

**ПОЛНАЯ
КОЛЛЕКЦИЯ
РАССКАЗОВ**



Вторая
модель

Золотой
человек



Особое
мнение

Вспомнить
всё

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>Филип К. Дик</i>	7
Введение. <i>Джонатан Летем</i>	13

ВТОРАЯ МОДЕЛЬ

Стабильность	25
Рууг	45
Маленькая революция	53
Вуб внутри	66
Орудие	79
Череп	100
Защитники	134
Мистер Звездолет	170
Дудочки из лесной чащи	216
Извечные	247
Машина-Хранительница	281
Допустимая жертва	296
Непредсказуемый фактор	305
Неугомонная лягушка	414
Хрустальный склеп	430
Недолгая, но счастливая жизнь коричневого оксфордского ботинка	461
Строитель	477
Любопытствующие	494
Расчет сполна	513
Великий К	570
В саду	591
Король эльфов	604
Колония	633

Трофейное судно	663
Нянюшка	697
Старушка с печеньем	723
За дверцей ходиков	736
Вторая модель.	746
Мир Йона	814
Примечания	866

ПРЕДИСЛОВИЕ

Прежде всего я дам определение научной фантастике, объяснив, чем она не является. Разумеется, «рассказ (роман, пьесу), где действие происходит в будущем», к ней отнести невозможно, поскольку в будущем происходит действие авантюрно-приключенческих произведений о космосе, однако это вовсе не НФ — это произведения о приключениях, стычках и войнах в далеком будущем, в декорациях космоса и технологий, далеко ушедших вперед. Отчего же не отнести их к научной фантастике? Казалось бы, здесь им самое место, и, например, Дорис Лессинг относит их именно к ней. Однако подобные «космические авантюры» лишены отчетливых новых идей, ключевой составляющей НФ. Вдобавок действие научно-фантастического произведения вполне может происходить и в настоящем, в романе или рассказе об альтернативном мире. Итак, если мы отделяем научную фантастику от будущего и ультрапередовых технологий, то что же можно ею назвать?

Первый шаг к НФ — вымышленный мир, общество, на самом деле не существующее, но основывающееся на нашем, всем известном, служащем ему отправной точкой; общество, выросшее, развившееся из нашего неким определенным образом, хотя бы ортогонально, как происходит в романах, повестях и рассказах об альтернативных мирах. По сути, речь тут о нашем мире, благодаря работе авторской мысли повернувшем на иной путь развития, о нашем мире, превратившемся в мир несуществующий, по крайней мере, пока. Мир этот должен отличаться от существующего хотя бы в чем-то одном, и это отличие должно быть достаточным для того, чтоб положить начало собы-

тиям, невозможным ни в нашем обществе, ни в любом другом, будь то настоящее или прошлое. При этом изменение пути развития должно подчиняться некоей внятной идее, то есть быть концептуальным, а не попросту тривиальным или причудливым — в том-то и заключается суть научной фантастики: концептуальные перемены в социуме ведут к возникновению в сознании автора общества нового, далее это новое общество переносится на бумагу, а запечатленное на бумаге поражает умы читателей, будто электрошок, шок неузнавания: читатель понимает, что речь идет не о настоящем, не о его собственном мире.

Далее: об отделении научной фантастики от фэнтези. Задача эта невыполнима, и чтоб убедиться в ее невыполнимости, достаточно поразмыслить всего пару минут. Взять хоть псионику, хоть мутантов наподобие изображенных Тедом Старджоном в чудесном романе «Больше, чем люди». Читатель, верящий в возможность существования подобных мутантов, сочтет роман Старджона научной фантастикой, однако читатель, полагающий, будто подобные мутанты не могут существовать на свете, наряду с чародеями или драконами, прочтет «Больше, чем люди» как фэнтези. Фэнтези повествует о том, что, согласно общему мнению, невозможно, а НФ имеет дело с тем, что, согласно тому же общему мнению, вполне возможно — при благоприятствующем стечении обстоятельств. По сути, разграничение тут основано на вкусовщине чистой воды: ведь что возможно, а что невозможно, объективно судить мы не в силах, и потому все зависит исключительно от субъективного мнения автора и читателя.

