось и выросло их могущество. Проводились исследования и открывались межзвёздные

законы. В течение ста тысяч лет — а для меня в моём неосторожном сне прошло, казалось, не больше часа — я наблюдал за постоянной борьбой между силами межпланетной федерации и армадой космических пиратов, которые однажды угрожали им всем /.../

Продвигаясь от звезды к звезде, силы федерации оттеснили наконец пиратов к краю Галактики и затем развязали жесточайшую галактическую войну друг с другом. Десятки тысяч лет десятки миллионов планет были залиты кровью. Союзы и демократии сменялись постепенно диктатурами. И победившая Лига Ледроса превратилась в Галактическую империю.

И тогда в Галактику снова вернулись мир и процветание. Просвещённые императоры восстановили демократические институты. Ледрос, планета-столица, стала сердцем межзвёздной цивилизации.

Именно здесь Джек Уильямсон выдвинул удивительную и неслыханную прежде идею — о возможности политической империи людей, способной распространяться вширь и охватить все звёзды нашей Галактики. До сих пор во всех фантастических произведениях дальше будущее и звёзды всегда оказывались миром жесточайшей эволюционной борьбы, проверяющей космические цивилизации на выживание. Но смелым своим порывом воображения Уильямсон разорвал все пути эволюции и провозгласил галактическое будущее полигоном для исторического развития человечества.

Прочитав «После конца света» Уильямсона молодой фэн Айзек Азимов с трепетом воспринял эту новую идею. Ведь Азимов обожал истории почти такие же, как научную фантастику, для него стало откровением, что звёзды и человеческую историю можно объединить вместе под знаменем Галактической империи.

С другой стороны Айзеку Азимову как ученику Джона Кэмпбелла в современной научной фантастике совершенно не давали покоя некоторые аспекты этой повести. И они продолжали беспокоить писателя до тех пор, пока он не

начал предлагать на них ответы в собственных НФ-произведениях.

Одним таким примером стали бесконечные, «многократные» перепевы Уильямсона на тему высокомерных и неблагодарных роботов. Именно Малгорт и ему подобные роботы вдохновили писателя на рассказ «Логика», герой которого робот Кьюти может спорить с людьми и возражать им, беспрекословно выполняет ту работу, ради которой его и создали.

Также не устроило Азимова то, что вопреки всем декларациям о возможности исторического развития будущего человечества в повести «После конца света», она сама не достаточна исторична. Галактические войны, длящиеся десять тысяч лет, поколения с родословной в двести тысяч лет и роботы, чьё презрение и ненависть к человечеству не остывает даже через миллион лет — всё это было слишком просто и статично для грядущей истории в представлении Азимова.

Более того, как только возникли на сцене Малгорт и его роботы-фавориты, и после двухсот тысяч лет истории развития человечества она внезапно резко обрывается. Потом миллион лет люди и роботы не делали ничего кроме бесконечного перетягивания каната, пока первый Барри Хорн не проснулся и не разделался с Малгортом.

Для Азимова с его заново пробудившейся тягой к галактической истории эта бесконечная борьба за эволюционное превосходство представлялась ненужным шагом назад.

Истины ради заметим однако, что Уильямсон в повести «После конца света» придавал меньшее значение историческому элементу, нежели идеи о возможности для человечества сохранить смелость и чувство цели в мире, где все значительные работы делают за них роботы. Во всяком случае Уильямсон снова выдвинул эту идею вместе с множеством ключевых эпизодов, обстоятельств и взаимоотношений повести «После конца света», и переписал их более эффективно, в новых терминах современной научной фантастики в повести «Со скрещенными руками» («Эстаун-

динг», июль 1947) и в его продолжении романе «Зондируя мозг» («Эстаундинг», март-май 1948), который более известен под названием своего книжного издания «Гуманоиды» (1949).

Однако в конце 1938 года после прочтения повести Уильямсона Айзек Азимов пришёл к убеждению, что космическое будущее человечества от первого полёта на Луну до образования межзвёздной империи, нуждается в тщательном историческом исследовании, в то время как НФ не уделила ему серьёзного внимания. И уже через несколько недель после прочтения повести «Почти конец света» Азимов написал рассказ, в котором первое путешествие на Луну представлено не как приключение героев, а как событие большого общественного и исторического значения.

Явно демонстрируя, что это только первый шаг к будущим достижениям Азимов назвал свой рассказ «Ад астра», что по латински значит «к звёздам». Но Джон Кэмпбелл, желая с акцентировать большее внимание на оригинальную общественно-историческую обстановку рассказа Азимова, переименовал его в «Устремления».

После своего дебюта в «Эстаундинге» следующий рассказ, который Азимов предложил Кэмпбеллу, назывался «Упадок и гибель». Мы почти ничего о нём не знаем. Он так никогда не был опубликован, рукопись его случайно потерялась, и даже сам Азимов не мог ничего, кроме самого названия, вспомнить об этом рассказе. Но этот заголовок содержит в себе аллюзию на монументальный пионерский исторический труд Эдуарда Гибсона «Упадок и гибель Римской империи» (1776-1778 г.г.), который Азимов постоянно читал и перечитывал. Впрочем, будь рассказ самым банальным и тривиальным, этот заголовок показывал нам, что Азимов продолжал интересоваться и уделять особое внимание империям.

Затем, в своей новой попытке повести «Паломничество» Азимов решил написать нечто и историческое и галактическое. В ней земляне, ушедшие к звёздам и забывшие о своём происхождении, вновь открывают свою историю, обре-

тают цель в жизни и возвращаются, дабы освободить Землю от долговременной оккупации мсасинов, разумных рептилий, ещё одной галактической цивилизации.

Более того, в рамки сюжета «Паломничества» Азимов вкладывал одну историческую параллель за другой. Оккупация Земли оказывается похожей на господство римлян в Иудее в начале нашей эры. Компания по освобождению Земли ассоциировалась с крестовыми походами в Средние века. А решающее космическое сражение очень напоминает морскую битву греков с персами при Саломине в 480 году до нашей эры.

Однако вопреки всем усилиям автора повесть «Паломничество» ни в одной своей редакции не имела значительного успеха, в том числе и тот её вариант, что был опубликован в «Планет сториз». Дело было в том, что все свои честолюбивые и далеко идущие замыслы Азимов умудрился уложить в повести длиной в 16000 слов — не больше, чем «Дороги должны катиться» Хайнлайна или «Оружейном магазине» Ван-Вогта. Азимов по неопытности попытался ввести в небольшое произведение все элементы эпоса.

И всё же при всей слабости и пунктуальности этой повести в ней содержался зародыш стиля и направленности большинства будущих работ Азимова. Мы не ошибёмся, если скажем, что писателю понадобилось пятнадцать лет работы и добрых полдюжены книг, чтобы подробно изложить все те идеи, сюжетные ходы, взаимоотношения и ситуации, которые первоначально были вложены в повесть «Паломничество».

Сразу после написания этой повести — точнее во время многочисленных переделок «Паломничества» — Азимов отложил дальнейшую разработку галактико-исторической темы и взялся за произведения других видов научной фантастики и учился писать в соответствии с кэмпбелловской идеологией. Но он никогда не забывал об идее звёздной истории человечества, которая пришла к нему после прочтения повести «После конца света».

Таким образом, 1 августа 1941 года, когда юный Айзек Азимов ехал на метро, в поисках вдохновения открыл книгу Гильберта и Салливана на первой попавшейся странице и увидел рисунок к «Иоланте», он был готов, насколько вообще мог быть готов современный писатель-фантаст, мыслить о теме падения Галактической империи и возвращения феодализма, описанной с точки зрения свидетеля из спокойных дней Второй империи.

Как только Азимова осенила эта идея, писатель понял, что она превосходна. Весь остаток пути он обдумывал свою идею, вспоминал «Упадок и гибель Римской империи» Гиббона, начинал прикидывать сюжетные ходы и старался представить реакцию Кэмпбелла на свою новую разработку.

Однако размышляя о Галактической империи, Азимов никак не мог полностью раскрыть всю суть осенившей его идеи. И хотя писатель не мог сдержать счастливой улыбки — так хороша была идея — но он был не в состоянии оценить всех её масштабов.

Джон Кэмпбелл увидел в ней больше. Не всё, но больше. И как только редактор познакомился с новой азимовской разработкой, он решил расширить этот замысел молодого писателя.

Вот как Азимов в своей автобиографии описывает свой разговор с Кэмпбеллом:

«Я был охвачен энтузиазмом, когда пришёл к Кэмпбеллу, и его тоже захватил мой энтузиазм. Быть может, даже слишком захватил, я до сих пор никогда не видел Кэмпбелла таким возбуждённым.

— Этого слишком много для простого рассказа, — сказал он.

— Я задумывал написать повесть, — быстро ответил я, быстро подхватывая его мысль.

— И для повести тоже. Это должна быть серия произведений с открытым концом.

— Что — что? — еле выговорил я.

— Серия рассказов и повестей об истории будущего, о падении Первой Галактической империи, периоде феодализма и установлении Второй Галактической империи.

— Что? — я с трудом открывал рот.

— Да, я хочу, чтобы ты составил план истории Будущего. Иди домой и берись за перо».

Так как Азимов рассказывал, что его разговор с редактором длился около двух часов, то это, конечно, очень сокращённая версия их беседы. Но даже из этой ужасно краткой записи можно сделать ряд очевидных выводов.

Например, то, что Джон Кэмпбелл сразу понял, что Азимов не может выйти из узких рамок жанра произведения. Писатель задумал написать очередной рассказ или быть может повесть, а его идее там негде развернуться.

Чтобы направить ход мыслей Азимова по нужному пути, редактор заявил, что желал бы видеть целый ряд произведений различной длины, в том числе и романы, обо всей последовательности событий от падения Первой Галактической империи до образования Второй.

Эти слова совершенно ошарашили Азимова. Ведь до сих пор он смог продать в «Эстаундинг» лишь несколько своих произведений, в том числе всего одну сколько-нибудь крупную повесть. Романов же молодой автор вообще пока не писал. От внезапного и всеохватного энтузиазма редактора юноша почти лишился дара речи.

Вот и всё, что рассказал нам Азимов. Но о многом он умолчал: каков конкретно был его сюжет, предложенный редактору; почему Кэмпбелл так уверенно заявил, что нужна именно серия произведений, а не одно-единственное; какие конкретно сделал редактор советы и замечания. Однако собрав вместе все обрывки сведений, и добавив к этому наши знания об Азимове, Кэмпбелле и тех историях, которые впоследствии сочинил писатель, можно частично заполнить лакуны их двух часовой беседы.

Представляется вероятным, что когда Азимов переступил порог кабинета Кэмпбелла, обуреваемый идеей новой истории, основная мысль его была направлена именно на

период межзвёздного феодализма, наступивший вслед за падением империи.

По идее Азимова, планета людей знания — энциклопедистов — находящаяся на краю Галактики изо всех сил противостоит великому упадку. В Тёмные Галактические годы эрудиты собрали сокровищницу лучших человеческих знаний, подобно тому, как ирландские монахи, живущие на краю Европы, стали хранителями классической культуры после падения Римской империи.

И (как мы можем представить идею Азимова) в качестве демонстрации бесспорного успеха этого предприятия могут приводиться цитаты из «Галактической энциклопедии», опубликованной в спокойные дни новой и ещё лучшей Второй империи, которая возникла во многом благодаря усилиям энциклопедистов.

Внимательнее присмотревшись к обстоятельствам этой задуманной истории, мы обнаружим, что перед нами финальная сцена из «Ночепада», когда вся надежда на преодоление цикличности истории и постоянной гибели цивилизации на планете Лагама, связана с сохранением научных знаний, надёжно спрятанных в Убежище, только дополненная и со счастливым концом. Еще мы можем увидеть в них отражение уважения и любви Азимова к «Британской энциклопедии», которую писатель страстно желал приобрести и прочесть от корки до корки.

Пока Азимов излагал свою идею, Джон Кемпбелл, как обычно сидел, откинувшись, на своём вращающемся стуле и пуская дымок из сигареты. Но если редактор и слушал писателя, то в голове он оценивал и взвешивал каждое слово и проверял альтернативные возможности.

Он сразу понял, что у Азимова есть основательная причина для энтузиазма. Идея и в самом деле была многообещающая, если, конечно, правильно её оформить.

В то же время Кэмпбелл отлично понимал ограниченность мышления молодого писателя, но ничем не мог ему помочь. Его никогда не устраивали слишком простые ре-

шения, а эта предложенная Азимовым история являлась чересчур статичной, лёгкой и простой.

В частности редактор был уверен, что не возможно вообще сохранить и систематизировать те отрывочные сведения, которые остались после гибели некой цивилизации. Как он написал в предуведомлении к публикации повести Азимова «Основание» в майском за 1942 год номере «Эстаундинга»: «Упадок цивилизации характеризует уже тот факт, что её «учёные» считают, что знают всё на свете и что им остаётся лишь создавать на основе своих знаний энциклопедии».

Для Кэмпбелла знание — истинное знание — это возможность разрешить даже дотоле неизвестную проблему, в том числе и проблему упадка Галактической империи. А если твои мысли и знания не помогают, то их нужно отбросить и найти другие, более полезные. Поэтому редактор не видел смысла в том, чтобы превратить неэффективные знания в культ.

Выслушав Азимова, Кэмпбелл почувствовал, что создание энциклопедий — это не лучший способ справиться с проблемой упадка Галактической империи, и начал искать лучшее решение, которое он мог бы ухватить и подбросить Азимову. И он нашёл то, что искал. В словах Азимова, что на пепелище Первой империи должна взрасти Вторая империя.

Услышав это, Кэмпбелл сразу выпрямился и застыл на месте. Он уже понял, что если в центр сюжета поставить идею создания Второй империи, то эта многообещающая азимовская идея может стать по-настоящему эффективной!

Падение старой Галактической империи было начальной точкой. Замыслом для современного писателя-фантаста стало изобразить людей, которые знают, что делают, когда вступают в борьбу против сил цикличной истории и воплотить в жизнь идею новой, гораздо лучшей Галактической империи.

И поэтому тотчас же, как Азимов закончил излагать идею своей истории, у редактора уже было, что ему отве-

тить. И каждое слово и интонация в этой его речи имели целью направить мысли Азимова к этой новой, более масштабной концепции.

Таким образом, Азимову предстояла коренная переделка сюжета — радикальный сдвиг в масштабах и выразительности — ему нужно было достаточно много времени, чтобы во всём разобраться. Поэтому понятно, что его спор с Кэмпбеллом о новом сюжете продолжался довольно долго. Наконец Кэмпбелл убедил писателя взяться за цикл произведений об истории будущего, и Азимов вернулся обратно в Бруклин.

Первые десять дней дома Азимов отчаянно пытался взяться за заказанный Кэмпбеллом цикл историй. Но эта работа у него не ладилась. Писатель признался, что его рукопись была «чем дальше, тем глупее и глупее, пока, наконец, совсем не разорвал её».

Три месяца назад, когда в «Эстаундинге» была опубликована схема Истории Будущего Роберта Хайнлайна, Азимова она захватила не меньше, чем просто читателя. Быть может, даже больше остальных. Ведь Азимов высоко ценил и историю, и творения самого Хайнлайна. Но достаточно поломав голову над кэмпбелловским предложением, Азимов понял, что из него не выйдет второго Хайнлайна. Он не может сочинять все свои истории на основе детально разработанной схемы и писать рукописи объёмом ровно в 70000 слов.

Азимов был убеждён, что не сможет чётко эпизод за эпизодом распланировать всё своё произведение, а потом в точности следовать этому плану — и написать таким образом целую серию историй. Это противоречило всему методу его работы.

Азимов никогда не продумывал детально сюжета. Он ждал особого чувства — вдохновения — а потом искал слова и идеи, чтобы перенести своё чувство на бумагу.

Сначала возникала догадка. Потом эта идея рассматривалась, обдумывалась и раз за разом прокручивалась в голове писателя, и постепенно появлялись контуры нового

произведения. Это могло произойти само собой или потребовать сильного мысленного напряжения, но этот процесс невозможно было объяснить на словах, и только он позволял наносить на бумагу сколько-нибудь важные слова.

Наконец, когда достаточно продумывал сюжет, чтобы начать писать, он садился за машинку и работал изо всех сил. Своим внутренним взором Азимов следил за содержанием и направлением сюжета, а между тем его пальцы стучали по клавишам, вдыхая в бумагу жизнь. Слова как будто сами ложились на бумагу и заставляя автора печатать их. И так до тех пор, пока писатель не сочтёт это новое произведение законченным.

В этом процессе сочинительства Азимов не находил места для написанных планов. Поэтому он решил, что Кэмпбелл, ставя ему в пример Хайнлайна, желает сделать из него второго Хайнлайна и в этом сильно ошибался.

Мы можем даже пойти дальше и предположить, что если Азимов был прав, думая о кемпбелловских намерениях, то редактор был даже дважды неправ, ибо мы знаем, что Хайнлайн тоже так не работал. Когда Хайнлайн писал научную фантастику, в том числе цикл об истории Будущего он работал точно так же, как и Азимов.

Хотя есть и другая возможность, что Джон Кэмпбелл никогда всерьёз не требовал от Азимова составлять подробных планов будущих своих сочинений. Ведь редактор заказал Азимову «серию произведений с открытым концом», а каждая из подобных вещей должна удивлять каким-то неожиданным сюжетным ходом, что несовместимо с подробно разработанным планом.

Видимо, на самом деле Кэмпбелл хотел выиграть время, чтобы Азимов успел перевести дыхание и прийти в себя. Указав писателю, что нужно поработать над планом, то есть дав ему заведомо невыполнимое задание, редактор рассчитывал, что у Азимова появятся новые идеи о цикле историй вообще и о путях создания Второй империи в частности.

Во всяком случае, через десять дней Азимов отказался от составления планов, сел за стол и начал писать. По своему настрою, он готов был забыть обо всех планах на будущее и просто постараться обычным способом написать очередное своё произведение.

Он рассказывал нам: «Когда я сел писать, я решил просто писать (с учётом тех изменений, которые, быть может, внесло обсуждение этого сюжета с Кэмпбеллом) и к чёрту все мысли об истории будущего. До этого ещё дойдёт дело, если вообще дойдёт».

В «Основании», так Азимов назвал свою историю, действие происходит через пятьдесят тысяч лет после открытия атомной энергии. Человечество проникло в Галактику, в которой не оказалось других разумных существ, и расселилось на миллионах различных планет. Империя с центром на планете Трантор уже тысячи лет управляет Галактикой, но теперь она переживает упадок и скоро должна будет пасть.

Эта гибель Империи была предсказана величайшим психологом человечества Хари Селдоном, который смог математически рассчитать образ мысли всего человечества, и теперь хочет применить свои знания в жизни. Селдон говорит:

«После распада Империи неизбежно наступит смутное время, которое, как говорит психоистория, при нормальных условиях продлится от тридцати до пятидесяти тысяч лет. Мы не можем предотвратить развал. Желаем мы этого или нет, но культура Империи при всей её важности и ценности погибнет. Мы можем сократить время последующего безвластия — до одного тысячелетия».

В начале повести Селдон в последний раз встречается с пятьюдесятью лучшими философами, психологами, историками и физиками Галактической империи. После двадцати лет титанического труда их работа наконец закончена.

И Селдон заявляет:

«Мы сделали всё, что могли, и наша работа закончена. Падёт Галактическая империя, но культура её не умрёт, она

станет фундаментом для создания новой, ещё более великой культуры. Мы основали два Научных Убежища: на Терминусе и на другом краю Галактики, у Границы Звёзд. Они уже работают и двигают будущее по намеченному нами пути /.../

Мы начинали работать втайне, работали втайне и сейчас втайне всё заканчиваем, чтобы через тысячу лет наградой нам станет появление Второй Галактической империи».

Таким образом, уже на первых страницах «Основания» ставится принципиально иная цель — создание через тысячу лет новой ещё лучшей Галактической империи.

Но в словах Хари Селдона мы можем услышать ещё много интересного: управляемая людьми Галактическая империя, которая может пасть под тяжестью собственного веса, а не под ударами инопланетных цивилизаций или сверхцивилизаций; новая наука «психоистория»; и наличие двух Научных Убежищ, расположенных на разных концах Галактики.

Когда Азимов писал о человеческой империи, охватившей всю Галактику, в которой не было разумных инопланетян, он следовал примеру повести Джека Уильямсона «После конца света». Теоретически Азимов конечно же признавал, что «по его мнению, наличие множества цивилизаций в Галактике гораздо вероятнее, чем одиночество человека в ней». Но когда писатель сочинял научную фантастику, подобные теоретические соображения волновали его меньше всего.

Современная научная фантастика, как учил Азимова Кэмпбелл, состоит из мысленных экспериментов — создания всевозможных проблематичных ситуаций и способов их разрешения. И как для мысленного эксперимента годятся самые невероятные ситуации, лишь бы получился интересный результат, и Азимов их за это очень ценил, так и такие произведения писателя, как «Логика» и «Ночепад» при всей невозможности их обстоятельств стали классикой научной фантастики, благодаря разработанным в этих историях идеям.

Несмотря на свой более крупный размер «Основание» принципиально ничем не отличается от «Логики» и «Ночепада». Это был ещё один мысленный эксперимент. И в этом конкретном случае Азимов находит сразу три веские причины, почему в выдуманном писателем мире не должно быть инопланетян-соперников.

Первая, самая очевидная причина: точно такая же, как у Джека Уильямсона в его повести «После конца света». Если ты сочиняешь историю о человеческой Галактической империи, то проще и легче всего дать человечеству распространиться по мирозданию, когда ничто не мешает этому процессу, нежели заставить людей создавать и защищать свою Империю в постоянной борьбе со всевозможными инопланетянами.

Вторая причина, в этом вопросе Азимов счёл возможным уступить Кэмпбеллу. Как признался писатель: «Я не хотел дать Кэмпбеллу шанса в очередной раз прочитать мне нотацию о высших и низших расах, и потому сделал людей единственными разумными существами в Галактике».

И третья причина отсутствия инопланетян в повести Азимова заключается в том, что они там просто не нужны. Ведь писатель желал распространить на всю Галактику именно человеческие общественные, политические и исторические тенденции и посмотреть, что из этого выйдет. Инопланетяне только исказили бы всю картину.

По сути дела все эти три причины отсутствия инопланетян в азимовской Галактике значит одно и то же. Писатель не желал сочинять старомодную, времён века Техники историю о борьбе человечества за эволюционное превосходство. Его интересовали проблемы и пути их решения, возникающие в новую эру, в Атомный век.

Поэтому в своём мысленном эксперименте Азимов просто исключил из рассмотрения инопланетян. Мало того, безжалостный автор исключил из рассмотрения и роботов, существ, которые занимали центральное место в другой серии мысленных экспериментов писателя.

Кэмпбелл не стал предъявлять Азимову претензии за подобное радикальное упрощение ситуации. Как человек, обожжённый веком Техники, редактор не считал возможным допустить, чтобы какие-то инопланетяне могли постоянно и неизменно превосходить во всём человечество. Но он не видел особой необходимости в том, чтобы специально искать этих самых инопланетян и на практике доказывать превосходство людей. Его также весьма интересовали постановка и разрешение проблем человеческих. Если азимовское упрощённое мироздание позволяет людям без страха и отчаяния приступить к разрешению собственных проблем, то в глазах Кэмпбелла это было несомненным достоинством произведения.

Другие писатели также с восторгом приняли концепцию Азимова. Впоследствии в «Эстаундинге» было напечатано столько произведений подобных историям Уильямсона и Азимова, где человечество одиноко в мироздании, что эта концепция вообще могла некоторыми рассматриваться как основное направление будущего человечества.

Новая изобретённая Азимовым психоистория также пришлась Кэмпбеллу по душе. С одобрения и поощрения редактора Азимов выдвигал идею о математически точной науке психологии в одном произведении за другим. В «Хомо сол» инопланетяне с помощью математической психологии измеряют человечество и затем объявляют нас ужасными. В цикле произведений о подконтрольных человеку роботах Азимов рассказывает о роботопсихологии, основанной на математике, которая очень кратко изложена в трёх законах робототехники, и благодаря которой достигается господство человека над своим механическим порождением. И сейчас в «Основании» именно статистическая психология больших групп людей стала базой для сокращения промежутка между двумя Галактическими империями на тысячи и десятки тысяч лет.

В различных эпизодах «Основания» и множества его продолжений слово «психоистория» даже писалось по-разному; то слитно, то через чёрточку. Но во всех вариан-

тах она оставалась могущественной и пронизательной наукой. Вот что говорит сам Азимов о её природе:

«Психо-история имеет дело не с отдельными людьми, а с человеческими массами. Это наука о толпе, о поведении миллиардов людей. И она может предсказать их поведение с той же точностью, с которой меньшая наука рассчитывает рикошет бильярдных шаров. Определить поведение одного человека математике не под силу, а поведение миллиардов людей — это совсем другое дело».

Таким образом, как видим, психоистория очень похожа на кинематику. Как она не может вычислить и предсказать поступки отдельного индивидуума, так и кинематика не может ничего сказать о поведении одной молекулы в газовом объёме. Но когда речь заходит о поведении сообщества в целом — о психологических поступках населения всей Галактики — то психоистория начинает действовать совершенно точно. Точно так же, как с помощью классической физики можно рассчитать траекторию бильярдного шара.

Однако главным вызовом является то, что сама методика сравнения психоистории и физики подтверждает мощь и значение психоистории, а физике отводится роль меньшей науки!

И ещё одна важная идея повести — основание великим психоисториком Хари Селдоном после падения Галактической империи сразу двух Научных Убежищ, при чём неясно, о каком из них первоначально вёл речь Азимов — и что было предложено Джоном Кэмпбеллом. Как вспоминает Азимов:

«Я уверен, что именно Кэмпбелл заявил мне:

— У тебя должно быть два Основания на разных концах Галактики.

Естественно я удивился и спросил: — А зачем?

-Впоследствии тебе может понадобиться и второе Основание, — ответил он».

То есть нужно заготовить заранее сюжетные ходы. И в последствие Азимов просто блестяще сумел ввести в действие это второе Основание!

Только в повести сразу после первых страниц «Научное Убежище у Границы Звёзд» больше не упоминается. После того, как Хари Селдон произнёс прощальную речь своей команде мудрецов, действие повести «Основание переносится на пятьдесят лет вперёд на планету Терминус, где проживают теперь энциклопедисты с Первого Основания.

И точно так же как и в «Логике» и «Ночепаде» Азимов пишет об относительности знаний и невежества. Так в повести есть фундаментальные вещи, известные Хари Селдону и его помощникам — а от них и читателям — но неизвестны учёным из Основания.

Например, они не знают о грядущей гибели Галактической империи. Они ничего не знают о планах Хари Селдона, в которых им отводиться роль семени, из которого вырастет новая Империя. В Основании намеренно не осталось психологов и психоисториков, дабы защитить его от слишком больших и лёгких знаний и не дать сойти с заранее намеченного пути.

Однако баланс политических сил в этом районе Галактики начинает резко смещаться. Периферия отделяется от Империи. Имперский наместник Анакреона — области, лежащей между Терминусом и центром Империи — объявляет себя королём.

Правительство Терминуса, Совет попечителей комитета по делам энциклопедии не видит в этом ничего плохого. Все их чаяния посвящены одной цели, созданию «точной энциклопедии всех человеческих знаний», первый том которой вышел за пять лет до описываемых событий.

Совет попечителей делает всё, чтобы оградить Основание от всяческой политики. Они — безобидная научная организация. Она была учреждена самим императором. И пользуется его личной поддержкой. Вот так, и делу конец.

Но есть один человек, который лучше разбирается в политике и начинает догадываться об истинном положении

дел. Это первый мэр Терминус-сити Салвор Хардин. У Хардина есть задатки «инженера-психолога», но у Основания не оказалось нужных учителей и оборудования. Поэтому он выбрал для себя ближайшую смежную профессию и стал политиком.

Хардин зорче видит Галактику и замечает явственные признаки упадка и неблагополучия там, где Совету опеки кажется, что всё идёт своим чередом.

Мэр человек практичный, и его очень беспокоит, что наука Империи — и особенно явно это заметно на проекте Основания — занимается только пересказом, толкованием и сравнением трудов авторитетов прошлого. Учёные больше не ищут фактов и не ставят опытов. Они не желают расширять и улучшать накопленную базу знаний.

Хардин замечает, что сами знания начинают теряться. Новые владыки Периферии уже не могут контролировать атомную энергию — и то же самое начинает происходить и внутри самой Империи.

И тогда Салвор Хардин приходит к выводу, что Империя, которая тысячи лет правила Галактикой, начинает по краям распадаться. И прежде всего отпадёт тот край Галактики, где расположен Терминус. Так что очень скоро энциклопедисты могут оказаться одни среди небольших, но весьма агрессивных и амбициозных королевств.

Анакреон уже предложил взять Терминус под свою протекцию в обмен на участки земли для военных баз и поместий анакреонских дворян. Терминус — планета бедная, на ней мало полезных ископаемых, недостаточно металлов и у неё нет собственной армии. Как же защититься от подобных поползновений?

Однако Совет попечителей остаётся слеп к тому, что отчётливо видит Хардин. И появление лорда Дорвина, дипломатического представителя императора, совершенно рассеивает их страхи. Дорвин утверждает, что Анакреон по-прежнему зависит от Империи и её власти, и все они верят дипломату. В ответной ноте Анакреону Совет отвер-

гает его притязание, ссылаясь на покровительство Империи.

Но Салвор Хардин не верит, что всё улажено. Он чувствует, что Анакреон намерен применить силу и подчинить себе Терминус.

Вскоре приходит ответ от Анакреона, и только после него тревога Хардина передалась Совету. Ответ гласил: «Либо вы предоставите нам то, что мы хотим, через неделю, либо мы сами всё возьмём, а вы можете отправляться к чёрту».

Осознав наконец всю серьёзность проблем, члены Совета попечителей высказали два предложения. Одни не нашли ничего лучшего, как капитулировать перед грубой силой Анакреона. Другие предлагают ничего не делать, пока не наступит пятидесятая годовщина Основания и не откроется Хранилище. Они рассчитывают, что их мудрый прежний глава Харви Селдон предвидел эту опасность и может дать им мудрый совет.

Между тем Салвору Хардингу начинает надоедать вся эта беспомощность и опрометчивость Совета. Он единственный не боится мыслить самостоятельно и действовать так, как, по его мнению нужно. Мэр организует заговор, свергает Совет попечителей — который никто не выбирал и который никогда не считался с интересами миллионов жителей Терминуса и устанавливает сильное правительство. Сам переворот происходит пока Хардин и Совет сидят и ждут событий в Хранилище.

Настаёт время, свет в Хранилище тускнеет и возникает фигура человека в кресле. Это Хари Селдон, и этот великий старец действительно говорит о сложившейся ситуации. Однако, говорит он совсем не то, что надеется услышать Совет. Им была предложена почти такая же переориентация, какую предлагал Азимову Кэмпбелл при первом обсуждении идеи «Основания».

Хари Селдон говорит:

«Энциклопедия, с которой всё началось, это обман и всегда была обманом /.../ Мне и моим коллегам всё равно,

выйдет ли хоть один том Энциклопедии. Она выполнила свою задачу: помогла собрать вместе и дать дело сотням тысяч людей, необходимых для наших дальнейших планов, пока события шли своим чередом и не стало поздно что-нибудь менять.

За пятьдесят лет нашего ложного — назовём вещи своими именами — проекта вы оказались отрезаны от всей Галактики, и теперь вы можете только следовать нашему настоящему, истинному плану». Затем сначала Хари Селдон объясняет всем истинное положение вещей, что разработана история будущего. Падение Галактической империи началось пятьдесят лет назад. Он рассказывает об идее психоисториков сократить период анархии до тысячи лет и что Терминус и ещё одно Основание должны заложить Вторую Галактическую империю.

Селдон продолжает:

«Мы специально поместили вас на такую планету, чтобы через пятьдесят лет создалась ситуация, когда у вас не будет свободы выбора. С этого момента на века весь ваш путь предопределён. Вы, конечно, столкнётесь с рядом кризисов — сейчас перед вами первый из них, и преодолеть каждый кризис можно одним и только одним способом/.../

Кризис, который вам предстоит преодолеть, гораздо проще многих грядущих. В принципе ваша задача заключается вот в чём. Ваша планета неожиданно оказалась отрезана от всех центров цивилизации Галактики и ей угрожают ваши более сильные соседи. Ваш небольшой мирок учёных окружён огромным и всё расширяющимся миром варваров. Да, ваш островок, в отличие от их океана вооружён атомной энергией, но тем не менее вы совершенно беспомощны, ведь вам не хватает металлов.

Вы видите, что поставлены перед жестокой необходимостью и что действия вам навязываются. Суть этого действия — то есть решения вашей проблемы — совершенно очевидно!»

Однако Хари Селдон не объясняет этого решения. Он только напоминает, что весь путь предопределён, свернуть

с прямого пути нельзя, а в конце дороги их ждёт Вторая Галактическая империя. Потом зажигается свет и Хари Селдон исчезает.

Единственным из зрителей, кому не нужно радикально менять свой образ мысли и в голове у кого есть идеи, остаётся Салвор Хардин. Он не нуждается больше в советах, как преодолеть этот кризис. Первые корабли с Анакреона могут уже завтра приземлиться на Терминусе, но мэр уверен, что уже через полгода им придётся убраться восвояси.

Повесть заканчивается словами, которые произносит про себя Салвор Хардин: «Путь выхода из первого кризиса был очевиден. Дьявольски очевиден!»

Хотя он тоже не раскрывает этого решения. Не делает этого и сам Азимов в тексте повести. История заканчивается просто тем, что старый Хари Селдон и Салвор Хардин пятьдесят лет спустя находят решение, а мы нет. Что за странная концовка, где всё не ясно.

Но именно это Азимову и было нужно. Джон Кэмпбелл купил эту повесть. Ведь её основной упор был сделан именно на времена анархии.

Вспомним, что прежде Азимов хотел написать только одно произведение, а все заботы о продолжениях отложить на потом. Но в ходе работы над «Основанием» писатель изменил свои намерения.

С того момента, как Азимов впервые решил писать научную фантастику и предлагать её на рассмотрение Джону Кэмпбеллу, он мечтал о том, что серия его произведений будет напечатана в «Эстаундинге». Когда редактор одобрил «Логикку» и «Лжеца», писатель почувствовал себя на вершине успеха. Но только когда он принялся за повесть «Основание», Кэмпбеллу пришлось по душе два различных цикла историй Азимова.

Такая мысль однажды всплыла в мозгу писателя, и с тех пор он трудился, не зная отдыха, дабы исполнилась эта мечта. И эта открытая концовка «Основания» оставляла открытой дверь для публикации новых произведений Азимова в «Эстаундинге».

Как Азимов вспоминал (с некоторой ноткой смущения за свои юношеские хитрости): «Идея заключалась в том, чтобы поставить Кэмпбелла перед необходимостью сейчас же заказать мне продолжение. Такой вот хитрый ход!»

Идея сработала, Азимов добился кэмпбелловской поддержки, а затем 17 сентября и чека за «Основание» и не мог пожелать себе ничего лучшего. К тому же сюда добавился и похвальный отзыв Роберта Хайнлайна на повесть «Ночепад». А ещё на следующую ночь после прихода чека за «Основание» Азимов впервые в жизни увидел в Бруклине северное сияние. В этот момент писателю показалось, что теперь вся Вселенная лежит у его ног.

Только одна вещь продолжала заботить писателя. Он продолжал развивать свои идеи. Принятие Джоном Кэмпбеллом повести «Основание» подразумевало, что Азимов должен был быстро написать её продолжение. И стало быть писателю нужно приняться за работу, ибо редактор мог дьявольски быстро потребовать это продолжение.

Ведь после публикации «Основания» читатели сразу же потребуют продолжения, поэтому эти два произведения должны быть напечатаны в двух номерах журнала подряд. И в итоге получится небольшой своеобразный роман из двух частей в сборе.

Вот она мера кэмпбелловского доверия и мера того, насколько важен был для редактора этот новый цикл Азимова, раз он купил-таки повесть «Основание», произведение, которое в нынешнем своём виде не могло быть опубликовано. Кэмпбелл верил, что Азимов не заставит себя долго ждать. И к этому времени редактор уже начал рассматривать Азимова как одного из лучших своих новых авторов, хотя самому писателю ничего не говорил.

А Кэмпбелл в своих оценках не стеснялся. В письме Джеку Уильямсону, написанном через несколько недель после принятия рукописи «Основания», редактор признаёт:

«В настоящее время лучшими писателями-фантастами являются Хайнлайн и Ван-Вогт, оба люди нового мышления. Азимов также резко прогрессирует. Думаю, дело в

том, что первые двое никогда не любили по-настоящему прежнюю НФ, они начинают писать с чистого листа/.../ Чуть позже Азимов сделает из их шкур чучела.

Что за смесь истины и чуши!

Неправда, например, что Хайнлайн и Ван-Вогт не любили прежнюю научную фантастику. А.Э. Ван-Вогту нравился яркий и прочувствованный язык и писатель сам желал написать такую великую бульварную музыку из слов. А Роберт Хайнлайн так любил Г.Д. Уэллса, что в 1935 году сумел справиться с жесточайшими приступами туберкулёза и отправился в Калифорнию слушать выступления Уэллса, захватив с собой редкое издание романа «Когда спящий проснётся», чтобы получить от него автограф.

Не вполне верно и то, что Азимов в своих работах заимствовал что-то особенное у Хайнлайна или Ван-Вогта. Несомненно, он многому научился от Хайнлайна и кое-что усвоил от Ван-Вогта, так же как и то, что оба писателя скоро будут черпать своё вдохновение в научной фантастике Айзека Азимова. Но в принципе скорее всего есть писатели тридцатых годов с более развитым воображением и более гуманистичные — не последнее место среди них занимали и Джон Кэмпбелл с Джеком Уильямсоном — идеи которых Азимов стремился ввести, объединить и рассмотреть в своих произведениях.

