

Л.Г. МИХАЙЛОВА*

ПСИ-ФАКТОР

Современная американская психологическая фантастика

В журналах научной фантастики, выходивших в США с середины 20-х годов, американские авторы печатались наряду с английскими, а в последние три десятилетия и с авторами из Канады, Австралии и Новой Зеландии. Поэтому сугубо американской "по национальности" научная фантастика США никогда не была, несмотря на то, что произведения американских авторов преобладали как в периодике, так и в книжной продукции.

С какого момента научная фантастика стала психологической?

Вопросы периодизации всегда тесно связаны с вопросами эволюции жанровых и сюжетообразующих структур, и лишь изредка (для очень крупных периодов) знаменуются переменной курса в содержательных структурах, а еще реже – методообразующих. В расхожем представлении – на сегодняшний день – фантастика ассоциируется прежде всего с авантурным сюжетом, инопланетянами и сверхвозможностями человеческой психики. Главным образом такая картина ожиданий сложилась благодаря кино и телесериалам ("Звездные войны", "Вавилон-5", "Секретные материалы"). Но отражает ли это представление состояние современной литературной научной фантастики в Америке? В очень небольшой степени.

Фантастический кино-бум – можно без преувеличений так его называть, ибо фантастика составляет 40% общего объема кинопродукции сегодня, а среди наиболее кассовых лент эта доля достигает 60–70% – знамение конца 90-х. "Синдром тысячелетия" ли только тому причиной? Вряд ли. Начиная с 60-х годов число фантастических лент постепенно увеличивалось, пока не достигло современных цифр¹. Материал для этих фильмов, "открытый" сценаристами и постановщиками, черпается по преимуществу из огромного массива литературы, созданного в 50–90-е годы². Обращение к ретро объясняется тем, что аудитория хочет получить в относительно готовом виде (в наглядных образах)

*МИХАЙЛОВА Лариса Григорьевна – кандидат филологических наук, факультет журналистики МГУ им. Ломоносова, ученый секретарь Общества по изучению культуры США (ОИКС). Copyright © 2001.

¹Подробные данные можно посмотреть в книге: Rottensteiner F. The Science Fiction Book. An Illustrated History. N.Y., 1975; The American Cinema, USA, 1991.

²О характерном для кинофантастики движении вспять см. статью: Михайлова Л. Ретро в фантастике. В кн.: "Фантастика-83". М., 1984.

ответы на волнующие их "вселенские", в философских терминах — космогонические и герменевтические вопросы: о возможности бессмертия, устройстве Вселенной, существовании иного разума, возможности перемещаться во времени. А если говорить о 90-х годах: каково оказаться внутри иной, виртуальной реальности, ощутить себя неуязвимым суперменом? Акцент на передаче чувственных восприятий ближе молодой аудитории, преобладающей среди зрителей, и развитие компьютерной трехмерной графики оказалось мощным подспорьем для видеоряда. Журналы о кинофантастике распространяются полумиллионными тиражами, но материалы там рассчитаны в первую очередь на любителей тех или иных серий фантастических приключений и повествуют в основном об истории их съемок, планах актеров и режиссеров, и особой глубиной проникновения в душевные движения героев они не отличаются. Сложился стереотип изображения и пренебрежительное обозначение жанра "sci-fi". Из-за силы воздействия "самого массового из искусств" необходимо было вначале упомянуть о стереотипе восприятия фантастики, связанном с кинематографом, который накладывает отпечаток на само понятие научной фантастики, хотя отождествлять его с реальным состоянием дел в ней ни в коем случае нельзя. Теперь мы вплотную подходим к вопросу о путях развития литературной психологической научной фантастики в США.