Далее: определимся, что такое хорошая научная фантастика. Концептуальное изменение пути развития — иными словами, новая идея — должно быть действительно новым или, по крайней мере, новым переосмыслением старой идеи, а также послужить читателю интеллектуальным стимулом, поразить его разум, побу-

доть к размышлениям о возможности того, о чем он до сих пор не задумывался. Таким образом, «хорошая научная фантастика» — скорее оценочное суждение, чем объективное качество, однако, по моему мнению, объективно хорошей НФ на свете немало.

Думаю, удачнее всех эту мысль сформулировал доктор Уиллис Макнелли из Калифорнийского государственного университета в Фуллертоне, сказавший, что истинным протагонистом научно-фантастического романа или рассказа является не личность — идея. Идея хорошей НФ нова, побуждает к размышлениям и, что, вероятно, самое главное — запускает в голове читателя цепную реакцию, становится отправной точкой для целой череды следующих из нее мыслей — то есть, так сказать, открывает его сознанию путь к дальнейшему творчеству в заданном автором русле. Таким образом, НФ есть творчество, побуждающее к новому творчеству, в отличие от основной массы художественной литературы. Мы, читатели НФ — сейчас я говорю как читатель, а не как автор, — читаем ее именно из любви к этой цепной реакции, к идеям, порождаемым той, что заключена в прочитанной книге, а следовательно, в итоге лучшая научная фантастика превращается в сотрудничество автора и читателя, в творческий союз, приносящий обоим подлинное наслаждение, еще одну, последнюю из ключевых составляющих НФ, а именно — радость познания нового.

Филип К. Дик
(в переписке),
14 мая 1981 г.

Разница между рассказом и романом сводится к следующему: если рассказ может повествовать об убийстве, то роман повествует об убийце, чьи действия обусловлены психологическим портретом, нарисованным автором загодя, — если тот знает свое ремесло. Таким образом,

роман отличается от рассказа отнюдь не объемом: вот, например, сейчас «Долгий марш» Уильяма Стайрона публикуется как «короткий роман», хотя изначально, в «Дискавери», печатался как «длинный рассказ». Выходит, читая его в «Дискавери», вы читаете рассказ, однако, взяв в руки отдельное издание в мягкой обложке, начнете читать роман. Чудеса, да и только.

На деле для романов существует одно ограничение, рассказам вовсе не свойственное: протагонист должен быть симпатичен, близок читателю настолько, что в тех же обстоятельствах читатель повторил бы или, в случае фантастики эскапистской, чисто развлекательной, хотел бы повторить любой его поступок. В рассказе без подобного отождествления читателя с персонажем вполне можно обойтись, поскольку, во-первых, в рассказах просто недостаточно места для такого множества фонового материала. Во-вторых, поскольку внимание акцентировано на действии, а не на действующем лице, для рассказа — в разумных, конечно, пределах — не слишком-то важно, кто совершает убийство. В рассказе вы узнаете о персонажах из их поступков, в романах же все наоборот: вначале перед вами предстают собственно персонажи, и только после они выкидывают что-либо идиосинкратическое, под стать своим уникальным характеристикам. Поэтому и события в романе можно смело называть уникальными — в других произведениях того же самого не найти, однако в рассказах одни и те же события происходят снова и снова, пока между автором и читателем не образуется нечто вроде условного языка... Впрочем, я это чем-то плохим не считаю ни в коей мере.

Кроме того, в романе, особенно в научно-фантастическом, создается целый мир, мир из бесчисленного множества незначительных мелких деталей — возможно, незначительных для героев романа, однако жизненно

важных для читателя, поскольку именно из этих многочисленных мелочей и складывается в его голове цельный образ вымышленного мира. Ну, а в рассказе вы будто переноситесь в мир будущего, где на каждой из стен комнаты идет своя «мыльная опера»... совсем как у Рэя Брэдбери. Один этот факт уже катапультирует рассказ из фантастики массовой в научную.