Видимо, здесь Кэмпбелл намеренно отошёл от полной фактологической точности ради желаемого воздействия на автора. А в своих письмах Джеку Уильямсону редактор пытался убедить опытного писателя-фантаста — которому исполнилось тогда 33 года, на год меньше, чем Хайнлайну — изжить в своём творчестве остатки манер века Техники, начать писать по-новому и сделаться современным писателем-фантастом.

Уильямсон принял советы редактора благосклонно, даже с благодарностью. Он понимал, как быстро меняется научная фантастика под влиянием Кэмпбелла, а сам он не вполне соответствует этой новой более строгой НФ.

Писатель ответил Кэмпбеллу, что в прошлом году, когда он жил в Лос-Анджелесе, обратил внимание на идеи Хайнлайна о научной фантастике, которые тот высказывал на сборищах литературного общества Манана. И Уильямсон постарался учесть их в своём новом романе о падении Галактической империи. «Боб обратил внимание на несоответствие социальных и культурных проблем в галактических историях Дока, и я надеюсь, что у меня это вышло немного лучше».

Какое удивительное совпадение! Оказывается, идея истории о падении Галактической империи пришла в голову двум писателям почти одновременно!

Тем летом Уильямсон написал повесть «Упадок» и она стала гвоздём январского за 1942 год номера «Эстаундинга». В ней империя, охватывающая нашу Солнечную систему, достигла уже своего расцвета и сейчас клонится к упадку. Но высшим научным достижением империи стал звездолёт, который сохранит человеческую цивилизацию и рассеет семена человека среди звёзд.

Изобретатель этого «межзвёздного крейсера» надеется, что у каждой обычной звезды есть собственная планетная система, хотя сами процессы образования планет противоречат нынешним представлениям о работе Вселенной. Он связывает свои надежды с аргументацией, выражающей любимую идею Уильямсона — законы природы не одинаковы во всех пространствах и временах. Он заявляет:

«Старые космологи ошибались, потому что не знали собственной Вселенной. Они думали, что законы сохранения массы и энергии и вправду действуют повсюду и везде. Сейчас мы знаем, что в основе этих законов лежат истинные константы, постоянство массы элементарных частиц и квантов энергии. Я работал с уравнениями, в которых массу и энергию рассматривают как переменные функции времени. Они показывают, что пять или шесть миллиардов лет назад во Вселенной были зоны, которые и не снились нашим прежним астрономам. Действовали процессы, которые стали невозможны сейчас».

Когда в августе он заканчивал эту повесть, Уильямсон был доволен делом своих рук. И настолько, что решил написать её продолжение. Этот роман, рабочим названием которого была «Звезда империи» и чьё действие происходит после событий «Упадка» и изображает долговременные результаты программы засеивания звёзд. И в нём также разрабатывалась ещё одна тема повести «Упадок», ведь одновременно в ней рассказывается об окончательном крушении и гибели той империи, которая покорила Галактику.

Но в этих двух произведениях, «Звезда империи» Уильямсона и «Основание» Азимова, мы можем отчётливо проследить, как изменилась НФ. В эпоху Романтизма редкий писатель брался сочинять истории о науке-за-наукой и делал это лишь раз или два в жизни. Но в начале Атомного века так много писателей фантастов работали над одним и тем же кругом идей, что два автора вполне могли одновременно написать произведения с одной и той же новой идеей.

Но подобные совпадения в идеях в эпоху Золотого века это не просто случайность. Всё происходило почти так, как будто в «Эстаундинге» работал один Большой Писатель и все там были настроены на Один Общий мотив, тон в котором тогда задавал Ван-Вогт. Так что, если новую идею не смог толком выразить один автор, то это делал другой.

Кэмпбелл не поддерживал идею Уильямсона о романе крушении империи «Звёзды империи» и сообщил писателю, что над этой темой работает Азимов. Он уже написал небольшую повесть и скоро должно последовать продолжение. Видимо, редактор оказал на Уильямсона такое же влияние, какое оказал прежде на Азимова — расширил канву его истории и превратил один роман в «хронологический цикл из одного — полтора десятков небольших повестей и рассказов».

В то время, когда Кэмпбелл и Уильямсон обменивались мнениями о «Звезде империи», и каким образом Уильямсон может стать современным писателем-фантастом, Азимов ещё не приступал к работе над задуманным продолжением

к «Основанию» Ведь остаток сентября и большую часть октября писатель работал совсем над другими вещами.

Он зарегистрировался на новый семестр в Колумбийском университете на курс анализа пищи, который был нужен Азимову, чтобы сдать квалификационные экзамены на степень доктора анализа философии. Дела у писателя шли так хорошо этой осенью, что его профессор несколько раз жаловался на то, что Азимов беспрерывно шутит и поёт в лаборатории. Азимов ответил на это, что хотя он и мог бы одним писательским трудом зарабатывать на жизнь, химия всегда остаётся в его сердце, и он не может отказаться неё.

А когда в октябре Азимов уселся наконец за пишущую машинку, то взялся писать совсем не то, что ожидал увидеть Кэмпбелл. Стремясь доказать себе, что обе его серии рассказов устраивают редактора, писатель потратил первые три недели месяца на создание ещё одной истории о роботах «Хоровод».

Сам по себе этот рассказ довольно тривиален. Очень дорогой робот по имени Спиди проходит полевые испытания на Меркурии. Он ходит раз за разом вокруг озера из расплавленного селена, то приближаясь к нему, то отдаляясь, а наши старые знакомые Грэг Пауэлл и Майк Донован никак не могут отвлечь робота от этого бессмысленного занятия. Наконец Пауэлл, выйдя на Солнце, намеренно подвергает себя большой опасности и зовёт робота на помощь. Сила Первого Закона: «Робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинён вред» — оказалась столь велика, что Спиди прекращает свой бессмысленный хоровод и начинает вести себя нормально.

В предыдущей своей истории о роботах «Лжец!» Азимов показал, что ни одно механическое существо не может причинить физического вреда человеку. В рассказе же «Хоровод» он показал, что его законопослушные роботы забывают прежние приказы, откладывают в сторону мысли о собственной безопасности и даже преодолевают своё умственное расстройство, чтобы спасти от опасности челове-

ка. Как можно ещё лучше описать надёжность роботов и их абсолютное подчинение человеку?

«Хоровод», первый рассказ, где нашли своё чёткое выражение Три Закона робототехники, был тотчас же отослан Джону Кэмпбеллу. Редактор неделю думал, и только потом купил повесть «Основание» с открытым концом, а чек за «Хоровод» отправил сразу же по получении рассказа.

И только затем, в последнюю неделю октября 1941 года Азимов вплотную приступил к сочинению продолжения к «Основанию» и написал его за полтора месяца. Новая повесть получила название «Седло и уздечка» и вначале её сюжет развивается очень плавно. Ведь за три дня работы Азимов написал семнадцать страниц рукописи.

В этой повести действие происходит через тридцать лет после событий «Основания», Но Салвор Хардин всё ещё остаётся мэром Терминус-сити и главой всей планеты. В начале истории — той её части, которая так легко далась Азимову — Хардин наконец объясняет, как ему удалось справиться с угрозой захвата Терминуса Анакреоном и разрешить первый кризис. Хардин рассказывает:

«Я /.../ посетил одно за другим три остальных королевства и объяснил их правителям, что если они позволят Анакреону завладеть секретом атомной энергии, то для них это будет то же самое, что собственными руками перерезать себе горло. А потом я подсказал им самый простой выход из создавшегося положения. Вот и всё. И через месяц после высадки анакреонской армии на Терминус король Анакреона получил совместный ультиматум от трёх соседних королевств. И через неделю последний анакреонец покинул земли Терминуса». (Перевод О. Ладыженского и Д. Громова — под ред. П. Полякова)

После этого Основание/ Терминус начало балансировать на острие ножа. Он сохранил свою независимость, сотрудничая с правителями всех четырёх Королевств — Анакреон, Смирно, Коном и Дарибов —, но не позволяя никому получить какое-нибудь преимущество над остальными.

А так как научные достижения внушают правительствам страх, Основание оказывает Четырём Королевствам техническую, экономическую, медицинскую и образовательную помощь под видом внедрения новой религии Галактического Духа. В каждом из Четырёх Королевств самые способные юноши и девушки отправляются на Терминус и учатся там в духовной семинарии.

Лучшие из лучших становятся учёными и остаются в Основании. Остальных обучают только работе с техникой, но не науке и отправляют на свои родные планеты обслуживать атомные электростанции, помогать своим правителям и служить народу.

Однако на Терминусе возникает экстремистская политическая группировка — Партия действия — которая считает эту религию пустой болтовнёй, а любую форму помощи Четырём Королевствам — трусостью, деянием в отдалённой перспективе угрожающим безопасности планеты. Они предлагают создать собственную армию и напасть на Четыре Королевства прежде, чем эти варвары научатся слишком многому и сами перейдут в наступление.

В ответ на это презрение к его предполагаемой слабости и на эту явную алчность Салвор Хардин повторяет своё любимое изречение: «Насилие — крайнее средство некомпетентных людей».

Видимо примерно до этого момента Азимов успел дойти, когда в очередной раз зашёл в гости к Кэмпбеллу. На этот раз редактор прямо сказал писателю: «Мне нужна эта ваша вещь об Основании». И эти слова совершенно вывели Азимова из строя.

За следующие пять дней писатель, как ни старался, не мог написать ни строчки. Азимов вынужден был сделать паузу.

И одновременно, как мы уже часто замечали, в том же октябре начались затруднения и у другой истории о падении Галактической империи, у «Звёзды империи». Фактически этот роман писался так плохо, что Джек Уильямсон решил отложить его в сторону и взяться за другие вещи.

Только двенадцать лет спустя писатель с помощью соавтора Джеймса Э. Ганна сумел сдвинуть эту историю с мёртвой точки, и в 1955 году многострадальный роман вышел отдельной книгой под названием «Звёздный мост»

Азимов решил свою проблему быстрее, но тем же самым методом — он обратился за помощью к товарищу. Во второе воскресенье ноября писатель поехал в Нижний Манхэттон к Фреду Полу, своему ровеснику и другу, который в разные годы был литагентом, редактором и сотрудником Азимова.

Они знали друг друга ещё с 1938 года, с общества Футурианцев, небольшой группировки голодных, ярких, радикальных молодых фанатов НФ из Нью-Йорк-сити. Потом Азимов стал студентом, кассиром в магазине и профессиональным писателем-фантастом, и у него не хватило времени быть активным фэном. Но от этого его дружба с Полом не ослабела.

У Пола и Азимова было много общего в возрасте, образе мысли и амбициях, но они сильно отличались по своему происхождению, образованию, темпераменту и жизненному опыту. Пол, холодный молодой человек, получил высшее образование самоучкой, и благодаря своей хитрости, остроумию и удачи уже нашёл собственный путь в жизни. В 1940 году он был уже женат, в то время как Азимов, сын мудрого иммигранта, уже заканчивал химический факультет, но всё ещё жил вместе с родителями.

Пол уважал Азимова за его самодисциплину и прилежание, благодаря которым писатель добивался успеха в своей бедной на события жизни, и завидовал его умению продавать свои произведения в «Эстаундинг». В свою очередь Азимов восхищался с какой храбростью и верой в себя Пол прокладывал свою дорогу в жизни и из всех своих знакомых считал Пола вторым после Кэмпбелла знатоком научной фантастики.

Они ходили друг к другу в гости. Когда Пол пришёл в Бруклин, ему показали всю лавку, а мать Азимова угостила его молочным коктейлем. Совсем иначе получилось, когда

Азимов пришёл в гости к Полу. Хотя Азимов сам этого не знал, он не понравился жене Пола, и она не собиралась показывать ему квартиру. И тогда Пол повёл писателя на прогулку по Китайскому кварталу и прогулка пришлось Азимове по душе.

На этот раз друзья пошли гулять на Бруклинский мост. Они говорили о новой повести Азимова, которая у писателя не пошла, но, с другой стороны, должна быть закончена как можно скорее. Впоследствии никто из них не мог толком вспомнить, о чём конкретно они говорили, но благодарный Азимов не уставал заявлять, что именно Пол помог ему набраться храбрости и с новой силой взяться за сочинительство.

С прогулки Азимов вернулся, уже зная, как будут дальше развиваться события его истории. «Седло и уздечка» оказались самым крупным на то время его произведением — наполовину больше «Основания» — но уже через две недели повесть была закончена.

«В седле и уздечке» баланс сил, благодаря которому последние тридцать лет только устоял Терминус, оказался нарушен. Анакреон, который никогда не оставлял своих намерений завладеть всей Периферией, и всей частью Вселенной, какую только сможет покорить, обнаружил старый имперский космический крейсер, огромный и мощный корабль, построенный в те дни, когда «они умели **строить**», сейчас свободно дрейфующий в космосе. И тотчас же Венис, принц-регент Анакреона, отправляет формальный запрос Терминусу вернуть крейсеру прежнюю боеспособность, и затем передать его флоту Анакреона.

Очевидно, что если это требование будет выполнено, то Анакреон может повернуть всю мощь этого крейсера против Терминуса и остальных трёх королевств. Но если Основание откажется ремонтировать крейсер, то это тоже может дать повод жаждущему власти принцу-регенту применить против Терминуса силу, на что и надеялся Венис.

Терминус оказался в ловушке. Согласись он помогать Анакреону или откажись от этого, война всё равно неиз-

бежна, а в ней Основанию не выстоять. Даже если Анакреон не сможет развязать войну, к этому же стремиться и партия действия на Анакреоне.

Салвор Хардин единственный, кто желает избежать войны, намерен сам найти выход из этой ловушки. Однако, кажется, как бы он не поступил, какое бы решение ни принял, партия действия или Венис всё равно добьются успеха, лишат Хардина власти, а затем сведут на нет все его более чем тридцатилетние усилия.

Когда Салвор Хардин был молод, он, как это много раз упоминалось, стремился к прямым действиям. Сейчас же набравшись опыта, Хардин предпочитает ждать, ждать и ждать. Соглашаясь отремонтировать Анакреону боевой крейсер, он выигрывает ещё шесть месяцев. Всё это время он пытается остановить и сбить с толку партию действия, всё время заверяя их, что правительство вполне компетентно, что оно знает, что делает.

Нет, Хардину не изменяет его прекрасно развитое чувство опасности. Но он чётко помнит, что сказал Хари Селдон тридцать лет назад, будто преодолевая новый кризис, Терminus делает шаг на пути ко Второй Империи и что будут моменты, когда возможным станет только одно решение. Именно этого момента и ждёт Салвор Хардин.

Когда друг убеждает его действовать сейчас, пока опасность не стала ещё больше, Хардин отвечает: «Применить силу сейчас? Пока кризис ещё не развился? Это единственное, чего я не должен делать. Ты знаешь, именно в этом заключён План Хари Селдона».

Уже в этой фразе чувствуется большое отличие этой повести от «Основания» Там Хари Селдон вот что сказал своим помощникам в Научном Убежище: «Теперь он может только следовать нашему настоящему, истинному плану».

А здесь в «Седле и уздечке», само случайно произнесённое слово «план» стало символом веры. Это уже «План». И Салвор Хардин, единственный живой человек, кто видел в гробнице времени Харви Селдона, считает нужным действовать в полном соответствии с Планом.

Выигрыш времени дал возможность совместить все события. Закончен ремонт корабля. Юный король Анакерона Леопольд стал совершеннолетним. Партия действия уже готова совершить государственный переворот. И до восьмидесятой годовщины Основания рукой подать.

Всё это Хардин учитывает в своих расчётах. Он говорит, что через три недели Хари Селдон появится в гробнице времени во второй раз, а затем сам уезжает на коронацию Леопольда на Анакерон.

Там в последний момент, когда Леопольд с нимбом вокруг головы поднимается в воздух на антигравитационном троне, чтобы принять почести от своего народа, принц-регент отводит Хардина в сторону. Венис сообщает Мэру, что космический флот Анакерона под командованием сына принца-регента адмирала Лефкина и с новым мощным флагманом, крейсером «Венис» находится уже в пути и скоро всей мощью обрушится на Терминус. Хардин же может себя считать военнопленным.

Судя по ответу Хардина, у мэра есть собственные козни, и они окажут своё действие в полночь, в решающий момент коронации Леопольда. А планета Анакерон с этого момента будет предана анафеме. И Хардин приглашает Вениса самому посмотреть, что это значит.

И действительно в полночь жрецы новой религии Галактического духа начинают действовать.

Священники-технари, обслуживающие атомные электростанции, нажимают на выключатели. Свет во дворце гаснет.

Новый монарх лишается знаков любимца Духа. Внезапно нимб вокруг Леопольда тускнеет, а его летающий трон шлёпается на пол.

Только одно здание в городе не погрузилось во тьму — Арголидский храм Святого Духа. И очень скоро возмущённая толпа богомольцев, ведомая верховным жрецом, окружила дворец. Люди протестовали против нападения на Основание и требовали освободить Салвора Хардина.

Принц-регент, сам абсолютный атеист и циник, захвачен врасплох такой негодующей толпой. Но он все ещё ликует, ибо, по его мнению, на анакреонский космофлот этот бунт не распространится.

Он прямо говорит: «Пусть нет энергии, мы не уступим. Когда поступит сообщение о захвате Терминуса, простолюдины, на которых вы сделали ставку, поймут, что их религия — ложна. И гнев народа обратится против предавших его жрецов. (Д. Громов и О. Ладыженский под редакцией П. Полякова)

Однако Венис ошибается. Анафема жрецов на космофлоте оказалось так же эффективной, как и на самом Анакреоне. В назначенный час главный жрец флагмана Тео Апорат обращается ко всему флоту и публично объявляет нападение на благословенное Основание святотатством. Апорат заявляет:

«Именем Галактического духа и Харви Селдона, пророка его, и всех его последователей, святых отцов Основания, я предаю анафеме этот корабль. Да ослепнут телеэкраны — глаза его. Да онемеют орудия — нечестивые руки его. Да перестанет биться сердце его — атомный двигатель. Да будет голос корабля — связь внутренняя и внешняя — поражён немотой. И да погаснут все светильники — душа его. Именем Галактического Духа — анафема этому кораблю».

И анафема эта не оказывается пустой угрозой:

«Отзвучало последнее слово, наступила полночь — и за много световых лет отсюда, в Арголидском храме, некая рука включила ультраволновое реле, которое со сверхъестественной скоростью замкнуло цепь, включив другое реле на флагманском крейсере «Венис».

И корабль умер!

Проклятие религии Апората, базирующейся на научных знаниях, — безотказны. Безотказны и смертельны» (Д. Громов; О. Ладыженский — далее Олди)

Это ультраволновое реле остановило адмирала Лефкина и вынудило его объявить, что Анакреонский флот не будет нападать на Основание. Всего этого никак не ожидал его

осаждённый во дворце отец. Венис приказывает солдатам стрелять в Хардина, вокруг которого образовалась теперь небольшая аура. Когда солдаты отказываются выполнить его приказ, принц-регент отбирает у одного из них атомный пистолет и сам стреляет в мэра. Но аура вокруг Хардина оказывается свечением силового поля, и выстрел из пистолета не причиняет ему вреда.

В отчаянии Венис приставляет атомный бластер к своей голове и нажимает на курок. А Хардин, отвернувшись от трупа, замечает: «Человек, понимающий только прямые действия. Воистину, радикальное решение». (Олди)

Выяснилось, что Харди был прав, ничего нельзя добиться с помощью насилия. Правительство Терминуса знает, что делает, и благодаря его долговременной стратегии и полной компетенции удалось преодолеть второй кризис.

Правота Салвора Хардина подтверждается ещё раз, когда в предсказанный им час гробница времени открывается и снова появляется сидящий в кресле Хари Селдон. Более того, теперь он сам произносит слово «План» с большой буквы.

Хари Селдон сообщает им: «Вероятность серьёзных отклонений от Плана в первые восемьдесят лет равняется одному и шести десятым процента». (Олди)

Вот так! Всё это очень убедительно доказывает не только правоту мэра Хардина и верность его методов, но и огромную силу предвидения самой психоистории!

Селдон говорит, что он по своему прошлому знает с вероятностью 98,4%, что руководство Терминуса, каким бы оно ни было, защищаясь от своих свободных соседей, избрёт технико-религиозную стратегию, и что верность этого решения станет ясным ровно через восемьдесят лет после учреждения Основания.

Мы же можем ещё явственнее увидеть предсказательную силу селдоновской науки из главного отличия второй речи Селдона от первой. Вспомним, что когда в конце повести «Основание» Селдон в первый раз появился в гробнице времени, он был совершенно уверен, что первый кри-

зис уже наступил, но путь его разрешения ещё не найден. Поэтому учёный вынужден придержать язык. Селдон заявляет, что решение очевидно, но не раскрывает его. Во время же второго своего появления в гробнице времени, Хари Селдон уверен, что новый кризис уже преодолён, и у него нет причин скрывать способы его разрешения.

На этот раз Селдон совершенно откровенно провозглашает:

«Согласно нашим расчётам, вы сейчас добились господства над соседними с Основанием варварскими королевствами. Во время первого кризиса вы добились этого, играя на Балансе Сил, а во втором закрепили свой успех, противопоставив материальной Силе Силу Духовную».

Вот самая яркая идея, отраженная в этой научно-фантастической истории: при самых тяжёлых обстоятельствах Сила Духа может оказаться самым лучшим методом решения, самой эффективнейшей властью в мире!

Как мы уже знаем, на протяжении всей истории современного Западного общества не прекращалась борьба между представителями традиционной религии и партизанами от новой науки и техники, в которой рождались лучшие знания и самые заветные чаяния Западной цивилизации. Ключевые моменты этой борьбы были видны всем. Это были отречение Галилея на суде инквизиции в 1633 году, публичные дебаты между Томасом Хаксли и епископом Сэмюэлем Уилберфорсом об эволюции в 1860 году и Обезьяний процесс в Теннесси в 1925. И во время всего этого спора ни партия — ни религиозная, ни научная — не желали признавать своё поражение.

В «Седле и уздечке» Азимова мы сталкиваемся с принципиально иным положением вещей, когда религия и наука объединяется в нечто единое целое, названное Галактическим Духом, который выступает против войск завоевателя. Какие из этого мы можем сделать выводы?

Во-первых, Азимов позаимствовал свою идею превосходства Силы Духовной над грубой Материальной Силой у Эдуарда Гиббона. В «Закате и упадке» писатель обнаружил

два различных подтверждения этого принципа: господство Католической церкви над всеми странами, ранее входившими в состав Западной Римской империи, на протяжении всего Средневековья и первые военные успехи раннего ислама, сокрушившего все страны от Персии до Испании.

А теперь остановимся и спросим себя, с той ли силой мы встретились в повести «Седло и уздечка». Играет ли здесь религия Галактического Духа ту же роль, какую в реальной жизни играли христианство и ислам? Или это искусственная конструкция, созданная специально, чтобы манипулировать на чувствах невежественных и легковверных варваров?

Чтобы найти ответ на эти вопросы, вспомним, что и в других произведениях начала Золотого века, когда религия и наука объединились вместе, и в результате получилось нечто, берущее под свой контроль человеческие умы гораздо эффективнее, чем Сила Духа. С наиболее явственными примерами мы можем познакомиться по первым двум романам Хайнлайна его серии «История будущего».

В повести «Если это будет продолжаться...» религия Пророков пользуется плодами науки-психологии масс, математически рассчитанной пропаганды и телевизионных спецэффектов — чтобы оформить и укрепить веру в головах американцев. И все чары Пророков рушатся, когда мятежники показывают своё превосходство в научной манипуляции над мыслями и чувствами людей.

А потом в первом произведении Ансона Макдонольда «Шестая колонна» американская супернаука выступила против военной мощи захватчиков. Так как защитников было очень мало, они сочли нужным соединить силы гениальной науки с «чепухой и жульничеством» в новую религию «Владыки Мота» (слова «атом», прочитанное наоборот) и, прикрываясь этой вывеской, паназиатов сбивают с толку, запутывают и запугивают своими кажущимися чудесами.

Несомненно, азимовская религия режима Галактического Духа в «Седле и уздечке» подобно религиям из истории

Хайнлайна готова поиграть в научные фокусы-покусы и одурачить простолюдинов Четырёх Королевств всякой чепухой и жульничеством, вроде ауры и летающих тронов. Но в повести есть герои, которые порицают религию за её наглое жульничество.

Так, например, лидер Партии действия огорчён, гениальная наука подаётся варварским королевством под видом религиозных ритуалов. Он в глаза критикует Хардина, заявляя: «Вам пришлось сопровождать все эти научные дары каким-то невероятным шаманством. Вы превратили науку в какую-то странную религию. Создали иерархию священнослужителей и запутанные, дурацкие ритуалы». (Г.Олди)

Обманом кажется религия и принцу-регенту. Беседуя с Леопольдом о словах верховного жреца Анакерона, Венис утверждает: «Он сам верит во всё это мракобесие куда меньше меня! А я в него совсем не верю. Сколько раз я говорил тебе, что всё это сплошная чушь!» (Г.Олди)

В «Седле и уздечке» есть даже эпизод, с которым вы уже познакомились, когда шутка, способная одурачить разве что невежественных анакреонцев, оборачивается неожиданно истинно могущественной религиозной силой. Это эпизод, когда после проклятия первосвященника флагманский корабль «Венис» разом погружается во тьму и тишину, и автор — наперекор обычной манере, позволять событиям идти своей чередой — добавляет от себя: «Проклятия религии Апората базирующейся на научных знаниях, безотказны. Безотказны и смертельны».

Этой похвальбой и игрой слов автор намеренно пытается сбить нас с толку. Конечно, корабль погрузился во тьму и тишину не из-за одного проклятия Тео Апората. Всё это происходит потому, что в заранее намеченное время, в полночь, некая рука в Арголидском храме включает ультраволновое реле. А возможность какого-то человека выключить свет на любом расстоянии — это ещё не повод для заявления, будто религия науки (она же, видимо, религия Галактического Духа?) отличается от всех остальных религий тем, что она действительна.

Подходя к вопросу с научной, а не религиозной точки зрения можно сказать, что когда Основание привлекают к ремонту мощного космического корабля, оно ради собственной выгоды установило на нём собственную секретную контрольную систему, и эта система действует так же эффективно и надёжно, как и всякая обычная технология. Более того, созданное наукой ультраволновое реле может случись что работать и на Вениса, пусть он даже и не верит в религию науки.

Тем не менее, несмотря на вышеуказанное — несмотря на все сомнения, мошенничества и претенциозность, которые наличествуют в религии Галактического Духа — многое и остаётся.

Ведь исход повести «Седло и уздечка» решает не аура, летающий трон и прочие штучки и не наука, лежащая в их основе. Нет, всё дело в верности новой религии, которую демонстрируют жителям Анакреона, люди, окружившие дворец и протестующие против нападения на Основание; солдаты, не повинующиеся приказам адмирала и сажающие его под арест; дворцовая гвардия, которая отказалась стрелять в Салвора Хардина, когда это приказал принц-регент.

Они искренне верующие. Для них она значит гораздо больше, нежели амбиции анакреонской королевской семьи. Когда они встают перед выбором между тем и другим, они снова и снова отдают предпочтение религии науки, Основанию и Галактическому Духу.

Среди жителей Анакреона можно различить ряд состояний и условий веры.

Многие, видимо подавляющее большинство, совершенно невежественны в науке, но очень её боятся.

Другие, менее доверчивые, рассматривают ауру и летающий трон только как символ власти и с почтением относятся к Основанию как к таинственному источнику множества приятнейших для общества вещей — атомной энергии, медицины, образования и торговли.

Далее следуют те молодые люди, кто учился когда-то на Терминусе, а затем вернулся на родину, стал священником

и начал работать с этой диковинной техникой, совершенно не разбираясь в науке, на которой она основана.

И наконец самые развитые люди Анакреона, это та молодёжь, кто во время учёбы на Терминусе оказываются достаточно умны и талантливы, и они входят в Основание и сталкиваются с настоящими людьми науки.

Из этой иерархии отношения к вере следует очевидный вывод, что если жрецы религии Галактического Духа считали её необходимой в своей работе с населением Четырёх Королевств как словесную оболочку и представление полученных ими научных и социальных даров, то это не значило, что они намеренно обманывают народ и пользуются его невежеством. Это означает, что они имеют дело с особым образом мысли, присущим населению Дарибоу, Конома, Смирно и Анакреона.

Вот как это объясняет сам Салвор Хардин: «Я действовал таким образом прежде всего потому, что эти варвары смотрели на науку как на какую-то магию, и в таком виде им легче было её принять». (Г.Олди)

Однако хотя религия Галактического Духа поначалу должна основываться на фокусах и шарлатанстве, в конце концов она оборачивается совсем не шарлатанством и фокусами. Нет, она берёт первоначально невежественных и суеверных людей и ведёт их за собой от одной стадии развития к другой, формируя их образ мысли, пока люди не накопят опыт, знания и проницательность. И всё это необходимо, пока эти люди имеют дело с наукой, понимаемой ими на свой манер.

Мы можем ещё раз вспомнить любимый афоризм Салвора Хардина: «Насилие — крайнее средство некомпетентных людей».

Из-за своего образа жизни люди Четырёх Королевств вынуждены прибегать к насилию за неимением более действенных средств и способов удовлетворения собственных желаний. А придуманная Хардином религия Галактического Духа учит, постепенно расширять образ их мысли и готовить к более эффективному образу жизни — то есть учит

их научной компетенции — и таким образом исключает необходимость насилия.

Эта программа просвещения и образования коренным образом отличает религию из повести «Седло и уздечка» от псевдорелигий из «Если это будет продолжаться...» и «Шестой колонны» Хайнлайна. Обе религии обманывают людей, дабы воспользоваться их невежеством. Религия же Галактического Духа активно борется с невежеством людей и дарует им понимание.

В отличие от хайнлайновских религий, религия Азимова это не абсолютная ложь. И она не просто игра в управление кораблём или в космическое путешествие.

Тем не менее в ней остаётся элемент манипуляции людьми. Уже само название «Седло и уздечка» демонстрирует нам, что Селдон Хардин и Основание проводят грандиозную долговременную программу, чтобы приручить варваров, окружающих Терминус.

Всеми источниками своей власти — от фальшивых чудес до строительства и обслуживания атомных электростанций — жрецы Галактического Духа увеличивают психологическую и социальную зависимость жителей Анакреона, Смирно, Конома и Дарибоу от развивающейся техники.

Чем больше варвары увлечены и преданы новой религии, тем насущнее станет для них необходимость перехода от состояния страха перед наукой к господству над ней.

Но ради этого развития люди Четырёх Королевств должны пожертвовать собственными неопределённостью, воинственностью и самовозвышением, качествами, кои так свойственны принцу-регенту Венису. Они должны научиться держать в рамках свою силу и расширять свой кругозор.

Когда варвары станут более миролюбивыми, компетентными и в большом долгу перед Основанием, тем более они окажутся вовлечёнными в единое религиозное, научное и экономическое объединение, состоящее из Четырёх Королевств и Терминуса. Не меньшее значение имеет то, что

события которые мы рассматриваем в повести «Седло и Уздечка» означают, что объединение людей вокруг Галактического Духа отвергает Вениса и противопоставляет его себе.

И — как подтверждает во время своего второго появления в гробнице времени Хари Селдон — верной стратегией научного образования, социальной терапии и общественных взаимосвязей происходит под знаменем религии; и именно она является ответом на внешние и внутренние угрозы, с которых началась эта история.

Если Четыре Королевства и Терминус ощутят себя составными частями единого целого, то для Анакреона не будет нужно пытаться завоевать своих соседей и вырвать все научные секреты из рук Основания и партии Действия, не будет нужды пытаться использовать своё драгоценное научное преимущество. И как только это объединение осуществится, каждый его представитель будет одинаково понимать науку и будет одинаково готовым иметь с нею дело.

Поэтому Салвор Хардин весьма успешно проводит Основание через его второй кризис. Но остаётся без ответа главный вопрос. Почему действия предложенные Харви Селдоном, описываются как необходимость курса на духовную силу, а не так, как он представляется нам, как эффективную массовую психологическую работу?

Мы не знаем, что гробница времени Основания находится на Терминусе, и о ней понятия не имеют жители Четырёх Королевств. И у себя дома Салвор Хардин воспринимается не как религиозный пророк, а как политик, ищущий блага для своей планеты. Более того, хотя сам учит варваров новой религиозной доктрине, Хардин не верит в религию науки ни в одной из её вариаций.

Так почему же великий старец Харви Селдон, возникший в своём кресле из восьмидесятилетней давности прошлого, считает нужным заявить, что Хардин и его помощники должны были — и они именно так и поступили — противопоставить материальной силе силу духа.

Вот каков ответ на этот вопрос: во введённой Сальвором Хардином религии есть два принципиально разных уровня понимания, один из которых готовит почву для другого. Хардин не верит в религию науки из-за того, что перерос её. Но он остаётся ярким приверженцем религии Галактического Духа, иначе называемой Планом.

Мы не можем ничего точно сказать об обращении Сальвора Хардина к своей вере в высший неведомый порядок. Но очевидно это произошло во время первого появления Хари Селдона в гробнице времени, в тот решающий момент, когда основоположник заявляет, что истинная судьба Терминуса не связана с созданием полной энциклопедии и что он является одним из семян, из которых в будущем вырастет новая и лучшая Вторая Галактическая империя.

Этот великий психоисторический План оказал на Сальвора Хардина видение, сравнимое с видением на дороге в Дамаск, которое фарисея Савла превратило в Святого Павла, неутомимого организатора раннего христианства. Завтра или, в крайнем случае, послезавтра Хардин основал эту новую религию и начал проповедовать её диким варварам. Выше и глубже религии науки — необходимого предварительного этапа — лежит имя Галактического Духа и Харви Селдона, пророка его, как представляет это сам Сальвор Хардин.

Мэр совершенно искренен в своей вере. Он верит в то что проповедует. Вопрос в том, много ли он сам понастоящему понимает в том, во что верит и что проповедует?

Новый более высокий неведомый порядок, которому он служит, включает в себя множество всевозможных вещей.

Он религиозен.

Он научен.

В него входит раздел математики.

Он имеет дело с нынешним и потенциально возможным человеческим сознанием.

Ещё он оккультен — включает в себя секретное мастерство и забытое знание, и зерно истины, скрытое внутри

зерна истины, которая спрятана во Вселенной обращённой в руины.

И над всем этим стоит целостное видение, видение целостной восстановленной Галактики и осознание собственного внутреннего единства, и как выражается это единство в фактах.

Однако сам Сальвор Хардин может лишь смутно ощущать те глубинные закономерности, на которые опираются все эти совершенно разные аспекты. Ведь на самом деле он практически ничего не знает о принципах психоистории. Хотя эта наука всегда восхищала мэра и привлекала его к себе, его нигде ей не учили и не тренировали, и он совершенно не понимал, как она действует. Хардин только получает сведения о ней из вторых рук, главным образом из грандиозных соображений Хари Селдона.

И поэтому его личные представления весьма ограничены и полны предрассудков, и это мешает ему постичь высшую целостность. Только рядом с таким невежественным варваром, как принц-регент Венис, Хардин может казаться образцом компетентности и мудрости. Но оказавшись лицом к лицу с Хари Селдоном, человеком, обладающим широчайшим кругозором, глубокими знаниями и межзвёздным мышлением, Хардин понимает, кто он такой на самом деле — деревенщина из галактического захолустья.

Автор кратко уведомляет нас, что мэр — это «человек мыслящий категориями одной планеты, причём малонаселённой». И пока мышление Харлина остаётся столь примитивным, что просторы королевства Анакреон, куда входят лишь двадцать пять звёздных систем, кажутся ему головокружительными, он не в состоянии иметь дело с истинными масштабами Галактики с её сотнями миллиардов звёзд.

На самом деле под видом религии науки мы встретились здесь с опытом иерархии понимания, когда на каждой его стадии возникает новое неведомое с новым именем.

Хари Селдон и его сотрудники владеют метанукой психоистории. Поэтому они могут смотреть так широко и далеко и так велико их могущество, что они в своей работе

могут управлять судьбой всего человечества на тысячу лет и дальше.

Однако когда отец-основатель общается с Сальвором Хардиным и другими лидерами Научного Убежища на Терминусе, он не может говорить на языке психоистории, так как они ничего о ней не знают. Нужно всё принципиально упростить. Более того, чтобы приспособиться к особенностям их образа мысли и ограниченности понимания, вполне возможно, что Селдон мог прибегнуть к тому, что сам считал фокусами и жульничеством.

В любом случае совершенно ясно, что первое обращение Селдона к Основанию представляет собой вариацию на тему старого как мир и в то же время очень популярного мифа: историю о ребёнке, потомке богов или королей, который растёт, не зная о своём истинном происхождении. И его судьба оказывается в центре событий, он свергает с престола узурпатора и правит славно и справедливо.

Такие истории рассказывают во многих легендах Железного Века: о знаменитом персидском царе Кире Великом, о долгожданном еврейском Мессии, и вообще о многих сиротах-провинциалах, которые пытаются получше устроиться в столице. И, конечно же, по словам Селдона, именно Основание является истинным избранником судьбы, который не знает своих истоков и своей настоящей природы, и ему предназначено после множества испытаний перестать оставаться Периферией и объединить вокруг себя Галактику.

Это мифологическое обещание, что они рождены ради цели — создания новой Галактической империи — от человека, которого они считают своим основателем и опекуном, и получило от Основания имя План.

