ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Г. ПЕТРОВСКОГО»

На правах рукописи

Фролов Алексей Владимирович

Трансформация мироощущения героя и автора в процессе творческой эволюции
Аркадия и Бориса Стругацких
(«Далекая Радуга» – «Улитка на склоне» – «Град обреченный»)

Специальность 10.01.01 –
«Русская литература»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
профессор
ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА БИККУЛОВА

БРЯНСК – 2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Творческая эволюция братьев Стругацких в контексте фантастической литературы XX.....	28
1.1 Проблема периодизации творчества Аркадия и Бориса Стругацких.....	28
1.1.1 Современные концепции периодизации литературного наследия братьев Стругацких.....	28
1.1.2 Творчество А. и Б. Стругацких в период с 1957 по 1965 год: этап утопического мировосприятия.....	35
1.1.3 Творчество А. и Б. Стругацких в период с 1965 по 1988 год: этап синтетического мировосприятия.....	47
1.2 Связь произведений Аркадия и Бориса Стругацких с традициями мировой литературы.....	64
1.2.1 Традиции классиков научной фантастики в произведениях братьев Стругацких.....	64
1.2.2 Экзистенциальные и сюрреалистические мотивы в произведениях А. и Б. Стругацких.....	89
Выводы по главе 1.....	104
Глава 2. Герой и его стилевое воплощение в произведениях братьев Стругацких.....	107
2.1 Повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Далекая Радуга»: трансгуманизм и человек будущего.....	107
2.1.1 Человек и машина в научной парадигме мира «Полудня».....	107
2.1.2 Эксперименты «Далекой Радуги»: морально-этический аспект.....	119
2.2 Противостояние героя и обстоятельств в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне».....	129
2.2.1 Бунт Кандида и Переца как манифест экзистенциализма Стругацких.....	129
2.2.2 Аллегоризм повести «Улитка на склоне»: мир «Леса» и мир «Управления».....	145
2.3 Поиск и интерпретация истины в романе А. и Б. Стругацких «Град обреченный».....	155
2.3.1 «Мир эксперимента»: концепция сытого и голодного бунта.....	155
2.3.2 Андрей Воронин как Люцифер «Града обреченного».....	161
2.4 «Далекая Радуга», «Улитка на склоне» и «Град обреченный» в контексте эволюции художественного метода братьев Стругацких.....	176
Выводы по главе 2.....	187
Заключение.....	190
Список литературы.....	202

Введение

Аркадий и Борис Стругацкие, без сомнения, являются одними из наиболее значимых писателей-фантастов не только русской, но и мировой литературы XX века. Их художественные произведения по праву стоят в одном ряду с романами Герберта Уэллса, Рея Бредбери, Станислава Лема и других классиков мировой фантастической прозы. При этом публицистика Стругацких в силу специфического спектра вопросов, поднятых писателями, представляет собой уникальнейшее литературное явление.

Неоднозначные отношения братьев Стругацких с властью в советский период, их духовный и творческий поиск, вхождение в контекст русской литературы в постсоветское время – все эти факторы вместе с установкой авторов на постоянную художественную эволюцию повлияли на формирование неповторимого стиля их во многом оригинальных произведений. Вместе с тем очевидно (и это показано в рамках данного исследования), что некоторые идеи Стругацкие заимствовали у своих предшественников, отечественных и зарубежных фантастов, но это вовсе не помешало им стать выдающимися, самобытными писателями, отдельные произведения которых остаются не понятыми до сих пор.

Тем не менее, несмотря на очевидную художественную ценность произведений Аркадия и Бориса Стругацких, объем критической и научно-исследовательской литературы, посвященной их творчеству, на данный момент непропорционально мал по сравнению с той популярностью, которой их книги пользовались в минувшем столетии и продолжают пользоваться в нынешнем.

Таким образом, **актуальность настоящего исследования** обусловлена необходимостью целостного литературоведческого анализа произведений, которые были созданы братьями Стругацкими за все время их совместной творческой деятельности (то есть в период с 1957 по 1988 год) и, на наш взгляд, представляют развитие художественного мира писателей в контексте современных тенденций мирового литературного процесса. Очевидно, что

творческое наследие Аркадия и Бориса Стругацких трудно переоценить. Их книги выходили огромными тиражами в СССР и продолжают переиздаваться в России и за рубежом. Целые поколения выросли на мирах «Обитаемого острова» и «Пикника на обочине». А потому вполне закономерен тот факт, что для отечественного литературоведения вопрос изучения определенных сторон творческого наследия Аркадия и Бориса Стругацких с течением времени не теряет своей актуальности. Более того, актуальность эта возрастает. Практически не изученными на данный момент остаются глубинные социально-философские аспекты самых неоднозначных произведений Стругацких – «Град обреченный», «Улитка на склоне» и других. А ведь именно эти рассказы, повести и романы принесли авторам мировую известность, именно эти произведения сегодня называются классикой отечественной фантастики.

Нужно отметить, что комплексный подход к изучению творчества авторов с опорой на программные произведения, до сих пор не имел места в отечественном и зарубежном литературоведении. Поэтому именно такой подход реализован в рамках настоящего исследования. Кроме того, как российские, так и европейские и американские исследователи литературного наследия братьев Стругацких в большинстве своем делают упор на идеологический аспект, что явилось следствием непростых взаимоотношений между авторами и советской цензурой, что и сегодня препятствует объективному осмыслению художественного мира многих произведений фантастов. В других исследовательских работах, на которых мы еще остановимся более подробно, доминантным является языковедческий подход, который в роли предмета исследования выбирает исключительно лингвистический аспект тех или иных произведений (либо отдельных литературных циклов) братьев Стругацких.

Степень исследованности проблемы определяется существующими критическими статьями, монографиями и другими научными работами, которые посвящены творчеству Аркадия и Бориса Стругацких. В частности, работы «Русский советский научно-фантастический роман» (1970) А.Ф. Бритикова и «Вселенная за пределами догмы» (1985) Л.М. Геллера напрямую творчеству

Стругацких не посвящены, однако творческому наследию писателей в этих книгах уделяется существенное внимание. Книга Л.М. Геллера является одной из наиболее известных и обстоятельных литературоведческих работ, посвященных анализу советской фантастики в целом и творчеству братьев Стругацких в частности. Работу «Русский советский научно-фантастический роман» (1970) А.Ф. Бритикова, по нашему мнению, также справедливо назвать одним из основополагающих критико-исторических исследований по отечественной фантастике. В этой монографии работам Стругацких посвящена отдельная глава. Однако обе монографии рассматривают творческий путь писателей с точки зрения современной им России, с учетом особенностей актуальной тогда цензуры и не касаются идейной составляющей авторских текстов.

Польский литературовед В.М. Кайтох является автором монографии, посвященной литературному наследию Аркадия и Бориса Стругацких. К его книге «Братья Стругацкие: очерк творчества», изданной в 1993 году, обращались многие исследователи. В данной работе достаточно обстоятельно излагается биография авторов, а также история создания некоторых произведений.

Монография отечественного литературного критика М.Ф. Амусина «Братья Стругацкие. Очерк творчества» (1996), несмотря на небольшой в сравнении с рассматриваемыми здесь работами объем, включает в себя оригинальные исследования, и ее использование в любой научной работе, затрагивающей проблематику прозы братьев Стругацких, вполне обосновано.