В основных параметрах она сложилась в 50-е годы. Берусь так утверждать, несмотря на то, что ее Золотым Веком в американском литературоведении принято считать 40-е годы — время расцвета фантастики на страницах журналов. Действительно, есть за что называть это время Золотым Веком: стабильно росли тиражи, достигнув к 1949 г. 80 000 экземпляров³, вышли на литературную арену те авторы, кого теперь относят к старой гвардии научной фантастики. Журналы стали колыбелью современной фантастики в США. Но в целом качественный уровень произведений, печатавшихся там, был крайне неравным, да иначе и быть, видимо, не могло, так как только начали обкатываться специфические для фантастики темы и жанры: освоение космоса и столкновения с инопланетными монстрами, попытки сумасшедших ученых создать сверхоружие или послушного мощного помощника для овладения миром, путешествия в параллельный мир. Наилучшее представление как о типичных, так и о выдающихся образцах, дает сборник "Знаменитые научно-фантастические рассказы. Приключения во времени и пространстве", составленный Реймондом Хили и Фрэнсисом Маккомасом (1957). Однако ориентиром продолжал, несомненно, оставаться Герберт Уэллс.

Уже около трех четвертей века существует определение специфики подхода фантастов к изображению человека, данное Уэллсом в романе "Мир Вильяма Клиссольда": "Если человек должен быть дан целиком, то вначале его нужно сопоставить с Космосом, затем показать в соотношении с Историей, и лишь затем с другими людьми"⁴. Тем самым полнота изображения человеческого характера ставилась одним из зачинателей современной фантастики в прямое соответствие со способностью автора выявить многообразие связей героя с

³См.: "Astounding Science Fiction".

⁴Wells H. The World of William Clissold. L. 1928.

миром и умением показать обусловленность его поступков сложным комплексом зачастую противоречивых влияний.

В то же время в среде критиков, занимающихся теорией и историей научной фантастики, укрепилось как одно из наиболее авторитетных мнение исследователя Уэллса Ю.Кагарлицкого, высказанное им в ряде работ⁵, о том, что героем научно-фантастического произведения выступает по преимуществу не человеческий характер, а идея. Не желая умалять значения подобных аргументов, хочу обратить внимание читателей на тот простой факт, что любая идея, в том числе и выступающая в роли "героя", обретает выраженную форму лишь посредством воплощения в судьбы людей, инопланетян или других персонажей. В противном случае перед нами лекция, трактат, материал для последующего художественного освоения. Об опасности удаления в область малопонятных абстракций предупреждал в романе "Странный Джон" (1935) еще Олаф Стейплдон – другой корифей современной научной фантастики из Англии, философ и писатель, создававший в 30-х годах XX в. эпические по размаху произведения "Последние и первые люди", "Творец звезд". Примером для него служила Джейн Остин, умевшая показать индивидуальность внешне неприметных своих героинь.

Таким образом, в научной фантастике, выявляющей дополнительные, прежде не освоенные художественной литературой, нити, связующие человеческую жизнь со Вселенной, – которые экспериментально и теоретически зачастую первыми обнаруживают ученые и воплощают в форме научных идей, – происходит синтез нового психологизма XX в.

Современный канадский автор, активно печатающийся в США, Чарльз де Линт, кратко, хотя и совершенно нетерминологично, выразил своеобразие фантастики: "Она о том, что существует помимо известного"⁶. Сам де Линт – неоромантик в фантастике. Его более всего привлекает неуловимое проникновение, казалось бы, навсегда исчезнувшего первозданного мира Природы в урбанистические ритмы современного мира. Романтическое двоемирие находит своеобразие разрешение в его произведениях через героев, не принимаемых окружающими (их помещают в психиатрическую лечебницу, чтобы отучить видеть не родившуюся сестру-близнеца, или просто оттесняют на обочину жизни, подобно его героям-музыкантам, певцам, рассказчикам странных, но правдивых историй). Именно эти герои, способные легче других отстраняться от хода "обычной" жизни, становятся живыми звеньями цепи, вновь связующей распавшуюся связь времен.

Еще одно качество романтического героя, а именно его исключительность, обладание определенными чертами в сконцентрированном виде, демонстрирует такой популярный герой фантастики, как супермен. Этот спаситель несправедливо обиженных с крепкими кулаками и сверхчеловеческими выносливостью, скоростью, силой, умом, ловкостью, сноровкой и т.п. (все в превосходной степени) появился в комиксах 20–30-х годов. Но в 30-е годы стал набирать

⁵В частности, в ряде статей, собранных в книге "Что такое научная фантастика?" (М., 1974.) Сходную позицию отстаивал и А.Ф.Бритиков в статье "Эволюция фантастики" в сб. "О прогрессе в литературе" (Л., 1977.)