Без чего в научно-фантастическом рассказе действительно не обойтись, это без исходной предпосылки, целиком отсекающей действие от современного мира. Эта граница — между миром вымышленным и реальным — должна быть очевидна и для автора, и для читателя любого художественного произведения. Однако писателю, обратившемуся к жанру НФ, в этом смысле приходится много, много труднее, так как брешь, разделяющая миры, в произведениях научно-фантастических гораздо шире, чем, скажем, в «Деле Пола» или в «Большой блондинке»¹ — двух разновидностях массовой литературы, с которыми мы не расстанемся никогда.

Таким образом, в научно-фантастических рассказах происходят научно-фантастические события, а в научно-фантастических романах изображаются вымышленные миры. Рассказы, собранные под этой обложкой, есть не что иное, как череда событий. Ключевая вещь в написании рассказа — создание кризиса, нагнетание обстановки до тех пор, пока герои по воле автора не увязнут в происходящем настолько, что выхода вроде бы и не найти... но тут автор, как правило, вытаскивает их из педраги. Он на это способен, вот что самое важное. Однако в романе поступки настолько глубоко уходят кор-

¹ «Дело Пола» («Paul's Case») — рассказ из первого авторского сборника Уиллы Кэсер. «Большая блондинка» («Big Blonde») — рассказ Дороти Паркер. То и другое считается классикой американской литературы XX века. (Здесь и далее — примечания переводчика).

нями в характер главного героя, что как бы автору, дабы выручить собственное детище из беды, не пришлось переделывать личность героя заново. В случае же рассказа, особенно короткого, подобное вовсе не обязательно. Что же касается длинных рассказов наподобие «Смерти в Венеции» Томаса Манна — это, как и упомянутая выше вещь Стайрона, скорее, короткие романы. Выводы из всего этого вполне объясняют, отчего одним авторам удаются рассказы, но не романы, а другим — романы, но не рассказы.

Дело в том, что в рассказе может произойти все, что угодно, а автору остается лишь подогнать героя под происходящее. Таким образом, в смысле событий и действий рассказ налагает на автора куда меньше ограничений, чем роман. По мере создания произведение объема романа мало-помалу начинает окружать автора лабиринтом решеток и стен, лишая его свободы выбора; собственные же персонажи берут над ним верх и вместо того, чего хотелось бы автору, начинают творить, что захотят, — в этом и сила романа, и его слабость.

Филип К. Дик

(из сборника «Машина-Хранительница»),

1968

ВВЕДЕНИЕ

Филип К. Дик — автор, без которого нам просто не обойтись, в том смысле, что, если б его не существовало, его непременно следовало бы выдумать. Его вполне можно назвать Ленни Брюсом¹ американской литературы. Подобно Брюсу, он — чистый продукт 1950-х, а как предупредил Уильям Карлос Уильямс, «чистый продукт Америки сходит с ума»²; один из тех, чье иконоборческое неприятие конформизма той, современной ему эпохи словно вызывает к нам, предвосхищает наши сегодняшние взгляды на жизнь.

Вдобавок, как и в случае Брюса, все старания приписать ему какую-либо культурную роль — хиппи, теоретика постмодернизма, политического диссидента, метафизического гуру — обречены на поражение, им не устоять под натиском противоречий, мирно сосуществующих в одной-единственной горячей, запальчивой живой душе. Однако какие бы проблемы Дик ни затрагивал, ему неизменно присущи не только ирония, но и горькая жалость в отношении тех, кому выпала нелегкая доля жить в двадцатом столетии — она-то и придает ему облик героя-одиночки в глазах читателей, высоко ценящих его творчество до сих пор, в начале двадцатых годов столетия двадцать первого.