Изданная в 2003 году книга знаменитого отечественного политолога, публициста и общественного деятеля Б.Л. Вишневого «Аркадий и Борис Стругацкие. Двойная звезда» заслуживает особого внимания. Именно эту работу многие исследователи считают наиболее интересной и полезной в плане изучения произведений Стругацких, прямо или косвенно касающихся повести «Полдень, XXII век». Автор сосредоточил свое внимание на относительно небольшом отрезке творческого пути писателей – на произведениях, посвященных миру «Полудня», миру будущего. Нас данная работа интересует потому, что одно из

анализируемых нами произведений, повесть «Далекая Радуга», относится именно к так называемому миру «Полудня».

Кроме того, творческий путь фантастов осветил в своей монографии А.В. Молчанов, в литературной среде более известный как Ант Скаландис. Его книга «Братья Стругацкие», которая была издана в 2008 году, подробно рассказывает о жизни и литературной деятельности писателей. Этот поистине фундаментальный труд заслуженно лег в основу многих последующих научных работ, так как имеет качественный аналитический базис, основанный на воспоминаниях самих авторов, их письмах, черновиках и других документах.

Монография Т.О. Надежкиной «Три мифа Стругацких» (2010 год издания) стала закономерным итогом научной деятельности автора в разрезе исследования литературного наследия фантастов. Этой работе предшествовала диссертация «Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» (2008 год), ниже мы рассмотрим ее более подробно.

На наш взгляд, одной из наиболее масштабных работ, посвященных литературной судьбе А. и Б. Стругацких, можно справедливо назвать книгу «Братья Стругацкие» из серии «Жизнь замечательных людей», авторами которой являются Д.М. Володихин и Г.М. Прашкевич. Книга издана в 2012 году, она включает в себя подробную биографию братьев Стругацких, их личные воспоминания, историю создания многих произведений. Особую значимость имеет приведенная в конце книги хронология «Основные даты жизни и творчества братьев Стругацких», основанная на соответствующей таблице из вышеупомянутой работы Анта Скаландиса с обширными поправками и дополнениями.

Необходимо отметить, что работы В.М. Кайтоха, М.Ф. Амусина, Б.Л. Вишневого и А.В. Молчанова в большей степени носят биографический характер. В каждом из этих исследований, несомненно, присутствует аналитическая часть, рассмотрение и литературный разбор отдельных произведений Стругацких. А.Ф. Бритиков и Л.М. Геллер, напротив, вообще не

касаются биографии авторов, однако рассматривают их произведения в достаточно узком ключе – в проекции на особенности советской цензуры, современной писателям. Именно поэтому монографии, посвященные Борису и Аркадию Стругацким (их биографии и творчеству), представляются нам обособленным исследовательским блоком, в частности – принципиально отличным от современных диссертационных исследований.

Однако перед рассмотрением диссертаций, касающихся творческого наследия А. и Б. Стругацких, справедливо остановиться на критике. Выделим несколько наиболее интересных материалов, к числу которых, несомненно, относится статья А.А. Лебедева «Реалистическая фантастика и фантастическая реальность», опубликованная в №11 журнала «Новый мир» за 1968 год. Здесь автор оригинально и ярко анализирует мир одного из самых сложных и неоднозначных произведений братьев Стругацких – фантастического романа «Улитка на склоне», находя данное произведение необычным и крайне удивительным с точки зрения как художественной методологии, так и идейного наполнения.

О повести Аркадия и Бориса Стругацких «Обитаемый остров» на страницах газеты «Советская Россия» (26 июня 1969 года) писал Л.Т. Ершов. Его публикацию «Листья и корни» отличает образность мышления автора, наглядность используемых им сравнений и метафор. Л.Т. Ершов анализирует искомое произведение с точки зрения отражения в нем надежд и чаяний авторов о «справедливом» коммунистическом будущем («развитой коммунизм» – так этот момент определяют сами Стругацкие).

Отечественный историк, социолог и футуролог И.В. Бестужев-Лада в статье «Этот удивительный мир» («Литературная газета», 3 сентября 1969 года) предлагает честную и объективную оценку прозе Стругацких, искренне восхищаясь литературным талантом писателей. Здесь нет глубокого, комплексного анализа того или иного произведения, это не исследование и не литературная критика в полном смысле этого слова, в данной статье мы видим скорее личное отношение автора к творчеству Стругацких.

В своих рассуждениях В.М. Свинников (статья «Блеск и нищета философской фантастики», №9 периодического издания «Журналист» за 1969 год) касается многих произведений Стругацких и, в частности, останавливается на романе «Улитка на склоне», находя его в высшей степени своеобразным. В.М. Свинников достаточно критичен в своих высказываниях, но его размышления имеют особую ценность в контексте анализа указанной повести.

Стоит также отметить статью А.В. Воздвиженской «Продолжая споры о фантастике», которая была опубликована в журнале «Вопросы литературы» (№8, 1981). Несмотря на весьма критическое отношение автора к творчеству Стругацких, материал может быть интересен для литературоведов-исследователей. Воздвиженская говорит о том, что произведения Стругацких обладают интересным, продуманным сюжетом, но он не облечен в достойную духовную, нравоучительную оболочку.

Не менее критично в отношении некоторых произведений братьев Стругацких (романа «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» и повести «Трудно быть богом») высказывался в своей статье «Когда все можно?» С.Н. Плеханов («Литературная газета», 29 марта 1989 года). Критик считает, что, в частности, повесть «Трудно быть богом» не отличается новизной сюжета и идеи, но лишь «воспевает массовые убийства и кровавую месть» [201]. Мы в корне не согласны с такой трактовкой, однако для комплексной оценки творчества Стругацких игнорировать даже столь резкую критику было бы неправильно.

В отношении современных научных исследований, посвященных литературному наследию Аркадия и Бориса Стругацких, необходимо отметить, что классифицировать рассмотренные нами работы с точки зрения затрагиваемых идейно-сюжетных парадигм достаточно сложно ввиду того, что каждый из авторов вполне закономерно старается быть оригинальным, останавливаясь на вопросах, которые в научной среде либо не отражены, либо разработаны в недостаточной степени. Кроме того, как уже было отмечено, невозможно включить в данный перечень названные выше монографии, так как все они отличаются комплексным подходом, рассматривают творчество братьев

Стругацких в целом, не заостряя внимания на узкоспециализированных вопросах (исключение составляет монография Т.О. Надежкиной, которая посвящена миру «Полудня», в частности – тому периоду истории этого мира, который застаёт персонаж Максим Каммерер). С критическими материалами ситуация иная – они либо максимально обобщены, либо сводятся к рассмотрению одного-двух конкретных произведений и не обладают, на наш взгляд, достаточной комплексностью и глубиной, что отчасти обусловлено жанром литературно-критической статьи. Здесь, разумеется, нельзя говорить ни о какой фундаментальности, поэтому разделить критические материалы представляется возможным на две условные категории: 1) содержащие положительные отзывы, 2) несущие негативную оценку творчества А. и Б. Стругацких.