⁶Lin t Ch. Someplace to be Flying. N.Y., 1998.

силу культ и совсем другого сверхчеловека, с характером нордическим, отчего популярность разработки темы супермена на время померкла. Суждено ему было потом воскреснуть уже в 50-е годы на экране кино, с налетом некоторой сентиментальной ностальгии. В литературе к тому времени произошли качественные изменения, оставившие гипертрофированным сверхгероям место лишь в пародиях.

К 30-м годам относится и создание Р.Говардом знаменитого Конана. Интересна причина, которую писатель, работавший над двадцатью повестями и романами, входившими в первоначальную серию о Конане-киммерийце, с 1932 по 1936 г., привел в качестве мотивировки появления цикла и, соответственно, героя: "Я выдумал эту историю, эпохи и народы, населявшие землю, чтобы моя сага приобрела некоторый налет реальности. Я задумал "факты" такими, чтобы они как и самый дух этой псевдоистории, облегчили мне задачу представить себе Конана человеком из плоти и крови и таким показать его читателю, а не малевать железобетонного героя очередного сериала"⁷. Судя по признанию Говарда, "железобетонные" герои уже тогда надоели публике, стала ощущаться потребность в изображении особого мира с его закономерностями для объяснения выдающихся способностей героев. То есть происходило своеобразное соединение романтических и реалистических принципов обрисовки персонажей.

По мере усиления связи героя с описываемым миром, обусловленной расширением круга проблем, интересующих писателя, происходило и дальнейшее развитие психологизма в фантастике. Требовалось в более полном объеме исследовать многостороннее взаимодействие героев с социальной и природной средой, поэтому ситуация (в гегелевском понимании – как соотношение характеров) обогащалась за счет установления новых связей между внутренним миром героя и миром внешним: происходила эволюция от типажа к собственно характеру. Хронологические рамки этапов эволюции психологизма совпадают с этапами развития современной научной фантастики: типаж – 20–30-е годы, персонаж – 30–50-е, собственно характер – с конца 50-х годов.

Процесс эволюции можно наглядно показать на примере видоизменения типажа астронавта. Капитаны ракет и члены экипажа космических кораблей на всем протяжении существования научной фантастики были действующими лицами романов, повестей, рассказов и пьес. Среди сталкивающихся миров "космических опер" они хранили англосаксонское спокойствие и уверенность в собственной правоте. Для того, чтобы внушить читателю чувство восхищения размахом подвигов, оказывающихся по плечу героям, и веру в близкое наступление космической эры, Э.Р.Берроузу и К.С.Льюису, чей авторитет на ранней стадии развития научной фантастики был незыблем, не надо было наделять их богатым внутренним миром. Достаточно было выпукло подчеркнуть смелость, решительность и справедливость (кстати заметим, даже в примитивной версии характеристики этическое качество было существенным), которые выражались в немедленном оказании отпора всякому противодействию целям героев – слегка модернизированной Великой миссии Белого Человека. В 30–40-е годы на этой основе развился культ Человека Земли. Воспевая изоб-

⁷Говард Р. Конан из Киммерии. СПб, 1996, с.12.

ретательность и жизнестойкость героев, писатели не подвергали сомнению их моральную правоту во взаимодействиях и столкновениях с представителями внеземного разума, поэтому в рассказах А.Э. ван Вогта, наиболее характерных для этого периода, нельзя найти развернутых характеристик ни землян, ни противостоящих им внеземлян. Такие характеристики были бы излишни, так как интересно в первую очередь было само противостояние мужества людей Земли всему враждебному Космосу, рисовалась черно-белая картина мира — оттенки других цветов смотрелись бы искусственно.