Но когда Салвор Хардин и его друзья отправляются в Четыре Королевства, дабы донести до них идею о целостности и новом объединении Галактики, они не могут рассказывать варварам о Хари Селдоне, великом психоисторике, и его великолепном секретном Плане, в котором он от-

водит главную роль Основанию. Это только разожжет ещё больший страх и подозрительность варваров.

Снова стало нужным обращаться к жителям Дарибоу, Конома, Смирно и Анакреона на их собственном уровне понимания. Соответственно Хардин и его жрецы общаются с ними на языке религии, рассказывая о Галактическом Духе, и Хари Селдоне, пророке его.

Но каким именем его не назови: психоистория, План или Галактический Дух, он остаётся одним и тем же неведомым. Только рассматривается оно с различных точек зрения.

Точно также неважно, является ли Хари Селдон пророком Галактического единства, отцом-основателем судьбоносной планеты или выдающимся суперучёным, который сумел с помощью своих открытий повлиять на судьбу всей Галактики, всё зависит лишь от степени понимания наблюдателя.

В свою очередь, когда Селдон Хардин смотрит на мир с высшей точкой психоисторика, то очевидно его превосходство над полуобразованными техниками-жрецами из Четырёх Королевств, которые могут следить за приборами и щёлкать тумблерами, но понятия не имеют, почему и каким образом работает наука, которой они так верно служат.

Сам мэр действует на основе весьма ограниченного мышления, на тех остатках от вспышки энтузиазма, которая охватила его после первой встречи с Харви Селдоном, и на своей неувядающей вере. Лучшее, что он может делать, это пытаться подражать основателю и надеяться, что его поступки полностью соответствуют Плану.

Он не в состоянии точно рассчитать пути развития человечества во всей Галактике, как это сделал Хари Селдон, но может поставить на этот путь своих ближайших соседей.

Он не может сразу рассказать варварам о восхитительном и благословенном Плане создания новой Галактической империи, который стал целью его жизни — но Хардин в состоянии обучить их выдержке, научным знаниям и чув-

ству единства, тем качествам, которыми должен обладать каждый человек, дабы осуществить План.

А самое главное, Хардин не может передать другим то чувство мгновенного озарения и уверенности в своей правоте, которое охватило мэра, когда он в первый раз увидел Хари Селдона в гробнице времени, и услышал его речь, и ощутил — а это лежало за пределами всяких слов, расчётов и супернауки вообще — безмерное озарение фундаментальной целостности неведомого. Но он в состоянии выразить суть своего интуитивного просветления, говоря языком новой религии Галактического Духа и неся её слово во все Четыре Королевства.

И поэтому тридцать лет спустя он, вдохновлённый личностью Хари Селдона, смог сделать шаг в правильном направлении!

Конечно же, Хари Селдон всё это предвидел. Точнее, он с вероятностью 98,4 % знал, что если он появится в гробнице времени на пятидесятую годовщину Основания, и распалит воображение своих соратников историей о грядущей судьбе Кира Великого /Новой Галактической империи, то они в ответ создадут новую религию и понесут её своим соседям-варварам. И Селдон достиг того результата, который он предвидел.

Но такого вида доводы совершенно недоступны Сальвору Хардину. После своего первого и последнего решения основать новую религию и с её помощью приручить варваров, прошло тридцать лет ожиданий, усилий и надежд. И до тех пор, пока всё окончательно не встало на свои места, он не мог быть до конца уверен в том, что религия Галактического Духа — это и есть нужное и эффективное средство для борьбы с существами, подобными Вениса. С точки зрения Хардина, победу одержал порыв слепой веры.

Не удивительно, что во время второго своего появления в гробнице времени Хари Селдон решил назвать успешное разрешение Основанием своего второго кризиса победой силы духа!

Но потом, одоббив методы и успехи Салвора Хардина, Хари Селдон начинает новую игру в изменение образа мысли со всеми собравшимися в гробнице времени. Прежде чем снова исчезнуть, он предупреждает, что впереди будет ещё много кризисов, а духовная сила — это не панацея, и называет три потенциальных источника противоречий

Во-первых, множество небольших звёздных королевств, которые Селдон называет сила сепаратизма и национализма.

Во-вторых, слабеющая и умирающая, но всё ещё достаточно сильная Первая Галактическая Империя.

И в-третьих, Хари Селдон заявляет: «И никогда не забывайте о Втором Основании, созданном также восемьдесят лет назад на другом краю Галактики, у Границы звёзд. Всегда помните и учитывайте этот фактор».

Что собственно здесь имеется в виду? Прежде всегда полагалось, что два Научных Убежища это две параллельные братские организации с одной общей целью. Но сейчас, по словам Хари Селдона, Второе Основание превратилось в неизвестный фактор, который никогда не следует выбрасывать из расчётов.

Этими последними провоцирующими словами Хари Селдона Азимов явно подготовил себе почву для новых произведений цикла, если и когда наступит такое время, что он станет их писать!

16 ноября в воскресенье Азимов закончил «Седло и уздечку». На следующий день, ровно через два месяца после получения чека за «Основание», писатель принёс Кэмпбеллу долгожданное продолжение этой повести.

А редактор ждал его с таким нетерпением, что сделал то, что ни разу не делал почти четыре года знакомства с Азимовым и его историями. Он взял рукопись, и пока писатель сидел и ждал его решения, залпом прочитал её.

Купив произведение, чей сюжет намеренно остался незаконченным и веря, что Азимов быстро напишет его продолжение, Джон Кэмпбелл сразу его прочитал. Он должен

был убедиться, что то высокое мнение, которое он прежде высказывал о писателе, не является пустым звуком.

Выполнила ли повесть «Седло и уздечка» поставленную перед ней задачу? Стала ли она настоящим продолжением «Основания» и новым шагом в истории о создании новой Галактической империи?

Сразу ли Кэмпбеллу покупать и печатать эту повесть или лучше подождать, пока Азимов её перепишет?

Что если эта повесть вообще никуда не годиться? Что тогда делать редактору?

Так что читая эту рукопись, Кэмпбелл не искал отдельных огрехов. Его интересовала повесть в целом: работает она или нет?

Однако он определённо обязан знать, какой именно должна быть повесть «Седло и уздечка», чтобы максимально всех заинтересовать. Эта история, подобная предыдущим азимовским крупным мысленным экспериментам: «Логика» и «Ночепад», основывалась на относительно неправдоподобных предпосылках.

Например, в «Седле и уздечке» мы читаем, что атомная энергия была сначала на Анакреоне утрачена, а затем восстановлена жрецами Галактического Духа. А по ходу повествования обнаруживается, что Анакреону не хватает энергии для налаживания сообщений внутри звёздной системы.

Но если у Анакреона нет атомной энергии или иного подобного двигателя, каким образом он умудрился послать звёздный флот для оккупации Терминуса? А если у них нет ультраволновых реле или иных подобных средств, то как он может руководить и управлять своими военными силами, расположенными в двадцати пяти различных звёздных системах.

Ещё нам известно, что после событий, описанных в повести «Основание», коалиция остальных Королевств выступила против Анакреона и заставила его отозвать своих людей и корабли с Терминуса. Но как же тогда после такого отступления правители Анакреона — всегда высокомерные, очень подозрительные и не блещущие умом — реши-

ли принять у себя «жрецов» с Терминуса с новой религией, созданной Сальвором Хардином, виновником их величайшего позора? Почему они дали возможность этим сомнительным, с их точки зрения, личностям вмешиваться во все важнейшие аспекты жизни общества или не распространяли на них все свои законы, порядки и обычаи, проявляя глупость, равнодушие и бездействие и при том тщательно следили за каждым их шагом? Можем ли мы поверить в то, что правители так жаждали себе фальшивого престижа, всяких там нимбов и летающих тронов, что они позволили этим захватчикам в красных мантиях завоевать сердца своего народа и только лишь за тридцать лет?

Вопросы вызывает и непосредственный повод ко второму кризису Основания, боевой крейсер «Венис». Как могло получиться, что имперский военный корабль целых две мили в длину, вполне пригодный для ремонта, оказался брошен среди звёзд и своим ходом прибыл из густонаселённых мест на край Галактики? Что в конце концов произошло с его экипажем?

И кроме того, как могло случиться, что этот потерянный, невидимый или вообще несуществующий космический корабль через триста лет всплыл вновь и как раз в то время и в том месте, чтобы вызвать кризис, предсказанный психоисториками? Если это случайное совпадение, то это совершенно невероятно. Но может быть всё это было заранее подготовлено Хари Селдоном и его группой психоисториков?

Удивительно также, что принц-регент Венис мог настаивать, чтобы Основание отремонтировало для него могучий боевой крейсер, с помощью которого он мог атаковать Терминус, и затем не проверить и перепроверить каждую деталь, к которой приложили руку техники-жрецы. Такая доверчивость выглядит очень странно.

Наконец, странной выглядит периодичность кризисов Основания. Те обстоятельства, что один из них пришёлся точно на пятидесятую годовщину Научного Убежища, а

другой — на восьмидесятую, вызывает впечатление, что они специально приурочены к крупным календарным датам, дабы оказать большее влияние на провинциалов с Терминуса, а не обусловлено динамикой развития космических и исторических сил. Быть может, Хари Селдон и в самом деле решил, что именно так должны развиваться события?

Ни на один из этих вопросов, которые мы задали повести «Седло и уздечка» нельзя дать удовлетворительного ответа. Но мы должны отметить, что объединённые в одно целое, они представляют собой такое же уникальное стечение обстоятельств, как и в повести «Ночепад». Всё это мало занимало Джона Кэмпбелла. Его не интересовала достоверность или недостоверность различных предпосылок в мысленных экспериментах Азимова.

Редактору был важен результат. Как человек, который каждый месяц выпускает по номеру журнала, он должен был знать, достаточно ли хороша эта вещь для опубликования. В голове у редактора был уже план, и он хотел знать, работает ли эта история на его программу установления людьми контроля над звёздами и низвержения сил циклической истории в галактическом масштабе.

И повесть не разочаровала Кэмпбелла. В «Седле и уздечке» редактор нашёл всё нужное ему содержимое с избытком.

Это произведение, написанное гладко и захватывающе одновременно и достаточно правдоподобно — как она была рассказана — кажется довольно реалистическим представлением будущего человечества, особенно по сравнению с такими прежними историями галактического масштаба, как в цикле о Линзманах Дока Смита и «После конца света» Джека Уильямсона.

Всё это не могло не привлечь внимания Кэмпбелла. Она полностью завершила повесть «Основание» с её намеренно открытым концом и её проблемой обеспечения независимости научного убежища а Терминусе перед лицом угрозы нашествия варваров, а затем развивает этот сюжет, и в кон-

це концов отдельные звёздные системы объединяются вместе и образуют таким образом ядро будущей великой галактической цивилизации. Именно произведения такого сорта и хотел видеть у себя Кэмпбелл.

Но не только это предложил Азимов в своей повести редактору. В «Седле и уздечке» перерабатывается, пересматривается и расширяется краеугольный кэмпбелловский принцип. Раз за разом, снова и снова эта повесть доказывает, что судьба человечества зависит не только от материальных вещей, но и от человеческих знаний, идеологии и образа мысли людей.

Вспомним, что Кэмпбелл, будучи шесть месяцев редактором «Эстаундинга» в мартовском за 1938 год номере журнала, в его редакторской колонке писал: «В этих произведениях мы провозглашаем две идеи: непознанного в мире гораздо больше, чем познанного, и Человек может всё познать».

Уже через несколько месяцев юный Айзек Азимов, самый прилежный и старательный ученик Джона Кэмпбелла, начал постепенно усваивать идеи своего учителя — что люди могут обучаться и изменяться, что возможен целый ряд стадий последовательного развития человечества, что человеческая цивилизация развивается и следует в будущее от слепого случая к образу мысли.

В повести «Седло и уздечка» Азимов предложил своему учителю те же идеи, но в весьма изменённом виде. Это изменение касалось взгляда Азимова на звёзды как фокус истории будущего человечества.

Одно из последних наутастических произведений Кэмпбелла «Беззаботность» по природе своей статична, но не исторична. В ней свершается скачок на десять миллионов лет вперёд, дабы во всём блеске явить нам возможного человека будущего — не гротескные уэллсовские Большие Мозги, плавающие в бассейне из питательного бульона, но человека мыслящего внешне простого, обыкновенного и даже отсталого, но духовно зрелого и всё контролирующего. В этой повести мало говорится о путях перехода от ны-

нешних людей к таким людям, а только утверждается, что это вполне возможно для всех нас.

А вот в раннем произведении современной научной фантастики, таком как повесть Азимова «Седло и уздечка» особый интерес уделяется именно способу, методу и процессу, который практически отсутствует в кэмпбелловской «Беззаботности». В повести Азимова действие происходит в гораздо менее отдалённом будущем — всего через пятьдесят тысяч лет — чтобы показать людей гораздо близких к нам, нежели кэмпбелловские развитые мыслящие люди, которые борются за выход из нынешнего состояния упадка и создать новую Галактическую империю, свободную от тех слабостей, что погубили в конце концов Первую Галактическую Империю. В динамике этой борьбы проявляется очень многое.

Мы можем видеть, например, что в противоборстве между мэром Сальвором Хардином и принцем-регентом Венисом, которому в повести «Седло и уздечка» уделено так много места, Хардин представляет эволюционную силу мысли, а Венис отстаивает более жёсткую и статичную силу материи.

По мнению принца-регента истинную цену имеют только грубая сила и воля. Он думает, что космический корабль в две мили длиной, вооружённый мощнейшими атомными бластерами это всё что нужно дабы установить контроль над Вселенной, и тогда все будут трепетать перед ним и его потомками.

Всё это звучит интригующе и означает, что даже к такому Фоме неверующему как Венис, сумело прикоснуться новое неведомое со-множеством имён, которое направляло и Сальвора Хардина. В конце концов и он, и они желают одного и того же. Это становится ясно, когда принц-регент внушает своему подопечному юному королю Леопольду: «Мы вместе возродим Империю — не только Королевства Анакреон, — а Империю, в которую будут входить миллиарды солнц Галактики».

Однако Венис решительно отвергает религиозный, научный и психоисторический пути, в котором он — или, вернее, его потомки — могли участвовать в создании новой Галактической Империи. Ему кажется, будто наличие страстно желаемой цели и готовность силой убрать все препятствия у себя на пути станет достаточно, чтобы сделаться императором Галактики.

Но люди более разумные отмечают ряд недостатков у Вениса, которые делают его негодным для этой роли. Вот что, например, говорит о нём личный наблюдатель Хардина, верховный жрец Галактического Духа на Анакреоне: «Это самый отъявленный дурак на всей планете. Он сам считает себя дьявольским хитрецом, и из-за этого его глупость ещё более очевидна».

И это не только личное мнение одного из героев повести. С самого её начала Айзек Азимов неоднократно намекает читателям, что в принце-регенте и его методах имеется определённый изъян. Не случайно уже само имя этого претендента на престол Вселенной и его могучего флагманского корабля выглядит слегка комично. Кто же в здравом уме и твёрдой памяти может поверить в серьёзность угроз от кого бы то ни было или чего бы, то ни было по имени «Венис».

Неудивительно, что мэр легко предугадывает все планы, мысли и действия этого очень воинственного, но никуда не годного сорвиголовы. В духе любимого афоризма Хардина мы можем заявить, что компетентность легко победила грубую силу Вениса. Мозг взял верх над материей.

Но этот путь был уже предопределён, когда было учреждено Основание, это огромное хранилище человеческих знаний, на периферийной планете, полностью лишенной полезных ископаемых. Очевидно Хари Селдон желал, чтобы люди Основания добились своей цели умом, а не грубой силой.

Выдвигая эту необычную систему ценностей и демонстрируя в «Седле и уздечке» её явное превосходство, Азимов решительно заявляет, что на всём долгом пути к новой Га-

лактической империи знания, мастерство и вдохновение всегда будут брать верх над грубой силой и невежеством. А для разумных людей средством осуществления цели является План, а не армии, космические корабли и атомные бластеры.

Но Азимов на этом не останавливается. В своей повести он показывает относительную эффективность одного и другого ограниченного образа мысли. В целом повесть «Седло и уздечка» демонстрирует череду ступеней — образов мышления, по которым должны пройти люди, чтобы преодолеть силу циклической истории и предотвратить тридцать или пятьдесят тысяч лет галактической анархии и средневековья.

Самая первая из всех — религия. Этот образ мысли весьма ограничен и очень эмоционален, но весьма эффективен в борьбе с хаосом в голове людей примитивных, таких как жители Анакреона.

Затем идёт научное приближение. Из-за того, что он может иметь дело с фактами и пересматривать их, это менее возбудимый и более прагматичный образ мысли, нежели религия. Тем не менее и он может развиваться под влиянием условий, случившихся в некотором времени и месте, например, в Деревне Земле в начале двадцатого века, на Лагаме в долгие промежутки между затмениями, или на Терминусе после отхода старой Империи.

Наконец за пределами этой научной близорукости лежит более эффективный, и всеохватный образ мысли, который можно назвать чувством целостности.

Этот образ мысли, конечно, не такой великий, как возможность людям из «Беззаботности» при помощи силы мысли убрать все привычные рамки пространства и времени. Это скорее наилучшая возможность увидеть всю мировую канву во всей её взаимосвязи, определить истинную природу и масштабы сложившегося положения.

Именно об этом думал Азимов, когда счёл невозможным логически обдумывать сюжеты своих произведений и ли-

нейно развивать их композицию, а последовал своему чутью, и придал сюжету единую целостность.

Точно так же рассуждает и герой писателя Сальвор Хардин, когда принимал меры против второго кризиса Основания. Задолго до того, как стала очевидной необходимость в действии, Хардин делает совершенно иррациональные вещи — он изобретает новую религию. А через тридцать лет, когда все люди вокруг него взбудоражены новыми угрозами со стороны Анакреона, Хардин совершенно спокоен. Он уже сделал то, что должен был сделать, причём в самое подходящее для этого время. И теперь мэру остаётся только ждать, когда возникнет нужная ситуация.

А лучшим невыдуманым героем, который обладал бы описанной Азимовым способностью мыслить в рамках единого целого, является, конечно, Джон В. Кэмпбелл. Хотя юноша мог обойти своего учителя в специальных знаниях о новейших достижениях химии, с момента их первой встречи Азимов не сомневался, что Кэмпбелл видит дальше и чувствует глубже, чем он.

Снова и снова Азимов знакомил редактора с идеями своих новых научно-фантастических произведений, чтобы потом они обратились в нечто более великое и значительное, например, в Три Закона робототехники или в программу создания новой Галактической империи. Кэмпбелл мог совершенно скромно заявлять, будто он только раскрывает то, что уже заложено в идее истории, но каждый раз Азимов восхищался широтой его кругозора.

В повестях «Основание» и «Седло и уздечка» Азимов намеренно изображает портрет Кэмпбелла в образе великого психоисторика Хари Селдона. Оба блестящих специалиста по целостности мышления ставят себе целью объединить Галактику и затем увести её с пути, ведущего к гибели — за исключением случайных восклицаний и провокационных реплик в нужный момент ради достижения наибольшего эффекта.

В «Седле и уздечке» заявляется, что пройдя по ступенькам лестницы Сознания — от религии через науку к цело-

стному мышлению — человечество одолеет свою Судьбу и само станет её хозяином. Вот что надо делать с проблемами Падения Галактических империй.

И точно так же разрешается вечная проблема Лагама в повести «Ночепад». Преодолеть периодическое массовое безумие можно будет, только когда жители Лагама разовьют достаточно своё ощущение целостности их космической ситуации, чтобы внезапное появление звёзд на небе не сумело дальше свести их с ума.

И такой же будет ответ на дилемму века Техники, вставшую перед лицом западного человека. После того, как Азимов в повести «Седло и уздечка» предложил новый образ мысли, мы можем узнать в этой истории краткое изложение содержимого нашей книги.

И как только Джон Кэмпбелл прочитал последнюю страницу рукописи Азимова, он тотчас же позвонил в расчётный отдел фирмы «Стрит и Смит» и попросил послать писателю чек. Но быть может промедление Азимова с подачей рукописи означало, что перед ним встала важная проблема, которую писатель должен был разрешить, и не настало ещё время разбрасывать камни.

Кэмпбелл решил разобраться в путанице произведений писателя. Так Историю о роботах «Хоровод» он вставил в следующий же печатающийся — мартовский за 1942 год — номер «Эстаундинга». А повесть «Основание» вышла в майском номере — быть может самом лучшем номере журнала во всём Золотом веке, ибо кроме повести Азимова там вышли «Жизненная сила» Ван-Вогта и последняя часть романа Хайнлайна / Макдональда «Там за гранью».

А повесть «Седло и уздечка», конечно же вышла в следующем, июньском номере. Несмотря на недостаток гонорара она была вторым азимовским произведением в «Эстаундинге», которая стала гвоздём номера и была иллюстрирована на обложке журнала.

Но после этого прошло почти два года, прежде чем Кэмпбелл смог опубликовать ещё одну историю об Основании. Через три недели после того, как Азимов принёс ре-

дактору рукопись «Седла и уздечки» Соединённые Штаты Америки вступили в войну. И это внесло радикальные изменения в «Эстаундинг» и всю научную фантастику вообще.

## Глава 18

### ЧЕЛОВЕК, ПРЕСТУПИВШИЙ ПРЕДЕЛ

Во втором отрезке времени Золотого века, в 1942-1945 годах, когда Соединённые Штаты Америки вступили во Вторую Мировую войну, «Эстаундинг» резко отошёл от своей любимой в первые годы редакторства Кэмпбелла темы — покорения Вселенной. Частично это было плодом собственных идей и усилий Джона Кэмпбелла — он чувствовал, о чём в данный момент можно и нужно было писать, и вносил соответствующие изменения в избранный курс своего журнала. Но частично в этом была повинна и сама война, никому совершенно не подконтрольная.

Не всегда легко и точно определить, что редактор делал сознательно, а на что вынужден был пойти помимо или даже против собственной веры, системы ценностей и предпочтений. Всё лучшее, что он сделал под давлением меняющихся обстоятельств, Кэмпбелл пытался заставить работать на себя свою репутацию возмутителя спокойствия и дальновидного координатора новой научной фантастики, которую он приобрёл после того, как в конце 1937 года стал редактором «Эстаундинга». Но война навязывала собственные приоритеты, и редактор ничего не мог с этим поделать.

С одной стороны, в годы Второй Мировой война Соединённые Штаты стали наилучшим воплощением страны-машины, о которой мечтал ещё Эдуард Беллами в своей книге «Взгляд назад». Но не настолько, как в тоталитарной фашистской Германии, где всех людей пытались превра-

тить в зубцы единой машины. Тем не менее, во время войны американское общество превратилось в единое целое, организованное и расставленное по ранжиру, регулируемое и рационализированное, собранное и упорядоченное как никогда раньше. Вся страна стала военным конвейером.

Самые умелые, талантливые и образованные молодые люди были вырваны со своих тёплых местечек, которые они обрели после своих отчаянных попыток вырваться из объятий Депрессии, и отправлены на войну, сражаться и побеждать. И среди призванных в армию, на оборонные заводы и исследовательские лаборатории были самые лучшие и мужественные современные писатели-фантасты, которых Кэмпбелл с таким трудом собрал вместе и обучил. Это не могло не оказать глубочайшего влияния на «Эстаундинг».

Из-за нехватки рабочей силы и необходимости сражаться с Германией, Японией и их союзниками изменилось множество спектров обыденной жизни. И не на последнем, хотя и не на первом, месте среди этих изменений находились уменьшение числа лесорубов и железнодорожных составов с брёвнами и, следовательно, уменьшение количества бумаги для бульварных журналов. А это оказало своё воздействие на научную фантастику вообще и журнал «Эстаундинг» в частности.

Но американцы готовы были смириться со всеми нехватками, перебоями и непопулярными решениями властей. Так велик был их гнев на японских агрессоров, внезапно напавших на базу Американского Тихоокеанского флота на Гавайях, и так сильно возмущение фанатизмом, высокомерием, жестокостью и предательством, которые стали отличительной чертой в Германии после прихода к власти нацистской партии во главе с Адольфом Гитлером.

С момента вступления Соединённых Штатов Америки во Вторую Мировую войну американское общество с редким единодушием сочло эту войну необходимой и справедливой. Это был не просто ещё один военный конфликт, который где-то далеко развязали богатеи, чтобы потрепсти

мускулами и наполнить свои карманы. Простые американцы очень хорошо понимали, что если Гитлер, Муссолини и милитаристская партия, бывшая у власти в Японии, выиграют эту войну и установят свой контроль над всем, то ценой этому может стать их собственная свобода. И люди были готовы отстаивать её с оружием в руках.

В глазах американцев страны Оси сделались воплощением старых воззрений, которые ныне были признаны ужасными и неприемлемыми. Это была война против всех тех, кто считает себя выше всех остальных, потому что принадлежит к высшей расе, нации или классу, кто находит невыносимым любое различие в образе мысли и разнообразие в людях, кто хочет жестокостью и грубой силой навязать свою волю всему миру.

А противостояли этому элитизму, нетерпимости к различиям и предопределённости, которым любой ценой нужно было положить конец, недавно зародившаяся в Америке идея демократического плюрализма и убеждение, что каждый человек ценен и каждому нужно дать возможность проявить себя. То что жители Соединённых Штатов готовы были отбросить все свои различия ради достижения общей цели вовсе не означало, что их заставили так поступить и что сильная центральная власть не позволяла им мыслить иначе. Нет, они просто желали продемонстрировать тоталитарным странам, на что способны люди, если они добровольно решили объединиться между собой.

Новые идеи Америки нашли своё самое простое и чистое выражение в кинофильмах о Второй Мировой войне, особенно снятых во время и сразу после этой войны. В историях о Первой Мировой войне обычно рассказывалось о ненужных и тщетных усилиях целого поколения молодых людей подняться из окопов и захватить ближайшую высоту для того, чтобы погибнуть самим от газа и огня из боевых машин. Говорилось о храбрых, но обречённых юных лётчиках, пытающихся заглянуть судьбе в лицо и с улыбкой встретить конец Западной цивилизации. А в типичных фильмах о Второй Мировой войне обычно показывалось,

как отряд солдат — техасец, итальянец, еврей, богатый маменькин сыночек, шахтёр-иммигрант славянин, юный фермер и умница из Бруклина — учатся воевать вместе и выигрывают войну.

Реальное положение дел в Соединённых Штатах Америки в годы Второй Мировой войны, конечно же, не всегда соответствовали этому лучшему новому идеалу. Например, американцы могли верить, что борются за принципы свободы слова и мысли, но во время войны правительство США сильно ограничило эти свободы, и американцам пришлось познать цензуру и официальную пропаганду.

Правительство, особенно в начале войны, сохранило некоторые пережитки века Техники. Особенно ярким примером этого стало его сомнение в лояльности американцев японского происхождения на Западном побережье. Гнев на японцев после Пёрл-Харбора и затянувшийся страх Желтой Угрозы — вторжения несокрушимой орды из Азии — сыграли злую шутку с этими гражданами Америки. Их законным образом лишили всех свобод и заключили в концентрационные лагеря.

Если и было правдой то, что в годы войны все американцы объединялись в единые боевые отряды, то в эти отряды явно не входили ни американские японцы, ни негры, ни женщины. Во время Второй Мировой войны из этих людей образовывали свои отдельные военные отряды, и они не принимали участия в процессе слияния американских солдат в нечто единое целое.

Более того, женщинам было отведено право работать лишь чем-то вроде клерков, машинистов и медсестёр. Функции негров также весьма ограничивались. Им позволялось быть поварами, грузчиками, чернорабочими или шофёрами, но ни в коем случае не разрешалось брать в руки оружие.

Но несмотря на всё вышеизложенное, американцы и в самом деле верили, что ведут эту войну за идеалы демократического плюрализма. Они понимали, что война может потребовать жертв и компромиссов в вопросах ограничения

личной свободы. Соединённые Штаты Америки могли смириться с явными недостатками в повседневной жизни ради своих высших идеалов. Но эта беспрецедентная степень общественного сотрудничества и уступок, достигнутая в США во время Второй Мировой войны, являлись плодом полного взаимопонимания между народом и правительством. И когда война закончилась, возникло новое более открытое и справедливое общество.

Уже в ходе войны Соединённые Штаты Америки становятся более плюралистичными. Женщины и негры начали получать прежде немыслимые для них права и возможности. Женщины теперь могли работать на авиалиниях, а негр смог стать трамвайным кондуктором в Филадельфии.

Также в годы войны тинейджеры, которые в век Техники считались старшими из детей или младшими среди взрослых, впервые осознали себя как отдельную возрастную группу с собственными отличными от других одеждой и музыкой. Наступило время юных девушек в полицейских гетрах и ботинках для верховой езды, падающих в обморок от Френка Сенатры.

Изменения в обществе затронули даже американские вооружённые силы. В ходе войны негры начали принимать участие в сражениях, а японское с Западного побережья и Гавайев отдельное соединение даже отличилось в боях в Европе.

Успехи в терпимости и доверии людей друг к другу так разительны, что вскоре после войны президент Трумэн объявил о постепенной ликвидации всяческой сегрегации в воинской службе. И первым значимым шагом в этом процессе стала официальная ликвидация всяческой расовой, религиозной и половой дискриминации, которые и являлись средоточием внимания Америки на протяжении всего Атомного века.

Параллельно с плюрализмом в обществе в годы войны плюрализм начал проникать и на страницы «Эстаундинга». Инопланетяне, роботы и мутанты лишились своей былой ауры принципиальной чуждости, и стали рассматриваться

уже не в свете эволюционного соперничества, а как варианты вида человеческих существ.

До участия США во Второй Мировой войне Спрэг Л. де Камп был белой вороной, когда утверждал, что вандал может быть равен готу, а в говорящем медведе, мутанте-бабуине или выжившем неандертальце столько же человеческого, сколько в любом простом городском парне. А уж после двух лет войны гуманистический плюрализм стал общим положением научной фантастики.

Джон Кэмпбелл всегда умел прекрасно ориентироваться в изменениях. И всё же некоторые аспекты расширенного гуманизма он так и не смог понять, ни принять. В таких случаях не редактор помогал писателям двигаться вперёд, как раньше, а писатели тянули его вперёд.

Но не только демократический плюрализм как аспект нового мировоззрения оказал гигантское влияние на кэмпбелловскую современную научную фантастику. Большое воздействие на «Эстаундинг» оказало и настроение военного времени — принципиальная неустойчивость.

Эти годы были калейдоскопичными, противоречивыми и переменчивыми, годы вольной поездки по зияющим низинам и головокружительным высотам.

Произошли огромные перемены в повседневных обычаях и привычках американского общества. Все слои народа использовали войну как повод для отказа от установленных норм поведения и начали совершать поступки, которые старшему поколению должны были казаться легкомысленными, неосторожными, непочтительными и индивидуалистическими.

Время текло, и никто не мог предсказать, что будет завтра. Никто не мог определённо высказаться о результатах войны: кто выживет, и какой ценой, какие дела будут процветать, и что испытает упадок, и как будет выглядеть мир, когда разрозненные и беспорядочные кусочки существования объединятся, наконец, в нечто единое целое. Ведь помимо волны доверия, солидарности и поддержки среди на-

родов США Вторая Мировая война стала временем субъективности, самоанализа и странных полётов мысли.

Именно в годы войны возникло новое направление в живописи — абстрактный экспрессионизм; вид живописи, который ставит целью отражать не внешний мир, а собственный образ мысли и эмоциональное состояние художника. В фильмах и пьесах того времени особое внимание уделялось вопросам личной психики, психиатрического зондирования бессознательного состояния мозга, последовательности снов и наркотических галлюцинаций, которые могут рассматриваться как иная реальность. Тогда же возродился интерес к литературным жанрам, основанным на сверхъестественном: хоррору и фэнтези.

Поэтому после того, как Америка вступила в войны, научная фантастика в «Эстаундинге» сделалась более загадочной, чем в первый период Золотого века. Тайне в ней уделялось больше внимания, нежели достоверности. Но с чем большим пылом писатели-фантасты искали один неизвестный мир за другим, как они уже делали, когда во время Первой Мировой войны начали слабеть пути воображения, тем глубже исследовали они новое мироздание сознания.

Как изменилось ощущение за годы прошедшие между двух мировых войн!

Проводя первоначальную нить из приключений в других мирах десятых годов, писатели-фантасты в двадцатых и тридцатых годах с радостью всё дальше и дальше путешествовали по времени и пространству. Они узнали, что это значит быть гражданином расширяющейся Вселенной и получили прекрасную возможность постичь, что истинное дело человечества, быть может, это принять на себя заботы обо всём живущем на свете.

Первой задачей, которую поставил перед собой Джон Кэмпбелл в начале своего редакторства в «Эстаундинге» в 1937 году стало поставить чудесное прекрасное видение новой и лучшей человеческой судьбы на фундамент достоверности. Он ознакомил своих писателей с новейшей могущественной системой аргументации, а затем потребовал

от них использовать её для разрешения великой загадки века Техники — полной определённости, будто человек обречён на упадок и вымирание.

Поэтому именно в современных научно-фантастических произведениях, которые публиковал Кэмпбелл, люди покидали Древнюю Землю. Землю, чтобы приручить всю нашу Солнечную систему, а потом достичь звёзд и завладеть ими. Снова и снова силы цикличности истории, приговаривающие человечество к смерти, преодолевались героями, которые могли эффективно и по-творчески ответить на любой брошенный им вызов. А самые талантливые кэмпбелловские авторы — Л. Спрег де Камп, Роберт Хайнлайн и Айзек Азимов — даже брались описывать новые системы, законы и науки, в которых сфокусировалось всё многообразие могущества человеческих знаний и воли.

Но в начальный период решения проблем и строительства империи непонятым и непризнанным остался тот факт, что разрешая основную дилемму века Техники, кэмпбелловская современная научная фантастика оказалась по ту сторону — или за гранью — западной науки, которую создали Галлилей, Декарт, Ньютон и Дарвин.

Вселенная в представлении Кэмпбелла отличалась от Вселенной, существование которой отстаивали последователи великих учёных. Её природа не являлась более исключительно материальной. Она не представляла собой простой механизм, наподобие часов. Она не была холодной, пустой, безжизненной, никому не нужной. Она перестала быть местом постоянной вражды, соревнований и борьбы за существование. Нет, космос, каким представляли себе его современные писатели-фантасты, являлся единым целым, суперсистемой, природным оракулом, который может дать правильный ответ на любой вопрос, заданный кем-то из его детей.

В свете этих идей человечество перестало быть космическим сиротой, игрой природы, которая будет размолота на безучастных жерновах материи: или уничтожено другими существами, которым суждено сбросить его с ненавист-

ного трона на вершине эволюционной лестницы, или, после неизбежного упадка и вырождения цивилизации. Вместо этого люди получили в своё распоряжение всю Вселенную и стали одним — быть может, самым главным — из её частей. И если человек вырастет, обучится и будет готов принять любой вызов, который могут бросить ему на этом пути, достижения его не будут знать границ.

Разумная Вселенная породила более осведомлённое человечество. Люди будут совершенствоваться, отвечая на вопросы, разрешая проблемы и всё лучше понимая... Разум происходящий из разума посредством разума... Именно из этих идей выросли все триумфы кэмпбелловского «Эстаундинга».

Но современные писатели-фантасты не сразу во всём этом разобрались. На заре Золотого века большинство фантастов считали, что они пишут просто о неведомой науке так же, как и их предшественники. Только вместо мечтаний о новых веществах, машинах или силах они хотят иметь дело с новыми способами научного управления. Только и всего.

Авторы не понимали, что новые законы, системы и науки, о чём они писали, принципиально отличались от той науке-за-наукой, из которой они выросли. Прежняя неведомая наука всегда имела дело с материальными объектами. Даже линзы в историях Дока Смита о Линзманах — устройства для телепатии и ментальных усилителей, некоторыми своими характеристиками напоминающими душу — были годны как некие физические тела, висящие на запястье у своего владельца.

Но парафизика, История будущего или законы робототехники не имеют никакой физической формы, нет даже кнопки, на которую можно нажать. Это новые ментальные конструкции — новые ступени знания и контроля.

Эта система мышления представляла собой нечто совершенно иное и гораздо большее, нежели материальная супернаука. И в первую очередь именно эта экстра-научная, экстра-рациональная, экстра-физическая природа

неведомого делала его столь эффективным при разрешении самых трудных задач, которые Атомный век получил в наследство от трёхсотлетнего западного рационального научного подхода к материальному миру.

И все эти вышеперечисленные факторы — взгляд на Вселенную с надматериальной точки зрения; космически переориентированное человечество; неведомые в новых формах систем знаний, которые трактовались тогда как ещё одно проявление супернауки и применялись для разрешения старых проблем Запада — высветились в «Эстаундинге», как только там появилась первая повесть Азимова об Основании, которая была написана в канун вступления США во Вторую Мировую войну и напечатана весной 1942 года.

В повестях «Основание» и «Седло и уздечка», как мы уже убедились, Вселенная показана как лестница развития сознания, ведущая человечество к совершенству, причём со словом «наука» связана лишь одна и не самая верхняя её ступень. Но такая радикальная переоценка взгляда на мир осталась на заднем плане этих повестей. Она так и не была однозначно высказана.

В этих произведениях ещё имеется некое драматическое изменение в психологии человека. Его связь с Деревней Землёй настолько нарушена, что он не помнит с какой планеты родом. Людей в освоенной части Вселенной стало так много, что нормальным и привычным для них местом сделалась вся огромная Галактическая империя.

Высшим символом неведомого в повестях об Основании является психоистория, уровень понимания, представленный в историях как новая форма науки, но которую можно выразить и как религию, оккультизм, математику, психологию, историю или единую целостность. Но проблемы, которые пытаются разрешить с помощью этой новой многоликой формы неведомого знания, это старые проблемы века Техники о выживании перед лицом могущественных сил материи и преодолении угрозы человечеству со стороны цикличной истории.