Перечень современных научно-исследовательских работ, посвященных творчеству А. и Б. Стругацких, представляется возможным начать с исследования «Второе нашествие марксиан: беллетристика братьев Стругацких», которое в 1991 году на страницах журнала «Popular Writers of Today» опубликовал американский литературовед-исследователь С.В. Поттс. В данной работе автор попытался дать комплексную, многогранную оценку творчеству братьев Стругацких. С.В. Поттс рассматривает произведения авторов не только с точки зрения художественных и стилевых особенностей, он пробует проанализировать тексты фантастов в историческом контексте, учитывая сложность публикации некоторых произведений в условиях советской цензуры. Американский литературовед делает упор на идеологический аспект, противостояние авторских идей и советской реальности, сознательно отгораживаясь от любой другой позиции или концепции творческой эволюции братьев Стругацких.

Диссертация И. Хауэлл «Апокалиптический реализм – научная фантастика А. и Б. Стругацких» (1994), является одной из наиболее знаменитых научно-исследовательских работ по проблематике творчества Стругацких из принадлежащих перу зарубежных исследователей. В своей работе И. Хауэлл не только говорит о недостаточной исследованности литературного наследия писателей, но также делает попытку обозначить причины того, почему

произведения Аркадия и Бориса Стругацких до сих пор не изучены в достаточной степени. Работа посвящена комплексному анализу фантастических миров, созданных братьями Стругацкими, в частности, акцент сделан на апокалиптические мотивы произведений «Град обреченный», «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», «Гадкие лебеди», «За миллиард лет до конца света».

В диссертации на соискание степени кандидата филологических наук Э.В. Бардасовой «Концепция возможных миров в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких» (1995), делается попытка определения специфики и эволюции фантастических элементов в произведениях А. и Б. Стругацких в период с 1950-х по 1990-е годы. Работа построена в форме монографического исследования, поэтому художественный анализ тематических произведений Стругацких является здесь основным методом решения поставленных задач. Э.В. Бардасова рассматривает целый блок произведений братьев Стругацких: «Стажеры», «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Улитка на склоне», «Гадкие лебеди», «Сказка о тройке», «Пикник на обочине», «Волны гасят ветер» и многие другие. Автор делает явный акцент на идейные и сюжетные особенности повествования.

С.В. Некрасов в своей научной публикации «Власть как насилие в утопии Стругацких: опыт деконструкции» (1997) рассматривает проблему взаимодействия людей в обществе, построенном Стругацкими в таких произведениях, как «Попытка к бегству», «Обитаемый остров», «Трудно быть богом», «Улитка на склоне». При этом С.В. Некрасов анализирует миры Стругацких с использованием философских концепций французского историка и философа Мишеля Фуко, в результате приходя к выводам о том, что авторы посредством аллегории и других художественных методов пытались донести до читателя мысль о несостоятельности большинства современных им политических систем.

В свою очередь, научная публикация А.В. Кузнецовой и Л.А. Ашкинази «Еврейская тема в творчестве Стругацких», впервые представленная в виде доклада на Девятой ежегодной междисциплинарной конференции по иудаике в

2002 году, открывает фантастические миры писателей с неожиданной стороны, о которой ни один из приведенных в данном перечне исследователей даже не упоминал. Актуальность работы авторы определяют следующим образом: вопрос о присутствии евреев в произведениях Стругацких не очевиден, но может быть поднят ввиду популярности творчества писателей. Варианты обращения к теме еврейства в книгах Стругацких авторы данной научной работы условно делят на два типа. Первый тип наиболее прост и очевиден – введение в повествование персонажей-евреев, как, например, в произведении «Град обреченный». Второй тип несколько более сложен, а потому особенно интересен – это «аллюзия на еврейство» (произведения «Хромая судьба», «Пикник на обочине» и другие). Тем не менее, в заключительной части материала авторы делают вывод о том, что «тема еврейства» в творчестве Стругацких служит лишь художественным методом, но не проводником авторских идей.

При этом исследования А.В. Кузнецовой занимают особое место, и было бы несправедливо не отметить ее исключительный вклад в изучение литературного наследия фантастов. А.В. Кузнецова начала заниматься данным направлением, будучи студентом историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета. Ее дипломная работа «Братья Стругацкие: феномен творчества и феномен рецепции» является, по словам самого автора, «попыткой восполнить пробел в недостаточной изученности отечественными литературоведами вопроса рецепции творчества братьев Стругацких» [53, с. 22]. Работа написана в 1999 году. Исследование интересно для нас по двум причинам. Во-первых, здесь А.В. Кузнецова делит произведения Стругацких на несколько смысловых циклов: сказочно-сатирический цикл (повести «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке»), цикл «Мир будущего» (в первую очередь, это повесть «Полдень, XXII век») и цикл «о разведчиках» (от «Трудно быть богом» до «Волны гасят ветер»). В связи с этим фактом мы еще вернемся к исследованию А.В. Кузнецовой в первой главе данной диссертации. Во-вторых, дальнейшим этапом развития этой работы стала диссертация «Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и

литературоведении: 1950-1990-е годы» (2004). Цель работы заключается в определении характера рецепции творчества А. и Б. Стругацких и эволюции его восприятия, интерпретации и оценки в литературоведении 1950-х – 1990-х годов. В данном исследовании автор делает упор на указанный временной промежуток, рассматривая формы рецепции и ее отличительные черты в произведениях А. и Б. Стругацких, которые менялись на протяжении десятилетий «под воздействием различных внутренних и внешних факторов в контексте общественно-литературной эволюции» [53, с. 34].

Е.В. Борода в ряде статей, посвященных творчеству Стругацких, а также в своей монографии, ставшей результатом работы над одноименной диссертацией, «Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века» (2007), включающей в себя, в частности, статьи «Испытание властью как способ становления характера героя в романе братьев Стругацких «Град обреченный», «Полдень, XXII век»: мир новых возможностей или счастливый сон человечества? Отечественная фантастика XX века как сфера социального прогноза», «Люди и «людены»: проблема человечности, сущность, истоки и закономерности конфликта в творчестве А.Н. и Б.Н.Стругацких», освещает вопросы исключительно социально-философского характера. При этом чаще всего рассматриваемые проблемы касаются взаимодействия личности и социума, индивида и власти в фантастических мирах, созданных братьями Стругацкими.

В диссертации В.В. Милославской на соискание степени кандидата филологических наук (2008) автор рассказывает о литературном наследии писателей с точки зрения эстетики конкретного художественного стиля. Диссертация называется «Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма». В своей работе В.В. Милославская рассматривает вопрос включения произведений братьев Стругацких в постмодернистскую парадигму. Автор приходит к выводу о том, что большая часть литературного наследия Стругацких воплощает в себе «постмодернистскую картину мира» [56, с. 34], главной отличительной чертой которой является

дискретность повествования, что позволяет «базировать» текст на нескольких абсолютно противоречивых элементах.

Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук Т.О. Надежкиной «Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» (2008) посвящена концептуальным составляющим обозначенных в названии произведений. В данной работе производится анализ отдельного цикла научно-фантастических произведений Стругацких в мифопоэтическом аспекте, то есть делается попытка глубокого изучения текстов в контексте использования авторами мифологических и фольклорных элементов. Подобный прием, по мнению автора, «не только логичен и закономерен, но и позволяет раскрыть такие концептуальные стороны произведения, которые остаются вне поля зрения исследователя или занимают маргинальное положение при иных аналитических подходах» [57, с. 53].

Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук И.В. Нероновой «Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов» (2015) имеет для нас особую значимость, так как включает в себя авторскую классификацию произведений А. и Б. Стругацких. Более подробно данную классификацию мы рассмотрим в первой главе настоящей работы. Важно отметить, что И.В. Неронова подвергает глубинному анализу лишь те произведения авторов, которые были созданы в 1980-е годы. Иными словами, вопрос периодизации носит здесь явно комплексный характер, однако автор не ставит своей целью выявление процессов, лежащих в основе творческой эволюции писателей, определение ключевых идейных и сюжетных особенностей программных произведений того или иного этапа.

И.В. Неронова в соответствии с целью и задачами, обозначенными во Введении к ее работе, акцентирует внимание на понятии художественного мира (подробному анализу данного понятия посвящена вся первая глава диссертации). При этом автор справедливо замечает, что «позднее творчество Стругацких наиболее полно отражает опыт писателей по конструированию художественного

мира, при том, что поэтика произведений этого периода оказывается наименее исследованной» [60, с. 92]. Исходя из данного утверждения, И.В. Неронова в своей работе рассматривает все совместные произведения братьев Стругацких, но, как уже было отмечено, фокусируется лишь на работах 1980-х годов, в частности речь идет о произведениях «Хромая Судьба», «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» и «Волны гасят ветер». На наш взгляд, такой подход позволяет более четко проработать исследуемый материал в контексте обозначенной проблемы.

Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук А.Е. Неёловой (2004) называется «Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века». Эта работа напрямую не посвящена творчеству А. и Б. Стругацких, однако в третьей главе исследования производится комплексный анализ повести «Понедельник начинается в субботу». Автор отмечает многообразие форм жанрового синтеза в данном произведении, но делает особый упор на фольклористику, при этом отмечая следующее: «Мы постараемся показать в работе, что особую типичность для изучаемой эпохи представляет творчество трёх писателей-сказочников: В. Каверина, Э. Успенского, А. и Б. Стругацких. В произведениях этих писателей специфические содержательные и формально-поэтические характеристики литературной сказки 60-х годов (и сама духовная атмосфера того времени) представлены в концентрированном, ярком, выпуклом виде» [58, с. 23]. Рассмотрение братьев Стругацких как «писателей-сказочников» делает эту работу во многом уникальной.

Стоит отметить диссертацию Н.А. Бирюзовой «Мотив «Второго Пришествия Христа» в русской литературе XIX-XX вв.» (2010). Работа также не посвящена творчеству Аркадия и Бориса Стругацких напрямую. Однако в третьей главе работы в контексте обозначенной темы подробно рассматривается роман Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя». В частности, об этом произведении Н.А. Бирюзова пишет следующее: «Во второй половине XX века печальная мысль Булгакова о невозможности построения гармоничного общества и отречении от идеалов гуманизма находит свое продолжение в романе А. и

Б. Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок, лет спустя». Высший идеал любви и жертвенности, воплощенные в Воскресении, отвергается, как отвергается и сама потребность в чуде и таинстве. Люди распадаются на осколки, расщепляется человеческое сознание безнравственной пропагандой лже-ценностей, возникают и начинают управлять человеком чуждые голоса» [48, с. 71]. К данной диссертации мы еще вернемся в третьем параграфе второй главы настоящей работы в контексте библейских мотивов в творчестве братьев Стругацких.

Также представляется возможным упомянуть о следующих работах: диссертация кандидата филологических наук И.Ю. Вагановой «Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики: на материале творчества А. и Б. Стругацких»; диссертация кандидата филологических наук М.В. Шпильман «Коммуникативная стратегия «речевая маска»: на материале произведений А. и Б. Стругацких»; диссертация кандидата филологических наук Р.Е. Тельпова «Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких»; диссертация кандидата филологических наук В.В. Рожкова «Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом». Перечисленные работы выполнены по специальности 10.02.01 – русский язык и к вопросам литературоведения не имеют никакого отношения. Тем не менее, нельзя не отметить, что таковые работы имеют место.

Таким образом, в результате рассмотрения основных научно-исследовательских работ, посвященных проблематике произведений Стругацких, можно сделать вывод о том, что многие аспекты творчества этих писателей до сих пор остаются неизученными. Более того, все вышеизложенное позволяет предположить, что для нового подхода к выявлению художественных особенностей творчества Аркадия и Бориса Стругацких существуют в наши дни и возможность, и необходимость.

Материалом настоящего исследования являются следующие произведения братьев Стругацких: повесть «Далекая Радуга» (1963), роман «Улитка на склоне» (1965), роман «Град обреченный» (1972). Такой выбор

обусловлен тем фактом, что все перечисленные произведения, по нашему мнению, имеют статус фундаментальных в творчестве авторов, наглядно демонстрируя эволюцию философско-эстетических взглядов писателей, а также особенности реализации художественного замысла на определенных этапах их творчества.

В частности, небольшая по объему повесть «Далекая Радуга» как нельзя лучше демонстрирует те тенденции, которые были характерны для Стругацких на раннем этапе их творчества. Это своеобразный манифест «Мира Полудня», о котором современные исследователи творчества писателей Д.М. Володихин и Г.М. Прашкевич пишут следующее: «А еще к концу 1963 года они заканчивают повесть «Далекая Радуга» – полную чудесного света, внутреннего горения, высокого восторга перед человеческими возможностями, перед человеческим духом, сломить который невозможно» [155, с. 63].

Это яркое, светлое произведение, которое, на наш взгляд, демонстрирует апофеоз исключительной, безоговорочной веры Стругацких в человечество, что являлось ключевой характерной чертой первого этапа их литературной судьбы. В своей книге «Братья Стругацкие» Д.М. Володихин и Г.М. Прашкевич так характеризуют суть этой повести: «Ее можно было бы назвать «Оптимистической трагедией XXII века». Целая планета находится на грани гибели, но даже ледяная тень смерти не превращает землян будущего в трусов, мерзавцев, эгоистов...» [155, с. 64].

Нужно отметить, что повесть «Далекая Радуга» создавалась, а точнее – задумывалась под впечатлением фильма Стэнли Крамера «На берегу». С этой картиной авторы познакомились в 1962 году в Москве на, как пишет Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному», «первом (и, кажется, последнем) совещании писателей и критиков, работающих в жанре научной фантастики» [14]. Более подробно на этой постапокалиптической экранизации одноименного романа Невилы Шюта мы остановимся в первом параграфе второй главы данной работы. В рамках вопроса о фундаментальности произведения «Далекая Радуга» стоит отметить, что фильм «На берегу» произвел на Стругацких исключительное

впечатление, и по этому поводу Борис Стругацкий позже писал: «...Так мучительно и страстно хотелось нам сделать советский вариант «На последнем берегу»... Мы обдумывали все возможные и невозможные варианты такой повести (у нее уже появилось название – «Летят утки»), строили эпизоды, рисовали мысленные картинки и пейзажи и понимали: все это зря, ничего не выйдет и никогда – при нашей жизни» [14].