Однако с начала 40-х годов стали появляться произведения, в которых образы астронавтов наделялись чертами, для бытовавшего типажа явно ненужными, а теперь попадавшими в центр внимания писателя. В рассказе "Реквием" (ок. 1940 г.) Р.Хайнлайн изображает эпизод из недалекого будущего, когда полеты на Луну станут доступны туристам. К пилотам такого небольшого туристского "катера" обращается с просьбой взять его на Луну старик, предлагая при этом сумму вдесятеро большую обычной. Они, привыкшие к полетам, долго не могут понять той настойчивости, с которой больной старик человек стремится совершить этот перелет, хотя им ясно, что он не вынесет перегрузок. В образе старого мистера Харримана Хайнлайн воплотил страстную жажду большинства читателей журнальной фантастики приблизить то время, когда полеты станут реальностью. Будучи подростком, его герой Харриман зачитывался произведениями Жюль Верна, Герберта Уэллса, Кордюзинера Смита, и вместо школьных завтраков тратил карманные деньги на взносы в Американское ракетное общество. Причем писатель не ограничивается констатацией пламенной страсти своего героя, а сопоставляет ее с "реальностью" изображаемого им мира. Сталкивая восприятие космических полетов пилотами, родственниками и наследниками Харримана и самим Харриманом, Хайнлайн заставляет читателя задуматься над их смыслом. Для одних — это работа, для других — источник доходов (наследники рассчитывают после смерти Харримана завладеть его главным паем в компании по производству ракет), для самого Харримана — воплощение мечты. Поэтому в рассказе появляется линия родственников, затевающих суд против старика, который изъясил свой пай, чтобы выкупить у компании ракету, на которой хочет полететь на Луну. Хайнлайну удалось, изобразив "потенциального астронавта" в лице Харримана, выйти за рамки типажа.

Персонажи-астронавты многих произведений 40–50-х годов — это не что иное, как разработка первоначального образа, но со временем он настолько видоизменился, что прежний бестрепетный астронавт стал выступать объектом насмешки, а психология солдата, питавшая его, совершенно потеряла свою привлекательность. Из наиболее известных в этом ряду произведений можно назвать "Марсианские хроники" Р.Брэдли (1950), рассказы "Ранняя модель" Р.Шекли (1956) и "Куш" К.Саймака (1958), а также роман "2001 год: Космическая Одиссея" А.Кларка (1968). В рассказе английского фантаста Ричарда Купера, начавшего печататься в 60-е годы в США, "Выпей меня, Франческа" мы находим как бы подведение итога этого большого периода эволюции образа астронавта. Рассказ открывается вопросом учителя истории к детям в школе далекого будущего: "Когда-то считали, что за пределами ионосферы астронав-

там вовсе ни к чему то самое свойство, которое, собственно, только и давало им право подниматься туда. Кто скажет, какое именно?" На что догадливая ученица отвечает: "Человечность, сэр?"⁸ Описывая неудачный состав первой звездной экспедиции, Коупер недвусмысленно высказывает свое отношение к первоначально преобладавшему в фантастике типу астронавта. Главный герой его рассказа Питер Малер, чей доклад учитель предлагает детям для изучения, выделяется на фоне остальных членов экипажа характером своих занятий и увлечений. Он любит не спорт, охоту и технику, как все остальные, а музыку и живопись, что и позволяет ему установить контакт с разумными обитателями планеты. Гуманистический потенциал искусства привлекается писателем для того, чтобы придать глубину и теплоту отношениям человека и внеземных цивилизаций.

Таким образом, на протяжении 50-х годов писатели-фантасты переходят в изображении характеров от "пиджин галактик" (по выражению Урсулы Ле Гуин) ко все более разносторонним способам индивидуализации, характеры персонажей становятся все более реалистическими. Приведу еще один пример.