¹ Ленни Брюс — весьма популярный в 1950–1960-х гг. американский эстрадный комик, социальный критик, сатирик; благодаря смелости суждений — в буквальном смысле слова культовая фигура тех лет.

² Цитата из стихотворения Уильяма Карлоса Уильямса «К Элси» (в русском переводе — «Чистый продукт Америки»), пер. П. Вегина.

Величайшее достижение Дика, наглядно представленное в изобилии собранных в этом томе рассказов, заключается в превращении материалов американской «бульварной НФ» в своего рода лексикон, словарь для изображения удивительно оригинальных образов всеобщей, доведенной до абсурда паранойи. Эти картины не менее тоскливы, тревожны, чем у Кафки, пусть даже выглядят значительно привычнее, можно сказать, по-домашнему — и в той же мере смешны.

Дик — натуралистический, кухонный сюрреалист, черпающий энергию и идеи из груд клише и тропов бульварной НФ, строящий из них нечто собственное: тут вам и путешествия во времени, и экстрасенсорные возможности, и пришельцы со щупальцами, и лучеметы, и роботы-андроиды. Суррогаты и симулякры, иллюзорные миры, лжерелигии, препараты-плацебо, самозванных полицейских, киборгов он любит в той же степени, в какой и боится их. Тирания правящих миром диктаторов, апокалиптические руины больших городов в его творчестве дело обычное: в мирах Дика принимаются как данность не только Оруэлл с Хаксли, но и старые мастера научной фантастики наподобие Клиффорда Д. Саймака, Роберта Э. Хайнлайна и Альфреда Э. ван Вогта.

Американская научная фантастика середины 1950-х представляла собой нечто вроде джаза: миры и сюжеты ее строились на риффах, на отголосках других миров и сюжетов. Составленный из них разговор мог стать запредельно таинственным, однако быстро усвоенные и подхваченные Родом Серлингом¹, «Марвел Комикс» и Стивеном Спилбергом, не говоря уж о многих других, они превратились в один из основных словарей нашей эпохи.

¹ Родман Эдвард Серлинг — американский сценарист, драматург и телепродюсер, в 1950-х — один из самых известных, востребованных сценаристов на телевидении.

Ну, а Дик стал одним из первых писателей, кто с эгоистичным злорадством — «гляньте-ка, гляньте, что я нашел!» — принялся доводить этот материал до абсурда, предвосхищая авторов вроде Курта Воннегута и Джорджа Сондерса. Однако выпуская своих героев на волю, на просторы миров, затейливостью не уступающих изобретениям Руба Голдберга¹, Дик описывает их эмоциональные реакции с неизменным сочувствием. Его персонажи живут в постоянном напряжении, на грани срыва, не зная, откуда ждать новых напастей — психологических, онтологических, фармакологических и прочих. Даже его тираны, диктаторы, правящие миром, то и дело нервно озираются по сторонам, гадая, не собирается ли некая высшая власть стереть их реальность в труху или еще как-нибудь выставить напоказ ее фальшь... или же попросту опасаются возможного ареста. Да-да, тиару Первосвященника Параноиков Дик заслужил на старый добрый манер: в его произведениях на грани ареста находят все и каждый.

Второй набор использованных Диком мотивов куда прозаичнее: это вполне типичная для 1950-х одержимость образами пригородов, потребителей, бюрократов и бедственным положением маленького человека, вынужденного противостоять императивам капиталистического общества. Казалось бы, Дик, бородатому, не чурающемуся наркотиков калифорнийцу, прямая дорога в битники — тем более что он действительно одно время плотно тусовался в поэтических кругах Сан-Франциско. Однако твердая приверженность к основным ма-

¹ Рубен Люциус Голдберг — американский карикатурист, скульптор, писатель, инженер и изобретатель, более всего известен серией карикатур, изображающих т. н. «машины Руба Голдберга», крайне сложные и громоздкие устройства для выполнения простейших задач (например, огромная машина, занимающая целую комнату и служащая для перемещения ложки от тарелки до рта).