Тем не менее, очень скоро решение было найдено: нужно было спроецировать идеи Шюта в «Мир Полудня»: «Почти сразу же после совещания мы поехали вместе в Крым и там наконец придумали, как все это можно сделать: просто надо уйти в мир, где нет ядерных войн, но – увы! – все еще есть катастрофы. Тем более, что этот мир у нас уже был придуман, продуман и создан заранее и казался нам немногим менее реальным, чем тот, в котором мы живем» [14]. Так родилась эта замечательная повесть, которая фактически стала последним произведением Стругацких, описывающим действительно светлое утопическое (и, конечно, коммунистическое) будущее. Аркадий Стругацкий так написал об этом 23 ноября 1962 года в своем дневнике: «...наша последняя повесть о «далеком» коммунизме, которую мы пишем» [14]. В «Комментариях к пройденному» Борис Стругацкий добавляет: «Ведь и на самом деле говорили мы тогда, в конце 62-го, друг другу: «Все! Хватит об этом. Надоело! Хватит о выдуманном мире, главное на Земле – даешь сугубый реализм!..» И ведь так (или почти так) оно и получилось» [14].

Именно поэтому повесть «Далекая Радуга» имеет для нас особую значимость, ведь речь идет о произведении, которое, вероятно, воплощает в себе ключевые идеи всего цикла утопических романов Стругацких, в определенном смысле подводя итог этому циклу.

В свою очередь роман «Град обреченный» окрашен в принципиально иные тона. Он является во многом показательным, программным для второго этапа в творчестве А. и Б. Стругацких (по нашей классификации, которой посвящен первый параграф первой главы данной работы). Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» пишет о произведении следующее: «Главная

задача романа не сначала, но постепенно сформировалась у нас таким примерно образом: показать, как под давлением жизненных обстоятельств кардинально меняется мировоззрение молодого человека, как переходит он с позиций твердокаменного фанатика в состояние человека, словно бы повисшего в безвоздушном идеологическом пространстве, без какой-либо опоры под ногами. Жизненный путь, близкий авторам и представлявшийся им не только драматическим, но и поучительным» [14]. И действительно, трагичности деформации жизненных ценностей главного героя повести исключительна. Так в уже упомянутой книге «Братья Стругацкие» Д.М. Володихин и Г.М. Прашкевич пишут: «Самый любимый братьями Стругацкими роман, «Град обреченный», задумывался в те дни, когда советские танки входили в Чехословакию» [78, с. 120].

Тем не менее, это произведение крайне неоднозначное, безусловно затрагивающее идеологические проблемы. Но трудно не заметить, что вопрос «идеологического вакуума» хоть и является одним из ключевых, не становится здесь единственным. По поводу проблематики «Града обреченного» Борис Стругацкий писал следующее: «А сам главный герой, Андрей Воронин, комсомолец-ленинец-сталинец, правовернейший коммунист, борец за счастье простого народа – с такою легкостью и непринужденностью превращающийся в высокопоставленного чиновника, барина, лощеного и зажавшегося мелкого вождя, вершителя человеческих судеб?.. А то, как легко и естественно этот комсомолец-сталинец становится сначала добрым приятелем, а потом и боевым соратником отпетого нациста-гитлеровца, – как много обнаруживается общего в этих, казалось бы, идеологических антагонистах?..» [14].

Не удивительно, что роман, созданный в 1972 году, впервые увидел свет лишь в 1988-м. Тем не менее, подобно повести «Далекая Радуга», произведение «Град обреченный» стало своеобразным апофеозом определенного этапа в творчестве Стругацких. Слишком очевидны здесь на тот момент еще не достигшие хоть какого-то финала экзистенциальные искания авторов, потеря веры в человека и человечество как таковое. Не зря Борис Стругацкий пишет о

«Граде обреченном» такие строки: «А весь ДУХ романа, вся атмосфера его, пропитанная сомнениями, неверием, решительным нежеланием что-либо прославлять и провозглашать?» [14]. И недаром в тех же «Комментариях к пройденному» Б.Н. Стругацкий ставит «Град обреченный» в один ряд с произведениями «Сказка о Тройке» и «Гадкие лебеди». Конечно, это произведения принципиально разные, но ни одно из них не могло быть опубликовано в 60-70-е годы, как минимум – в оригинальном виде.

Кроме того, нельзя не упомянуть библейские мотивы в романе «Град обреченный» (в связи с этим логично отметить, что «проект» романа Стругацкие называли «Новый Апокалипсис»). Однако данный вопрос подробно рассмотрен в третьем параграфе второй главы настоящей работы. На данном этапе важно понять фундаментальность этого произведения, на создание которого авторов вдохновила знаменитая картина Н.К. Рериха «Град обреченный». По поводу своей работы художник писал следующее: «Обреченный, в западнях у змия, стоял обложенный город. А еще долго никто ничего не знает и не чует беды – люди пили и ели, женились, выходили замуж. И когда пришел час, забили в набат, а уже никуда не уйти» [35, с. 45]. Представляется возможным использовать эти строки как послесловие к роману Стругацких, и, по всей видимости, как послесловие к целому периоду их литературной судьбы.

Роман «Улитка на склоне», без сомнения, является произведением максимально неоднозначным, в котором можно обнаружить характерные черты как первого, так и второго этапа в творчестве братьев Стругацких (в соответствии с нашей собственной классификацией). Однако фундаментальность этого произведения не вызывает сомнений в свете того, что об этой повести пишет сам Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному»: «Сами соавторы дружно любили, более того – уважали эту свою повесть и считали ее самым важным своим произведением. В России (СССР) по понятным причинам общий тираж ее изданий сравнительно невелик – около 1200 тысяч экземпляров, а вот за рубежом ее издавать любят: 27 изданий в 15 странах – уверенный третий результат после «Пикника» и «Трудно быть богом» [14].

В контексте рассматриваемой проблемы особую важность имеет тот факт, что, по словам Бориса Стругацкого, роман «Улитка на склоне» создавался в условиях некоего переходного периода, когда старые идеи писателей уже получили свое художественное воплощение, а новые пока еще не сформировались окончательно. Это май 1965 года, о котором Б.Н. Стругацкий пишет: «Все было бы изумительно хорошо, если бы не выяснилось вдруг, что, оказывается, Стругацкие-то находятся в состоянии творческого кризиса!» [14]. И, действительно, черновые варианты «Улитки на склоне» не только самым кардинальным образом отличаются от финального варианта (в том числе – от повести «Беспокойство»), но и во многом не свойственны Стругацким и не идут ни в какое сравнение с их опубликованными работами. Борис Стругацкий так описывает их с братом состояние на момент создания «Улитки на склоне»: «...мы испытали панику того рода, какую мог бы испытать Дон Жуан, которому врач вдруг сказал: «Все, сударь. Увы, но вам следует забыть об этом. И навсегда» [14].

На проблематике романа более подробно мы останавливаемся в соответствующих параграфах данной работы. В разрезе вопроса о том, почему в числе прочих для анализа было выбрано именно это произведение, важно понять его ключевую черту – переходность. Когда Стругацкие писали «Улитку на склоне», они, по всей видимости, пытались отойти от «Мира Полудня», но никак не могли. Именно поэтому в первых вариантах романа одним из ключевых персонажей был Леонид Горбовский. С другой стороны, как пишет Б.Н. Стругацкий в «Комментариях к пройденному», «Мир Полудня» уже раскрыл и решил все идеологические и политические вопросы, которые волновали интеллигенцию того времени. Именно поэтому представляется возможным назвать «Улитку на склоне» своеобразным экспериментом, который в итоге привел к появлению, в частности, романа «Град обреченный». Ввиду своей явной переходности в сочетании с беспрецедентной неоднозначностью роман «Улитка на склоне» имеет для нас исключительную важность в контексте изучения творческой эволюции авторов.