Герои научно-фантастических произведений существуют обычно в атмосфере сконденсированной информации, так как речь идет чаще всего о тех областях жизни или тех проблемах, которые либо мало изучены, либо, наоборот, притягивают к себе пристальное внимание и потому интересны для многих. И, обращая внимание читателей на восприятие героями той или иной стороны мира, писатели максимально используют "специальные эффекты" физических законов, не в полную силу раскрывающихся в земных условиях. Мастерски применяет этот прием Артур Кларк. В романе "Встреча с Рамой" (1973), первом из цикла произведений о корабле-колонии инопланетян, залетевшем в Солнечную систему, чтобы запастись энергией у Солнца, исследователи впервые проникают на внеземной корабль, когда внутри царит тьма. В незнакомой обстановке все чувства человека обострены, каждое новое ощущение внимательно анализируется. Кларк достоверно изображает поведение в такой ситуации человека, который по донесшемуся звуку, запаху и ассоциациям, вызываемым ими, строит картину, которая может и не соответствовать действительности, но помогает освоиться с пугающей неизвестностью. Нервы на взводе, но темнота может быть и союзником, так как скрадывает истинные, гигантские, масштабы Рамы. На полюсах Рамы невесомость, поэтому расстояния между ступеньками гигантской лестницы, ведущей к поверхности, очень велики, надо отталкиваться от одной и пролетать некоторое расстояние до другой. В темноте это еще можно было сделать, но при ярком свете вспыхнувших "окон" оторваться от перекладки стало почти невозможно. Чтобы "перехитрить" органы чувств, сформировавшиеся в земных условиях, капитан Нортон предлагает рассматривать Раму не как колодец, а как длинный туннель (в невесомости можно выбрать любую проекцию), и космонавтам удастся продолжить движение.

В более широком смысле возможность выбирать "проекцию" широко используется писателями-фантастами при психологической обрисовке героев,

⁸Cowper R. Drink Me, Francesca. — "The Magazine of Fantasy and Science Fiction", 1978, vol.54, No. 4, p.86.

однако до определенного предела. Скажем, постмодернистская вариативность повествования, как правило, читателя фантастики отталкивает и научной фантастике не свойственна. Здесь действует принцип выбора детерминанты, после чего нельзя уже свободно "пересест" на произвольно предложенную сюжетную линию. В этом плане научная фантастика по-прежнему преимущественно реалистична.

В ходе эволюции фантастики второй половины XX в. у героев вырабатывается специфическое качество расширения сознания через постижение иной культуры и через перестройку собственного мировосприятия, способность находить устойчивые общие звенья и восполнять зияющие бездны расхождений в миропонимании. Особую роль в развитии этого качества психологизма сыграла так называемая "антропологическая" фантастика, ведущим мастером которой стала Урсула Ле Гуин. Такая позиция в корне противостоит категории избранничества, питающей фанатизм всех мастей, и генетически связана с гуманистической эгалитарной традицией, восходящей к эпохе Просвещения. С той лишь — но весьма значительной — разницей, что человек видится не выразителем неизменной имманентно благой сущности, а в эволюционной перспективе носителем творческого и разрушительного начал, способным адаптироваться к условиям окружающей среды и постичь этические императивы, одновременно совершенствуясь и воздействуя на них.

Диалектика процесса в научно-фантастическом произведении рубежа XX—XXI вв. непременно включает в себя это ответное воздействие эволюционировавшего героя. В этом смысле психологическая фантастика насыщена действием, но не внешним, а внутренним, причем принципиально не замкнутым на сюжетной линии.

"Неокосмомахия", подобно древним сказаниям о схватках богов и героев, породила новый тип литературных героев. В том числе таких, которым по плечу "нейтрализовать" ядерный взрыв, по крайней мере на бумаге. Закрепилось понятие о Супермене. Но XX век впитал в себя все сомнения веков предыдущих, а также — в творчестве наиболее талантливых и проницательных авторов — проявил попытки обойти те социальные и психологические ловушки, в которые победоносные герои попадали на протяжении истории. Транскультурной притчей стала история о победе доблестного воина над тираном-Драконом, который предрекает новому герою такую же участь. Цикличность, самовоспроизводство зла, вместе с тем, возможны лишь при статичности, неизменности начальных условий, когда "иное" означает "враждебное", а победитель поселяется во дворце побежденного тирана. В конце же века вопрос "кто кого?" звучит совсем не так категорично. Меряется ли силой человек со Вселенной? А может — соизмеряет себя с ней, примеряется к мирозданию?