Единственным в довоенном «Эстаундинге» автором, кто лучше всех осознал, что имеет дело уже не со старой-доброй наукой-за-наукой, а с целостной Вселенной, силами нерационального мышления и высшими возможностями людей, был А.Э. Ван-Вогт. И, как мы уже знаем, в целом ряде произведений, которые он написал в 1942 году, после того как оставил работу в Министерстве национальной безопасности Канады и стал кэмпбелловским фантастом-профессионалом, Ван-Вогт утверждал, что Вселенная должна рассматриваться как единый организм, со многими уровнями для различных существ и состояний.

В переменчивые годы Второй Мировой войны, когда Америка была не только психологически неустойчивой, но и узнала о целом ряде образов мышления и научилась при разговоре о них употреблять новые термины психологии двадцатого века, другие писатели начали приближаться к Ван-Вогту с его взглядом на Вселенную как целостное разумное существо. С лёгким трепетом, особенно поначалу, они начинали осваиваться с природой и средствами этой новой взаимодействующей реальностью.

Джон Кэмпбелл сыграл также значительную роль в этом прогрессе освоения и исследования этой единой целостной Вселенной. Он снова и снова рекомендовал всем Ван-Вогта как пример для подражания. Редактор, как только мог намекал, убеждал, заверял своих авторов, рассказывая им о ван-вогтовской флере загадочности, нерациональном мышлении, вольных талантах и более высоких уровнях человеческого существования.

Но мы ещё знаем, что когда-нибудь наступит конец войны, и тогда великий редактор проснётся и поймёт что цель, к которой он стремился, ему не по силам. Из-за ряда обстоятельств — моментом освоения нового ван-вогтовского мира, необходимостью в годы войны принимать почти любое предложенное произведение, которое только можно было напечатать, и странным пьянящим ночным воздухом — он позволил завлечь себя в тёмные воды психики глубже

и дальше, чем мог их постичь. И этот послевоенный Кэмпбелл быстро вернётся на спасительную твёрдую землю.

Однако пока продолжалась война и пока Кэмпбелл считал, будто ведёт своих авторов в новую науку через исследование нелогических феноменов, он печатал в «Эстаундинге» гораздо больше историй о странном, чем мог позволить себе редактор на первом этапе Золотого века или вытерпеть в послевоенное время.

В общем и целом можно сказать, что кое-какие из перемен, которые произошли в «Эстаундинге» во время Второй Мировой войны, были обусловлены обстоятельствами военного времени, какие-то — сменой вкуса в то время, какие-то — волей Кэмпбелла, на какие-то редактор вынужден был пойти: иные из-за погони за научностью и логичностью, а другие — от привлекательности названия нового неведомого. Однако самое первое изменение, которое было в «Эстаундинге» после того, как Соединённые Штаты Америки вступили в войну, не только стало отправной точкой для нового этапа, но и было целиком и полностью заслугой Джона Кэмпбелла.

Когда менее, чем через две недели после атаки на Пёрл-Харбор, вышел январский за 1942 год номер «Эстаундинга», журнал впервые за двенадцать лет своего существования ушёл от бульварного формата 7x10 дюймов (175x250 мм). Теперь он стал размером 8,5x11,5 дюймов (201x276 мм), то есть сделался на 40% больше и по своему размеру стал совсем как старый гернсбековский журнал «Сайенс вандер сториз»

Изменив размер «Эстаундинга» и «Уннауна», Кэмпбелл стремился достичь сразу нескольких целей. Это и смелая попытка добиться более высокого места в ранге журналов, лучше продаваться и увеличить доход от рекламы. Но более всего остального это была попытка добиться большего внимания и уважения.

Дело заключалось в том, что Кэмпбеллу давно уже мешали рамки бульварных журналов для юношества, которые навязывало его журналу руководство издательской компа-

нии. Больше всего на свете редактору хотелось стряхнуть с себя эти оковы.

Он прекрасно осознавал, сколь уникальны и оригинальны были «Эстаундинг» и «Унноун» и как высока их конкурентоспособность. Он знал, что покупали, читали и ценили эти журналы умные, интеллигентные люди — учёные, инженеры, преподаватели в колледже и вообще профессионалы в своём деле. И редактор стремился к тому, чтобы его восприняло всерьёз всё общество в целом.

Первым шагом, по мнению Кэмпбелла, должно быть введение явного отличия его журналов от всех остальных на издательском рынке. Но этот шаг дался ему нелегко.

Новые «Эстаундинг» и «Унноун вёлдз», так теперь назывался этот журнал, своими размерами наталкивали на мысль, что они чем-то принципиально отличаются от прочих бульварных НФ-журналов. Однако на самом деле их публикой были и остались любители бульварной литературы, которые покупают и читают подобные журналы. Они по-прежнему печатались на грубой дешёвой бумаге. По внешнему виду и стилю они походили на бульварные журналы, только худые и длинные.

Поэтому за отсутствием других предложений кэмпбелловские журналы продолжали относиться к бульварным НФ-журналам. Вместо увеличения ранга для своих журналов увеличенного размера Кэмпбелл добился лишь того, что его журналы стали раскладываться позади всех остальных, поскольку их обложки теперь не могли перекрыть обложки других журналов.

В итоге не случилось никакого резкого скачка в продаже «Эстаундинга» и «Унноуна». У них не появилось новой читательской аудитории среди элиты. Ничего не изменилось и с, привлекавшей редактора рекламой, всё осталось по-старому: бритвенные лезвия, бандажи, заочные курсы и иные издания компании «Стрит энд Смит».

Справедливой оценкой этой попытки добиться большей респектабельности может быть то, что особых, влиятельных новых читателей, которых надеялся охватить Кэм-

пбелл, и так было не слишком много и публикуемую этим редактором научную фантастику и фэнтези читали уже по всей Америке. Читательская аудитория НФ составляла уже целое поколение.

В то же время изменение размера обложки стало эстетическим кошмаром. Бульварный «Эстаундинг» раннего Золотого века с его простым, ясным, точным современным оформлением и яркими, доверительными, человекоцентричными обложками Хуберта Роджерса являлись смелым, динамичным и красивым изданием. Но после смены формата это безыскусное совершенство было утрачено журналом.

Его большие тонкие страницы, соединённые вместе единственной скрепкой стали выглядеть неуклюже, неловко и хрупко. Новые обложки с рисунками, окаймлёнными толстыми рамками лишились своей ломающей границы прямоты. Отдельные страницы сделались менее привлекательными и более трудными для чтения. На фоне больших страниц прежние рисунки теперь казались слишком маленькими и втиснутыми в угол листа.

Всего вышло шестнадцать номеров «Эстаундинга» и десять «Унноуна» больших размеров, пока этот этап не завершился из-за нехватки в военное время бумаги. Но «Эстаундинг» так и не смог вернуть доверие, равновесие и совершенные пропорции, которые казались такими естественными и очевидными в предвоенное время.

Ещё до катастрофы на Пёрл-Харборе США начало проводить у себя милитаризацию, проектировались и строились новые корабли, самолёты и танки и увеличивались вооруженные силы. С конца 1940 года неженатых молодых людей начали призывать на год в армию.

Когда Соединённые Штаты Америки вступили в войну, в армию стали призывать людей с 18 до 45 лет, а регистрации подлежали все, кто моложе 65 лет. Срок службы зависел от продолжительности войны — вплоть до самого её конца плюс ещё шесть месяцев.

Кэмпбелл лишился своего первого автора, когда летом 1941 года Рона Л. Хаббарда призвали офицером в резерв флота и назначили на активную деятельность. Но это было только начало. За весну и лето 1942 года все основные писатели «Эстаундинга» и «Унноуна» — кроме А.Э. Ван-Вогта — оставили литературу и начали работать на войну.

Выход третьего романа Э.Э. Смита о Линзманах «Линзман второго поколения» («Эстаундинг», ноябрь 1941 — февраль 1942) был в самом разгаре, когда Соединённые Штаты вступили в войну и «Эстаундинг» вырос в размерах. Доку Смиту шёл 51 год, он имел семью и уже участвовал офицером в Первой Мировой войне. Но после Пёрл-Харбора он пошёл в военный департамент на любую работу. Где он мог применить свою техническую квалификацию.

Его поблагодарили, но не приняли. И тогда Смит пошёл младшим химиком на военный завод в Кингсбери, штат Индиана, делать мины и бомбы. Он дослужил на нём до должности главного химика, а потом начальником инспекторского подразделения.

Роберт Хайнлайн, который ещё несколько месяцев назад боялся, что у него может начаться третий приступ туберкулёза, и думать больше ни о чём не мог, как только снова надеть военную форму и вернуться в строй. Но его осмотрел военный врач и отказался дать разрешение вернуться к активной службе.

Но у Хайнлайна был старый армейский друг начальник лаборатории на заводе корабельной авиации в Филадельфии, и писатель попросил взять его к себе гражданским инженером-исследователем. А ещё привёл с собой гражданского химика Айзека Азимова и инженера, новоиспечённого офицера резерва флота Спрэга Л. де Кампа. Так что эти три ведущих современных писателя-фантаста всю войну проработали в одном здании и на одном этаже.

Хуберт Роджерс, художник, чьи смелые, яркие, красочные обложки сформировали внешний облик кеймболловских журналов предвоенного Золотого века, уехал на север

и поступил в канадскую армию. Его последней обложкой стала иллюстрация к последнему хайнлайновскому произведению для «Эстаундинга», повести Ансона Макдональда «Уолдо» в августовском номере журнала. Его место все следующие четыре года занял Уильям Тримминс, художник, явно уступавший Роджерсу и в идеях, и в мастерстве, и в технике. Из-за Тримминса лицо «Эстаундинга» сделалось тёмным и мрачным, как будто нехватка всего распространялась даже на тепло и свет.

Как только США вступила в войну, Джон Кэмпбелл понял, что очень скоро он лишится практически всех своих главных соратников. И он попытался подготовить своих читателей к неизбежному в редакторской статье апрельского за 1942 год номера «Эстаундинга» под названием «Слишком горькие прогнозы».

В ней он писал, что обычно идеи произведений «Эстаундинга» лишь на один небольшой шаг шли вперёд за пределы современных фактов, и потому патриотическим долгом журнала является не раскрывать научных секретов в своих историях об открытиях, предстоящих в ближайшем будущем. «В дальнейшем, — писал редактор, — мы будем стараться давать волю нашим самым буйным фантазиям; место действия наших произведений будет переноситься в отдалённое будущее, а сами они не будут затрагивать тем, которые могли бы дать слишком хороший прогноз».

Это, конечно, была абсолютная ложь.

Истина заключалась в том, что Кэмпбелл продолжал воспринимать НФ на основе последнего слова науки и техники, каким и был прежде — когда мог позволить себе это. И различными уловками он постарается пополнить свой запас. Редактору не стоит беспокоиться, что он может попасть в область настоящих секретных исследований. На самом деле он не будет возражать, если это произойдёт.

При малейшем намёке на то, что новый автор разбирается в науке или технике, редактор убеждал его использовать эти знания в своих произведениях. В январе 1942 года, примерно тогда же, когда он написал свою статью, Кэм-

пбелл получил среди прочего самотёка рукопись из Детройта. Автором её был Джордж О. Смит, 31-летний инженер-электрик, который до недавних пор долгое время пытался сделать глитчер из автоматического настройщика для авторадия, который после долгого бездействия вышел из строя. При переходе на военный режим работы у этого инженера появилось немного свободного времени, и он решил исполнить своё давнее желание писать научную фантастику.

Его первая проба пера оказалась неприемлемой, но показала Кэмпбеллу, что у Смита есть писательский талант и в технике он явно не новичок. Подобные авторы были очень нужны редактору.

Поэтому Кэмпбелл написал Смицу, что хотя рукопись отвергнута, ему пришёлся по душе её стиль. Кроме того, он полагает, что у Смита есть техническое образование. И не мог бы молодой автор написать что-нибудь научно-фантастическое, опираясь на свои специальные знания и опыт?

В ответ на это кэмпбелловское предложение Смит написал рассказ «КРМ –Межпланетная» о хитроумных инженерах, работающих на межпланетной радиорелейной станции на орбите Венеры, которые борются с некомпетентностью своего контролёра. Кэмпбелл принял этот рассказ с восхищением и опубликовал его в октябрьском за 1942 год номере «Эстаундинга».

А в июне и августе 1942 года Кэмпбелл опубликовал первые рассказы Гарри Стаббса, студента-астронома из Гарварда, который в свободное время писал научную фантастику под псевдонимом Хол Клемент. В отличие от любого писателя— фантаста до и после него, Клемент писал научную фантастику на основе известных научных фактов и не противореча им. Особый его интерес вызывали описания всевозможных инопланетян.

Кроме двух новых авторов Кэмпбелл задействовал и одного старого — профессионального писателя Билла Ф. Дженкинса, который долгие годы писал научную фанта-

стику, укрывшись за псевдонимом Мюррей Лейнстер, но который всё время, пока Кэмпбелл редактировал «Эстаундинг», не писал НФ. Ещё Дженкинс был изобретателем-самоучкой и разработал новую систему видеопроекции, которая революционизировала спецэффекты в кино и сделала возможным создать такие НФ-кинофильмы, как «Космическая одиссея 2001 года» (1968) и «Звёздные войны» (1977). Но он редко с какой бы то ни было серьёзностью пользовался своими научными знаниями при сочинении НФ. Литература всегда стояла для Дженкинса на первом месте.

Редактор пригласил его попробовать свои силы в новой, более точной, современной научной фантастике. И Дженкинс / Лейнстер написал рассказ «Пехотинец» («Эстаундинг», октябрь 1942) о полуразумной автоматической воздушной торпеде, которая ищет вражескую гавань, чтобы подорвать корабль. Таким же образом, Кэмпбелл попытался завлечь в новую НФ другого опытного писателя Джека Уильямсона. Мы уже помним, что когда в конце 1941 года Уильямсон перестал работать над своим романом о галактической империи «Звезда империи», редактор убеждал его в новой научной фантастике брать пример с Хайнлайна, Ван-Вогта и Азимова.

Более того, Кэмпбелл внушил Уильямсону, что он может взять себе новый псевдоним и под его прикрытием освоить новый стиль письма. «Я уверен, — говорил редактор, — что мой фокус с «Доном Стюартом» поможет вам обмануть судьбу».

Понемногу Уильямсон согласился с доводами Кэмпбелла. Он говорит себе:

«Поискав для себя новое имя и совершенно новую идею, я нашёл имя «Билл Стюарт» и сюжет сериала о планетных инженерах, которые «терраформируют» новую планету, дабы подготовить её для колонизации — по-моему, это слово — моё изобретение. Ему понравилась эта идея, и он придумал, что мои герои могут попасть в контртеррианские миры. «Контртеррой» затем стали называть антиматерию.

Кэмпбелл сократил это слово до КТ, а я произносил его как «кити».

Редактор безуспешно пытался увлечь и Роберта Хайнлайна этой идеей о контртеррианской материи. А Уильямсону он подсказал так много, что писатель мог сказать: «Истории с «кити», написанные под псевдонимом Билл Стюарт, были написаны почти в соавторстве с Джоном Кэмпбеллом».

И за следующие три месяца Уильямсон написал три вещи о кити — повесть, рассказ и сериал из двух частей. Если эти произведения и уступают чем-то лучшим вещам писателя, то только потому, что эти произведения толкались в разные стороны: уильямсоновская оригинальная идея о терраформированных мирах тянула в лес, а заветное кэмпбелловское желание увидеть произведение о людях-повелителях антиматерии — по дрова.

Кэмпбелл специально распространял научную информацию другим писателям-фантастам, не имеющим научного образования, и иногда с блестящим успехом. В начале 1942 года, после того как Лестера дель Рея из-за сильнейшей тахикардии уволили из конструкторского бюро, и он мог всё своё время посвятить писательскому творчеству, Кэмпбелл подарил ему идею о спонтанной катастрофе на атомной электростанции.

Дель Рей всегда писал небольшие, но эмоциональные рассказы, и Кэмпбелл, очевидно, надеялся получить от него небольшой красочный рассказ об атомном бедствии глазами станционного врача. А у дель Рея уже чесались руки написать произведение о чувстве беспокойства. В идее Кэмпбелла он ощутил хорошую почву для этого сюжета. На подготовку и обдумывание идеи и сюжета ушло как никогда раньше много времени. В итоге получилось самое большое и самое серьёзное на то время его научно-фантастическое произведение, повесть «Мужество». («Эстаундинг», сентябрь 1942)

Однако в мае дель Рей за своей подружкой последовал к новому месту работы на правительство, в Сент-Луис. А

вскоре и он сам начал работать на «Макдонелл айкрафт», изготавливать хвосты для самолётов DC-3.

И всё же Кэмпбелл полагал, что у него есть писатель, на которого можно серьёзно рассчитывать. Джеку Уильямсону было 34 год. Он имел расстроенную нервную систему, и потому Кэмпбелл надеялся на него как на постоянного автора. Но уже в конце июля, едва закончив «Разные знаки — реакция!», свою третью и самую длинную повесть о «кити», Уильямсон ушёл в армию. Он стал там синоптиком и даже случайно был произведён в сержанты.

Всё труднее и труднее становилось Кэмпбеллу отыскивать настоящие научно-фантастические произведения для «Эстаундинга». Билла Ф. Дженкинса призвали на работу в Бюро военной информации в Вашингтон. Гари Стабс в 1943 году закончил Гарвард и стал пилотом-бомбардировщиком. Джордж О. Смит жил в Цинциннати и работал над проектом так называемого «радарного взрывателя».

Кэмпбеллу пришлось довольствоваться случайными произведениями, которые писали занятые люди в то беспокойное время. Но редактор всегда стремился использовать все возможные способы в надежде заполучить для своего журнала истории на прочной технической основе.

Так например, после выхода в свет в конце 1942 года повести «КРМ-Межпланетная» Кэмпбелл написал Джорджу О. Смиту в Цинцинати письмо. Там после описания на нескольких страницах собственных опытов в электронике, редактор сообщил, что готов напечатать ещё одну историю Смита, как только она к нему поступит. Редактор ждал и надеялся.

Польщённый вниманием Смит оправдал надежды Кэмпбелла. Писатель как только смог сел и написал ещё одно произведение о венерианской равносторонности. «Я надеялся /.../ слегка отвлечься от основной работы и немного вольно обошелся с тем немногим, что известно о радаре и написал «Звание — императрица».

Как видите, мы можем убедиться, что в годы войны Кэмпбелл не только продолжал публиковать основанную на науке НФ и делал всё, чтобы таких вещей появилось как можно больше. Он сознательно и умышленно печатал произведения об атомных электростанциях, воздушных торпедах и радаре. И обеспокоился, что играет с огнём лишь однажды, когда в мартовском за 1944 год номере «Эстаундинга» вышел рассказ Клива Картмилла «Линия жизни».

Журналист из Калифорнии Клив Картмилл перед войной входил в хайнлайновское литературное общество Манана. Затем начал писать для Кэмпбелла, сперва для «Уннуона», а потом и для «Эстаундинга». В данном случае редактор познакомил Картмилла с детальной информацией об устройстве, защите и детонации атомной бомбы из урана-235, и Картмилл заложил эти данные в весьма вторичный и посредственный рассказ о мировой войне на другой планете. Рассказ этот пестрел названиями такими как «Со», «Сюяла», «Яналирег», звучащими очень странно для человеческого уха, но легко поддающиеся расшифровке.

Всего этого оказалось достаточно, чтобы Военная разведка заподозрила утечку информации о манхеттенском проекте. Поэтому её агенты встретились с Джоном Кэмпбеллом и побеседовали на эту тему. Встречались они и с Кливом Картмиллом в Калифорнии и с иллюстратором рассказа Полом Орбаном. Даже было предложено Бюро Военной информации поговорить с Биллом Ф. Дженкинсом, который знал некоторые военные тайны и, следовательно, мог проболтаться.

Дженкинс вполне мог ответить, что «Линия жизни» — это абсолютно рядовой рассказ для «Эстаундинга» и что он основан на совершенно несекретных данных.

«Я сказал ему, что могу предположить, откуда Картмилл мог взять эту идею. Есть книга, опубликованная горнорудным бюро, издание правительства США, где прямо заявляется, что атомной энергии можно достичь только с помощью урана».

Джон Кэмпбелл не только мог с готовностью перечислить все довоенные незасекреченные публикации, на которые он опирался, но и подготовил аргументацию, почему «Эстаундинг» может публиковать произведения об атомной энергии. Если немцы читали этот журнал (а во всяком случае один из них, глава германской ракетной программы Вернер фон Браун выписывал себе экземпляр «Эстаундинга» на протяжении всей войны), то они могут что-то заподозрить, когда вдруг прекратится публикация произведений на такую популярную тему.

Быть может, что Кэмпбелл даже прямо сказал, что после его заявления о невозможности публикации подобных научных данных в «Эстаундинге» и издании произведений об атомной энергии враги могут решить, будто мы не работаем над Бомбой: Во всяком случае, чтобы ни сказал редактор, какие бы аргументы ни привёл в своё оправдание, «Эстаундинг» предоставили его собственной судьбе.

«Линия жизни» являлся рядовым рассказом и не содержал ничего нового для НФ. Но прошли годы, и теперь этот эпизод вспоминается с гордостью и без малейшей усмешки как доказательство убедительности и серьёзности научно-фантастических предсказаний.

Также после начала войны Кэмпбелл понёс большие потери — очевидно, из-за отсутствия ряда авторов-профессионалов и нехватки времени у оставшихся — в романах с продолжением. В годы войны имелось несколько долгих промежутков времени, когда в «Эстаундинге» не выходило таких романов.

Разумеется, Кэмпбелл не мог не попытаться: выдать эти времена за свою хорошо продуманную редакторскую политику. Он утверждал, что «Эстаундинг» не печатает романов с продолжением из жалости к военнослужащим, которым, быть может, трудно отыскать несколько номеров журнала подряд. На самом же деле, как только в руки редактора попадал сколько-нибудь приличный роман, Кэмпбелл без колебаний публиковал его даже в четырёх номерах «Эстаундинга» подряд.

После ухода остальных лидеров раннего Золотого века единственным большим писателем в распоряжении Кэмпбелла остался А. Э. Ван-Вогт. Он стал великой подмогой редактору в трудные дни 1942 и начала 1943 годов, когда кемпбелловские авторы один за другим закрывали свои пишущие машины и убирали их с глаз долой.

Присутствие Ван-Вогта в журнале, который оставили остальные писатели, придавало уверенность, что у Кэмпбелла будет настоящее произведение в каждом номере журнала. Начиная с публикации в марте 1942 года «Вербовочной станции», рассказа с которым писатель вернулся в научную фантастику, в следующих четырнадцати номерах «Эстаундинга» Ван-Вогт стал автором ключевых историй номера.

В этих произведениях, как мы уже убедились, Ван-Вогт утверждает о взаимосвязи и отзывчивости Вселенной и необходимости сотрудничества разумных существ друг с другом. А в повестях «Оружейный магазин» и «Служба» писатель выходит за рамки этой идеи. Он пишет о мужчинах и женщинах со склонностью и способностью к службе, как постоянной оппозиционной силе, гарантирующей свободу и справедливость для отдельной личности в обществе тирании. А может быть и как к организации бессмертных наблюдателей, которые могут выходить за пределы временных потоков, и, подобно добрым богам, направлять историю человечества в нужное русло.

Высшая точка в видении потенциальных возможностей человека была достигнута во втором романе Ван-Вогта «Оружейники», который печатался в «Эстаундинге» с февраля по апрель 1943 года, в последних трёх широкоформатных номерах журнала. В нём Ван-Вогт попытался дать точный ответ на вопрос, который сам же поставил два года назад в повести «Повторение». Что именно может дать человеку возможность достичь звёзд и управлять Галактикой?

Структура «Оружейников» совершенно необычна и не всегда успешна, с многократными переходами назад по времени и отдельными линиями главного героя, которые

ухитряются никогда не пересечься. Вполне возможно, что читателю этот роман покажется слишком неровным, бес-связным и фрагментарным — даже для А. Э. Ван-Вогта.

Но если мы посмотрим на «Оружейников» под нужным углом, нужным взглядом, то можем разглядеть в нём остаток природы условного романа любого вида, которые нам известны, а более всего похожие на древнегреческие пьесы, ряженные в одежды научной фантастики. Там ещё до начала сюжета происходит событие космического значения. По ходу действия все сколь-нибудь значимые персонажи должны определить своё отношение к этому событию и по результатам этого противоборства обнаруживают некие существенные качества людей. Наконец, в заключении пьесы даётся оценка всей сложившейся ситуации высшим наблюдателем-нечеловеком.

Таким влияющим на судьбы Вселенной и ставшим основанием романа «Оружейники» событием стало изобретение «вечного двигателя» и возможность для человека совершить межзвёздное путешествие.

Великий учёный и его ученики совершают первый межзвёздный полёт, только ради того чтобы алчный сотрудник высадил их на пустынную планету, описывающую восьмёрки вокруг двух светил Альфа Центавра. А изменник возвращается на Землю, общество которой на каждом своём уровне пропитано аморалью и безнравственностью, и заключает тайное соглашение с императрицей Иннельдой Ишер, которая хочет купить этот двигатель и запретить его.

Императрица является живым воплощением человеческого консерватизма, пусть она «негуманна и любит ввязываться в авантюры», а личную свиту её составляют пылкие юноши. Она ужасно боится, что после сообщения о постройке межзвёздного двигателя все её подданные разлетятся в разные стороны, и 500-летней империи Ишеров придёт конец.

Противодействуют же силе истерии, конечно же, Оружейные магазины «независимая, стоящая за рамками закона, неуничтожаемая и альтруистическая организация тира-

нии». Парадокс здесь заключается в том, что хоть эта организация представляет собой мятежный, индивидуалистичный, ищущий дух человечества, члены Совета оружейных магазинов оказываются людьми сдержанными и осторожными. Они, если могут действовать, то должны действовать сообща. В то же время, когда самый мудрый из Оружейников Эдвард Гоши — «не-человек», иначе говоря, тренированный интуитивист, которому достаточно знать десять процентов фактов, чтобы видеть картину в целом — догадывается, что межзвёздный двигатель уже построен, а императрица держит это событие в секрете. Следовательно, Оружейные магазины должны добиваться публичного разглашения этой тайны.

В «Оружейниках» действуют два главных героя. Один из них — простой человек, старатель с астероида по имени Дэн Нилан. Со своим братом близнецом Гилом, который является ассистентом учёного-конструктора вечного двигателя, он находится в телепатической связи. Утратив своё чувство контакта с братом, и решив поэтому, что его брат умер, Нилан возвращается на Землю, дабы разобраться, что случилось.

Это безусловно самоотверженный и свободомыслящий человек. Узнав, что его брат исчез среди звёзд, а потом, сумев взять под свой контроль межзвёздный двигатель, Нилан попадает в лапы императрицы. Дэн держится уверенно, оставаясь равнодушным ко всем посулам императрицы и не боясь пыток, которыми она ему сначала грозила, а затем подвергает только для того, чтобы Нилан выдал доверенный ему секрет. Он же просто желает отправиться вслед за братом к звёздам и помочь ему, чем только сможет.

Другой же главный герой, Роберт Хедрок, личность крупномасштабная и с глобальными целями. В романе указано, что у него «сильная воля, прекрасная внешность и глубокий ум». Несмотря на то, что он агент Оружейных магазинов, член их Совета, Хедрок является во дворец Иннелды Ишер, смело просит её руки и сердца и становится капитаном императорской гвардии.

Позже нам говорят, что «он — единственный на Земле бессмертный человек, с собственными долгосрочными целями, пренебрегающий любыми временными обязательствами, которые он только взял на себя». Роберт Хедрок — это только последнее его имя. А вообще он известен под множеством различных имён.

Когда-то давно он был первым императором Ишером.

А ещё он был Уолтером С. де Лоэпи, основателем Оружейных магазинов. В различные времена, когда требовалась свежая кровь, он женился на очередной императрице Ишер. Иногда вновь становился вождём Оружейных магазинов. Бывает, он пытается раскрыть тайну собственного бессмертия и создать подобное вселенское условие для человека.

Все эти персонажи и силы — императрица, Дэн Нилан, Роберт Хедрок и Оружейные магазины — вместе взятые представляют собой атрибут альтруизма.

Изначально задано, что оружейники — альтруисты, так что даже Иннелда Ишер, когда оказывается не в состоянии уничтожить это общество, готова восхищаться ими. В редкий момент искренности она называет оружейников «стабилизирующей силой» в атмосфере общественной жизни, насыщенной эгоизмом и коррупцией. И даже заявляет: «Я частично рассчитываю и на новый мозговой тренинг, недавно разработанный Оружейными магазинами, который усиливает доли морали и делает таким образом то, чему не уделяют внимание остальные методы».

Таинственный же Роберт Хедрок оказывается идеалистом и альтруистом даже за гранью понимания оружейников. А они так нервничают из-за его необъяснимого характера и поступков, что даже готовы казнить Хедрока, чтобы жизнь стала такой, какую они, по их мнению, понимают.

Даже Эдвард Гонши, нечеловек, не может своим умом полностью постичь Хедрока. Однако Гонши разбирается в тайнах Хедрока достаточно, чтобы утверждать: «Всё, что этот человек говорит или делает, показывает его огромный и пылкий интерес к благосостоянию всей цивилизации».

Вслед за Хедроком оказывается загадочным человеком и Дэн Нилан. Но в рамках своих более ограниченных способностей он тоже альтруист, заботящийся больше о своём брате, чем о себе. Едва уйдя из-под власти императрицы, Нилан устремляется прямо к звезде на помощь пропавшему близнецу.

В глубоком космосе он встречает огромный корабль с более высокоразвитыми паукообразными инопланетянами. Это холодные, равнодушные, разумные существа, которые живут в соответствии со старыми законами века Техники о выживании достойнейших. Вот что они говорят сами о себе Нилану: «Все мы бессмертны. Мы победили в борьбе за жизнь и господство на нашей планете. Каждый из нас добился превосходства на своём поле деятельности и уничтожил всех противников».

Первое впечатление этих пауков о Нилане не слишком благоприятное — «уровень интеллекта — минус девятьсот»... Но постепенно эти бесстрастные Большие Мозги начинают интересоваться его преданностью брату и существующей между ними связью. Такая связь ни разу им не встречалась и соответственно требует особого изучения.

Даже императрица Иннельда Ишер — эгоистичная, своевольная и жестокая — также оказывается способной к альтруизму. Мы знаем, что она боится влияния межзвёздного двигателя на вечное неизвестное господство Ишеров. А ещё императрица боится смерти, так как доктор заявил ей, будто ребёнок будет стоить ей жизни.

Тем не менее, как только Иннельда догадывается об особой роли Роберта Хедрока в мире людей, она готова в обмен на его жизнь передать Оружейным магазинам сведения о вечном двигателе. Более того, хотя она не может смириться с бессмертием Хедрока или с его личным родством с императорами Ишерами, Иннельда выйдет замуж за Хедрока, чтобы их ребёнок продолжил династию Ишеров — несмотря на то, что она знает — это приведёт к её смерти.

Инопланетные паукообразные наблюдатели — которые сами считают, что они идут неправильной дорогой и не могут стать победителями Природы — удивлены и поражены, они прежде всего уделили особое внимание альтруистическому поведению Дэна Ниллана и готовности Иннельды Ишер пожертвовать собой.

Последний эпизод «Оружейников» — представляет собой их финальный приговор человечеству:

«Они многому нас научили. Именно эта цивилизация будет когда-нибудь править севаграмом».

Какой краткий, но громовой последний эпизод у Ван-Вогта! И экзотическое и загадочно звучащее слово, без всякого его толкования на десерт!

Судя по контексту слово «севаграм» вызовет в голове у читателя широкий спектр мысленных образов. По меньшей мере, оно должно означать нашу Галактику, быть может, другие галактики, а возможно даже и всю Вселенную.

В то же время однако это слово могло кое-что напомнить американским читателям, современникам Ван-Вогта. Слово «севаграм» было недавно введено в широкий оборот в Индии Махатмой Ганди. На языке хинди оно означает «деревня службы».

Расширяющаяся Вселенная уже очевидно воспринимается как деревня... Правитель, чьё истинное назначение — служить другим... И над всем этим понятие альтруистического поведения как сути высшего потенциала человечества, объединяющий аспект гуманности, который узнаётся и поддерживается, мятежный, ищущий дух человека, непреходящая суть его индивидуальности, и его загадочного бессмертия... Какая прекрасная идея, несколько неуклюже и путанно оформленная в бульварном научно-фантастическом романе эпохи Второй Мировой войны.

Но одному Ван-Вогту, пусть даже он днями и ночами доблестно трудился во славу Джона Кэмпбелла, было всё же не под силу заполнить все страницы «Эстаундинга». Кэмпбелл должен был находить других профессиональных

авторов для этого журнала. И местом поиска таких авторов стал журнал «Унноун»

В 1939 и 1940 годах Кэмпбелл уделял большое внимание «Унноуну» и делал всё, дабы такие писатели-фантасты, как Ван-Вогт, Хайнлайн или Уильямсон могли сочинять истории для этого нового журнала фэнтези. Но сейчас, когда «Унноун вёлдз» стал выходить всего два раза в месяц и сохранил лишь половину прежнего объёма, а «Эстаундинг» лишился практически всех своих постоянных авторов, Кэмпбеллу пришлось уже подходить к одному за другим авторам фэнтези и уговаривать их, что «Эстаундинг» — это прекрасный журнал, и что им стоит попробовать свои силы в научной фантастике.

Одним из них стал Клив Картмилл, автор «Линии жизни». Другим — Уильям Энтони Паркер Уайт, который прежде писал мистерию под псевдонимом Х. Х. Холмс (в том числе в 1942 году роман «Ракета в морг», входивший в хайнлайновское доброй памяти литературное общество Манана), а с недавних пор стал изредка писать для «Унноуна» под псевдонимом Энтони Бучер. А ещё одним — Фриц Лейбер-мл., недавно закончивший преподавать в Западном колледже. Он написал для Кэмпбелла основанный на своём жизненном опыте роман о волшебстве в академии. Редактор постарался убедить его в следующий раз взяться за научно-фантастическое произведение.

Но единственным, кого Кэмпбеллу удалось окончательно переманить из «Унноуна» в «Эстаундинг» оказался Гарри Каттнер. Из всех прошлых достижений, это был самый невероятный выбор.

Генри Каттнер родился в Лос-Анжелесе 7 апреля 1914 года. Его отец, книготорговец, умер, когда будущему писателю исполнилось всего пять лет. Мать Каттнера забрала его вместе со старшим братом в Сан-Франциско, и какое-то время они жили в меблированных комнатах.

Что ещё случилось с будущим писателем в детстве неясно, но известно, что он получил травму. Каттнер всегда не слишком охотно рассказывал о себе. Но после смерти

писателя в 1958 году Джон Кэмпбелл в письме Айзеку Азимову упомянул об «ужасном детстве» Каттнера и о его «страшной психологической травме», но редактор не указал конкретного виновника.

Следствие этой травмы легко определить. Каттнер рос читателем-одиночкой с развитым чувством своей отрешенности от мира литературы и интеллектом, который был главным качеством писателя. Он с ранних лет начал пить и часто допивался до того, что чувства его колебались между горечью и гневом; и осознанием собственной никчёмности.

Как человек Каттнер представлял собой робкую мышку с яркими глазками; всегда невозмутимую; с особым чувством юмора; желанием процитировать какого-нибудь авторитета, а не высказать собственное мнение, и выдающимися способностями сказать всё, ничего при этом не сказав. Если вы захотели бы послушать его изречения, вам пришлось бы склониться к писателю и напяречь слух.

Его жена К.Л. Мур рассказывала нам, что в работах Каттнера раз за разом выражалась одна фундаментальная тема: «Основным тезисом Хенка было нечто вроде «Власть опасна, и я никогда ей не подчинюсь».

(Собственный её основной тезис, по словам писательницы, таков: «Самая предательская в жизни вещь — это любовь» — хотя точнее, возможно, следовало бы сказать: «Самая грозная в жизни вещь — это безудержная сексуальная страсть».)

Первый опубликованный рассказ Каттнера «Кладбищенские крысы» («Weird Tales», март 1936) был написан в подражании Г.Ф. Лавкрафту, жизнь которого уже подходила к концу. Именно он свёл вместе Каттнера и Мур.

Молодой Каттнер прекрасно владел словом, его истории отлично читались и запоминались, но писателю не доставало при этом оригинального воображения и собственных идей. Он подражал Лавкрафту. Он подражал Роберту Э. Говарду. Он перелопачивал всё, даже материалы по сексу и садизму, для самых непритязательных журналов научной фантастики и ужасов, что создало Каттнеру репутацию по-

средственного писателя. Самые известные его научно-фантастические рассказы, подражание циклу Стэнли Вейнбаума о Хэме и Пэт Хэммонд, такие как, например, «Голливуд на Луне» («Триллинг вондер», апрель 1938) имели назначение, чтобы быть переданными ему для написания.

В конце тридцатых годов Каттнер много колесил между Лос-Анджелесом и Нью-Йорком. В Лос-Анджелесе он работал в литературном агентстве. Затем Каттнер переезжал в Нью-Йорк, заводил знакомства, заключал договора, даже пытался стать писателем-профессионалом. Но скоро ему становилось всё это противно, и он возвращался в Лос-Анджелес.