Иными словами, нами выбраны произведения, которые с полным правом можно назвать программными для творчества А. и Б. Стругацких, более того, искомые тексты, по нашему мнению, наглядно демонстрируют развитие художественного мира фантастических произведений авторов.

Резюмируя все вышесказанное, стоит отметить, что место и время действия в обозначенных произведениях кардинально отличается: в «Далекой Радуге» это 2156 год, планета Радуга, мир «Полудня»; в «Граде обреченном» – предположительно третья четверть двадцатого века, планета Земля; время и место действия в «Улитке на склоне» определить невозможно (в отличие от ее изначального варианта, повести «Беспокойство»). И это закономерно, потому что выбранные произведения относятся к различным этапам литературной судьбы Аркадия и Бориса Стругацких. Иными словами, перед нами три абсолютно разных фантастических реальности, каждая из которых существует и развивается по своим индивидуальным законам, будучи создана для решения конкретного спектра задач, обусловленного спецификой того или иного периода творчества братьев Стругацких.

Объектом данного исследования является идейно-художественный диапазон произведений Аркадия и Бориса Стругацких.

Предмет настоящего исследования – процесс трансформации мироощущения героя и автора в произведениях братьев Стругацких, относящихся к различным периодам творчества писателей. Предмет исследования рассматривается в контексте творческой эволюции авторов за период с 1957 по 1988 год. То есть речь идет о временном этапе, который с одной стороны ограничен первой совместной повестью братьев Стругацких «Извне» (написана в 1957 году, опубликована в 1958-м), с другой – их последним совместным романом «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» (роман был завершён в 1988 году, впервые опубликован – в 1989-м).

Нужно отметить, что фактически первым произведением, которое Аркадий и Борис Стругацкие написали вместе, является рассказ «Песчаная горячка» (1957 год). Но данный рассказ впервые был опубликован лишь в 1990 году, речь идет о

первом опыте совместной работы, который очевидно не может рассматриваться в контексте эволюции творчества братьев Стругацких. Рассказ невозможно привязать ни к одному из созданных авторами фантастических миров, вероятно, он по-своему уникален, но, на наш взгляд, в сравнении с любым последующим произведением писателей наименее оригинален и обладает относительной художественной ценностью. По словам Бориса Стругацкого, «Песчаная горячка» написана «в манере буриме, без подготовки и фактически является абсолютным экспромтом» [14].

Кроме того, нужно сказать, что после романа «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» авторы создали две пьесы: «Без оружия» и «Жида города Питера, или Невеселые беседы при свечах». Очевидно, что жанр пьесы имеет ряд характерных особенностей и принципиально отличается от жанров рассказа, романа или повести. Пьеса «Без оружия» написана по мотивам романа «Трудно быть богом» и самими авторами признана крайне неудачной работой. «Жида города Питера» – напротив, единственное драматургическое произведение братьев Стругацких, которое носит законченный характер, а потому обязано рассматриваться обособленно.

Цель данной работы – исследовать процесс трансформации мироощущения героев произведений А. и Б. Стругацких в контексте эволюции авторской мысли посредством комплексного анализа программных работ писателей (повести «Далекая Радуга», романов «Улитка на склоне» и «Град обреченный»).

Задачи настоящего исследования:

1. Выявить периодизацию творческой деятельности А. и Б. Стругацких на основе идейного содержания, сюжетных особенностей и времени написания их произведений.
2. Произвести анализ ключевых, программных произведений авторов и выявить связь идейно-образной системы обозначенных работ с традициями отечественной фантастической прозы.

3. Определить степень влияния классиков европейской и американской художественной литературы на творчество А. и Б. Стругацких.
4. Произвести комплексный анализ повести А. и Б. Стругацких «Далекая Радуга», а также романов «Улитка на склоне» и «Град обреченный» в контексте творческой эволюции писателей.
5. Выявить специфику идейно-сюжетного наполнения обозначенных произведений, определить ее эволюционные черты в рамках предложенной периодизации и общий идейно-концептуальный базис.

Художественная организация исследуемых произведений А. и Б. Стругацких, в частности, ориентированность авторов на фантастическую прозу, предполагает, что методы данного исследования – историко-литературный, типологический и описательный, – требуют дополнения в виде приемов анализа, интерпретации и систематизации.

Методологическая основа данной работы базируется на исследованиях, которые посвящены как отечественному литературному процессу, так и вопросам литературной теории. Это в первую очередь «средства создания образа героя», «взаимоотношения автора и героя», «принципы создания художественного текста», «картина мира», «социальная и научная фантастика», «интертекстуальность». Авторами работ, в той или иной степени затрагивающих обозначенный спектр вопросов, являются отечественные и зарубежные литературоведы и культурологи: М.М. Бахтин, А.А. Генис, Б.Е. Гройс, В.М. Жирмунский, Д.С. Лихачев, М.Ю. Лотман, Н.Л. Лейдерман, Г.Н. Пospelов, В.В. Розанов и др.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Впервые дается комплексная картина творческой эволюции Аркадия и Бориса Стругацких, учитывающая не только хронологию создания произведений, но также идейно-сюжетное наполнение текстов, написанных в период с 1957 по 1988 год.
2. В процессе анализа программных работ (повесть «Далекая Радуга», роман «Улитка на склоне», роман «Град обреченный») выявлены

предпосылки создания искомых произведений в контексте духовных исканий А. и Б. Стругацких.

3. Впервые сформирован подробный перечень классиков отечественной и зарубежной литературы, чьи работы в той или иной степени повлияли на развитие творческого метода А. и Б. Стругацких.
4. В работе рассмотрена актуальная для изучения современной фантастической литературы проблема: реализация художественного замысла писателя в рамках созданного им фантастического мира.

Теоретическая значимость настоящего исследования заключается в предложении комплекса классификационных признаков для определения четкой периодизации творчества Аркадия и Бориса Стругацких, в выявлении связи идейно-образной системы авторских произведений с традициями русской и мировой литературы, а также в выявлении системы художественных элементов, которые отличают произведения Стругацких, относящиеся к различным периодам их творческой деятельности.

Практическая значимость настоящего исследования обусловлена стремлением рассмотреть фантастические миры братьев Стругацких как цельное художественное явление, появившееся в результате как социально-политических, так и эстетических обстоятельств определенной эпохи и являющееся неотъемлемой частью русской и мировой литературы. Материалы данного исследования могут быть использованы при изучении курса «Русская литература двадцатого века» для высших учебных заведений, специализированных курсов, посвященных русской фантастической прозе, при выполнении курсовых и дипломных работ. В адаптированном виде материалы исследования могут быть полезны в школьном изучении истории русской литературы.

Апробация работы включает участие в V Международной заочной научно-практической конференции «Современные направления научных исследований» (Екатеринбург, 2011) с материалом «Современные научные исследования, посвященные литературному наследию Аркадия и Бориса Стругацких», а также участие в Международной заочной научно-практической конференции

«Филологически науки в России и за рубежом» (Санкт-Петербург, 2012) с материалом «Ницшеанские мотивы в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Град обреченный».

Кроме того, материалы данного исследования были представлены на XII Международной конференции «Современные концепции научных исследований», которая проходила в Москве с 27 по 28 марта 2015 года (материал «Концепция сытого и голодного бунта в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Град обреченный»), а также на VIII Международной научно-практической конференции «Отечественная наука в эпоху изменений: постулаты прошлого и теории нового времени», которая проходила в Екатеринбурге с 3 по 4 апреля 2015 года (материал «Современные концепции периодизации литературного наследия писателей-фантастов Аркадия и Бориса Стругацких»).