В сегодняшней фантастике именно эта спокойная, элегическая интонация доминирует в повествовании. Иным становится темп, и даже по внешним приметам самые героические (как выясняется к финалу повествования) персонажи ничем не выделяются. Ни бицепсов особых, ни третьего глаза. Разве что повышен порог восприятия чужой боли и более крепка вера в животворность мечты о Мире.

"Беги, кролик", – улюлюкают бандиты вслед ограбленному ими до нитки путнику Гордону, которого американский фантаст 90-х годов Дэвид Брин делает главным героем романа "Почтальон"⁹. А тот, пробираясь через безжизненные просторы Америки после ядерной катастрофы, все же не разряжает в вандалов последние патроны и не захватывает женщин в их лагере, потому что тогда ничем не будет отличаться от них самих. (Помните Дракона?) Вместо этого он использует волею случая найденную им форму почтальона для осуществления мечты о Возрожденном Мире. Почтальон в сознании американцев – фигура если не героическая изначально, то весьма романтическая, ибо в любую непогоду доставляет письма, за что не получает иной награды, кроме признательности людей. Он олицетворяет собой нормальную, мирную жизнь. И вот, идя от одного уцелевшего оазиса жизни к другому и учреждая там Отделения Связи, Гордон передает весточки тем, кто уже и не надеялся что-то узнать о близких и друзьях. Он также находит в себе силы объединить людей, не помышлявших о помощи, с далекими от них жителями долины реки Уилламетт в общей борьбе против не знающего пощады врага.

Здесь выплывает еще один традиционный для научной фантастики, начиная с "Франкенштейна" (1818) Мэри Шелли, мотив: искусственного изменения человеческой природы с целью ее совершенствования, обращающийся катастрофой. Не из-за самого факта вмешательства в Природу, как иногда упрощенно трактуют подобные сюжеты, а из-за бездумности, неумения или нежелания учитывать непосредственные и отдаленные последствия такой перестройки человеческого организма. У Брина "приращенные" – бойцы, обладающие сверхчеловеческой мощью и скоростью, созданные специально для ведения боевых действий, – полностью проявили свои убийные качества во время "локальных" конфликтов, но, вернувшись в Америку, не пожелали смирить свою воинственность. Они стали претендовать на главенство во всем, после чего для борьбы с ними ученые создали нового "сверхчеловека", но теперь уже брали в качестве "исходного материала" не самых физически сильных, а производили отбор среди занимающихся йогой пацифистов-студентов. Такой "приращенный", по имени Джордж Паухатан, привлекая к себе природные силы, уничтожает чудовищного убийцу, но не поединок фантастических созданий рук человеческих становится кульминацией романа. Кульминация – это самоотверженное решение девушек городка, где сохранилась культура, напомнить отчаявшимся и забитым рабыням стойбища озверелых "мастеров выживания", что у женщин и у всех людей вообще может быть другая, достойная жизнь. Альтруизм этих девушек – наследниц лучших традиций женского движения, и непреодолимое желание героя – Гордона – приблизить момент, когда Страна Мир сможет материализоваться из тумана надежды, позволяют осуществиться победе над исчадием зла. Вот как описывает автор чувства, позволившие Гордону выстоять. "В самых глубинах его души продолжала мерцать все та же мечта – пусть это единственное место во всей Вселенной, где она еще не угасла. Она была похожа сейчас на микроскопический организм, выдерживающий сокрушительное давление океанской толщи. Ему казалось, что он берет эту мечту в ладони – и не верит своим глазам: мечта, эта чудес-

⁹Брин Д. Почтальон. Смоленск, 1995.

ная драгоценность, увеличивается в размерах, заливают своим мерцанием беспробудный прежде мрак; на ее бесчисленных гранях он видит даже не просто людей, а многие поколения человечества. Вокруг него материализовалось само будущее. Будущее это проникло в его сердце"¹⁰. Именно обращение всем сердцем своим к надличной мечте, приобщение к судьбам людей, переставших быть чужими, меняет героя и дает ему, и вместе с ним всему миру, возможность продолжать жить.