Во время этих вояжей он часто останавливался в Индианополисе и встречался там с Кэтрин Мур. Она была на три года старше Каттнера и гораздо опытнее и продуктивнее в писательском труде. Их отношения в основном поддерживались в письмах, но когда Каттнер жил в Калифорнии Мур приезжала к нему. Наконец они поженились в сити-холле Нью-Йорк-сити 7 июля 1940 года, через четыре года после знакомства.

Во время первых своих посещений Нью-Йорка Каттнер познакомился с Кэмпбеллом. Став редактором «Эстаундинга», Кэмпбелл попросил помощи у Каттнера, но присланный писателем рассказ оказался голимым клише века Техники, и потому больше заказов от редактора не последовало.

Всё дело было в том, что Каттнер не имел никакого научного образования и не слишком интересовался наукой. Он даже не очень верил в силу и возможности материального мира и не писал истории о вселенских принципах действия. На первом этапе Золотого века Каттнер ничего больше не написал для «Эстаундинга».

Лучше сложились его отношения с «Унноуном». За три года писатель продал Кэмпбеллу шесть рассказов-фэнтези. Но не Каттнер был главной опорой журнала. Он являлся лишь заполнителем места.

К.Л. Мур писала гораздо оригинальнее и своеобразнее, но тоже не слишком много. С 1934 по начало 1942 года пять её повестей и рассказов вышло в «Эстаундинге» и ещё один в «Унноуне».

Эта супружеская пара, которую Кэмпбелл весной 1942 года решил активнее задействовать, чтобы они поставляли ему столько материалов, сколько смогут: Мур автор хороших, но слишком разбросанных рассказов; и Каттнер, трудяга, перебирающий слова, играющий ими до невыносимой боли в голове, но которому недостаёт уверенности в себе, самоуважения необходимого для удовлетворения серьёзных писательских амбиций.

Ничего не известно о внушениях и увещеваниях, которые делал Кэмпбелл этим авторам, но всё же можно сделать кое-какие выводы, основанные частично на знаниях о работе редактора с другими авторами и частично на тех вещах, что Каттнер и Мур писали для «Эстаундинга».

Первое условие, которое поставил им Кэмпбелл: работать вместе. Каждый по отдельности они пишут слабо. Мур пишет медленно и уделяет больше внимания эмоциям, нежели сюжету. Рассказы Каттнера старомодны, ученические по идеям, но написанные тонко и содержательно. Кэмпбелл знал, что он умён и начитан, но не может ничего толкового написать один. Вместе эти люди могли бы работать больше и писать вещи лучшего качества.

Во — вторых, Кэмпбелл хотел видеть совершенно нового писателя — не Каттнера, не Мур, а новый яркий талант, находка исключительно «Эстаундинга». Редактор мог, конечно, пользоваться и их настоящими именами, но ему нужна была новая личность — как, например, Дон Стюарт — который говорил бы по-новому и шёл бы новым путём.

В — третьих, редактору нужны были от них короткие произведения — рассказы и короткие повести. Ему нужен был от этих авторов материал для каждого номера.

В — четвёртых, они должны избегать космических опер. И вообще они должны были забыть обо всей старой научной фантастике. Нет, они должны придумать новое буду-

щее с новыми странными возможностями, и затем поиграть в доведение их до своего логического завершения. Хайнлайн, Ван-Вогт и Азимов стали образцами для подражания в этом новом виде научной фантастики.

Кэмпбелл мог сказать ещё кое-что. Он мог, например, напомнить Каттнеру об игре «Иезекия Плантагенета», и как они пользовались старыми писательскими пиёмами, а Каттнер доводил всех до белого каления заявлениями типа: «Но тут в пространстве образовалась дыра, и Иезекия шагнул прямо в неё».

Кэмпбелл мог, например, сказать: «Теперь, Каттнер, вам позволено так поступать. Прочтите, наприме, Хайнлайна «Дом, который построил Тил» и «Из-за проклятых шнурков» или «Качели» Ван-Вогта. А потом думайте, и когда этот новый герой появится у вас перед глазами, садитесь за машинку».

Имя нового писателя, которое выбрали Каттнер и Мур, стало знаком того, что они решили работать вместе. Они сложили девичьи фамилии матери Каттнера и бабушки Мур и получился Льюис Пэджетт.

Сначала сотрудничали они таким образом: Каттнер писал черновой вариант, а Мур переписывала всё начисто, убирала шероховатости, добавляла, где это нужно, эмоции, образы, цвет. Однако со временем их таланты соединились в единое целое, которое проявлялось, даже если очередное произведение писал кто-то один из соавторов. Как говорила Мур: «Мы сотрудничаем практически во всех своих работах, только в различной степени».

Однажды Джордж О. Смит в уикенд гостил у супругов, когда они работали над произведением, что вышло потом за подписью одной Мур. Он вспомнил, что один из супругов сидел с ним и пил утренний кофе, а другой стучал наверху на пишущей машинке, а потом муж и жена менялись местами. Смит рассказывал: «Так они, сменяя друг друга, работали всю субботу до двух часов пополудни, когда, наконец, один из них спустился вниз, а другой не пошёл наверх». История была готова.

А вот как смотрела сама Мур на их совместную работу:

«Сначала мы довольно долго обсуждали основные идеи, героев, и фон произведения, потом тот, кто чувствовал себя более подготовленным, садиться и начинает. Когда он выдыхается, за дело брался другой, который обычно знал, что должно быть дальше, и работал. Действие постепенно развивалось. Так сменяя друг друга, мы доводили нашу историю до конца. Таким образом, все вещи писались ужасно быстро».

Льюис Пэджетт стал одним из лидеров «Эстаундинга». С весны 1942 года по конец 1945 у Мур там вышло две повести, у Каттнера четыре коротких и ультра-коротких рассказа. Ещё три вещи они опубликовали под псевдонимом Лоуренс О' Доннелл. И не менее двадцати произведений вышло у Льюиса Пэджетта.

Кем был этот новый писатель?

По общему впечатлению, это был человек образованный, изысканный и остроумный. Его истории полны были всяческих аллюзий на Льюиса Кэрролла, Джеймса Брэнча Кейбелла, Редьярда Киплинга, Томаса Вулфа, Гильберта и Салливана, Беду Достопочтимого, Омара Хайяма, Лонгфеллоу, Шекспира и Шелли. Он мог быть, например, профессором в колледже или по праздникам писать для «Нью-Йоркера».

Очевидно, что этот приятный человек учился ванвогтовскому дерзкому вторжению чуждости в привычный мир, хайнланвовским обществам будущего и азимовским роботам. Но истории его не походили ни на произведения этих авторов, ни вообще на любую бульварную НФ. Они казались больше сродни Джону Колльеру, Дэшиллу Хэмметту и Торну Смиту.

Некоторые ранние истории Пэджетта были юморесками и рассказами ужасов, другие являлись небольшими блистательными комедиями, упражнениями в альтернативной логике. Место действия их была Деревня-Америка настоящего или недалёкого будущего. А любимыми героями — не желающие работать роботы, корыстные бизнесмены, жули-

коватые юристы, интуитивные изобретатели, красивые молодые парочки, невыносимо талантливые дети, путешествия по времени и потребление алкоголя.

Первые вещи, которые Каттнер и Мур подписали псевдонимом Льюис Пэджетт, были опубликованы во второй половине 1942 года и начале 1943. Их можно рассматривать как попытки добиться эффекта А. Мэрритта и Г.Ф. Лавкрафта — ощущения, как некая непостижимая странность проникает в привычный мир — в произведениях современной научной фантастики.

Очевидно, эти произведения имели множество различных аспектов. Они носят в себе печать страха и опасений. Тем не менее в этих историях есть две новые глобальные идеи.

Более, чем в прежних НФ произведениях, у Льюиса Пэджетта Мир За Холмом помещается в сердце Деревни, а затем доказывается, что между этими двумя местами нет никакой разницы. Непостижимая тайна способна появляться повсюду и может ловит в свои сети даже самого ординарного из наших современников.

Вторая глобальная идея Пэджетта характеризовала природу неведомого и оптимальные взаимоотношения его с человеком. Ведь если Мир За Холмом — это Деревня, а Деревня — это Мир За Холмом, то как вообще можно узнать неведомое. Пэджетт отвечает так: неведомое, где бы оно нам не встретилось должно сопровождаться причудливой странностью, иррациональностью, а путь человечества к высшим аспектам должен пролегать через культивацию нерациональных процессов мышления.

Первый рассказ Льюиса Пэджетта — с аллюзиями на третью главу «Баллады о читающей тюрьме» Оскара Уальда — «Тупик» был опубликован сразу после повести Хайнлайна / Макдональда «Уолдо» в августовском за 1942 год номере «Эстаундинга».

В недалёком будущем ведётся безжалостная борьба корпораций. Так называемые «неуничтожимые» роботы, монопольная продукция одной из таких компаний, начинают

сходить с ума. Наконец один из таких роботов, Тор, собирает странную новую машину, которая выглядит, как «игрушка, которую ребёнок смастерил из деталей конструктора». Это цилиндр шестидесяти сантиметров в длину со стёклами для глаз. Он жужжит и плавает без опоры в воздухе.

Первым делом машина разрывает своего создателя на куски. А затем она начинает кружиться по заводу, проделывая множество странных трюков. Она прокладывает себе путь через стальные двери, останавливает часы, вызывает сердечный приступ у владельцев компании, делает людей невидимыми и сводит на нет силу тяготения.

Самым забавным эпизодом в рассказе стало описание того, что натворила эта машина всего за пятнадцать минут:

«Штуковина, словно заколдованная, пыталась посетить каждый цех и отдел на гигантском заводе. Ценнейшие золотые слитки она превратила в ничего не стоящий серый свинец. Она почти сорвала одежду с влиятельного лица на верхнем этаже башни. Она снова запустила все часы — в обратном направлении. Она обрушилась на беднягу Твилла и оставила на груди багровый рубец, который после этого не исчез и за месяц».

Для чего сделали эту машинку? Перед вторым роботом Тором поставлена эта задача. Он думает, а затем делает шаг вперёд к машине — и тоже разрушается на кусочки:

Из сложившейся ситуации люди делают такой вывод. Из-за собственного любопытства роботы испытывают неукротимое желание узнать действительно ли они неуничтожимы или нет. А поэтому роботы или сходят с ума или находят такое странное неведомое её решение.

Однако при чтении рассказа подсознательно возникает впечатление, что этот странный эпизод может быть вызван реакцией роботов на поведение своих создателей-людей, которое они находят отвратительным. А так как прямой протест невозможен, роботы находят свой выход из невыносимого положения. И именно этой, а не какой-либо другой цели служит машина, созданная Тором.

Второй рассказ Льюиса Пэджетта «Твонки» («Эстаундинг», сентябрь 1942) начинается с довольно смешного эпизода, в котором говорится о проникновении принципиальной странности в привычный мир. В дальнейшем однако рассказ приобретает черты истории ужасов.

История начинается с того, что маленький человек с большой головой бесцельно слоняется по радиозаводу и постоянно трогает шишку у себя на лбу. Мастер называет его «Джо», как он любит обращаться ко всякому встречному, и приказывает браться за дело.

Но Джо помнит, что «он делал твонки». Поэтому он начинает делать твонки и возникает нечто, внешне похожее на последнюю модель консолей радиолы Средневосточного радио. Сделав это, Джо дремлет прямо под своей рабочей скамьёй, и туман в его голове постепенно разряжается.

«А, чтоб тебя! — У него даже перехватывает дыхание. — Вот оно что! Я попал в складку во времени.

Боязливо оглядевшись, Джо бросился к складу, где он впервые возник. Там он снял свой рабочий комбинезон и повесил его на крючок. Затем Джо прошёл в угол, пощупал в воздухе рукой, довольно кивнул и уселся в пустоту, зависнув примерно в метре над полом. А потом исчез.

Вот так, очень забавно и очень необычно. Дальше рассказ остаётся необычным. Мы видим профессора Керри Вестерфилда, смотрящего, как его жена Марта укладывает вещи для путешествия, слушающего свою новую радиолу и пораженного, когда радиола сама с помощью небольшого щупальца даёт ему прикурить. А потом радиола перебивает в кухне посуду. Она начинает делать всю работу по дому.

Но затем история принимает скверный оборот. Сперва, Твонки начинает сам решать исполнять ему ту или иную мелодию. Когда Керри приходит домой пьяный от четырнадцати рюмок бренди, он не позволяет профессору находиться в таком состоянии и нейтрализует воздействие алкоголя с помощью жёлтого луча. Он не позволяет Керри читать некоторые книжки, в том числе детективный роман,

«Алису в стране Чудес» и историческую книгу, в которой профессор должен был сверить цитаты для своей лекции. А когда Керри пытается прочесть эти книжки в другом месте, он при помощи другого луча лишает профессора способности читать и понимать некоторые идеи.

Когда Марта возвращается из поездки домой, то видит своего мужа бледным и растерянным. Она, разобравшись, подходит к радиоле с топориком в руках. Радиола в ответ на это нападение, пускает на женщину луч света и Марта исчезает. Керри приходит в себя, хватается за топорик и уничтожается тем же лучом.

Твонки говорит: «Субъект совершенно непригоден. /.../ Необходимо устранение. — Щелчок. — Подготовка к следующему субъекту закончена».

В конце рассказа агент по продаже недвижимости приводит в опустевший дом Вестерфилдов молодую супружескую пару. В гостиной Твонки сам включает себя, щелчок, и он готов к работе. И мы понимаем, что над молодыми супругами уже поднялся жестокий, не знающий жалости враг, уже погубивший Керри и Марту Вестерфилдов.

В своих первых рассказах «Тупик» и «Твонки» прекрасно демонстрируется нам вторжение неведомого в обычный мир, но герои его не понимают, что им с этой силой делать. В следующих рассказах Льюиса Пэдджетта это положение дел начинает меняться.

Рассказ «Тайник во времени», так же как «Твонки», начинается как юмореска, а заканчивается как история ужасов. Как и в «Тупике» в этом рассказе есть своё моралите, при чём более очевидное. Однако в рассказе есть принципиальное новшество. Это герой, который на иррациональное неведомое реагирует столь же иррационально.

Рассказ «Тайник во времени» начинается с юмористического описания этого человека изобретателя-пьяницу из недалёкого будущего по имени Гэлловей и его эксцентричной лаборатории.

«В лаборатории было всего понемногу, причём большинство вещей — ни к селу, ни к городу. Реостаты намота-

ны на фаянсовых статуэтках балерин в пышных юбочках и с глупыми улыбками на личиках. Большой генератор бросался в глаза намалёванным названием «Чудовище», а на меньшем висела табличка с надписью «Тарахтелка». В стеклянной реторте сидел фарфоровый кролик и только Гэлловей знал, как он там оказался. Сразу за дверью караулил железный пёс, предназначавшийся поначалу для украшения газонов на викторианский манер или, может быть, для адских ворот; сейчас его пустые глазницы служили подставками для пробирок». (Перевод Н. Гузнинова — далее Н. Г.)

И, наконец, венец лаборатории Гэллодея — алкогольное устройство.

«Теперь он мог, лёжа на удобном мягком диване и нажимая на кнопки, вливать в свою лужёную глотку напитки самого причудливого качества и вкуса. Только вот сделал он это устройство, пребывая в состоянии сильного опьянения, и разумеется, не помнил принципа его действия».

Всё это типично для Гэллодея. Он напивается, изобретает причудливую машину, а протрезвев не помнит, как она работает, а иногда даже для чего она нужна. «Видимо, у моего подсознания очень высокий IQ», — заявляет сам изобретатель.

Последним изобретением Гэллодея становится металлический сейф, внутри которого любой предмет уменьшался и менял свой внешний вид. Халат, помещенный в этот сейф, превращался в маленький бледно-зелёный шарик. А стол, который был больше сейфа, постепенно уменьшается и наконец выглядит как десятисантиметровая «колючая неправильная пирамида тёмно красного цвета». (Н.Г.)

Лучшее, что может сказать Гэлловей об этой конструкции: «Думаю, в этом сейфе вообще иной пространственно-временной континуум».

Этот сейф покупает у изобретателя недобросовестный юрист Хорас Вэннинг, который зарабатывает на жизнь, консультируя и помогая преступникам. И когда ему приносят чемодан, заполненный облигациями, Вэннинг кладёт

чемодан в этот сейф, и он превращается в «удлинённое яйцо цвета мелкой медной монеты».

Но потом Вэннинг замечает внутри своего сейфа какое-то существо, «какое-то гротескное создание ростом не более десяти сантиметров. Это было что-то удивительное — оно состояло из одних кубов и углов, было ярко-зелёным и явно живым». (Н.Г.)

Это существо пытается схватить яйцо медного цвета и куда-то его утащить. Поэтому Вэннинг суёт в сейф руку и душит создание. Однако, когда Вэннинг снова заглядывает в свой сейф, то ни существа, ни чемодана с облигациями там не оказывается.

Полиция подозревает Вэннинга в соучастии в краже облигаций. А вор тоже сомневается в его честности. Он требует у Вэннинга свой чемодан и в противном случае грозит ему карой.

Через неделю после исчезновения облигаций, пытаюсь отделаться от своих преследователей, Вэннинг заходит в свой кабинет и видит перед собой пропавший чемодан. Но полицейские уже стучатся в его дверь, и Вэннинг должен как можно быстрее схватить и спрятать чемодан. Но как только он пытается это сделать, откуда-то из воздуха возникает гигантская рука и душит несчастного юриста.

Единственным, кто хоть что-то понимает в сложившейся ситуации, остаётся изобретатель Гэлловой. Он понимает теперь, для чего предназначалась эта штука. В этом странном сейфе не совершался переход в другие измерения. Нет, в нём происходит переход в будущее недельной давности.

И Гэлловой говорит своему генератору «Чудовищу»: «Вэннинг, пожалуй, единственный человек, кто оказался в середине будущей недели и ... погиб! По такому случаю я, пожалуй, напыюсь».

Во всех ранних историях Льюиса Пэджетта — «Тупик», «Твонки» и «Тайник во времени» — сверхъестественное, свободно проникающее откуда-то в Деревню, способно изменять нас и манипулировать нами, и те дыры, куда мы умудрились сунуть свой нос, в структуре бытия показаны

как нечто иное, непостижимое и опасное. Оно угрожает существованию не только алчных и нечестивых людей, таких как Вэннинг, но и обыкновенным людям, нашим современникам, подобным Керри и Марте Вестерфиллам. И лишь пьяница-изобретатель Гэлловой, очевидно, в состоянии мирно уживаться со всеми этими странностями.

И точно такие же чувства страха и ужаса присутствуют в следующем рассказе Льюиса Пэджетта «Все тени бороговы», опубликованном в февральском за 1943 год номере «Эстаундинга» вместе с началом «Оружейников» А.Э. Ван-Вогта. Названием истории стала строчка из стихотворения Льюиса Кэррола «Бармаглот», где подразумевается, что речь идёт о существе с большими когтями и зубами. Так и во «Все тени бороговы» есть множество намёков и показаний на то, что по меньшей мере один из авторов намерен был рассказать историю ужасов в духе «Твонки».

Но не так восприняли этот рассказ читатели «Эстаундинга». Они уловили другой намёк — возможно, работа второго соавтора — и вместо того, чтобы ужасаться, они восхищались рассказом «Все тени бороговы». Несмотря на свою внутреннюю противоречивость, этот рассказ стал одной из самых популярных, опубликованной в «Эстаундинге» историй.

Чтобы лучше разобраться в этом произведении, рассмотрим сначала, чего ужасного могут найти в нём читатели.

В рассказе «Все тени бороговы» наш современник маленький мальчик Скотт Парадин прогуливал уроки в школе, когда ниоткуда появилась рядом с ним Коробка, полная диковинных игрушек и механизмов. Скотт приносит эти игрушки домой и играет в них вместе со своей младшей сестрой Эммой, которая, оказывается, разбирается в них гораздо лучше, чем он.

Одной диковинкой из Коробки был кристаллический кубик. Когда Скотт заглядывает в него, то видит крохотных механических человечков, строящих дом. Мальчик думает,

как хорошо было бы, если дом загорится, а он посмотрит, как тушат пожар. И его желание точно исполняется:

«Недостроенное сооружение вдруг охватили языки пламени. Человечки с помощью множества каких-то сложных приборов ликвидировали огонь».

Однако, когда в кубик смотрит отец Скотта профессор философии, то видит только «множество бессмысленных цветных конструкций».

Другое устройство было, состоящим из множества проволочек и бусинок похожее на «тессеракт», развёртку четырёхмерного куба. Для отца Скотта эта конструкция просто выглядит неправильной. Углы, под которыми пересекались проволочки, для него странны и нелогичны. А бусины обладают ошеломляющей способностью в местах переплетений переходить с одной проволоки на другую.

Взрослому это устройство быстро надоедает, а ребёнок продолжает играть с ним, несмотря на болезненные уколы бусинок в пальцы, если человек взялся не за ту бусину или передвинул её не в том направлении. И очень скоро Скотт с восторгом кричит: «Получилось, пап! /.../ Я добился, чтобы она исчезла. Её уже нет».

Беспокойство родителей — Парадинов усиливается, когда выясняется, что Скотт солгал им. Друг семьи не дарил детям всех этих игрушек и что они вообще не продаются в магазинах. Родители идут к детскому психологу, который усугубляет их страхи словами о безумии и принципиально ином образе мышления. Психолог говорит:

«Предположим, что существует два вида геометрии — ограничим число видов, чтобы облегчить пример. Наш вид, Эвклидова геометрия, и ещё какой-то назовём его X. X не связан с Эвклидовой геометрией, он основан на иных теоремах. В нём два и два не обязательно равны четырём, они могут быть равны  $\frac{1}{2}$ , а могут быть даже не **равны** ничему. Разум младенца ещё ни к чему не приспособился, если не считать некоторых сомнительных факторов наследственности и среды».

Психолог предполагает, что игрушки обучают детей этой самой X-логике. Поэтому все игрушки у детей отбирают, и всё становится хорошо, если не считать того, что маленькая Эмма выводит на бумаге какие-то каракули, в которых может разобраться Скотт, а кроме него никто. И Скотт иногда говорит странные вещи, такие как: «Это только ... часть ... чего-то большого. Это как река, куда плывёт лосось. Почему люди, когда вырастают, не уходят в океан?»

Уже ближе к концу рассказа Эмма пересказывает содержание первой версии стихотворения «Бармаглот», а Скотт по её объяснениям строит какую-то конструкцию из камешков, покрытых вазелином, огарков свечей и прочего мусора. Их отец, оказавшись перед открытой дверью в комнату Скотта, видит уход детей в другой мир.

«Дети исчезали.

Они таяли постепенно, как рассеивался густой дым на ветру, как колеблется изображение в кривом зеркале. Они уходили, держась за руки, и Парадин не мог понять куда, и не успел он моргнуть, стоя на пороге, как их уже не было».

Для родителей эта история заканчивается несомненно ужасно. И Пэдджетт подкрепляет это впечатление, употребляя в конце рассказа такие слова как «безумный», «страшный», «бесчувственный», «расстройство», «сумасшедший», «упавший духом», «ужас» и «смерть».

Несмотря на все эти отрицательные интонации, читатели «Эстаудинга» просто не желали пугаться. Они читали «Все тенали бороговы» не как очевидную историю ужасов, а как показ грандиозных возможностей вымышленной науки. И в рассказе есть эпизоды, работающие на эту концепцию.

С самого начала все эти загадочные игрушки и приспособления выглядят слишком восхитительно и интригующе для читателей, и потому не вызывают у них страха. И всё происходящее с детьми тоже вызывает не отрицательные эмоции, они воспринимают это как необычный и восхитительный вид образования. А когда Скотт и Эмма рука об

руку уходят в новое измерение, оставляя позади своих родителей, они не боятся того, что могут встретить в новом мире. И читатели в своём воображении готовы были устремиться за детьми, и не собираются оставаться с их ограниченными в понимании и мироощущении родителями, мистером и миссис Парадин.

И наоборот, «Твонки» стала настоящей историей ужаса именно потому, что мы понятия не имеем, каков тот мир, откуда к ним пришёл Джо. Мы не знаем, для чего нужен был Твонки, которого он смастерил. И мы совершенно не имеем представления, что случилось с Мартой и Керри Вестерфилдами после того, как Твонки выпустили в них яркий луч света, и они исчезли.

Однако мы серьёзно подозреваем, что Джо — выходец из жестокого и тоталитарного общества,— служит для установления контроля над мозгом, и что Вестерфилдов уже нет в живых. Мы боимся того, чего не знаем, и потому предполагаем самое худшее.

Но в рассказе «Все тени бороговы» даётся достаточно много позитивной информации, и мы не пугаемся. Точно так же, как, когда мы читали рассказ Азимова «Ночепад», мы знали о планете Лагам больше, чем сами её жители, и потому не собирались разделять их страхи и истерику, так и сейчас нам известен ряд важнейших вещей, которые не известны мистеру и миссис Парадин.

Например, мы знаем, откуда взялись эти чудесные игрушки. Ведь рассказ «Все тенями бороговы» не начинается с эпизода внезапного появления перед Скоттом Парадином коробки с игрушками, а со сцены, поясняющей, откуда взялись эти коробки и игрушки и для чего они нужны.

Рассказ начинается так:

«Нет смысла описывать ни Унтахорстена, ни его местонахождения, потому что, во-первых, с наших дней прошло немало миллионов лет, а во-вторых, если говорить точно Унтахорстен не был на Земле. Он занимался тем, что у нас называется экспериментированием, в месте, которое мы

назвали лабораторией. Он готовился испытать свою машину времени».

При полном отсутствии информации об этом самом Унтахорстене, мы знаем всё же, что он энтузиаст, импульсивен и что в душе у него сохранилось многое от ребёнка. Как образец, который он пошлёт на своей машине времени в прошлое, Унтахорстен выбирает «старые игрушки его сына Сновена. Мальчик захватил их с собой, когда, овладев необходимой техникой, покидал Землю». Унтахорстен отправляет в прошлое две коробки с игрушками, но ни одна из них не возвращается, и он охладевает к этому проекту.

Во всех этих изобретателях, детях, игрушках и прочих объектах нормальной человеческой жизни нет совершенно ничего страшного.

А ещё читатели узнают, что второй комплект игрушек угодил в Англию XIX века и попал в руки девочки по имени Алиса. Кое-что из того, что она научилась, девочка спела своему хорошему дядечке Чарли — в котором мы без труда узнаём Чарльза Доджсона, он Льюис Кэррол.

Мы читаем:

«Песенка очень даже имеет смысл. Она указывает путь. Вот она сделает всё, как учит песенка, и тогда ...

Но она была уже слишком большая. Пути она так и не нашла».

И мы, очевидно, испытываем печаль, а не облегчение по поводу того, что произошло с девочкой.

Из-за этих двух эпизодов, о которых родители — Парадины, конечно же, понятия не имели, у читателей появляется повод для совсем иного, а не только как история ужасов, толкования рассказа «Все тени бороговы». Со всеми своими знаниями о Сновене, сыне Унтахорстена и о несчастной девочке Алисе мы не в силах помочь никому, но верим Скотту Парадину в том, что истинный путь зрелости человечества проходит как путешествие к более великим формам бытия, которых не замечают наши обыкновенные современники. А ещё верим его младшей сестрёнке Эмми в

том, что первая версия стихотворения «Бармаглот» — это карта, помогающая совершить это путешествие.

Естественно, что читатели «Эстаундинга» выбрали именно это толкование рассказа. Они были к этому предрасположены.

Ещё начиная с «Кто идёт?» вся любимая ими современная научная фантастика раз за разом утверждала, что человек может справиться с любым, даже внушающим ужас неизвестным, если только сохранит голову на плечах и настроит себя на нужный ритм Вселенной. У этих любителей фантастики, ещё в детстве прочитавшие «Бармаглота», возникло мучительное ощущение, что в этом стихотворении есть какой-то скрытый смысл: в голове вертится, а не уловишь.

Больше всего, однако, читатели готовы были приветствовать этот поступок Скотта и Эммы Парадинов именно потому, что себя они ощущали загнанными в середину двадцатого века, века жестокого, ограниченного и недостойного, когда в научной фантастике открыли горизонты высших и более широких человеческих возможностей. Многие не находили ничего лучшего, чем покинуть Америку времён Второй Мировой войны и отправиться вместе с этими детьми в «большую страну», где бы и когда бы она ни находилась.

В рассказе «Все тени бороговы» очевидно присутствует некое ощущение непостижимого нерационального сознания. Как ещё совсем недавно летом 1942 года в таких историях, как в «Недосягаемом секрете» Ван-Вогта и «Уолдо» Хайнлайна, новое неведомое было представлено как нечто, к чему наши современники ещё не готовы, но что можно сдерживать и к чему можно примениться; но что в целом можно удержать в границах рационального. Нерациональное неведомое было опасно и непредсказуемо. По Пэджетту же оно может откалывать шуточки, срывать с тебя одежду, стискивать твоё сердце и заставлять тебя краснеть, как созданная роботом машинка в рассказе «Ту-

пик». Или просто превратить тебя в ничто, подобно фальшивой радиоле в рассказе «Твонки».

В начале 1943 года положение начинает меняться. И Пэдджетту, и Ван-Вогту начало представляться, что это новое иррациональное неведомое — даже если оно кажется странным и таинственным — не обязательно бояться, избегать или вступать с ним в борьбу.

Люди же будут лучше уживаться с новым неведомым, если обучатся нелогическому образу мысли, более соответствующему действительному положению дел. Пэдджеттовский, пьяница-изобретатель Гэлловей в рассказе «Тайник во времени» легко уживается со странностями и сам странен. Дети Парадины в рассказе «Все тенали бороговы» смогли достичь более высокого человеческого состояния, благодаря особой тренировке Х— мышления. И нечеловек Эдуард Гонши из романа Ван-Вогта «Оружейники», человека, всё образование которого составляла интуиция, тоже научился замечать события или случайные совпадения и рассматривать их как аспекты более высокого образа мысли.

Самым лучшим примером пересмотра отношения к иррациональному стал пэдджеттовский герой, изобретатель Гэлловей. Он же, переименованный в Гэллегера и получивший больше возможностей реализовать себя, сделался ещё героем трёх рассказов, опубликованных в «Эстаундинге» в течение 1943 года — «Этот мир — мой!» в июне, «Робот — зазнайка» в октябре и «Гэллер — бис» в ноябре.

В рассказе «Тайник во времени» Гэлловей был всего лишь космическим резонёром, типичным персонажем для историй ужасов. Гэллегер же стал главным героем трёх рассказов 1943 года, в каждом из которых был уже не просто изящной шуткой.

Гэллегер не соответствует старомодному представлению века Техники о суперучёном. Он не открывает новых законов науки. Больше пэдджеттовский герой похож на загадочного мыслителя, нечаянного гения, играющего в науку по слуху и творящего чуда при помощи нового взгляда на

хорошо известные вещи: «Ему, например, ничего не стоило из обрывка провода, двух — трёх батареек и крючка для юбки смастерить новую модель холодильника. (Перевод Н. Евдокимовой — далее Н.Е.)

Все эти диковинные изобретения Геллегер делает при помощи своего подсознания. «Оно проделывает самые невообразимые штуки. Работает по незыблемым законам логики, но сама эта логика совершенно чужда сознательному мышлению Гэллегера. Тем не менее результаты часто бывают поразительно удачными и почти всегда поразительными». (Н.Е.)

При рассмотрении на уровне его сознания Гэллегер кажется обычным недоучкой. Он может цитировать каких-нибудь писателей или философов, но не слишком хорошо разбирается в науках. Однажды, например, робот его собственного изобретения — которого зовут то Джо, то Нарциссом — сообщает Гэллегеру:

« — Позитрон — это ...

— Ничего не говори, — попросил Гэллегер. — мне ни к чему лишние семантические трудности. Я хорошо знаю, что такое позитрон, только не увязываю это с названием. Я постиг только его внутреннюю суть. А её нельзя выразить словами.

— Но можно узнать внешний облик, — заметил Нарцисс.

— Это не для меня. Как сказал Шалтай-Балтай, это ещё вопрос, кто здесь хозяин. По-моему, это всё-таки слово. От этих чертовских словечек у меня просто мурашки по коже бегают. Я совершенно не **улавливаю** этого внешнего облика.

— Ну, и глупо, — сказал робот. — Слово «позитрон» имеет совершенно ясное значение.

— Возможно, для тебя. А для меня в этом смысла не больше, чем в шайке малышей с рыбьими хвостами и зелёными усами. Вот почему я никогда не могу понять, что творит моё подсознание». (Н.Е.)

Если мыслить мерками прошлой эпохи, может создаться впечатление, что будто Гэллегер слаб в логическом рациональном мышлении, которое обычно связывают с левым полушарием мозга и гораздо сильнее в невербальном и нелинейном мышлении, связанным с правым полушарием. Мы можем смотреть на него как на художника, чей рабочий материал — объекты и взаимоотношения, прежде бывшие исключительно прерогативой рациональных научных исследований.

Стандартным для Гэллегера является снятие контроля с правого полушария и затуманивания примитивного левого с помощью изрядной дозы алкоголя. Плохо только, что на следующее утро сознание изобретателя не помнит, не знает и даже не догадывается о том, что успело натворить его подсознание.

Практически во всех трёх рассказах перед Гэллегером встают задачи, в то время как в состоянии опьянения он решил их ещё до начала каждой истории. Трезвый рационалист Гэллегер отчаянно пытается сообразить, в чём заключалась задача, как она была решена и, наконец, что за штуковину только что соорудил другой Гэллегер.

Самого же Гэллегера и его поступки лучше всего характеризуют две черты. Это, во-первых, отсутствие страха перед неизвестным. А, во-вторых, многогранность созданных им изобретений.

Гэллегер не боится своего подсознания, хотя и испытывает перед ним некое благоговение. Изобретатель считает его более сильной, мудрой и могучей частью себя. И когда возникает очередной кризис, именно с подсознанием связывает Гэллегер все свои надежды.

Особенно явственно эти черты проступают в «Роботе — зазнайке». В этом рассказе Гэллегер оказывается в эпицентре борьбы в индустрии развлечений. Прекрасная блондинка-телезвезда просит совета у Гэллегера. К какой из противоборствующих сторон ей присоединиться? Остаться с Броком, своим работодателем, или уйти к его конкуренту

— агрессору, который ворует у Брока телепрограммы и показывает их в своих нелегальных театрах?

« — Восторжествует правда, — нравоучительно ответил Гэллегер. — Она неизменно торжествует. Однако правда — величина переменная и, значит, что мы вернулись к тому, с чего начали. Так и быть, детка. Отвечу на твой вопрос. Если не хочешь прогадать оставайся на моей стороне.

— А ты, на чьей стороне?

— Кто знает, вздохнул Гэллегер. — Сознанием я на стороне Брока. Но, возможно, у моего подсознания окажутся иные взгляды. Поживём — увидим». (Н.Е.)

Оказывается, у Гэллегера есть собственная религия. Сознание его не всегда может распознать истину, но изобретатель верит, что его подсознанию это под силу. И Гэллегер полагается именно на него.

Так на чьей стороне Гэллегер? На стороне собственного подсознания. В мире, где правда — величина переменная, его подсознание всегда знает что делает, и с ним наш герой всегда в безопасности.

Результатом этой веры в незнаемое стало то, что Вселенная начала меняться. С помощью своего подсознания Гэллегер смог заглянуть в лицо тому, что в эпоху века Техники считалось отвратительным чудовищем. Но обстановка изменилась, и он уже спокойно относится ко всему, что встретится ему на пути, каким бы странным оно не казалось, а эти существа обращаются вдруг в комическую пародию на людей со всеми их страхами и ограниченностью мышления.

В рассказе «Этот мир — мой!» угроза, которая не является больше угрозой, исходит от пришельцев с другой планеты. Трое из них с помощью гэллегеровской машины времени попадают на Землю с Марса, находящегося на пятьсот лет в будущем, и не скрывают своих намерений захватить нашу планету.

Кроме того, эти либли, как они сами себя называют, по виду очень похожи на толстых белых кроликов с круглыми ушами и золотистыми глазами, планируют совершить

ужасные вещи. Они как будто начитались наутастики века Техники и приняли её близко к сердцу. Они хотят уничтожить города, увести в рабство всех красивых женщин и вообще сделать всё, что принято у захватчиков-инопланетян.

Гэллегер одурачивает их с помощью неуклюже сфабрикованной программы, где будто бы говорится о том, что во всём мире произошла бескровная революция:

«— Отныне либли становятся нашими единственными владыками.

— Йо — хо! — пропищал тоненький голосок.

— ... Ведётся организация новых форм правления. Будет введена новая денежная система, монетные дворы уже чеканят монеты с изображением либлей на реверсе. Ожидается, что наши владыки вернуться на Марс, чтобы объяснить своим соплеменникам возникшую ситуацию». (Н.Г.)

А потом Гэллегер пожимает им лапы, даёт ещё печенья и отправляет инопланетян назад на Марс будущего, дабы те рассказали всем о своих приключениях.

В рассказе «Робот — зазнайка» — лучшем из всех рассказов о Гэллегере — этой угрозой без угрозы является робот Джо. Этот робот, подобно Малгарту у Джека Уильямсона и QT-1 у Айзека Азимова, превозносит собственное мнение, а мыслить умеет гораздо слабее обычного человека.

Джо не делает того, что должен был делать. Каждого, кто попадаетея ему на пути, он встречает оскорблениями. Так же, как и Стекланный Кот из книги Фрэнка Л. Баума о стране Оз, Джо восхищается собственным устройством и приглашает всех разделить его чувство. Он может целыми часами проводить перед зеркалом, глядя, как механизмы в его прозрачном корпусе движутся туда — сюда.

Несомненно, что этот робот наделён невероятной силой и возможностями. Джо может заметить, как Гэллегер бросает на пол огрызок от яблока и потом десять минут смеяться, представляя вероятность, что изобретатель поскользнётся на этом огрызке, когда пойдёт за почтой — и это событие действительно происходит. Джо видит X-лучи.