Структура работы, то есть логика ее разделения на главы и части, обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав («Творческая эволюция братьев Стругацких в контексте фантастической литературы XX века» и «Герой и его стилевое воплощение в произведениях братьев Стругацких»), каждая из которых включает в себя несколько параграфов (два и четыре соответственно), заключения и списка литературы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. На основе анализа программных работ А. и Б. Стругацких, созданных авторами в период их совместной литературной деятельности с 1957 по 1988 год, выявлена комплексная периодизация творчества писателей, учитывающая хронологию создания произведений и сюжетные аспекты рассмотренных текстов. Данная периодизация включает в себя два этапа: этап утопического мировосприятия (1957-1965 годы) и этап синтетического мировосприятия (1965-1988 годы).
2. Выявлена связь идейно-образной системы произведений А. и Б. Стругацких с традициями классиков отечественной и мировом фантастики, в частности, речь идет об идейных и сюжетных параллелях

между повестью «Обитаемый остров» А. и Б. Стругацких и романом «Аэлита» А.Н. Толстого; между повестью «Полдень, XXII век» А. и Б. Стругацких и романом «Туманность Андромеды» И.А. Ефремова; между повестями «Страна багровых туч», «Обитаемый остров», «Второе пришествие марсиан» А. и Б. Стругацких и романом «Война Миров» Г. Уэллса; между повестями «Пикник на обочине», «Далекая Радуга», рассказом «Спонтанный рефлекс» А. и Б. Стругацких и романами «Солярис», «Магелланово облако», «Расследование», «Голем XVI» С. Лема; между повестью «Полдень, XXII век» А. и Б. Стругацких и сборником рассказов «Марсианские хроники» Р. Брэдли.

3. Выявлена связь экзистенциальных и сюрреалистических тенденций в творчестве А. и Б. Стругацких с европейской и американской художественной прозой. В частности, определены идейные и методологические параллели между повестями «Улитка на склоне», «Обитаемый остров» А. и Б. Стругацких и романом «Чума» А. Камю, его философскими эссе «Бунтующий человек», «Миф о Сизифе»; между повестями «Улитка на склоне», «Обитаемый остров» А. и Б. Стругацких и романами «Замок», «Процесс» Ф. Кафки; между повестью «Улитка на склоне» А. и Б. Стругацких и произведением «Дьяволиада» М.А. Булгакова; между повестями «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» А. и Б. Стругацких и романами «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, «Путешествия Гулливера» Д. Свифта.
4. На основе комплексного анализа повести «Далекая Радуга», романа «Улитка на склоне» и романа «Град обреченный», которые для творчества А. и Б. Стругацких являются программными, выявлены особенности художественного мира произведений, созданных в период с 1957 по 1988 год и относящихся к различным этапам творческой деятельности авторов. В частности, обозначена проблема взаимодействия человека и совершенного кибернетического механизма, а также проблема правомерности научного эксперимента (повесть

«Далекая Радуга»); рассмотрена тема самоидентификации человека через процесс понимания фундаментальных законов окружающего мира, а также проблема соотнесения понятий шаблона и креативности в рамках социума (роман «Улитка на склоне»); рассмотрена проблема развития личности и человеческого потенциала в целом, концепция «сытого и голодного бунта» (повесть «Град обреченный»).

5. Определены идейно-сюжетные особенности произведений А. и Б. Стругацких, характерные для их литературного наследия в целом. В частности, это идея дуализма, двойственности окружающего мира (в контексте противостояния человека и обстоятельств); экзистенциальная идея поиска истины, жизненного предназначения, личностного бунта и постоянной борьбы; использование уникального художественного метода – глобального эксперимента – в роли ключевого сюжетобразующего фактора.

Глава 1. Творческая эволюция братьев Стругацких в контексте фантастической литературы XX века

Задачами этой главы являются: анализ существующих периодизаций творчества Аркадия и Бориса Стругацких, разработка собственной периодизации; выявление связи художественных особенностей произведений братьев Стругацких с традициями отечественной и мировой литературы.

1.1 Проблема периодизации творчества Аркадия и Бориса Стругацких

1.1.1 Современные концепции периодизации литературного наследия братьев Стругацких

Вопросу периодизации творчества братьев Стругацких ни в одной из приведенных во введении к данной работе монографий и диссертаций не уделено, на наш взгляд, должного внимания. Тем не менее, подобный подход имеет место. В частности, американский литературовед **С.В. Поттс** в своей статье «Второе пришествие марксиан: беллетристика братьев Стругацких» (1991 год), анализируя наследие писателей в историко-критическом и историко-литературном контекстах, пытается выделить определенные этапы в их творческой судьбе.

К первому периоду творчества братьев Стругацких С.В. Поттс относит ранние произведения писателей, которые, по его мнению, «представляли собой твердую научную фантастику, во многом сходную с современными им рассказами, публиковавшимися в американском журнале «Аналог» в 1950-е годы» [226]. Это рассказы: «Извне», «Спонтанный рефлекс», «Человек из Пасифиды», «Шесть спичек», «Забывтый эксперимент», «Испытание СКИБР», «В наше интересное время», «Глубокий поиск».

Затем Поттс обособленным смысловым блоком обозначает трилогию «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею» и «Стажеры», созданную, как он пишет, в период с 1960 по 1962 годы. Правда, непонятно, по каким причинам С.В. Поттс отправной точкой посчитал 1960 год, ведь первое из произведений цикла –

«Страна багровых туч» – написано в 1957 году и опубликовано в 1959. Тем не менее, именно этот период – от повести «Спонтанный рефлекс» до повести «Стажеры» – Поттс (как и Ант Скаландис) характеризует как наиболее оптимистический этап в творчестве Стругацких, так как он проникнут верой в светлое коммунистическое будущее.

Второй этап творческого пути Аркадия и Бориса Стругацких, по С.В. Поттсу, начинается с произведения «Полдень, XXII век» (1960) и заканчивается повестью «Далекая Радуга» (1963). Знаковым произведением этого периода также является небольшая повесть «Попытка к бегству» (1962), провозглашающая идею превосходства коммунистического строя над иными формами организации общества.

Третий этап С.В. Поттс ограничивает повестью «Трудно быть богом» (1963) с одной стороны и повестью «Парень из преисподней» (1973) с другой. В результате рассмотрения этого наиболее яркого и продолжительного периода творческого пути А. и Б. Стругацких американский исследователь пишет следующее: «Хотя «Обитаемый остров» и «Парень из преисподней» были последними произведениями Стругацких, источником которых послужило соединение советской теории исторического прогресса и эмпирических реалий человеческой слабости, элементы этой диалектики встречаются повсюду. Возрастающие нерешительность и пессимизм позднейших произведений заставляют предположить, что Стругацкие не смогли найти удовлетворяющее их решение этой проблемы. То, что, несмотря на уже готовые простые ответы, которыми они пользовались в раннем периоде своего творчества, они оставили дискуссию открытой, свидетельствует об их художественной и философской цельности» [226].