В "Почтальоне" Д.Брин максимально приблизился к сути расширенного психологизма в научной фантастике, и вместе с тем — представил рядовой, типичный пример его проявления.

Интересно, что писатели, творящие вне научной фантастики, но задающиеся глобальными вопросами, также приходят к выводу о необходимости сопричастности переживаний отдельной личности и **надличного** существования — будь то Океана, Леса как совокупности жизни, неразрывно связанной с человеком. В романе "Отец-Лес" Анатолия Кима я прочла поразительную по силе фразу, ставшую эмоциональным итогом этого в полном смысле слова нелинейного и перенасыщенного самоубийствами романа: "В новом мире я сначала умру от ненависти, которая исходит от моего одиночества, а затем воскресну от любви, которая не может умереть вместе со мной"¹¹. На мой взгляд, это и есть выраженная словами писателя-нефантаста надежда на спасительное приобщение к сознанию и чувствам других, перестающих быть чужими. Естественно также, что у Кима переживания его лирического героя во всех ипостасях — и членов рода Тураевых, и бесфамильного Петра, нашедшего последний покой под крестом, поставленным руками финна на берегу неласкового моря, и даже "Отца-Леса" — сплетаются с христианской символикой, которая в европейской культуре ближе всего подошла к надличному восприятию и чувствам. Писатель находит наиболее близкую аналогию, помогающую отогнать мучительную тоску, в мире звезд, окружающем нашу планету: "Однажды услышав гул Леса, живущего не в быстротекущем времени, а вне его, каждый из нас вдруг обретает особое свойство: свою жизнь увидит в совершенном отрыве от повседневной суеты. И нечеловеческая сущность этой жизни сначала устрасит его почти до смертного оцепенения, а затем окрылит чувством бескрайней и головокружительной, как сама бездна, свободы. И стародавнему его духу, вдруг залетевшему в пределы подобной свободы, уже нет надежного возвращения назад, к милой суете прежнего бытия, и отныне останется ему лишь устремляться все дальше и дальше, подобно световому лучу в мировом пространстве, — чтобы уже никогда не вернуться к исторгшему его светочу.

Но какие удивительные картины открываются взору путешественника, который вышел на дорогу в никуда! Лучи от всех огненных тел Вселенной летят навстречу друг другу — и преодолевая абсолютную пустоту пространства, сливаются в единую космическую световую сферу. Значит, односторонний уход,

¹⁰Ук. соч., с.344. Следует заметить, что в современную кризисную эпоху потребность в приобщении к надличным ценностям воспринимается рядом исследователей как императив выживания; см., в частности: Князева М. Кризис. Черная культура — светлый человек. М., 1999.

¹¹Ким А. Отец-Лес. М., 1989, с.400.

безвозвратный бег света от каждой звезды в небе — закон! И нет преодоления тьмою сил, рождающих яркие лучи в мире. Так неужели зря сотворен светоч человеческий? Значит, можно сказать, что все это было"¹².

Вселенная, надличное, то, что писателям-нефантастам дарит откровения и прозрения, фантастам давно стало верным подспорьем в создании их миров. Глубина и значимость их произведений зависит от масштаба дарования, однако выбранный, вернее, достигнутый в процессе эволюции фантастики, масштаб психологического рисунка позволяет современным научным фантастам изображать человека если не "полностью", как хотел Уэллс, то в значительно более широко определенных пространственных и исторических координатах. И с позиций завоеваний гуманизма.

Сегодня редакторы научно-фантастических журналов и издательств в США испытывают выраженный недостаток так называемой "космической" фантастики, однако это не означает, что в целом фантастика измельчала и стала более камерной. Скорее, это — еще одно подтверждение того, что расширенный психологизм стал приложим в фантастике к любым, самым повседневным ситуациям. Именно поэтому научная фантастика в целом оптимистична, несмотря на обилие внешне беспросветных экстремальных вариантов будущего. Сила противостояния гуманистической культуры не умалется от кажущегося сужения личного пространства перед стремительным расширением внешнего и не дает заикнуться на мучительном вопросе "зачем я живу?" Не потому, что все ясно, а оттого, что жизни человеческой на заготовленном заранее, загроможденном множестве фантастов-предшественников холсте Вселенной и Истории уже есть место.