Он может гипнотизировать людей. А однажды, когда робот хочет установить где находится, он «опрастранствивает» изобретателя:

« — Что такое опрастранствил? — осведомился Гэллегер.

— Это у меня такое чувство. У тебя нет даже отдалённо похожего, так что я не могу тебе его описать. Что-то вроде смеси сагражи с предзнанием.

— Сагражи?

— Ах, да, у тебя ведь и сагражи нет. Ладно, не будем терять время попусту. Я хочу вернуться к зеркалу». (Н.Е.)

Но хотя Джо в некоторых своих аспектах является высшим существом, он ни на секунду не воспринимается как опасность для всего человечества. В основном это потому, что этого робота не заботит ничего, кроме самовосхищения. А ещё он слишком тщеславен, чтобы быть страшным.

В худшем случае Джо может загипнотизировать несколько человек, которые раздражают его, чтобы от них избавиться. Он внушает непрошенным гостям, что перед ними Гэллегер, и подделывает подпись изобретателя на долгосрочном контракте с ничтожным заработком.

Это разительно отличалось от точки зрения Гэллегера. Тем более, что именно из-за этого изобретатель оказался в эпицентре беспощадной борьбы в индустрии развлечений. Но даже тогда Гэллегер просто сердится на робота, как отец может осерчать на безответственного ребёнка.

Проблему с Джо Гэллегер решает так: он выпивает – но не слишком, – а потом уговаривает Джо загипнотизировать самого себя, дабы тот мог полюбоваться на себя с нового ракурса. И, наконец, когда Джо растормаживает своё подсознание, Гэллегер спрашивает робота, зачем он был создан, и робот вынужден ответить:

« — Ты пил пиво, — тихо заговорил Джо. — Плохо работал консервный нож. Ты сказал, что сам смастеришь консервный нож, побольше и получше. Это я и есть». (Н.Е.)

Таким образом Гэллегер узнаёт, для чего нужен Джо, и тотчас приказывает роботу открыть ещё одну банку пива, и

Джо повинуется. Он оказывается прекрасным консервным ножом! И выполнив то, для чего был предназначен, робот будет впредь полностью повиноваться приказам своего создателя.

Но Джо делает уже не только это. Он начинает испускать инфразвуки, которые Брок записывает на все свои платные телепрограммы. Будучи усиленными в нелегальных театрах соперника Брока, эти инфразвуки приводят зрителей в панику и заставляют сломя голову бежать из театров.

И даже это ещё не всё, что может Джо. Оказывается, подсознание Гэллегера нуждается в партнёре для пения. И в конце рассказа изобретатель поёт «Фрэнки и Джонни» в дуэте со своим консервным ножом.

И это типичный для Гэллегера способ решать проблемы. В рассказе «Гэллегер — бис!» (Gallegher Plus) (бис — это и есть его подсознание) на изобретателя набрасываются сразу три человека и нанимают его, чтобы Гэллегер разрешил их проблемы, в это время изобретатель был пьян и ничего не помнил. Ответом на все три проблемы стала единственная машина. Это экскаватор, делающий дыры в земле. А из отработанной земли он производит сверхкрепкую и сверхтонкую проволоку, которая нужна и для ручного управления космическим кораблём, и может стать основой трёхмерного телеэкрана.

И она тоже поёт. В конце рассказа Гэллегер — разумеется, пьяный — поёт со своей машиной «Больницу Святого Иакова».

1943 год, когда Каттнер и Мур на краткий миг стали ведущими авторами «Эстаундинга», был самый сложным и неопределённым годом войны. Его можно было сравнить с тем безысходным периодом посреди Первой мировой войны, когда писатели начали расставаться со старыми понятиями постоянного мира и устремились исследовать иные миры.

В 1943 году все удары Оси в России, Северной Америке и на Тихом океане были отражены, а страны Альянса пе-

решили в наступление и начали понемногу изгонять войска Германии, Италии и Японии с захваченных прежде ими территорий. Наступил момент передышки, когда напряжение начинает спадать, но конца войны ещё не видно и появляется возможность не только для глубокого вдоха, но и для странных мыслей в голове.

Старый добрый жизненный уклад Западных стран был принесён в жертву войне, и всё «нормальное» — что бы ни подразумевалось под этим словом — казалось несбыточной мечтой. И именно в этот час во всех видах искусств стали возникать и апробироваться новые идеи, новое неизвестное и неопределённое.

Люди готовы были постичь новые и странные образы своего мышления. А нерациональный образ мысли также был готов стать объектом пристального внимания.

В качестве примера мы можем привести открытие в апреле 1943 года влияющих на мозг свойств ЛСД, первого искусственного наркотика-галлюциногена.

Ещё перед войной молодой швейцарский биохимик Альберт Хофман исследовал алкалоид ядовитого грибка спорыньи. Он надеялся найти лекарственное средство, которое купил бы его работодатель — фармацевтическая фирма «Сандз, Лтд» — и преуспел в этом деле.

В 1938 году Хофман синтезировал тартреит диэтилламид д-лисергической кислоты, двадцать пятое в серии производных лисергической кислоты. Но когда опыты на животных показали, что этот препарат не имеет отношения к искомому лекарству, он был отложен в сторону.

Однако весной 1943 года учёный решил подготовить новую дозу ЛСД-25. У него не было никаких видимых причин сделать это. Позже, вспоминая о своём открытии, Хофман говорил: «Это было совершенно необычно; как правило, экспериментальное вещество вычёркивалось из исследовательской программы, если обнаруживалось отсутствие у него фармакологической ценности».

Более того, в ходе опытов над этим веществом Хофман совершил оплошность. При кристаллизации ЛСД-25 учё-

ный коснулся его своим пальцем и небольшое количество этого вещества проникло через кожу. Вскоре химик закончил работу, и по дороге домой он совершил первое в мире путешествие в иную реальность.

Быть может, самым чудесным для Хофмана стало осознание, сколь маленькой была доза этого препарата, и сколь мощным было воздействие нового наркотика на мозг.

Почти очевидно, что ЛСД явственно продемонстрировал свои возможности неосторожному человеку-посреднику и что 1943 год стал самым подходящим моментом для открытия этого вещества.

Другим примером вспышки света, озарившего тьму, в 1943 году, когда возник огромный интерес к нерациональному мышлению, может послужить творчество А.Э. Ван-Вогта. Такого писателя, который всегда ориентировался на целостность как на признак правильного мышления, но который работал мучительно медленно и явственно ощущал собственную зависимость от вспышек интуиции. Как никто другой Ван-Вогт хотел сделать так, чтобы наладить регулярную связь с тем, что он (как и Пэдджетт) считал подсознанием.

С самого начала своей писательской карьеры Ван-Вогт обращал внимание на те критические моменты, когда писатель ночью просыпался, чувствуя, что понятия не имеет, что будет дальше в его истории. Он ворочался, размышляя над возникшими проблемами, и наконец снова засыпал. А утром проблема, над которой только что долго и безуспешно бился писатель, разрешалась как будто сама собой. «Именно так были найдены все лучшие мои сюжетные ходы», — говорил Ван-Вогт.

Однако только в июле 1943 г., более чем через десять лет после сочинения им первой истории, чаша терпения наконец переполнилась, и Ван-Вогт чётко осознал, что это событие случается с ним снова и снова. Он решил уже намеренно, а не случайно осуществить этот процесс: лечь спать с мыслями о новой своей истории и посмотреть, наступит ли на следующий день творческое озарение:

«Этой ночью я завёл свой будильник и пошёл в спальню. Будильник я поставил на половину первого ночи. Когда он меня разбудил, я перевёл звонок ещё на час с четвертью вперёд, подумал над проблемами новой истории, над которой я тогда работал, и заснул. Я проделал эту операцию ещё четыре раза за ночь. И утром обнаружилось весьма необычное решение, очень странный поворот сюжета. И все мои тревоги улеглись. Так я нашёл способ, растормаживающий моё подсознание. За следующие семь лет я провёл так, будя себя по четыре раза за ночь, ещё около трёхсот ночей».

Точно так же, как это было с Альбертом и ЛСД. Основа для этой ломки сознания накапливалась годами и лежала прямо под носом у Ван-Вогта, пока писатель наконец не заметил её. Но именно в 1943 году, в странное и смутное время, глаза обоих джентльменов наконец раскрылись, и они увидели то, чего не замечали прежде.

За этот же год «Эстаундинг» также претерпел ряд физических изменений. Толчком к этой радикальной перестройке послужило решение правительства ограничить поставку бумаги издателям журналов.

Перед вступлением Соединённых Штатов Америки в войну издавалось множество журналов научной фантастики, всего их в 1941 году их насчитывалось около дюжины. Из-за этой политики распределения бумаги число бульварных НФ-журналов не могло не убавиться. Выжить в 1944 году должно было не больше шести, при чём все они стали ежеквартальными.

Все, кроме «Эстаундинга». И это произошло именно благодаря очень сложной стратегии, которую провёл Джон Кэмпбелл.

Первой переменной стал в мае 1943 года перевод журнала «Эстаундинг» и «Унноун Вёлдз» от широкого формата к бульварному: чуть ужатому бульварному формату 175x230 мм и с плотным текстом на каждой странице, так что эти журналы стало трудно читать. Всего в этом формате вышло шесть номеров «Эстаундинга» и три номера «Унноуна».

Затем после выхода октябрьского номера «Унноун Вёлдз» редактор решил закрыть этот журнал современной фэнтези. Этот НФ-журнал не смог выжить при бумажной политике военного времени.

И в то же время — после октябрьского за 1943 год номера «Эстаундинга» — Кэмпбелл вновь меняет формат своего журнала научной фантастики, перейдя к так называемому формату дайджестов, то есть формату журнала «Ридерз дайджест», 130x200 мм. В итоге получился маленький, чёрно-белый, безобразный журнал.

Но он оставался ежемесячным. С помощью сэкономленной за счёт закрытия «Унноун» бумаги и вторичного снижения формата «Эстаундинга» Кэмпбелл сумел сохранить ежемесячный выход своего журнала, в то время как другие издатели НФ-журналов также вынуждены были оставить себе по одному изданию, но при этом и уменьшили периодичность их выхода. Более того, из-за своего меньшего размера продавцы в киосках начали выкладывать «Эстаундинг» впереди над всеми остальными НФ-журналами.

Наконец-то кэмпбелловский журнал стал эффектно отличаться от всех остальных!

В этом меньшего размером журнале редактор смог даже найти место для раздела научных статей, который печатался на качественной бумаге воскресных приложений, бумаге, где можно перепечатывать фотографии. Этот интерес к последним новостям науки можно рассматривать как попытку Кэмпбелла хоть как-то компенсировать снижение в «Эстаундинге» числа произведений, основанных на научном фундаменте.

Всё более и более лидирующее положение в «Эстаундинге» завоёвывают истории о неведомом сознании, а не о неведомой науке. Поворотным здесь стал октябрьский за 1943 год номер «Эстаундингс», последний номер журнала, имеющий бульварный формат. В этом номере случайно или намеренно, но каждое произведение основывалось на сознании.

В «Эстаундинге» формата дайджеста уже ряд авторов, начали разрабатывать и развивать тему, которую открыл Льюис Пэджетт своим рассказом «Все тенали бороговы...» и историями о Гэллегере: признание первенства нерационального мышления, снисходительность к инопланетянам, роботам и прочим существам, прежде считавшимся эволюционными соперниками человечества, и понимание новых форм мышления как ключа к более высокому уровню развития людей.

Но Льюиса Пэджетта не было больше среди этих писателей. Примерно тогда же, когда «Эстаундинг» сжался до размеров дайджеста, Генри Каттнера, несмотря на его большое сердце, призвали в армию и сделали санитаром.

Каттнер же — это человек, который, как мы помним, всегда был глубоко убеждён, что любая власть опасна, он мог согнуться под её тяжестью, но не уступить. После чуть более года службы писателя в армии выяснилось, что Каттнер вообще не годен к военной службе, и его комиссовали как человека психически неуравновешенного.

Всё это время Льюис Пэджетт молчал как писатель, а когда в начале 1945 года он вернулся к работе для Кэмпбелла, выяснилось, что другие авторы превзошли его достижения в деле освоения новой реальности. Каттнер и Мур продолжали писать для Кэмпбелла, но уровня собственной новизны 1942 и 1943 годов они не достигли больше никогда.

В качестве примера странной и ненаучной НФ, печатавшейся в «Эстаундинге» в последние годы войны, можно рассмотреть рассказ, который был напечатан сразу перед «Роботом-зазнайкой» Льюиса Пэджетта в октябрьском 1943 года номере журнала — «Утрата парадокса» Фредерика Брауна.

Фредерик Браун родился 29 октября 1906 года в Цинциннати. Он учился в двух различных колледжах, но ни одного не закончил. Свой первый загадочный рассказ писатель продал ещё в 1936 г., но до тех пор, пока после войны не начали издаваться его романы о загадочном, и Браун на-

конец смог стать профессиональным писателем, он зарабатывал себе на жизнь, работая корректором в «Милуоки джурнал», а рассказы для бульварных журналов были для него лишь приработком.

Подобно Каттнеру, Фредерик Браун был маленьким, тихим человечком, много пил, любил Льюиса Кэрролла и сомневался в основательности повседневного взгляда на мир. Так один из его романов-тайн назывался «Ночь бармаглота» (1950) и начинался с того же стихотворения, которое играет большую роль в рассказе «Все тени бороговы».

Однажды Браун счёл сочинительство и написание историй тайн слишком тяжким трудом и в качестве своеобразного отдыха перешёл в НФ. Он ничего не знал и знать не хотел о науке. НФ истории этого писателя были философскими, но одобренные изрядной долей юмора, который всегда ценили читатели бульварных журналов.

Дебютом Брауна в НФ стал рассказ «Это ещё не конец» («Капитан футур», зима 1941 год), но более половины НФ историй, напечатанных им до конца войны, вышли в «Уннуоне» и «Эстаундинге». Всего около четверти произведений писателя, в том числе пять романов, являлись научной фантастикой.

В предисловии к первому сборнику своих Нф рассказов Браун писал:

«Писать научную фантастику для меня мучительнее всего, и слово «КОНЕЦ» на последней странице научно-фантастического произведения я вывожу с гораздо большим облегчением, чем любое другое. /.../ Это происходит в основном из-за того, что наука фантастика открывает очень широкий кругозор для воображения и налагает меньше правил и ограничений, а потому для честного автора она тяжелее остальных видов литературы».

Все эти правила и ограничения научной фантастики были исследованы в «Потере парадокса», втором опубликованном в «Эстаундинге» рассказе Брауна. Уже из названия его очевидно, что перед нами рассказ-игра, полный юмора, каламбуров, парадоксов и путаницы.

В начале рассказа студент-палеонтолог Шорти Маккейб в 1943г. сидит в аудитории на последнем ряду и недоумевает, что он здесь делает. Он предпочитает следить за полётом голубого самолётника, а не слушать профессора.

Вдруг студент замечает, что самолётник исчезает, словно провалившись в дырку в пространстве. Маккейб тянет руку к этому месту. Всунув её туда, он только чувствует свою руку, но больше не видит её.

После определения формы и размеров дыры и серии опытов с бросанием листков бумаги Маккейб решает сам отправиться в другое измерение. Он встаёт в проход и оказывается неизвестно где.

Там темно, но, судя по чиханию, есть кто-то живой. И этому неизвестному совершенно не мешает мрак. Он не только видит Маккейба, но и сам желает вернуться в ту же аудиторию, но уже в 1948 году. Он слышит, как профессор рассказывает о том, что динозавры вымерли из-за того, что были слишком велики, чтобы добывать себе достаточно пищи, и умерли все от голода. Как только наблюдатель интересуется, так ли всё это происходит, говорящий называет себя безумцем, которого заключили в тюрьму, а Маккейба называет человеком нормальным.

«Я изобретатель, — рассказывает он. — А они зовут меня сумасшедшим изобретателем. Я ради своей цели изобрёл машины времени. Вот эта — одна из них».

Он утверждает, что Маккейб попал в его машину времени через покоробленное пространство. Затем он приглашает Маккейба вернуться в свою прежнюю аудиторию, а когда студент соглашается, как будто кто-то вырывается из его объятий.

« — Ух! — кричит голос позади него. — Как забавно!»

А затем объясняет, что на месте, где пять лет назад сидел Маккейб, сидела рыжеволосая девушка и что она подскочила и завизжала, когда студент дёрнул её за волосы. Но всё закончилось хорошо, потому что профессор видел то, что хотел видеть и воспользовался этим инцидентом, чтобы наказать девушку.

Затем голос говорит, что ему здесь надоело и приглашает Маккейба сходить на охоту:

« — Мы всегда любим охотиться с рогатками. Это очень увлекательный спорт.

— Охотиться на кого?

— На динозавров. Они такие забавные».

И, действительно, они вступают во тьму и попадают под свет яркого солнца и в архаический ландшафт. Голос же оборачивается человеком ещё меньше Шортли. Он вооружён рогаткой.

Но «машины времени» нигде не видно, и Шортли интересуется, где она.

« — Как где? Вот здесь, — маленький человечек похлопал правой рукой по левой, и она по локоть исчезла.

— Ого, — удивился Шортли. — Как она странно выглядит.

— Странно? — спросил маленький человечек. — А как надо? Я же объяснил тебе, что нет таких вещей, как машина времени. Она не должна быть, это настоящий парадокс. Время — это застывшее измерение. И когда я додумался до этого, то это свело меня с ума».

Он смог построить машину времени именно потому, что сошёл с ума, так как не соблюдал больше законов логики. По своему желанию он может оказаться то в своей тюрьме, то в юрский период вместе с Маккейбом, который случайно попал в его вымышленную машину времени.

Шорти задаёт вопрос:

« — Так, значит, этот мир, юр, он ... вымышленный или существует на самом деле? Выглядит он реальным и очень похож на настоящий.

— Он реален, но его никогда не было на самом деле. Это так просто. Если материя порождается сознанием, а все ящеры неразумны, то как же может возникнуть их мир, если мы сами его не выдумаем?»

От этих новостей у Маккейба кружится голова и он спрашивает, что, если можно охотиться на динозавра с рогатками, то почему нельзя с мухобойками? Маленький че-

ловечек восхищается и на мгновение — пока Шорти не понимает, что он всего лишь ребёнок — готов признать, что у Маккейба тоже есть задатки нелогичности мыслящего существа

Вскоре появляется и динозавр. Это существо, похожее на ящерицу, сантиметров пятьдесят в высоту. Маленький человечек стреляет камнем из рогатки ему между глаз, и динозавр падает замертво.

Немного смыслящий в палеонтологии Маккейб опознаёт это существо: «Это струтиолимус! — кричит он — Ей-богу. А что, если сюда придёт кто-нибудь покрупнее. Бронтозавр, например, или тиранозавр рекс?

— Они все и придут. А мы их убьём. Они, конечно, будут невелики, но это всё же лучше, чем стрелять кроликов, не правда ли?»

Затем оба героя на невидимой машине времени возвращаются в 1948 год, где профессор продолжает излагать свои неубедительные соображения о причинах гибели динозавров. Маккейб спрашивает у маленького человечка, что же случилось с большими динозаврами, и получает ответ, что для них потребовались рогатки побольше. Затем студент ощущает толчок и, упав, оказывается уже в своей аудитории в 1943 году.

Что с ним случилось? Всё явственнее студенту казалось, будто это был всего лишь сон. И через пять лет он и думать забыл об этих событиях. Ставший доцентом Маккейб читает студентам лекцию о вымирании динозавра — очевидно, они все умерли от истощения. И вдруг замечает на последнем ряду хорошенькую рыжеволосую студентку.

Потом в аудитории появляется голубой самолётчик. А девушка внезапно с криком вскакивает.

«Он строго посмотрел на неё, потому что аудитория уставилась на него во все глаза, этого шанса Маккейб ждал и на него надеялся. «Мисс Уиллис, -произнёс доцент. — Не могли бы Вы покинуть аудиторию?»

Так цепь замкнулась. Это типичная для Фредерика Брауна история — на первый взгляд лёгкая, бессмысленная

и безобидная, но стоит только чуть задуматься, как в ней обнаруживаются реализм, логика и здравомыслие.

Мы не можем чётко сказать о рассказе «Утрата парадокса», в котором студент отправляется на невидимой машине времени в юрский период поохотиться на динозавров с рогаткой, в чудесном сне, в реальности или в грёзах вместе с безумцем-изобретателем в его уединённом бункере-тюрьме — или всё это вместе взятое! — то, что сумасшедший маленький человечек в открывающемся многомерном и зыбком мире чувствует себя гораздо лучше, чем Шорти Маккейб. У него шире кругозор возможностей мыслить и действовать.

Выходит, безумцу известно нечто, что не дано знать простому смертному двадцатого века? Этот вопрос, который нельзя назвать неуместным, был поставлен в то время, когда заведомо нормальных и рациональных людей вовлекли в безумную глобальную борьбу за власть и влияние.

Следующий шаг на этом пути совершил рассказ Фрица Лейбера «Здравствуй смысл» («Эстаундинг», апрель 1944). Лейбер, всегда считавший себя пацефистом, был из тех авторов «Унноуна», кто ценил Ф.Г. Лавкрафта больше, чем Э.Э. Смита, и был ныне привлечён в ряды пишущих для «Эстаундинга» современных писателей-фантастов.

Рассказ «Здравствуй смысл» следовал примеру Роберта Хайнлайна и показывает странное, но узнаваемое общество будущего, основанное на собственной уникальной истории, предпосылок и системы ценностей. На этот раз решающим фактором, из которого следует всё остальное, что мы видим в данный момент времени, является образование мирового государства, ликвидация всех войн и всеобщая амнистия для инакомыслящих.

В возникшем обществе каждый человек хоть немного сошёл с ума, если судить по меркам двадцатого века. Но человек по имени Каррсбури, который читает литературу прошлого и называет себя «пришельцем из времени, когда все люди были гораздо разумнее», может видеть факты в истинном их свете. Он решает, что, подобно сумасшедше-

му, который держит себя в руках, пока не добьётся своей цели, а потом впадает в буйство, данное общество позволило всему человечеству сойти с ума со всеми клиническими симптомами, которые он вычитал в старых медицинских книгах.

Каррсбури очевидно, что у всех членов Мирового правительства есть явственные симптомы кататонии, паталогической депрессии и прочих видов умственного расстройств. А на того с кем мы знакомимся ближе всех, на генерального секретаря мира Фи Каррсбури, смотрит с жалостью и сочувствием. Этот человек очевидно пуст, слаб и впал в детство.

Каррсбури решает захватить власть над миром и снова вернуть поведение людей в рациональные рамки. Он становится мировым правителем, начинает проводить реформу и восстанавливает некоторые порядки из прошлого. Он вновь вводит восьми часовой рабочий день. Он отменяет пустые и иррациональные законы, наподобие современных причуд строить лестницы и дороги в никуда. Он запрещает чтение сверхстимулирующей литературы. А ещё он запрещает совершать необычные и неприличные поступки с длинным перечнем примеров.

Но все эти меры правитель счёл недостаточными. Чтобы всё снова стало как следует, Каррсбури должен искоренить все отклонения и силой сделать людей здоровыми. Ради этой цели он разрабатывает десятилетний план — «обучения в относительной изоляции сначала немногих, а потом постепенно расширять этот круг, инструктируемые затем сами становятся инструкторами; из людей относительно душевно здоровых осторожно подбирать лидеров».

Сегодня удачный для Каррсбури день, и он поднимается в свою конфиденциальную комнату на сотом — самом верхнем — этаже Центра мирового правительства на встречу с новыми своими сотрудниками. Вместе с ним на лифте поднимается бывший генеральный секретарь Фи.

Фи понимает, как обстоят дела, но не верит, что вся власть в руках у Каррсбури. Вообще он смотрит на вещи иначе, чем представляет себе Каррсбури.

Каррсбури десять лет сидит в своём кабинете, получая информацию и издавая законы. Но это информация не всегда точна и не все законы исполняются.

«Например, Ваш запрет на чтение возбуждающей литературы... да, мы постарались немного успокоить тех людей, с которыми вы сначала имели дело. Каждого били ногами. Но они всё смеялись и смеялись. В последствие же этот закон претерпел некоторые изменения к лучшему — была запрещена вся невозбуждающая литература».

Так же обстоит дело и с запретом на необычные и неприличные импульсы — «он исполняется хорошо, но с небольшой поправкой, «если на самом деле люди этого не хотят». Вы знаете, это было совершенно необходимо».

И подтверждением этому служит разговор Каррсбури с Фи. Фи спрашивает, сколько в этом здании этажей. Каррсбури без труда отвечает на этот лёгкий вопрос:

« — Сто, — быстро ответил он.

— А тогда, — не унимался Фи, — где же мы теперь?»

Действительно, в окошке на лифте появляются странные цифры. Сто двадцать... Сто сорок...

« — Мы как будто вырвались из слоёв сознания в неведомые миры, которые лежат над нами», — заявляет Фи.

А когда лифт останавливается на сто пятидесятом этаже, и герои неожиданно оказываются высоко над видимым зданием — ещё один пример склонности этого общества к нерациональным проектам — Фи добавляет:

« — Вот уже десять лет Вы проводите большую часть своего времени в этом доме. Каждый день Вы ездите на этом лифте. Но Вы и не подозреваете об этих пятидесяти верхних этажах. Вам не кажется, что также могут обстоять дела и с Вашими взглядами на другие аспекты современной общественной жизни?»

Выясняется, что здравый смысл относителен и ничуть не абсолютен. У этого особого общества есть свои особые

нормы. И по стандартам этого общества Каррсбури менее нормален и дееспособен, нежели большинство людей. А здравомыслящим он выглядит только по меркам двадцатого столетия.

Тогда почему же такому человеку позволили править миром? Вот как Фи объясняет это Каррсбури:

« — Разве Вы не заметили, Вы интересовали нас? Вы же совершенно уникальны. А, как Вы знаете, главный принцип нашего общества — позволить каждому жить, как он захочет. Поэтому-то Вы и стали во главе всего мира. Вам был дан испытательный срок. В каждом есть что-то хорошее, некоторые Ваши законы пришлись нам по душе, мы чему-то у Вас научились, конечно. Вы не оправдали всех наших надежд, но это, видимо, никому не под силу. К несчастью всему на свете приходит конец».

И Каррсбури приходится уехать. На невидимый 150-й этаж приземляется самолёт и забирает его. В том месте, где Каррсбури будет жить, ему будут предоставлены хорошие условия жизни, нормальные возможности для самовыражения и целая библиотека книг из двадцатого века, которая поможет ему скрасить остаток жизни.

Рассказ «Здравый смысл» стал достойным ответом на вопрос: является ли образ мысли простого человека неизменным и современным. Он ответил и на другой более глобальный вопрос: имеет ли нерациональный склад ума право на существование. После этого рассказа в пользу нелогичного, нерационального мышления не осталось сомнений, и новому образу мысли позволили проявить себя.

Примерно тогда же, когда был опубликован рассказ «Здравый смысл» — весной 1944 года — подругу Лестера дель Рея перевели из Сент-Луиса в Нью-Йорк сити, а в авиационном заводе, на месте, где работал писатель, поставили автомат. Поэтому дель Рей снова оказался в Нью-Йорке и всерьёз взялся за научную фантастику.

Уже в первом опубликованном после перерыва у Кэмпбелла рассказе «Доброта» («Эстаундинг», октябрь 1944) дель Рей, как и Лейбер, сравнивает наш современный образ

мысли с образом мысли нового человека. Только в данной истории этот разрыв образовался не из-за изменений в устройстве общества, вере и морали, а стал результатом принципиальных изменений в природе.

Как мы помним, в одной из ранних историй дель Рея «День настанет» рассказывалось о том, как вымерли неандертальцы, не выдержав конкуренции с новыми людьми — кроманьёнцами. В рассказе же «Доброта» речь идёт о последних гомо сапиенс, живущих в море гомо интеллигенс.

До сих пор все виды живых существ, известные науке таксономии, отличались друг от друга по каким-то внешним признакам. В рассказе дель Рея это не так. Отличие между людьми старыми и новыми чисто внутреннее.

«Физически Джек Тори ничем не отличался от Дэнни. Оба мускулистые, улыбчивые и во всём похожие друг на друга Изменение, превратившее человека в супермена было внутренним, оно заставило лучше и быстрее работать мозги, но не вызывало никаких внешних перемен».

Дэнни — просто обыкновенный человек — хороший парень, но совершенно не в состоянии понять новых людей, подобных Торпу. Даже их дети могут превзойти его.

«У гомо интеллигенс свой образ мысли, и он лучше логического, когда человек думает медленно, постепенно, совершая шаг за шагом. Они могут, имея лишь малую толику информации, увидеть всю картину в целом. Если человек, как и большинство животных, действует методом проб и ошибок, то гомо интеллигенс умеют развивать интуицию. Они читают первую страницу огромного старого фолианта, и тут же постигают всю книгу, так как все выдумки автора они с помощью своей интуиции связывают в единое целое и восполняют недостающие звенья. Им не нужно даже напрягаться, они просто видят — и тут же всё понимают. Подобно Ньютону, увидевшему, как падает яблоко, тут же постигшему каким образом планеты вращаются вокруг Солнца и открывшему закон всемирного тяготения, мыслят они, но, в отличие от гомо сапиенс их голова работает так всегда, а не в редкие минуты озарения».

Троп и другие супермены делают всё, что могут, чтобы облегчить положение бедняги Дэнни. Они способствуют тому, чтобы он украл старый человеческий космический корабль и улетел на специально подготовленный для него планетоид. Они считают себя обязанными перед этим последним представителем бывшей господствующей расы.

Рассказ заканчивается словами одного из суперменов: «Я удивлён... что к последнему неандертальцу, который оставался жить на земле, тоже хорошо относились. Найдёт ли та цивилизация, что придёт нам на смену, когда наша раса падёт, что-нибудь лучшее, нежели такую доброту».

Среди ведущих произведений позднего Золотого века просматривается тенденция к большей терпимости, к отличному от нашего собственного поведения и образа мысли, чтобы лучше их понять и лучше к ним приладится. Такая тенденция видна в рассказах «Здравый смысл» и «Доброта» и в рассказах Льюиса Пэджетта «Этот мир — мой!» и «Робот — зазнайка».

В прежней концепции речь шла о единственном эволюционном пути, на котором люди не сотрудничают, а конкурируют с остальными существами в борьбе за привилегию — выживание во враждебной всем Вселенной. Или всё, или ничего. Или господство, или смерть. Третьего было не дано.

Но новый целостный взгляд на мир оставлял каждому свою нишу и право быть собой, не представляя угрозы друг для друга. Между существами могут складываться разные взаимоотношения, и война до смерти перестала быть неизбежной.

Впервые эти новые взаимоотношения «живи сам и дай жить другому» были рассмотрены Мюрреем Лейнстером в повести «Первый контакт» («Эстаундинг», май 1945). В этой повести космический корабль землян, посланный в научную экспедицию к Крабовидной туманности, встречается с — первым для людей — кораблём инопланетной цивилизации.

Обе стороны налаживают контакт. Капитаны не желают начинать войну, но опасаются, что она неизбежна. И очевидно, что если дать инопланетному кораблю вернуться домой, то они могут получить значительное преимущество над людьми.

Вот как в повести передана степень этого страха.

«Много раз описывался первый контакт людей с инопланетянами, но никогда положение не было таким безнадежным. Одинокие земной и инопланетный корабли встретились в туманности, очевидно, достаточно отдаленной от обеих планет. Они могли желать мира, но всё же необходимо было быть всегда готовым к предательскому нападению. Неудача могла привести к гибели человечества, а мирное сотрудничество было чрезвычайно выгодно обеим сторонам. Любая ошибка непоправима, но ошибка часового — фатальна».

В форме научно-фантастической повести поставлена классическая проблема войны и мира. И эта проблема была актуальна. По-прежнему ли люди и инопланетяне будут в духе старомодного века. Техники видеть в друг друга лишь врагов-соперников, или они сумеют терпимо относиться с ними в стиле современного Атомного века.

«Первый контакт» — это повесть о переходе от первых взаимоотношений ко вторым. Решение задачи о двух кораблях, которые не хотят воевать, но бояться друг друга, обнаруживается, когда каждая из сторон начинает верить в мирные намерения другой стороны.

Оба корабля делают всё, чтобы один из них не мог выследить другого. Демонстрируется оружие, уничтожаются карты и документы. Затем люди и инопланетяне меняются своими кораблями, и каждая сторона возвращается домой на чужом корабле.

Это даёт обеим сторонам максимум информации при минимуме риска. Если же обе цивилизации решат встретиться снова, они могут отправиться на нейтральную территорию, в Крабовидную туманность в заранее условленное время.

Неудивительно, что чем больше мы узнаём о чужих, тем менее чужими они нам кажутся. В заключении повести один из членов экипажа корабля-человек — высказывает мнение, что несмотря на огромную физическую разницу обе цивилизации вполне психологически совместимы и докладывает капитану:

« — Среди них есть парень. Я зову его Баком, потому что у него нет произносимого имени как такового, — сказал Томми. — Мы с ним хорошо ладим, и я по праву считаю его своим другом, сэр. Мы были вместе, пока корабли не вернулись домой, и нам не пришлось для этого делать что-то особенное. Я уверен, дайте нам хоть полшанса, и мы и они станем добрыми друзьями. Вы же видите, сэр, мы два часа обменивались грязными шуточками».

Слегка смущённые при виде картины двух различных существ, обменивающихся скабрёзными анекдотами, мы понимаем, что к трудностям легче приспособиться, когда они далеко и гораздо сложнее — когда рядом. Первые встречи, первые ... и мы уверены, что эти два корабля, заполненные агрессивными противниками могут договориться, а Вселенная достаточно велика, чтобы обеим цивилизациям не нужно было биться не на жизнь, а на смерть. А ведь прежде было всё иначе. Раньше каждый землянин держал в руке любимый кольт 45-го калибра и готов был применить его против всякого, кто встанет на пути человека.

Свой вклад в проблему терпимости к иным существам внёс Ван-Вогт в цикле из трёх опубликованных в «Эстаундинге» историй: «Убежище» (сентябрь 1943), «Шторм» (октябрь 1943) и «Смешанные» (январь 1945).

В первой из этих повестей боевой космический корабль с Земли под командованием леди Глорией Лаурр в ходе своей экспедиции к спутнику нашей Галактики Малому Магелланову Облаку находит космическую станцию, на которой живёт единственное человеческое существо. Но когда этого человека допрашивают, сопротивляемость его оказывается в пять раз выше значения, вытекающего из ин-

декса его IQ . Вместо того, чтобы отвечать на вопросы, человек сам их задаёт, а потом в отчаянии бросается на гранд-капитана Лаурр и погибает.

И только после этого выясняется истинная его природа. Он — деллианец, супермен и совершенный робот, один из тех, кого пятнадцать тысяч лет назад изобрёл и создал землянин Джозеф М. Делл (Под термином «робот» Ван-Вогт понимает не механизмы-автоматы, а искусственно созданных людей, как понимал это слово сам Чапек в своей пьесе «Р.У.Р.» (1921)). Практически все деллианцы были истреблены обыкновенными людьми.

Но оказывается, они погибли не все. Из второй повести мы узнаём, что деллианцы и любые другие роботы из всей Галактики осели в Малом Магеллановом Облаке и основали собственную цивилизацию, в состав которой входят пятьдесят солнц.

Деллианцы сильнее и эластичнее остальных роботов, а так называемые «неделлианцы» лучше мыслят. Эти два вида роботов отлично уживаются друг с другом, но существует ещё и третий вид, «смешанные», полученные при совмещении двух других «холодом и давлением». У смешанных два мозга — по одному от каждого из своих прародителей — и они считают себя высшими среди роботов. После неудачной попытки захватить здесь власть, этих роботов заключают в склеп.

Огромные проблемы встают перед всеми существами, но особенно перед землянами, для которых само слово «робот» значит что-то ужасное и которые ненавидя всех роботов. Как докладывает главный психолог корабля — тоже женщина — гранд-капитану Лаурр:

«Ваше превосходительство, у всех нас есть длинная вереница предков, которые в своё время чувствовали несомненное превосходство над теми, у кого была всего лишь иная окраска кожи. Даже такая мелочь, как цвет глаз, в иные эпохи служили средством самоудовлетворения. Мы заплыли в очень глубокие воды, и для нас будет огромным достижением, если мы сумеем выбраться из них».

Повод для успокоения даёт третья повесть, в которой выясняется, что так называемые «роботы-неделлианцы» на самом деле являются обыкновенными людьми, которые когда-то давно помогли деллианцам бежать и теперь живут с ними без всяких предрассудков. И они сами называют себя этим одиозным словом «робот».

А тот, кто установил этот факт и смог примирить все враждующие стороны — в том числе капитана Петера Малтби — сам больше всех нуждается в разрешении ситуации. Он наследственный лидер смешанных. Ещё ребенком он был взят в плен силами Пятидесяти Солнц, а потом стал военным и ему приходилось многократно доказывать свою лояльность. Он человек твёрдого характера и имеет возможность завоевать руку и сердце гранд-капитана Империи Земли Глории Лаурр. Заботясь о благополучии всех, Малтби не может игнорировать истинных интересов ни одной из группировок.

Однако все эти произведения, опубликованные в малоформатном «Эстаундинге» не отвечали на вопросы, как можно стать другом соперников-инопланетян или считать «роботов», помесь роботов и людей своими братьями. Несколько раз на протяжении 1944 года журнал просил своих читателей воспринять переход человека в свою новую форму не как нечто ужасное и чудовищное, а как событие приемлемое и даже желательное.

Видимо, очень тяжело было воспринять эту идею и самому Джону Кэмпбеллу. Ведь редактор всегда верил в то, что человечество может покорить Вселенную, не меняя своей сути, которую Кэмпбелл всегда отождествлял с внешним обликом.

Чуть раньше в майском за 1942 год номере «Супер сайенс сториз» вышел рассказ «Затонувшая Вселенная», в котором студент-биолог Джеймс Блиш под псевдонимом Артур Мерлин представил читателям уменьшенных людей, адаптировавшихся к жизни среди микроорганизмов в пруду на планете в звёздной системе Тау Кита. Это было из целого цикла произведений Джеймса Блиша о «пантропии»,

придуманной автором науки о переделке человека и приспособлении его под условия жизни на любых планетах.

Но ни одна история Блиша о пантропии не увидела свет на страницах «Эстаундинга». Джон Кэмпбелл предпочитал Джека Уильямсона и его «терраформирование» или переделку и подготовку планеты для жизни человечества.

Однако, то ли, чтобы заполнить дыру в журнале, то ли по оплошности редактора в ноябрьском за 1944 год номере «Эстаундинга» вышел рассказ Клиффорда Саймака «Дезертирство» о пантропии. Саймак писал научную фантастику уже больше десяти лет, но лишь с появлением нового расширенного понятия гуманизма для «Эстаундинга» военного времени, его как писателя-фантаста начали там принимать.

В рассказе «Дезертирство» люди осваивают Юпитер, но жить могут там лишь внутри кварцевого купола.

Их контакт с поверхностью планеты ограничен тяжёлыми её условиями — огромным атмосферным давлением, ужасным тяготением и кислыми аммиачными дождями.

Чтобы выйти на поверхность планеты, люди должны изменить свой облик и превратиться в господствующую на планете жизненную форму, так называемых «скаунцов». Но из семи человек, прошедших через машину-преобразователь и ступивших в самое пекло Юпитера, ни один не вернулся назад, в купол. Возникает предположение, что ужасная планета убивает людей.

Наконец попытать счастья решает руководитель купола Кет Фаулер. Он превращает себя и своего старого пса Тоусера в скаунцов и выходит из купола. Фаулер намерен лишь чуть отойти в сторону и сразу вернуться назад.

Но для человека и собаки, которые могут теперь общаться с помощью «мысленных образов, которые несравненно богаче оттенками, чем любые слова», всё меняется вокруг. Ураганный ветер оборачивается лёгким бризом. Возникают чудесные запахи, а шум аммиачного дождя оказался прекрасной музыкой.

Вот что нам сообщают:

«Он, Фаулер настраивался на то, что в этом чужом мире его на каждом шагу будут подстерегать ужасы, прикидывал, как укрыться от неизвестных опасностей, готовился бороться с отвращением, вызванным непривычной средой.

И вместо всего этого обрёл нечто такое, перед чем блёкнет всё, что когда-либо знал человек. Быстроту движений, совершенство тела. Восторг в душе и удивительно полное восприятие жизни. Более острый ум. И мир красоты, какого не могли вообразить себе величайшие мечтатели Земли. (Перевод Л. Жданова — далее Л.Ж.)

Странно и совершенно иначе начинают мыслить человек и собака в облике скакунцов.

«Всё дело в мозге, — продолжал Фаулер. — Он заработал на полную мощность, все до единой клеточки включились. И мы соображаем то, что нам давно бы следовало знать. Может быть, мы дебилы Вселенной. Может, так устроены, что всё нам даётся трудно». (Л. Ж.)

А чуть позже добавляет (и от своего имени и от имени Таусера):

«Мы всё ещё земляне /.../ Мы только-только начинаем прикасаться к тому, что нам предстоит познать, к тому, что было скрыто от нас, пока мы оставались землянами. Потому что наш организм, человеческий организм, несовершенен. Он плохо оснащён для мыслительной работы, свойства, необходимые для того, чтобы достичь подлинного знания, у нас недостаточно развиты. А может быть, у нас их вовсе нет» (Л.Ж.)

Фаулер прекрасно сознаёт, что должен вернуться в купол, но это означает возвращение к прежнему телу, к прежнему состоянию, которое теперь кажется ему убогим, тупым и невежественным. Таусер помогает ему принять решение.

« — Не могу я возвращаться, — сказал Таусер.

— Они меня снова в пса превратят.

— А меня в человека, — сказал Фаулер». (Л.Ж.)

Другой, даже ещё более вызывающей историей о метаморфозах человеческой психики и ума стал рассказ Честера

С. Гейера «Окружающая среда», вышедший в майском за 1944 г. номере «Эстаундинга». Не верится, что в любое другое время Джон Кэмпбелл решился бы напечатать такую историю.

В рассказе «Окружающая среда» космический корабль с Земли прилетает в большой пустой город на планету у далёкой звезды. Два человека с корабля, Йон Гейнор и Уайд Харлан пытаются выяснить, что случилось с группой эмигрантов-христиан, которые сто двадцать лет назад во главе с предком Гейнора основали здесь свою колонию.

Судя по обстановке в городе герои решают, что его построили гуманоиды. Но, как ни странно, жизнь на планете представляют летающие по воздуху существа:

«Это были большие фасеточные кристаллы. Изнутри они светились ярким светом, а их тени пульсировали и изменялись, показывая, что они живые. Подобно перезвону хрустальных колокольчиков эти кристаллы звенели так чисто, сладко и заунывно, что вызывало боль и наслаждение в ушах».

Двое героев исследуют огромный дом в этом покинутом городе. Все стены в нём покрыты странными письменами, чьё содержание ускользает от людей. Ещё в каждой комнате имеется ниша с драгоценностью, и стоит герою обратить внимание на одну из таких драгоценностей, полуматериализуется нечто, похожее на мебель или на машину: «Приглядевшись, Гейнор заметил призрачные очертания — смутное нагромождение прямых и кривых линий, нечто, а что именно он не мог понять».

Они поднимаются над городом на гравитаторе и обнаруживают космический корабль. Сначала один, а затем — и другие, в том числе «Ковчег» старого Марка Гейнора и его пуритан. И каждый корабль, очевидно, построен различными гуманоидными цивилизациями. И каждый корабль покинут, при чём, совершенно непонятно почему.

Наконец Харлан и Гейнор решают, что этот город чем-то похож на книгу. В комнатах и картинках на стенах имеется определённый порядок и, чтобы в этом разобраться,

нужно начать сначала. Тогда они уходят на край города и принимаются последовательно изучать его устройство.

Вначале окружающая среда адаптирована к людям. В первых апартаментах герои находят знакомую мебель, музыку, еду, питьё.

А картинки на стенах показывают, какой должен быть следующий шаг. И двигаясь от комнаты к комнате, от здания к зданию герои находят одну машину за другой и пытаются в них разобраться.

«Машины становились всё больше, всё сложнее, всё хитроумнее. И каждая новая задача увеличивала знания Гейнора и Харлана. А каждая следующая задача была труднее предыдущих, а рисунки не давали уже готового решения и только намекали на него».

Машины достигают огромного размера, а затем начинают уменьшаться и в конце концов просто исчезают из виду. Своим чередом герои проходят и через ту комнату со странными драгоценными камнями, где они уже были раньше. Но теперь путешественники обладают более высоким уровнем знаний, чтобы разобраться. Гейнор пристально смотрит на картинки на стенах и говорит:

«Третья стадия. Дальше пойдут задачи более трудные, Уайд, но и интересные. Мы будем применять наши знания на практике — и станем творцами. Мы будем иметь дело непосредственно с силами всевозможных солдани и вароо. Так как они экстрамерны, контроль будет даваться на шестом уровне с помощью таадрона. Мы должны быть осторожны, любое, даже мельчайшее ослабление соррана может привести к гаррелирующему эффекту»...

Герои дальше идут через город. Заканчивается третья стадия и начинается четвёртая. Они становятся телепатами и развиваются дальше. Гейнор и Харлан не нуждаются более в пище, а питаются непосредственно атомной энергией. Они учатся летать без всяких механизмов. А сами их тела начинают казаться «задержкой в развитии».

Наконец герои проходят последнюю башню в городе и видят его рисунки. С помощью этих последних знаков они

превращают себя в кристаллы. Вспыхивая разноцветными огоньками и мелодично звеня, герои поднимаются высоко в небо и присоединяются к другим существам таким же как они.

А город, эта уникальная школа, будет ожидать новых пытливых гуманоидов, готовых пройти по нему в погоне за новыми знаниями.

Оказывается, что в новой Вселенной, основанной на сознании, то, что ты думаешь и чему можешь научиться значит гораздо больше, чем откуда ты родом и как выглядишь. Какими бы не были в начале, все мы можем стать скакунцами или звенящими кристаллами, или принять какую-то ещё более причудливую форму.

Из всех авторов «Эстаундинга» военного времени именно А.Э. Ван-Вогт громче всех заявил, что путь человечества во Вселенной целостного сознания лежит в увеличении его образования.

Ещё в 1940 г. в первом своём романе «Слэн» Ван-Вогт утверждал, что понадобятся эволюционные изменения и целый новый вид человека, чтобы из людей-сегодняшних сделать человечество, мыслящее целостно. Но с такими элементами века Техники, проникшими в «Слэн», как элитизм, расизм и геноцид Ван-Вогт никак не мог смириться. В конце концов в каждом издании говорилось, что Вторая Мировая война ведётся ради урегулирования.

После вынужденного перерыва в создании НФ произведений, последовавшим за «Слэном», у Ван-Вогта оказалось достаточно времени хорошенько обдумать вопросы о ментальном и моральном развитии человечества. И, так и не сумев раз и навсегда разрешить эту задачу, он всё же начал считать мутацию не вполне удовлетворительным ответом на свой вопрос и искал новые решения.

Это заметно уже в первой опубликованной им после возвращения истории «Вербовочная станция» В ней Ван-Вогт сталкивает генетического супермена с простой женщиной из двадцатого века, при чём делает супермена и его

род угрозой для всего существующего, а женщину — спасительницей человечества.

В этом рассказе Ван-Вогт показывает нам один вид супермена за другим и заявляет, что ни одна из форм человека не может считаться окончательной и завершённой. Но сложившемся окончательно суперменом является аморальный телепат д-р Лелл из Глориуса, цивилизации высокомерных эксплуататоров, готовых уничтожить всю Вселенную, если она откажется плясать под их дудку.

Противопоставлена же ему Норма Матесон, само имя которой свидетельствует, что она обыкновенный человек. Установив ментальный контакт с постчеловечеством из далёкого будущего и будучи им обученной, она пробуждает все скрытые силы своего сознания, собирает их в одну точку и может легко дурачить, манипулировать и разгадывать все ходы несчастного, ничего не подозревающего супермена д-р Лелла.

Та же переоценка ценностей, когда образование видится выше мутации, присутствует и во втором романе Ван-Вогта «Оружейники», написанном в начале 1943 г., на примере двух героев, Эдуарда Гонша и Роберта Хедрука. Гонши, нечеловек, это не мутант. Но он смог благодаря особому тренингу Оружейных Магазинов развить в себе ощущение целостности. Хедрук же бессмертен, он — уникальное создание природы, но при всех его достоинствах долгожителя и желаниях блага для всего человечества, мышление его явно ограничено.

Вот что об этом думает сам Хедрук, решившийся на решающую встречу с Советом Оружейных Магазинов:

«Несмотря на весь свой опыт, эти супермены из Оружейных Магазинов с их особым тренингом настойчиво достигали его во множестве областей деятельности.

А он не мог даже толком защититься, ибо техника образования, формировавшая их с детства, была бесполезна для него, родившегося и ошибавшегося за многие века до появления на свет этой столь опасной методики».

А если мы не смогли избежать преубеждений, ошибок в ощущении и восприятии, устаревшей и неадекватной информации, ошибочных и неверных выводов, разве можем мы выучиться на суперменов, подобных членам Совета Оружейных Магазинов?

И если природный человек-за-человеком, например, Роберт Хедрук, лишён этого особого образования, разве способен он продемонстрировать все свои лучшие качества.

Быть может, с помощью тренировок ума можно создать общество, более здравомыслящее, приспособленное и могучее, чем то, что получилось благодаря слепой случайности, необученности генетического супермена?

Такие вопросы ставит Ван-Вогт в этом романе. В последствие писатель так размышлял об отношениях между возможностями человека, обществом и образованием.

« — Бог создал человека по своему образу и подобию (то есть совершенным). (Человек чешется)

— Сложный компьютер, даже на живых неронах — человеческих мозгах — способны рассуждать с совершенством.

Раннее воспитание и соответствующие условия тоже чешутся.

— Установлено, что под гипнозом человек вспоминает всё, что он видел, слышал, чувствовал, дотрагивался и пробовал на язык по меньшей мере с самого раннего своего детства.

Также подъём.

Конечно, в Средние века за одну человеческую жизнь он был практически незаметен, потому что тогда господствовала всёусредняющая случайность.

Мы полагаем, что каждый человек может тем или иным образом достичь абсолютной памяти, наивысшего творчества и рассудка, короче говоря, совершенного мышления.

Мы замечаем прекрасные проблески наших потенциальных возможностей. Один человек может писать стихи. Другой умеет рисовать с удивительной точностью. У третьего способности к музыке. А ещё есть люди, которые

ткнут ковры, мастерят шкатулки, создают огромные архитектурные шедевры, и вообще преуспевают во всех науках, искусствах и ремёслах, какие только есть в мире!

Но время свободного разума, правильно воспитуемого родителями и школой, ещё не наступило».

В своём третьем романе серии «Мир Нуль-А» (Эстаундинг», август октябрь 1945) Ван-Вогт попытался описать это лучшее время. Он описывает общество будущего, в котором на первом месте стоит воспитание у мужчин и женщин более свободного и лучшего мышления, чем прежде. А противостоит ему бессмертный супермен со второстепенными мозгами, подобный Человеку-Помеси, у которого недостаток самопознания и тренировки ведёт к безнадежному замешательству и неудачам.

Представленный в романе «Мир Нуль-А» ментальный тренинг отличается от упоминаемого в прежних произведениях Ван-Вогта удачной ссылкой на современность — на психолингвистическую систему Альфреда Корцибски Общую Семантику.

Альфред Корцибски был пионером учения о целостности в тридцатых годах.

Он родился в 1879 г. в Польше, работал инженером, а потом преподавал физику, математику и иностранные языки в Варшаве. В годы Первой Мировой войны Корцибски был членом Российской военной миссии в Америке. Когда после революции 1917 г. Россия вышла из войны, он начал постоянно проживать в Соединённых Штатах.

В своих трудах Корцибски ставил целью создать более тесную связь между мыслями и поступками человека и реальными фактами окружающего мира. Он хочет сделать мышление человека более гибким и точным.

Центральной работой Корцибски стала вышедшая в 1933 г. книга «Наука и здравый смысл. Введение в неаристотелевскую систему и общую семантику». В этой книге все современные задачи мышления могли проследиваться из логики Аристотеля с её иначе — или; чёрное — белое;

это — и — стало — быть — не — то применительно к миру. Успех в новых науках в двадцатом веке доказали ущербность подобных чересчур простых методик. Пришло время нового, более эффективного, многовариантного, неаристотельского (нуль-А) образа мысли.

Общая семантика стала примером такого образа мысли. В лингвистике семантика отвечает за отношения между символами и объектами, которые они обозначают. Общая семантика расширяет свою задачу до поисков взаимоотношений между ограниченным мышлением простых людей и реальным миром, в котором живут эти люди.

Снова и снова Корцибский доказывает, что карта — это ещё не земля. Каждый момент времени отличается от любого другого. И если нужно осмыслить ситуацию, то необходим её полный контекст.

Впервые работы Корцибски использовал в 1940 году Роберт Хайнлайн в качестве научной основы для своей повести «Если это будет продолжаться» Но лишь через три года Ван-Вогт сумел добыть для себя и прочитать экземпляр «Науки и здравого смысла».

В годы Второй Мировой войны в Канаде решили позаботиться о нежных чувствах своих жителей, запретив все американские журналы научной фантастики. Исключение делалось только для Ван-Вогта, кому «Эстаундинг нужен был для работы и которому журнал присылали прямо из канадского цензурного комитета.

Вот как в течение 1943 г. Ван-Вогт общался с любителем фантастики О.К. Уилсоном. Уилсон работал на канадском радио и часто заходил по работе в цензурный комитет, где увидел журнал научной фантастики, предназначенный для Ван-Вогта. И он спросил не даст ли ему писатель почтить экземпляр «Эстаундинга» и «Унноуна»? Ван-Вогт послал ему журналы, а взамен получил от Уилсона экземпляр «Науки и здравого смысла».

Работа Корцибски была как раз тем, о чём больше всего мечтал Ван-Вогт — системой развития человеческого мышления. Хайнлайн в своей повести использовал идеи Кор-

цибски для показа общества, где так направляют и манипулируют человеческим мышлением, что практически низводят людей до состояния рабов. Ван-Вогт же увидел в общей семантике средство, благодаря которому всё человечество может стать свободным.

Действие в романе Ван-Вогта «Мир Нуль-А» происходит в 2560 году и каждый человек на Земле получает образование в духе суперобщей семантики в представлении писателя. В итоге возникло равноправное общество. «Каких бы то ни было особых людей в мире нуль — просто не существует. /.../ Люди были людьми, рождённые равными и с помощью простого, всем известного тренинга нуль — А развивали свой разум. Не было ни королей, ни эрцгерцогов, ни суперменов, путешествующих инкогнито.»

Каждый год в определённый месяц люди, которые желают дальше развиваться, со всех концов мира пребывают в столицу, дабы протестироваться великой Машиной Игр. Те, кто их проходит, приобретает дополнительный общественный авторитет. А те немногие, кто доказал, что его разум функционирует совершенно — переводятся на Венеру, где люди живут в мире и гармонии, и им не нужны ни правительство, ни закон.

В романе на эту суперцивилизацию нападают люди из иной галактической цивилизации, очень могущественной, но разумом «неинтегрированные». Но люди нуль-А с Венеры реагируют на эту угрозу с такой ясностью рассудка, упорством в своих целях и бескомпромиссным сопротивлением, что галактический наблюдатель вскоре замечает руководителю вторжения: «Вам не кажется, что нуль-А непобедимы?»

В этом обществе, где нет места путешествующим инкогнито суперменам, природный ван-вогтовский супермен Гилберт Госсейн выглядит не слишком эффектно.

В начале романа Госсейн прибывает в столицу из маленького городка в Калифорнии, дабы провериться на Машине Игр. Но очень скоро выясняется, что всё, что он знает

о себе и своём окружении — это ложь и неправда. Все предъявляемые им аргументы не подтверждаются.

Переживая за своего героя, Ван-Вогт замечает: «то же происходит и с каждым из нас. Только мы настолько уверовали в свою ложь, так ограничены в своём мироощущении, что никогда не ставили перед собой таких вопросов».

В поисках себя и своего предназначения Госсейн (чье имя на слух по-английски звучит как «стань нормальным», как однажды, по словам своего литагента, выразился Ван-Вогт) консультируется с психиатром д-р Кэйром. Доктор проверяет его «сверхмозг» и сообщает в ужасе:

«Очевидно, Гроссейн, что ваш головной мозг отличен от обычного. Он гораздо компактнее. Количество нейронов примерно в три раза больше. С таким мозгом вы можете манипулировать атомами и электронами в микромире, а в макромире нет ни одного объекта со столь развитыми мозгами».

Но когда Госсейн спрашивает, для чего нужны такие мозги, д-р Кэйр ничего не может ему ответить. Он сравнивает случай Госсейна со случаем мальчика Джорджа, который с двух до одиннадцати лет рос среди диких собак. Попав обратно к людям, Джордж так и не научился ходить, говорить и вообще нормально жить среди людей.

«Он умер в двадцать три года, так и оставшись животным, грубой пародией на человека. Посмертное вскрытие показало, что его мозг не был достаточно развит, но всё же был довольно велик, чтобы можно было надеяться его задействовать».

То же — или примерно то же — происходит и с Госсейном. При всём своём огромном мозге он оказывается совершенно неразвит.

Лучшее, что может сделать Госсейн, это попытаться вспомнить всё, узнать, кто он на самом деле. И действительно, в конце романа выясняется, что он немного-немало, как последний клон бессмертного существа, которое когда-то давно учредил общество нуль-А.

В книжной версии романа 1948 г. указывается, что из-за случайной травмы старший предшественник Госсейна не сумел передать клону свою память. И именно поэтому последний супермен бесцельно скитается по Земле и Венере по его собственным словам «словно неприкайнное дитя».

Этот старший Госсейн, не успевая передать своему молодому клону-последователю свою память, делает то, что он/они могут сделать, это взять малоизвестную систему нуль — А и поставить её во главе общества:

«Это я взлелеял нуль-А, который когда-то был крошечным цветком среди зарослей сорняков».

(В очередной редакции романа 1970 года умирающий супермен добавляет, что его/их бессмертие само по себе ничто по сравнению с здравомыслием людей нуль — А: «Я искал место для поселения и для того, кто будет лучше, чем сейчас, и мне кажется, что Неаристотелев человек был именно таким»...)

Если верить произведениям Ван-Вогта позднего Золотого века, людям предстоит не превращение в господствующую расу, не накопление всё больше и больше пространств, и их судьба не зависит от изменений человеческого тела или от приобретения человечеством новых свойств, подобных телепатии или бессмертия. Для мужчин и женщин сейчас важнее всего научиться по-настоящему овладеть своими ныне скрытыми способностями и стать по— настоящему здравомыслящими и совершенно эффективными существами.

Но мы знаем, что все эти рассматриваемые нами произведения не были типичны для «Эстаундинга» 1943-1945г.г.

Они были каплей в море старомодных историй о научных открытиях, парадоксах с путешествиями по времени, произведений, где ставятся и разрешаются технические проблемы, и даже патриотической НФ о том, как злая судьба карает страны Оси, особенно фашистов и их лидеров.

В то же время не вызывает сомнений, что они же являлись самыми оригинальными и достойными из всех публикаций Кэмпбелла в годы войны — и образцом для подра-

жания писателей на протяжении всего Атомного века. Здесь неведомое, подобно змее, что с усилием стаскивает с себя старую кожу, отрекаясь от науки-за-наукой, которая верой и правдой служила ей всю научную эпоху, и явило миру своё новое одеяние — сознание-за-сознанием.

Этот сдвиг в ощущении неведомого, происшедший в этих историях военного времени, по своему значению равнялся переходом от неведомого сверхъестественного к неведомой науке, с описания которого началась наша книга. Мы считаем его знаком наступления новой эпохи в психологическом и социальном развитии Западного мира, столь же отличной от эпохи современной науки, как последняя разнится от эпохи религии сверхъестественного.

Этот переход особенно заметен в творчестве времён Второй Мировой войны любимого ученика Джона Кэмпбелла Айзека Азимова — несмотря на всё азимовское научное образование, весь его вклад в науку и постоянных его заявлений, будто научная фантастика — это фантастика о воображаемой науке и её возможных воздействиях на людей.

Какое-то время Азимов вообще не писал научной фантастики. Писать он прекратил весной 1942 г., когда писатель покинул родителей с их магазинчиком и свою кафедру в Колумбийском университете и переехал в Филадельфию служить военным химиком. Всё время Азимова занимала новая работа и подготовка к свадьбе, состоявшейся в июле, на девушке с которой он начал встречаться в феврале.

Азимов всегда смотрел на научную фантастику как на выгодное и удобное средство зарабатывать деньги, так нужные ему в школе или колледже. Но больше писатель в них не нуждался. Ведь флот платил ему так много, как Азимов не зарабатывал никогда раньше.

Это повлекло за собой и другие перемены. Писателю не приходилось больше ни просиживать много часов за кассой в отцовской лавке в Бруклине, ни прочитывать множество бульварных журналов научной фантастики, чем он занимался долгими годами. Азимов продолжал ежемесячно по-

купать «Эстаундинг», но прочитывал его всё медленнее и медленнее. Казалось, что научная фантастика, бывшая прежде частью его жизни, ныне уже пройденный этап.

Во время этого отхода от НФ Азимов сосредоточил свои силы на работе и семье. Ещё он не прекращал чтения, читал много, особенно по истории. А если возникала необходимость в интеллектуальном общении, то рядом были Роберт Хайнлайн и Спрэг Л. Де Камп и друг де Кампа Джон Д. Кларк, любитель фантастики и химик, который в годы войны работал над взрывчатыми веществами и жил рядом с Азимовым.

Отношения же между Азимовым и Хайнлайном не всегда оставались лёгкими. С момента их первой встречи между писателями возникла сердечная привязанность, которая в дальнейшем всё возрастала.

Хайнлайн жаждал управлять и руководить другими людьми, он чувствовал себя хорошо только в обществе, где сам диктовал все условия. Из-за большой разницы в возрасте и огромного уважения Азимова к писателю-фантасту Хайнлайну, Хайнлайн с первого знакомства начал опекать молодого коллегу и желал, чтобы эти отношения продолжались и дальше.

Но сам Азимов не желал более позволять никому — ни отцу, ни учителю, ни самому Джону Кэмпбеллу — диктовать, что ему делать и думать. С годами он разработал множество способов низвержения и подрыва авторитетов, сохраняя при этом почтительное и уважительное отношение с этими людьми.

Однажды будущая жена Азимова попросила разрешить его старый парадокс: что будет, если неостановимая сила встретиться с непробиваемым препятствием. И писатель ответил, что эти вещи не могут существовать вместе в одной Вселенной. Та же проблема встала между Хайнлайном и Азимовым. Один был неуправляем, другой — непробиваем, и оба они не могли существовать вместе в одной маленькой вселенной Морского Управления.

Главная битва между двумя противниками произошла за ленчем. Азимов, который никогда не любил пеших прогулок, не выносил полумильный крюк до кафетерия, а тамошнюю пищу часто находил несъедобной. Он предпочитал носить бутерброды с собой на работу и ел в лаборатории, в тишине, комфорте и с книгой в руке. Азимов очень любил это время и ни на что бы его не променял.

Но Хайнлайн оставался недоволен. Он хотел, чтобы Азимов сидел рядом с ним за столом в кафетерии, и не слушал никаких объяснений. Он заявил Азимову, что ходить в кафетерий — это его патриотический долг. А когда Азимов бросил с пренебрежением, что от этой еды его тошнит, Хайнлайн предложил ему за каждую жалобу жертвовать по пять центов на военные облигации. Тогда Азимов предложил пожаловаться на качество еды так, чтобы это не выглядело жалобой, и Хайнлайн включился в эту игру. Азимов показал на кусок трески и невинно спросил:

« — Неужто на свете бывает такая жёсткая рыба?

— С тебя пять центов Айзек. Это же подтекст чистой воды, — улыбнулся Хайнлайн.

— Потому что, — не унимался Азимов, — Ты, Боб, был судьёй, прокурором и адвокатом в одном лице».

Однако со временем Азимов сумел выкрутиться из положения. Вот как это случилось:

«Однажды за наш столик сел человек, который ничего не знал о продолжавшейся игре. Он попробовал, сделал постную мину и заявил: «Молодой человек, это же ужасно».

Азимов давно ждал подарка судьбы и не пропустил мига удачи. Он встал, картинно заломил руки и произнёс с пафосом: «Джентльмены, я не согласен с тем, что наговорил тут мой друг, но готов отдать жизнь, чтобы позволить ему сказать это».

Эти слова не только стали концом затянувшейся игры, но и показали Хайнлайну, что Азимов не из тех людей, кем легко командовать. Впоследствии, когда Хайнлайн начал собирать регулярные вечеринки для писателей-фантастов в духе прежнего его литературного общества Манана с но-

минальной целью устраивать мозговые штурмы в поисках ответа на атаки японских камикадзе против американских кораблей, он звал на них всех авторов, живших между Нью-Йорк-сити и Вашингтоном, кого только знал, от Джона Кэмпбелла до Уилла Ф. Дженкинса. Но никогда не приглашал Айзека Азимова.

Азимов же не обратил на это особого внимания, частично благодаря своему редкому дару забывать всё, что его не интересует, а частично потому, что вернулся к активной работе в научной фантастике. Через четырнадцать месяцев после окончания «Седла и уздечки» его посетило нечто, и деньги перестали быть главным стимулом к сочинительству. Он писал НФ, когда чувствовал к этому настоятельную необходимость — и эта необходимость снова возникала.

В то время как Хайнлайн и многие другие забыли о научной фантастике в своих серьёзных усилиях сделать всё, чтобы приблизить конец войны, Азимов днём продолжал работать в Нэви Ярде, потом домой и ночью писал научную фантастику.

Сначала он написал повесть для «Унноуна» «Автора! Автора!». Рынок фэнтези тогда не был насыщен. Эта повесть отняла у писателя три месяца его драгоценного времени, но когда он закончил работу, Кэмпбелл не только купил повесть, но и выплатил премию. К сожалению, в это время, в конце 1943 года, журнал «Унноун вёлдз» прекратил своё существование, и повесть так и не увидела света, пока более чем через двадцать лет не вышла антология историй, написанных для «Унноуна».

Если Азимов и не знал, что такое может случиться, то это должно было стать для него уроком на будущее. Но писатель был рад своему успеху в любимом журнале, что когда это случилось, он просто сел и взялся за другую вещь, никогда не оглядываясь назад.

Это дало ему время на писательскую работу. Первые два его НФ рассказа были довольно тривиальны и непритязательны.

Но четвёртая, из новых азимовских произведений, повесть «Большой и маленький» («Эстаундинг», август 1944) оказалась более серьёзной и основательной. Это была ещё одна история об Основании «Седло и уздечка» семьдесят пять лет спустя.

Главный герой повести «Большой и маленький» — межзвёздный торговец Хобер Мэллоу, уроженец Смирно — как мы помним, одного из Четырёх Королевств — достаточно яркая личность, чтобы получить образование в Основании. Сила Мэллоу состоит в понимании того, что нужно в данный момент, и поэтому в ходе повести его избирают мэром Терминуса, и он успешно справляется с ещё одним кризисом, предсказанным великим психоисториком Хари Селдоном.

Большой и маленький в заглавии истории — это Галлактическая Империя и Основание. Хотя они не вступили ещё в непосредственный контакт, они начинают борьбу за влияние на лежащую между ними систему Корелл, во главе которой стоит наследственный диктатор командор Эспер Арго.

Но «Большой и маленький» также означают уровень технологий Империи и Основания. Империя зависит от работы громадных машин, которые были построены прежними поколениями и сейчас обслуживаются кастой техников, которые ничего не могут сделать, если машины сломаются. И, напротив, машины и механизмы Основания, которыми торгует Хобер Мэллоу и его коллеги, размером не больше холодильника или пылесоса или любого предмета личного обихода. Вот что говорит об этом сам Мэллоу:

«Империя всегда владела колоссальными ресурсами. Они ведут счёт на планеты, звёзды, целые сектора Галактики. Они мыслят гигантскими категориями, и генераторы их **гигантские**.

Мы же — **мы**, наше маленькое Основание, единственный мирок без залежей металлов — всегда работали в условиях жесточайшей экономии. Наши генераторы никогда не превышали размеров большого пальца, на большее про-

сто не хватило металла. Нам пришлось создать новую технику и новые методы, — а Империя не может перенять их, поэтому в деградации своей опустилась ниже той черты, от которой ещё возможен научный прогресс».

Одним из достоинств повести стало представление в ней в популярной форме — за год до выхода в свет ван-вогтского «Мир Нуль-А» — ряд ключевых идей Альфреда Корцибски.

Вспомним тезис Корцибски, что карта — это ещё не местность. По ходу повести «Большой и маленький» Ховер Мэллоу с помощью звёздной карты 150-летней давности совершает вояж на территорию Империи, дабы узнать её нынешнее состояние. Он приземляется на планете, которая значится на карте столицей имперского сектора, и узнаёт, что его карта неточна. Мэллоу спрашивает у образованного местного жителя, Сивенна ли это, и получает ответ:

«Да, Сивенна. Но она больше не столица Норманского сектора. Ваша старая карта вас подвела... Звёзды, конечно, даже здесь никуда не делись со своего места, а вот политические границы куда более изменчивы».

Всё меняется со временем — даже расположение звёзд. И ни одно мгновение не идентично с другим.

Эта идея Корцибски — которую Азимов, возможно, частично позаимствовал из цикла Хайнлайна об Истории Будущего — также иллюстрируется в основном конфликте повести между Хабером Мэллоу и его политическими соперниками, который считает, что раз Основание успешно справилось с угрозой со стороны Четырёх Королевств при помощи религии Галактического Духа, то оно должно вечно придерживаться этой политики.

Его противник заявляет: «Вы, конечно, понимаете, что ваша торговля ради торговли /.../ может свести на нет и уничтожить политику, столь успешно действующую целый век».

Мэллоу отвечает на это: «Слишком долгий срок /.../ для устаревшей, опасной и более неприемлемой политики. Успех вашей религии в Четырёх Королевствах вряд ли удаст-

ся повторить на любом другом мире Периферии /.../ Сейчас всякий правитель Периферии скорее перережет себе горло, чем пустит на территорию своего государства жреца Основания».

Мэллоу чувствует, что пришли новые времена и для того, чтобы двигаться дальше, не достаточно старых ответов на старые вопросы. Что поступать по старому больше не выгодно.

Коммандор Корелла Эспер Арго принимает сторону Галактической империи и готов пустить в ход её подарок — атомный боевой крейсер. Он даже объявляет войну Термину, и Основанию остаётся только маневрировать, уклоняться и избегать боя. Однако через некоторое время выясняется, что решающую роль в конфликте играет разрыв экономических связей, а войну выиграли Ховер Мэллоу и его собратья по профессии. Как поясняет сам Мэллоу:

«Эта война — война двух систем, Империи и Основания, большого и маленького.

Для своего контроля над этим миром они предлагают взятку — огромные крейсера, которые прекрасно подходят для войны, но не имеют никакого экономического значения. Мы же подкупаем всякими мелочами, вещами, ненужными для войны, но повседневными и прибыльными.

Вице-король или Коммандор выбирает крейсера и даже развязывает войны. Правителям вообще свойственно жертвовать благом своих подданных ради собственных представлений о чести, славе и победе. Но именно мелочи — главное в нашей жизни, и Эсперу Арго не устоять против развала экономики, которая грянет на Корелле через два или три года».

В этом, представленном в повести «Большой и маленький» соотношении сил можно увидеть отражение идей о том, как большие, медленные, глупые динозавры беспомощно озираются вокруг, а маленькие юркие млекопитающие снуют под их носом, разбивают их яйца, поедают их детёнышей и доводят динозавров до вымирания.

Мы можем также вспомнить, что в «Окружающей среде» Честера Гейера, когда земляне идут по покинутому городу-школе, они видят машины, которые сначала становятся всё больше и сложнее, а с некоторого момента начинают уменьшаться.

Эта тенденция, когда машины из больших и больших становятся всё меньшими и меньшими, является одним из главных отличий Атомного века от века Техники. Добавим ещё, что в повести Азимова есть прообразы транзисторов и замкнутого цикла производства, идеи новые, свежие и прекрасные.

В других же своих аспектах повесть «Большой и маленький» не отвечала тем изменениям, которым подвергся «Эстаундинг» в последние годы Второй Мировой войны. Фактически она была шагом назад по сравнению с ранними историями о двух Основаниях, так как основной интерес повести концентрируется на физических науках.

Одной из причин такого старомодного стиля стало то, что когда Льюис Пэджетт и другие авторы создали новый вид НФ, основывающийся на сверхъестественном сознании, в то же время у Азимова пропал интерес к «Эстаундингу». Писатель не заметил происшедших перемен.

Имелась и ещё одна причина для ограниченности в произведениях Азимова, написанных после возвращения автора к жанру НФ. То ли беспокоясь за исход войны, то ли начитавшись любимых книг историков-мыслителей века Техники, Азимов в новых своих произведениях подсознательно, но явно фаталистичен. Это видно уже из названий его произведений: «Смертный приговор» («Эстаундинг», ноябрь 1943), «Тёмная аллея» («Эстаундинг», март 1945) и «Мёртвой рукой» («Эстаундинг», апрель 1945).

Последнее произведение, ещё одна история про Основание, действие которой происходит через сорок лет после «Большого и маленького», наиболее детерминистична. Она явно писалась под большим влиянием «Исследования истории» 1934-1954 г.г.) Арнольда Тойнби. Шесть из десяти томов этого труда к тому времени уже вышли в свет. Весной 1944

года, как раз перед началом работы над «Мёртвой рукой» Азимову дал почитать эти книги Л. Спрэг де Камп.

Основой повести послужила история жизни и смерти византийского полководца шестого века н.э. Велизария. Этот человек освободил Северную Африку от вандалов и присоединил её к Восточной Римской империи, а ещё очистил Италию от правящих тогда Римом остготов. Велизарий мог бы достичь и большего, если бы ему не помешал император Юстиниан, который завидовал своему полководцу, и потому давал ему мало войск и денежного содержания, а потом в решающий момент отозвал Велизария в Константинополь, конфисковал всё его имущество, а самого полководца заключил в тюрьму.

В начале повести «Мёртвой рукой» Империя и Основание встречаются лицом к лицу. Альтер эго Велизария молодой генерал Бел Риоз бросает вызов психоистории Хари Селдона и объявляет войну Основанию. Поначалу он добивается успеха и возвращает Империи ряд планет, бывших ранее под политическим и экономическим контролем Основания.

Основание же не только отчаянно защищается, но и раз за разом пытается посорить генерала с его императором Клеоном-вторым. Только все усилия приводят лишь к отсрочкам кажущегося неизбежного поражения. Однако в решающий момент император отзывает Бел Риоза, сажает его в тюрьму, судит и казнит.