Опыт издания журнала психологической фантастики "Сверхновая"¹³, последовательно знакомящего читателей с произведениями, где кульминационными становились моменты раскрытия надличных связей героев, показал, что научная фантастика, и в том числе американская, — литература Надежды. Последовательным моралистом продолжает выступать Рэй Брэдбери, ряд рассказов которого 90-х годов опубликован в этом журнале. Трудно устоять, чтобы не привести здесь длинный список имен авторов, с тревогой рисующих душевный дискомфорт своих героев, ищущих способы найти опору для надежды в своих душах. Назову лишь некоторых из них: Кейт Вильгельм ("Цветам давая имена", No.3), Кристин Кэтрин Раш ("Город Ангелов", No.24), Кэтлин Гуан ("Бечевка", No.27–28), Марк Бурн ("Поломка", No.20–21), Брэд-ли Дентон ("Территория", No.4), Линда Нагата ("Старая мать", No.22–23). Почти все они сегодня малоизвестны русскому читателю, хотя со страниц их произведений встает удивительно гуманный образ человека, обживающего будущее. Как у Кристин Раш, он, постоянный свидетель насилия, безошибочно отыскивающий убийц, постепенно осознает, что необыкновенный его дар может спасти загубленные жизни; как у Бурна, где официантка по-матерински приходит на помощь потерпевшим крушение инопланетянам и помогает им коро-

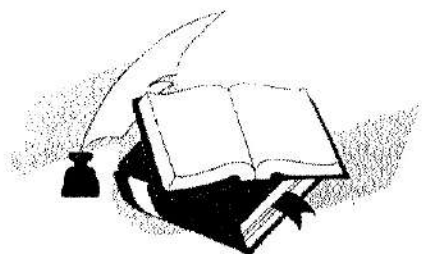
¹²Там же, с.68–69.

¹³Первоначально, с 1994 г., журнал назывался "Сверхновая американская фантастика"; в 1997 г. переименован: "Сверхновая. F&SF". На сегодняшний день вышло 30 номеров, в которых опубликовано свыше ста не переводившихся ранее на русский язык рассказов и повестей, написанных в последнее десятилетие XX в.

тать долгие годы до прибытия подмоги; как у Гунан, где отец обреченной дочери, сидя над безнадежно запутанной бечевкой от змея, невольно способствует распутыванию узлов противоречий в жизненных ситуациях. Ни с кем не связанный, лишенный традиционных идеалов, современный человек выстоять не в состоянии.

Выработанные фантастами приемы письма без излишней надуманности, с тонкой наблюдательностью выделяют те черты нашей современности, которые могут послужить опорой и в будущем. Причем такой опорой, которая не уйдет из-под ног, потому что человек строит ее сам, ища причины зла не только во вне, но и внутри себя.

С канарейкой в шахте, которая более чувствительна к невидимой для человека опасности, сравнивал фантастику Курт Воннегут. Рэй Брэдбери пишет фантастику всю жизнь именно потому, что она дает ему возможность давать уроки высокой нравственности. Попыткой воздействовать на еще не затвердевшее будущее называла излюбленный ею вид литературы Кейт Вильхельм. Прежде всего эти "терапевтические" качества научной фантастики, кристаллизовавшиеся в творчестве Клиффорда Саймака, Айзека Азимова, Рэя Брэдбери, укрепившиеся и умножившиеся в ней за последние годы, дают возможность надеяться, что атомизация общества не перешла пока необратимой грани. И, как это ни парадоксально, черпать душевные силы из бесконечной Вселенной человек может почти безгранично, пока будет познавать ее и делиться опытом с другими, соблюдая гуманные принципы, оставаясь человеком.



ИНСТИТУТ США И КАНАДЫ РАН

выпустил в начале 2001 г. работы:

Баталов Э.Я.

Русская идея и Американская мечта;

Жинкина И.Ю.

Понятие "война" в американской стратегии национальной безопасности.

Справки по телефону: (095) 291-2056.