Сын учёного из Сиевенны, человек, который в повести «Большой и маленький» встречался с Хобером Мэллоу, объясняет представителям Основания, что они правильно делали, когда добивались разлада между генералом, но ошиблись в средствах для его достижения:

«Вы перепробовали ложь и подкуп. Играли на страхе и честолюбии. Но несмотря на все старания, ничего не добились. Более того, ваши усилия всегда давали обратный результат.

А сквозь поднятую вами рябь поднималась волна прилива Хари Селдона. Поднималась медленно, но неотврати-

мо /.../ Мёртвая рука водила всех нас, и отважного генерала, и великого императора, и мой, и твой мир. Мёртвая рука Хари Селдона. Он знал, что белриозов всегда ждёт провал, что каждый его успех несёт в себе тень провала, и чем больше будет успех, тем круче провал».

И ещё добавил:

«Что делает императора сильным? Почему был силён Клеон? Всё очень просто. Он силён, потому что все вокруг слабее его. Очень богатый придворный или слишком популярный генерал всегда опасны. Вся недавняя история Империи подтверждает, что император должен быть самым сильным.

Риоз одерживал победу за победой, и подозрения императора всё росли /.../ И его отозвали, обвинили в измене, осудили и казнили. А Основание опять победило.

Вы понимаете, при любой ситуации Основание не могло не одержать победы. Победа была неизбежна, чего бы ни делал Риоз, и чего бы мы не предпринимали».

Высокая ступень исторического параллелизма и всепоглощающего детерминизма в повести «Мёртвой рукой» тревожит и самого писателя, когда он вспоминает те годы. Азимов объясняет это большим влиянием Тейнби. Как он пишет:

«Я продолжал читать Тейнби, и мой восторг пошёл на убыль. Я всё больше и больше убеждался, что предо мной в сущности классический и христианский учёный, а порядок, который он видит в истории, это отражение классической истории в его понимании. Поэтому последние истории об Основании оказались относительно более свободны от влияния этого автора».

Джон Кэмпбелл был ещё более встревожен детерминизмом «Мёртвой руки», хотя сам опять-таки не только купил и напечатал повесть, но и выплатил Азимову премию. Ведь именно с цикличностью истории — пусть даже оригинально основанной на модели падения Римской империи — изо всех сил боролась созданная им современная научная фантастика. И если Хари Селдон и его психоисторические про-

рочества огромным мёртвым грузом лягут на человечество и превратятся в эквивалент цикличности истории, то они мало помогут редактору в его деле создания человека — властелина Вселенной. А именно к этому шло в азимовском цикле об Основании.

Поэтому когда Азимов — редкий случай за годы войны — 8 января 1945 г., за два месяца до выхода в свет повести «Мёртвой рукой», посетил кабинет Кэмпбелла в Нью-Йорке, и друзья говорили о следующих историях об Основании, редактор заявил писателю, что хотел бы видеть План Селдона опрокинутым.

Азимов же был глубоко привязан к Селдону и его плану и ещё не полностью освобоёлся от чар Тойноби. Писатель говорил нам: «Я был в ужасе. «Нет, — отвечал я, — нет, нет, нет, нет.» Но Кэмпбелл настаивал: «Да, да, да, да» — и я знал, что моему «нет, нет» грош цена».

Однако Азимова нельзя было заставить идти туда, куда он не хотел. Но со временем писатель освобоёлся от своего фанатичного детерминизма и усвоил новые идеи о превосходстве иррационального. Это можно заметить уже в новой истории Азимова о позитронных роботах, из-за которой он, собственно, и приехал в Нью-Йорк к Кэмпбеллу.

Уже по названию рассказа можно судить о смене настроения писателя. Сам он назвал историю «Выход из положения». Но рассказ с таким названием уже печатался в апрельском за 1943 г. номере «Эстаундинга», который Азимов не читал, и поэтому, когда в августе 1945 г. Кэмпбелл напечатал его историю, то переименовал его историю в «Парадоксальный выход».

В этом рассказе «Ю.С. Роботе энд Мекэникл Мен Корпорейшн» получает от конкурирующей фирмы заказ на разработку межзвёздного гиператомного двигателя. Но компания знает, что при решении этой задачи компьютер конкурентов «Супермыслитель» сломался, а теперь эти же данные нужно ввести в собственную мыслящую машину «Ю.С. Роботс» Мозг.

Руководство «Ю.С. Роботс» подозревает, что их конкуренты желают вывести из строя Мозг. Но роботопсихолог д-р Сьюзен Келвин рекомендует взяться за поставленную задачу. Она убеждает:

«В машины, которые есть у «Консолидейтид», и в том числе в их «Супермыслители» не вкладывается индивидуальность. Они предпочитают функционализм, что вполне понятно, поскольку основные патенты на мозговые связи, определяющие эмоции, принадлежат «Ю.С. Роботс». Их «Мыслитель» — просто грандиозная вычислительная машина, и такая дилемма выведет её из строя мгновенно.

А наш Мозг наделён индивидуальностью — индивидуальностью ребёнка. Это в высшей степени дедуктивный мозг, но он чем-то напоминает учёного идиота. Он не понимает по-настоящему, что делает, — он просто это делает. И поскольку это, в сущности, ребёнок, он более жизнеспособен. Он не слишком серьёзно относится к жизни, если можно так выразиться». (Пер. А. Иорданского — далее — А.И.)

Дабы решить проблему гиперпривода, исходные данные делят на мелкие логические единицы, стремясь изолировать фактор, создающий дилемму. А так как предполагается, что причиной поломки «Супермыслителя» стала угроза жизни человека, Мозг убеждают не волноваться из-за этого, а просто выдать назад нужную информацию, когда придёт её черёд.

Но вопреки ожиданиям мозг производит все расчёты. И роботы под его надзором строят заданный межзвёздный корабль.

Нашим старым знакомым полевым роботопытателям Пауэллу и Доновану поручают осмотреть этот корабль. Неожиданно во время работы испытателей он вдруг взлетает и исчезает из виду.

Сьюзен Келвин подозревает, что всё это работа Мозга. Он функционирует весьма странно. Но на прямой вопрос женщины Мозг отвечает, что с людьми всё в порядке. По-

том добавляет — и мы чувствуем «лукавинку» в его голосе — что Пауэллу и Доновану там должно быть интересно.

И Мозг оказывается прав. В течение всего путешествия испытатели не могут связаться с Землёй. Они питаются лишь фасолью с молоком. А при собственно межзвездном проколе пространства люди впадают в состояние, которое хотя и не было смертью, но оказывается жуткой галлюцинацией, странным подобием смерти.

После возвращения испытателей Сьюзен Келвин разбирается, наконец, что случилось. Она объясняет всё так:

«Строго говоря, /.../ во всём виновата я. Когда мы впервые поставили эту задачу перед Мозгом, я как кое-кто из вас, надеюсь, помнит, всячески старалась внушить ему, чтобы он выдал обратно ту порцию данных, которая содержит дилемму. При этом я сказала ему примерно такую фразу: «Пусть тебя не волнует гибель людей. Для нас это вовсе не важно. Просто выдай перфокарту обратно и забудь о ней». /.../

Когда эти данные были им получены, и он вывел формулу, определяющую минимальный промежуток времени, необходимый для межзвёздного прыжка стало ясно, что для людей это означает смерть. Тут-то и сломалась машина «Консолидейтед». Но я добилась того, что гибель человека представлялась Мозгу не такой уж существенной — не то чтобы допустимой, потому что Первый Закон нарушен быть не может, — но достаточно неважной. Так что мозг успел ещё раз осмыслить эту формулу и понять, что после этого интервала люди вернуться к жизни — точно так же как возобновится существование вещества и энергии самого корабля. Другими словами, это так называемая «смерть» оказалась сугубо временным явлением. Понимаете? /.../

Поэтому он смог переработать эти данные, /.../ хотя для него это прошло и не совсем безболезненно. Несмотря на то, что смерть должна была быть временной, несмотря на то, что она представлялась не очень существенной, всё же этого было достаточно, чтобы слегка вывести его из равновесия. /.../

У него появилось чувство юмора — видите ли, это тоже выход из положения, один из путей частичного бегства от действительности. Мозг сделался шутником». (А.И.)

В рассказе «Выход из положения» обстоятельства вынуждают и Мозг, и испытателей Пауэлла и Донована мыслить иначе, нежели они были приучены.

Консолидейтдский Супермыслитель, по сути дела калькулятор-переросток, не выдерживает напряжения расчёта гиперпространственного перепада, смертельного для человека, и выходит из строя. Но Мозг, интересный людям и удобный для их цели, сумел избежать этой участи и найти свою точку озарения. Во время своей работы над этой нелинейной проблемой Мозг приобретает новое — совершенно не свойственное машине по прежним стандартам — качество. Способность мыслить нелогично. Это показывается через его новоприобретённое чувство юмора.

Он ребёнок. Он шутник. Он **личность**. С этого момента работы в историях Азимова становились всё больше похожими на людей, пока вообще стало невозможным отличить существо-из-плоти-и-крови от существа-из-металла.

Ещё большее значение имеет та галлюцинация, которую испытали Донован и Пауэлл среди звёзд, иллюзия смерти и воскрешения. Главная идея рассказа «Выход из положения» именно такова: чтобы человек смог отправиться к звёздам, он должен покинуть природу своей личной Деревни — «умереть» — и затем начать мыслить по-новому.

Но самым ярким примером изменения мышления Азимова служит его последняя история военных лет об Основании — «Мул» («Эстаундинг», ноябрь-декабрь 1945). Эта повесть возникла из совета Джона Кэмпбелла, который хотел бы видеть План Селдона ниспроверженным.

Если Азимов написал эту повесть под влиянием Кэмпбелла, то путь, который он проделал, чтобы найти себя, оказался очень длинным, такой же длины, как «Большой и маленький» и «Мёртвой рукой» вместе взятые. «Мул» был не только первой его большой повестью, эта повесть стала

кульминацией всё-расширяющейся-и-меняющейся точки зрения, которая стала истинной силой цикла «Основание».

Действие повести происходит примерно через сто лет после повести «Мёртвой рукой». В ней выясняется, что Грантор, планета-столица старой Галактической Империи, давно опустошена и разграблена захватчиками-варварами. Сама же Империя, когда-то охватывающая всю Галактику, теперь состоит лишь из двадцати аграрных миров.

Основание же стало самым мощным и развитым промышленным центром в Галактике. Но оно тоже очень изменилось за прошедшее время. Мэр Терминуса стал получать свою должность по наследству, и сейчас её занимает человек «прекрасный бухгалтер, который имел несчастье родиться Мэром». Возникает гигантское напряжение между алчными жирыми котами фабрикантами Основания и Торговцами, которые продают их изделия в других мирах.

Как заявляет правнучка Хобера Мэллоу Байта:

«Все недуги Империи перекинулись на Основание. Инерция! Наши правящие кланы знают лишь одно: никаких перемен. Деспотизм! У них лишь один довод: сила. Несправедливость! Они хотят лишь одного: забрать всё себе».

Однако на Галактической сцене возникло новое действующее лицо — таинственный генерал, называющий себя Мулом. Со временем мы узнаём, что он мутант, супермен в новом ван-вогтовском смысле этого слова, способный контролировать и управлять мыслями других людей даже против их воли. Всего за несколько лет он из главаря бандитской шайки стал повелителем множества миров и угрозой для безопасности и независимости самого Основания.

В эти дни в Основании выделяется психолог Эблинг Мис. Не будучи столь же выдающимся психоисториком, как великий Селдон, Мис всё же знает достаточно, чтобы предсказать дату следующего селдоновского кризиса и собрать аудиторию для прослушивания новой речи Хари Селдона.

Но эта речь вызывает у слушателей просто шок уже одним спокойным безмятежным тоном, каким оно произносится.

И в словах Хари Селдона не содержится ни намёка на существо, сколько-нибудь похожее на Мулу.

«Но вернёмся к нынешним проблемам. Впервые Основание оказалось перед угрозой, быть может, даже на грани гражданской войны. До сих пор все атаки извне получали достойный отпор в полном соответствии с законами психоистории. Сейчас же слишком яростные авантюристы из Основания нападают на его чересчур деспотичное центральное правительство. Этот процесс был неизбежен, а его результат очевиден».

И всем стало ясно, что Хари Селдон сумел предвидеть конфликт между Вольными Торговцами и центральным правительством Терминуса. Он делает вывод, что проиграть должны Торговцы — но при этом должно возникнуть коалиционное правительство и более демографичный режим.

Но в речи Селдона нет ничего о мутанте-гипнотизёре, подобно Мулу. Такая неувязка приводит всю аудиторию в страх и панику.

Хотя, так же как и в повести «Ночепад», мы, читатели, не разделяем эти чувства. Ибо они уже убедились по последней азимовской истории об Основании в огромной силе мёртвой руки Селдона и теперь вздохнули с облегчением и даже обрадовались, что этот извечный всезнайка Хари Селдон, пророчествующий со своего трона-кресла на колёсиках, наконец-то лопухнулся.

Все очень уважали Селдона, сильного могучего человека, одного-единственного психоисторика, идущего своим особым диковенным путём, как Имер/де Лэни/ Хедрок или ур — Гилберт Госсейн... но Джон Кэмпбелл был неумолим: ради свежести сюжета и сохранения жизненности азимовского сериала, а также на благо свободы человеческой деятельности, План Селдона должен быть опрокинут. Да, да, да, да.

И дал Азимову полную свободу действий. Решая, как лучше выполнить задание Кэмпбелла, писатель много и тщательно трудился. В его новой повести образ Хари Селдона блекнет и тотчас раздаётся громкий рёв сирен. И тут же Терминус атакуют войска Мула!

И таким образом, лишившись покровительства прежде непогрешимых предвидений Хари Селдона, Основание — это семя новой Галактической Империи — оказывается прекрасной дичью для генерала-мутанта. Очень скоро оно пало.

Однако четверо главных героев повести успевают спастись с Терминуса на космическом корабле. Это психолог Эблинг Мис; правнучка Хобера Мэллоу Байта; её муж Торан; и странный, нескладный человечек по имени Маднифико Гигантикус или Бобо, бывший шут Мула.

Тем не менее, Мис утверждает, что Мула можно победить, если удастся найти его слабое место. Психолог объясняет:

«Только для невежды каждый мутант супермен. Но это далеко не так.

Каждый день в Галактике рождается несколько миллионов мутантов. Из них лишь один или два процента «макрмутанты», те кого можно выявить без помощи микроскопа и химического анализа. Из тех же макромутантов, чьи отличия заметны невооруженным глазом или невооруженным мозгом, все, кроме опять одного или двух процентов, простые уродцы, годные лишь для забав и научных исследований. Среди тех же немногих, кому мутация пошла на пользу, почти все безобидны, во многом нормальны или даже весьма посредственны. /.../

Допустим, Мул — мутант с некими, несомненно, ментальными способностями, которые позволяют ему захватывать миры. Но у него должны быть недостатки, которые мы обязаны найти. В противном случае, не будь они у него воистину роковыми, Мул не стал бы скрываться с чужих глаз».

И после этого пронизательного рассказа о Муле и его слабостях друзья решают, что лучшее, что они могут сделать, это отыскать их, где бы они не находились и бросить все силы против мутанта-генерала. Поэтому путь их лежит на Трантор, планету и прежнюю столицу Империи, в надежде найти там хоть намёк на природу и местонахождение Второго Основания.

Эблин Мис единственный способен справиться с этой задачей, но в ходе путешествия здоровье его резко ухудшается. Тем не менее, старый психолог сразу же, взяв себе в помощь одного Маднифико, начинает копаться в архивах в поисках любой информации о Втором Основании.

Первое, что он устанавливает, это такой факт: если организация Первого Основания шла совершенно открыто, то о Втором Основании, его природе и целях известно лишь, что оно существует. Мис придаёт большое значение этому отличию. Он говорит:

«Это очень важно, что оно лучше спрятано, лучше скрыто. Оно самое главное из двух. Оно же имеет настоящую ценность. И ещё, мне в руки попали протоколы Селдоновской Конференции. Мулу рано радоваться победе»...

Что такое он сказал? Почему именно Второе Основание имеет настоящую ценность?

До сих пор мы были уверены, что Первому Основанию отводится главная роль в деле восстановления Галактической Империи. К этому всё и шло.

Но когда больной психолог сумел собрать вместе все разрозненные факты и добавить к этому свои знания и вдохновение, он начинает свои объяснения:

«Основание Номер Один стало миром адептов естественных наук. В нём собрали лучшие силы вымирающей галактической науки, чтобы дать им шанс выжить. Но среди них не оказалось ни одного психолога. Это было странно, и явно делалось с какой-то целью. Обычно это объясняют тем, что селдоновская психоистория лучше работает, если индивидуалы — простые люди — ничего о ней не знают, и всегда будут совершать естественные поступки.

Основание Номер Два стало миром адептов науки о мышлении. Это было словно бы зеркальное отражение нашей физики. Психология, а не физика была у них королевой».

Итак, расклад сил во Вселенной изменился и стал следующим:

Ниже всех очевидно материальные силы Старой Галактической Империи.

Над ними — более утонченные естественные науки, находящиеся в руках у Первого Основания.

Но над ним берёт верх Мул с его способностью управлять эмоциями других людей.

Но его талант — это причуда, игра природы. Так на пути Мула оказывается развивающаяся ментальная наука, культивируемая Вторым Основанием. Кем бы оно ни было. Где бы ни находилось. Что бы ни было в состоянии предпринять.

Но где же они загадочные мастера ментальной силы?

Эблинг Мис зовёт к своему смертному ложе Байту, Торана и Маднифико. Он рассказывает друзьям, что успел узнать о Втором Основании. Он уничтожил все записи и теперь готов раскрыть свои секреты.

Психолог шепотом начинает: «Я убеждён, что Второе Основание победит, если в ближайшее время Мул не покончит с ним. Оно хранит секреты; и эта тайна должна остаться тайной, в ней есть своя цель. Вы должны отправиться туда и рассказать им всё...сделать всё возможное». Но как только психолог хочет объявить, где находится Второе Основание Байта выхватывает бластер и убивает его.

А затем говорит Торану, что урод-шут Маднифико это и есть мутант-завоеватель, это и есть Мул. А значит, Эблинг Мис чуть не выдал свою тайну единственному человеку, который ни в коем случае не должен её знать.

Да, соглашается Маднифико, он — Мул. И путешествуя инкогнито по Галактике, он один мир за другим готовил к захвату при помощи своих концертов на «визисонере» — особом музыкальном инструменте, порождающим и зри-

тельные образы. Он держал Эблинга Миса под своим строгим контролем, заставляя психолога трудиться изо всех сил и не щадя себя, чтобы получить всю информацию, необходимую для претворения в жизнь планов завоевания.

Главную свою ошибку мутант совершил из-за слишком человеческой слабости. Байта нравилась Мулу, и он не стал брать мозг женщины под свой контроль. Но, несмотря на нынешнюю неудачу, заканчивает свой рассказ Мул, он всё равно когда-нибудь разыщет Второе Основание.

Но Байта возражает мутанту:

«Мы **полностью** разгромили тебя! Все твои победы за пределами Основания не стоят ни гроша, потому что сейчас Галактику заселяют варвары. И разгром Основания стоит немногим больше, потому что оно было создано не для этого, не для борьбы с такими как ты. Второе — именно Второе Основание — вот настоящий противник, и он когда-нибудь возьмёт над тобой верх. Ибо единственный твой шанс в этой войне заключался в быстром и внезапном нападении. Но ты не воспользовался им. А чем дальше, тем больше они будут готовы к борьбе с тобой. С этой — этой — минуты время пошло против тебя. И когда пробьёт твой час, в истории ты останешься короткой строкой как один из легиона неудачливых завоевателей».

Ставя последнюю завершающую точку, Байта утверждает, что Мул останется первым и последним представителем его вида. И это оказывается буквально верным, она была более, чем права. Перед самым уходом мутант говорил Торану и Байте, что одной из причин выбора им такого странного имени заключается в том, что он стерилен. У него просто не может быть потомков и последователей.

Мул может быть мутантом и суперменом, но выясняется, что простому смертному вполне по силам свести все его усилия на нет. А вся подвластная ему сила в масштабах всей истории выглядит обычным колебанием воздуха.

А изменения, которые внесли завоевания Мула в Галактику, носили краткий, но яркий характер и служили одной-единственной цели. Они показали во всей красе ограничен-

ность науки-за-наукой Первого Основания и перенесли наши симпатии на сторону неведомых ментальных сил, которыми заведует Второе Основание. Старый король, физика, умер и да здравствует новый король — психология.

Первое же Основание стало пройденным этапом — одним из частично успешных экспериментов, небольшой галактической интермедией или (скорее всего) инструментом, которым случайно воспользовались какие-то умелые руки. И мы начинаем понимать, что повелители ментальной силы из Второго Основания, где бы они ни находились, должны **реально** существовать в нашей Галактике.

В повести «Мул» извечная проблема Лагама, представленная в повести «Ночепад» — проблема изменения мышления — получила наконец своё великолепное и универсальное решение. Вот оно: славное будущее человечества — это путь к более высокому сознанию, а не к более высокой науке.

Своей повестью «Мул» Айзек Азимов внёс решающий вклад в тот великий проект, который проводил Джон Кэмпбелл, став редактором «Эстаундинга». Вот она, полная гарантия — как раз то, чего добивался Кэмпбелл — что предопределённость, пусть даже это чудесная предопределённость Хари Селдона, не будет иметь больше власти над человечеством. Будущее оказалось в наших руках.

Оба периода Золотого века со всеми их противоречиями примирила между собой повесть «Мул». Цикл «Основание» стал кульминацией и синтезом всех новых систем и законов мышления, представленных в журналах «Эстаундинг» и «Уннуон» предвоенного времени. Но сейчас Психоистория — и, в широком смысле этих слов, все остальные термины — сложились в новую мифологию военных лет: нерационального мышления и человеческого самосовершенствования.

Таким образом, шаг за шагом серия «Основание» в более полной и явной форме повторяет вывод рассказа Азимова «Выход из положения»: **«Если человечество желает**

**покинуть пределы Деревни — Земли и устремиться к звёздам, нам нужно изменить образ своих мыслей».**

В начале серии наше внимание привлёк рационалистический материализм оригинального проекта Основания, мечтами о полном сохранении человеческих знаний, «Галактической Энциклопедии.» А сейчас в «Муле», после многочисленных смен перспективы, мы научились видеть совершенство в ментальных возможностях мутанта и незнаемых сил суперпсихологов Второго Основания.

Таким образом для нас резко изменилось понимание о человеческом сознании. Вместе с Азимовым на протяжении этого цикла мы научились тому, что мышление не статичный и не однолинейный процесс. На самом деле оно многообразно и динамично.

Так как материальная наука Первого Основания не в состоянии справиться с азимовским галактическим будущим, значит, наука в понимании нашего Западного мира не может больше считаться полной и адекватной жизни. В лучшем случае, это один из многих образов мысли и никоим образом не самый перспективный.

Иными словами, само развитие современной Западной цивилизации должно измениться. Отдалённые мечты и поступки человечества не могут остаться прежними. Стало ясно, что мы прошли необходимую стадию развития от совершенства сверхъестественных сил к сорершенству высших стадий бытия и сознания.

Эта стадия развития началась в 1685 году и завершилась в 1945.

Но как за это время изменился миф о неведомой науке. Он избавил нас от страха и делает ненужным прятаться с головой под одеялом, для начала ликвидировав все угрозы несверхъестественных неведомых сил и показав нам неограниченные возможности будущего и расширяющейся Вселенной. И сообщил, что мы можем овладеть ими, только если научимся мыслить по-новому.

Именно об этом все лучшие истории Золотого века. Они говорят, что если мы изменим сразу образ своих мыслей и

приспособим эти изменения к миру, мы сможем войти в будущее изменений за изменениями, сумеем перестроить для себя целую галактику, перейдём к высшим состояниям человека.

В момент своего выхода эти произведения имели самую широкую аудиторию. Целое поколение выросло на мифах лучших образцов современной научной фантастики.

В наступающем мире по-прежнему господствовали ценности и приоритеты старого рационалистического научного устройства. Но в контексте наших новых знаний они начинают казаться пустопорожними и ошибочными.

И всё больше в Западной цивилизации становилось людей, которые стремились сделать явью новый мир экологической целостности и более высокого сознания. И, рассматривая эти усилия в контексте нашей книги, мы должны поверить, что этим людям суждено увидеть свои мечты в действительности ... и ещё обнаружить свои ограничения.

---

---

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Повесть «Мул» ознаменовала конец научной фантастики и конец нашей книги о мифе научной фантастики.

Но, конечно, конец НФ и полная переориентация мифологии сразу наступили не в один миг. Этот процесс идёт до сих пор, постоянно меняясь и развиваясь.

И все лучшие образы и идеи, представленные в НФ последних дней — этот вид литературы и сейчас по привычке называют научной фантастикой, хотя он уже не имеет отношение к неведомой науке — оказались на территории «Эстаундинга» и «Унноуна» времён Золотого века. И декамповская Вселенная, и хайнлайновское будущее, и азимовская галактика, и ван-вогтовское чувство возможностей человечества.

В этой новой НФ Атомного века ничто больше не разделяло Деревню с Миром-За-Холмом. Они ничем друг от друга не отличались, так как неведомое может возникнуть в любой момент среди нас, а знакомые черты — в самом дальнем уголке мироздания.

Основой же для новой мифологии стало неведомое сознание.

Однако в 1945 году никто ещё этого не знал.

Все понимали только, что мир меняется и меняется с бешеной скоростью.

Айзек Азимов закончил своего «Мула» в середине 1945 года, вскоре после капитуляции Германии. А ещё через несколько месяцев, когда уже начал выходить в свет роман

Ван-Вогта «Мир Нуль-А», были сброшены атомные бомбы на Японию. И наступил конец Второй Мировой войны.

Первым новость о гибели Хиросимы от атомной бомбы Джону Кэмпбеллу сообщил Джордж О. Смит. И редактор тут же откликнулся: «О, мой Бог! Началось».

Новый мир, как будто созданный научной фантастикой — мир ядерных бомб и атомной энергии, реактивных самолётов и ракетных кораблей, компьютеров и телевизоров — окружал теперь нас.

Из всех идей, поставленных Кэмпбеллом на повестку дня, именно с идеей контроля над атомом с её силами воли, крайними сроками, взрывами и неудовлетворительными решениями его авторы справились лучше всего. Теперь она вошла в жизнь, а редактор не был к этому готов. Он ещё не всё сказал.

Со взрывом бомбы неведомое стало явью, и те самые факторы, что предопределили когда-то мифологию Золотого века, начали медленно, но верно меняться. И писатели, которых Кэмпбелл в 1939 году собрал вместе, разошлись в разные стороны, стараясь отыскать свой путь в жизни и место в новом послевоенном мире.

И каждый сделал то, что счёл нужным.

Джек Уильямсон, этот самый приспособляющийся автор, демобилизовался с Тихоокеанских островов. Он женился на женщине, с которой познакомился ещё в школе и после более чем двадцатилетнего перерыва вернулся в колледж, получил учёную степень и начал новую карьеру университетского профессора. Но при этом не забывал о сочинении научной фантастики.

Л. Спрэг Де Камп после войны вернулся в Филадельфию. Видимо, по нему больше всех ударило закрытие «Уннуна». Во всяком случае, он смог предложить «Эстаундингу» лишь относительно слабые произведения о будущем, межзвёздных полётах и аванпостах человечества на планетах соседних солнц. Главные свои усилия де Камп сосредоточил на фолиантах, где он развенчивал веру в сверхъестественное.

Роберт Хайнлайн вернулся в Калифорнию. Но он только больше ничего не написал для Кэмпбелла, и забросил свой цикл об Истории Будущего и произведения о превосходстве более высокоразвитых инопланетян. Вместо этого он написал цикл статей о ядерной угрозе, которые нигде не смог опубликовать. Он написал ряд произведений для «Сатердей ивнинг пост», при этом хорошо заработав и популяризовав для широкой публики идеи и приёмы НФ. А ещё Хайнлайн написал ряд научно-фантастических романов для юношества, где собрал и переработал лучшие идеи научной фантастики века Техники.

А.Э. Ван-Вогт в конце 1944 года переехал из Канады в Лос-Анджелес — новый город в новой стране. Там он написал «Мир Нуль-А», но после этого почти год не смог ничего написать, как будто оказался в плохой ментальной обстановке. Но и написанные впоследствии произведения Ван-Вогта были лишены силы и огня его работ военного времени. И там уже описывалось будущее людей — генетических суперменов, а не суперменов по образованию.

Генри Каттнер и К.Л. Мур также вернулись домой, в Калифорнию и сразу написал цикл фэнтези о других мирах по мотивам произведений умершего в 1943 году А. Мэрритта для журнала «Стартлинг сториз» компаньона «Триллинг вондер». А для «Эстаундинга» они под псевдонимом Льюис Пэджетт написали цикл рассказов о человеческом безумии и ядерной войне.

Из-за вышеописанного конфликта Айзек Азимов ушёл с военного завода и был призван в армию. Демобилизовавшись, он вернулся в Колумбийский университет и стал доктором химии. А на досуге сочинял для «Эстаундинга» истории о всё более похожих на человека роботах, пока один из них не стал Мировым Координатором и повести о мастерах психологии Второго Основания.

Сам Джек Кэмпбелл тоже спрятался от тревог. Он приобрёл себе новое хобби, воспроизведение высокоточных звуков, которое на этой стадии игры занимало почти всё его время. Это отвлекало редактора от мысли, какого демо-

на научная фантастика выпестовала из мечты в действительность.

Как спасти человечество от этого нового чудовища, вышедшего из-под контроля?

Если завтра человечество превратится в сгусток раскалённого пламени, то как же звёзды и высшая участь?

Кэмпбеллу казалось, что ответы на эти вопросы лежат в огромной брешу между новыми нашими силами и ограниченностью мысли и поведения современного человечества. И поэтому он не понимал, как именно инженеры человеческой техники должны уберечь нас от этого бедствия, которое кажется сейчас неминуемым.

Но когда выбор был сделан. То Кэмпбелл поставил на вселенские действия, а не на высшие состояния сознания. И тем проявил собственную ограниченность.

Между тем неведомое сверхъестественное, лежащее в основе НФ переместилось на ...

Но это уже другая история.

---

---

## Об авторах

Алексей Паншин (Alexis Adams Panshin) — американский прозаик и критик.

Родился 14 августа 1940 года в Лэнсинге, штат Мичиган, в семье выходца из России (мать — англичанка).

После окончания университетов штата Мичиган в Ист-Лэнсинге и Чикагского университета (с дипломом филолога) служил в армии: сначала в Техасе, потом в Корее. Работал библиотекарем, корректором, учителем в школе; читал лекции по научной фантастике в Корнеллском университете в Итаке (штат Нью-Йорк). Активный фэн с юности, Паншин редактировал многочисленные фэнзины. Был награждён специальной премией «Хьюго»-67 за публикации в фэн-прессе.

А. Паншин стал профессиональным писателем в середине 1960-х годов. Его первая публикация — «A Piece of Pie», 1960 (Кусок пирога) — не имела отношения к фантастике, но уже в следующем рассказе — «Down to the Worlds of Men», 1963 (Ниже миры для настоящих мужчин) — состоялся дебют автора как фантаста. Данный рассказ послужил основой для самого известного произведения Паншина — романа «Обряд перехода» («Rite of Passage», 1968), — получившего премию «Небьюла»-68 и принесшего писателю известность.

Перу Паншина принадлежит также и пародийная (в основном на стереотипы космической оперы) трилогия о похождениях героя Энтони Вильерса и его друга-инопланетянина — «Star Well», 1968 (Звёздный колодец), «The Thurb Revolution», 1968 (Революция на планете Турб), «Masque World», 1969 (Мир масок). Четвёртый том серии («The Universal Pantograph») не появился, по общему мнению, из-за конфликта между писателем и его издателем.

Рассказы Паншина представлены в сборниках «Прощай, вчерашнее завтра» («Farewell to Yesterday's Tomorrow», 1975) и «Transmutations: A Book of Personal Alchemy», 1982 (Превращения: книга персональной алхимии). На русском языке первым был опубликован его рассказ «Судьба Мильтона Гомрата» (в журнале «Вокруг света» № 2 за 1979 год).

Многие произведения Паншина написаны в соавторстве с женой, литературоведом и критиком Кори Паншин (Cory Panshin, урожденная Cory Seidman, р.1947, женаты с 1969 года). Супругам принадлежат критические статьи, монографии, в соавторстве с женой Паншин написал и роман в жанре фэнтези — «Earth Magic», 1978 (Магия Земли). По последней доступной информации, пара живёт на ферме в штате Пенсильвания.

Известен Алексей Паншин и как один из самых оригинальных и ярких критиков научной фантастики. Он также автор одного из первых серьёзных исследований творчества Р. Хайнлайна — монографии «Heinlein in Dimension: A Critical Analysis», 1968 (Измерения Хайнлайна: критический анализ), причем сам Хайнлайн возражал против неё и пытался остановить публикацию. Вдвоём с Кори Паншин автором выпущен сборник совместных критических статей — «SF in Dimension», 1976 (Измерения НФ), а также монография, посвящённая философским аспектам фантастики, — «The World Beyond the Hill: Science Fiction and the Quest for Transcendence», 1989 (Мир за холмом: научная фантастика и путешествие в неведомое). Книга «Мир за холмом» заслужила премию «Хьюго»-1990 в номинации критика и литературоведение, и переиздавалась в 2002 и 2010 гг.

*На суперобложке фотография с «Боскона 6» – Бостон, Массачусетс, 22-23 марта 1969.*

---

---

## О переводчице этой книги

Павел Борисович Поляков — библиограф фантастики, активист движения Клубов Любителей Фантастики, родился 2 августа 1964 года. Учился и работал в Омске, активно участвовал в фэн-движении, был членом КЛФ «Алькор» и последним его председателем, организовывал анкетирование КЛФ Советского Союза по присуждению приза читательских симпатий «Великое Кольцо» (1986-1993). В центре библиографических интересов Павла Полякова — отражение фантастики в периодической печати и творческое наследие братьев Стругацких. Член межрегиональной группы исследователей творчества А. и Б. Стругацких «Людены». Член номинационной комиссии конференции «Интерпресскон». Умер Павел 7 июня 2017 года.

### Библиография

П. Поляков «Какой он, “Алькор”?» (1987)

П. Поляков «Эрудиция во вред?» (1989, ошибочно подписано И. Поляков)

Павел Поляков. Фантастика на страницах газеты "Литературная Россия" – Омск, 1989 г. МО, 74 стр.

Павел Поляков, Александр Новиков. Фантастика на страницах журналов "Химия и жизнь", "Наука и техника" – Омск, 1990 г., МО, 54 стр., тираж 600 экз.

Павел Поляков. Раннее творчество братьев Стругацких в контексте развития советской фантастики конца 50-х годов (статья) // В сборнике: «Первая Всесоюзная конференция



*На фото Павел Поляков со скульптурой семигранного болта –  
памятник А. и Б. Стругацким (Интерпресскон)*

по творчеству братьев Стругацких», – Владимир: Галактические новости, 1991 г. МО, 16 стр, Тираж 10000 экз., Стр. 8-9.

Александр и Кори Паншины «Мир за холмом». Перевод Павла Полякова // газета «Коммерческие вести» (Омск), 1998 г., первые главы из книги.

Павел Поляков. Избранные места из вариантов повести братьев Стругацких «Отель «У погибшего альпиниста» // в кн: Неизвестные Стругацкие. От «Отеля...» до «За миллиард лет...» Черновики, рукописи, варианты. Составитель Светлана Бондаренко. – Донецк: Сталкер, 2006 г., 656 стр., ТП, тираж 5000 экз, Стр. 57-124.

Павел Поляков. Дело о пришельцах (статья) // «Астра Нова» альманах фантастики № 2, 2016, Составитель Светлана Тулина. – СПб.: Северо-Запад, 2016 г. (октябрь). МО, 308 стр.

Д.Р.Р.Толкиен. Избранные письма. В переводе Павла Полякова. – Омск: Частный издатель Д.Сорокин, 2017 г., ТП, 168 стр., тираж 50 экз.

Павел Поляков. Стругацкие: взгляд со стороны. Эволюция произведений при переиздании. Омск: Частный издатель Д.Сорокин, 2018 г. (июнь), ТП, 396 стр., тираж 100 экз.

## Содержание

Предисловие .....	7
Глава 1 Тайна научной фантастики .....	9
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ</b> Донаучная фантастика	
Глава 2 Сокрушение мифа .....	17
Глава 3 Новые Прометеи .....	34
Глава 4 В неизвестное .....	58
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ</b> Рождение научной фантастики	
Глава 5 Высшие силы науки .....	93
Глава 6 Мир стал чужим .....	119
Глава 7 Конечность человека .....	163
Глава 8 Смерть души .....	197
Глава 9 Эволюция или смерть .....	235
<b>ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ</b> Современная научная фантастика	
Глава 10 Повелители времени и пространства	267
Глава 11 Законы шанса .....	308
Глава 12 Универсальные принципы .....	360
Глава 13 Смена отношений .....	425
Глава 14 Мир изменений .....	484
Глава 15 Сознание и реальность .....	575
Глава 16 Новая мораль .....	627
Глава 17 Империя ума .....	732
Глава 18 Человек преступивший предел .....	795
Послесловие .....	902
Об авторах .....	906
О переводчике этой книги .....	908

ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ

Алексей Паншин, Кори Паншин

**Мир За Холмом:**

**Научная фантастика и путешествие в неведомое**

Перевод с английского Павла Полякова

*Количество знаков в книге: 1 598 127.*

ЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕ

Алексей

Кори

# ПАНШИН ПАНШИН



*Alexei Panshin*

*Alexei Panshin*

ЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕДЕВРЫ ФАНТАСТИКИ ШЕ