Также стоит отметить, что С.В. Поттс внутри третьего этапа выделяет две группы произведений, которые по своему идейно-тематическому содержанию несколько отличаются от остальных. Первая группа включает в себя такие произведения, как «Улитка на склоне» (1965) и «Гадкие лебеди» (1967). Эти две повести, по мнению С.В. Поттса, насквозь пронизаны кафкианским

сюрреализмом, о влиянии которого на творчество писателей речь пойдет в следующем параграфе данной главы. Вторая группа произведений определяется исследователем как смесь фэнтези и жесточайшей сатиры. Сюда относятся повести «Второе нашествие марсиан» (1966) и «Сказка о Тройке» (1967). При этом о «Сказке» стоит сразу сказать, что это произведение, связанное общими героями с повестью «Понедельник начинается в субботу», имело, наверное, самую сложную литературную судьбу из всех книг братьев Стругацких. В наиболее полном, практически оригинальном варианте, она увидела свет лишь в 1989 году, то есть спустя два десятилетия после первой публикации в иркутском альманахе «Ангара» (1969) (из-за этой публикации главный редактор альманаха Ю.С. Самсонов получил выговор и был уволен).

Все последующие произведения Стругацких, начиная с повести «За миллиард лет до конца света» (1976), американский литературовед, очевидно, объединяет в последний, четвертый этап литературного пути авторов и касается его лишь мельком. Таким образом, С.В. Поттс в своей работе выделяет четыре этапа в творчестве братьев Стругацких:

- ранние произведения, опубликованные по большей части в сборнике рассказов «Шесть спичек», который увидел свет в 1960 году;
- 1962-1963 годы («Полдень XXII век», «Стажеры», «Попытка к бегству», «Далекая Радуга»);
- 1964-1974 годы (от повести «Трудно быть богом» до повести «Парень из преисподней»);
- 1976-1990 годы (от повести «За миллиард лет до конца света» до пьесы «Жиды города Питера, или Невеселые беседы при свечах»).

При этом С.В. Поттс в своем исследовании не акцентирует внимания на вышеизложенной периодизации, он лишь упоминает, какие произведения, по его мнению, можно объединить в группы с точки зрения затрагиваемых проблем.

В работе **А.В. Кузнецовой** «Братья Стругацкие: феномен творчества и феномен рецепции» также поднимается вопрос о периодизации прозы Стругацких. А.В. Кузнецова делит произведения Стругацких не столько с точки

зрения хронологии написания, сколько со стороны их смысловой цельности. Обозначенные ею «циклы» включают в себя произведения, часть из которых по времени создания разделена достаточно длительными временными промежутками. Всего А.В. Кузнецова выделяет три таких цикла в творчестве Стругацких:

- сказочно-сатирический цикл (повести «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке»);
- цикл «мир будущего» (в первую очередь это повесть «Полдень, XXII век», а также некоторые произведения, действие которых разворачивается в мире «Полудня»: «Попытка к бегству», «Далекая радуга», «Беспокойство» (изначальный вариант романа «Улитка на склоне»), «Малыш»);
- цикл «о разведчиках» (произведения «Трудно быть богом», «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Парень из преисподней», «Волны гасят ветер»).

Классификация А.В. Кузнецовой, бесспорно, обладает достаточной комплексностью, однако, на наш взгляд, упускает ключевой момент фантастики Стругацких: динамику авторской мысли, изменение позиции авторов относительно необходимости решения тех или иных вопросов, стоящих перед человечеством. Именно этот аспект фантастической прозы братьев Стругацких лег в основу нашей классификации, о которой мы скажем ниже.

Диссертация **И.В. Нероной** «Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов» включает в себя главу, посвященную периодизации произведений фантастов, созданных в период с 1955 по 1979 годы, в аспекте конструирования художественного мира литературного произведения. При этом работы 1980-х годов закономерно (в соответствии с темой диссертации) составляют обособленный блок. В результате И.В. Неронова выделяет следующие периоды в творчестве А. и Б. Стругацких:

- первый период (1955-1961);
- второй период (1962-1964);
- третий этап (1965-1970);
- четвертый этап (1971-1979);

- пятый этап (1980-1991).

Как пишет И.В. Неронова, здесь «предлагается уточненная периодизация творчества братьев Стругацких, в которой выделяется пять основных периодов и доказывается наличие произведений, которые являлись для авторов «переломными», знаменующими новый этап творчества («Стажеры», «Хищные вещи века», «Пикник на обочине», «Жук в муравейнике»), а потому соединяющими в себе черты двух периодов» [60, с. 42]. На наш взгляд, данная периодизация достаточно подробна, но критерии, лежащие в ее основе, не позволяют в полной мере проследить фундаментальные процессы эволюции творческой мысли А. и Б. Стругацких, в частности, духовный поиск авторов, воплощенный в героях и сюжетах произведений разных периодов.

Также имеет смысл упомянуть о книжной серии **«Миры братьев Стругацких»**. Данная серия издается с 1996 года по сегодняшний день издательствами Terra Fantastica, АСТ и «Сталкер». Правда, донецкое издательство «Сталкер» продолжает печать книги данной серии в рамках совсем другого проекта, который получил название «неизвестные Стругацкие». К настоящему моменту (апрель 2015 года) в рамках серии «Миры братьев Стругацких» вышло 28 книг, каждая из которых была выпущена тиражом 5000 экземпляров.

С точки зрения компиляции произведений издатели приняли наиболее простое решение – произведения в книгах располагаются в хронологическом порядке. Стоит отметить, что данная серия также была дополнена произведениями из проекта «Время учеников». Этот проект включает в себя рассказы и повести, созданные другими авторами, но по мотивам произведений, написанных Стругацкими.

Любопытно, что С.Б. Переслегин, публицист и теоретик альтернативной истории, написал предисловия к первым пяти томам серии «Миры братьев Стругацких». Предисловия были написаны «от лица» земного Прогрессора, который жил и работал в далеком 2255 году на некой планете, которая называлась Гиганда. При этом сам Переслегин сумел создать наиболее четкую и полную на сегодняшний день хронологию всех событий, происходящих в произведениях

братьев Стругацких в рамках так называемого мира «Полудня». Хронология включает в себя весь путь земной цивилизации с 1942 по 2199 год. Кроме того, Переслегин предложил весьма любопытную теорию, которая якобы находится в основе уникального мира будущего, созданного Стругацкими.

Еще один нюанс заключается в том, что первым увидел свет Том №5, который включал в себя произведения «Парень из преисподней», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» и «Беспокойство» (легендарный черновой вариант романа «Улитка на склоне»).

Особую значимость имеет тот факт, что в рамках данной серии произведения Аркадия и Бориса Стругацких печатаются в изначальных вариантах, «не тронутых» цензурой. Серия «Миры братьев Стругацких» впервые позволила нам прикоснуться к повестям «Страна багровых туч», «Полдень, XXII век», «Хищные вещи века», какими они задумывались авторами в самом начале, до безжалостной редакторской правки советских времен. Многие произведения были дополнены иллюстрациями 1960-1970 годов, также были добавлены зарисовки современных художников (в частности, Я. Ашмарина и А. Карапетяна).

Также стоит упомянуть о том, что серия «Миры братьев Стругацких» со временем была дополнена переводами, которые выполнили Аркадий и Борис Стругацкие. Это произведения «Саргассы в космосе» А. Нортон, «Экспедиция «Тяготение» Х. Клемента, «День триффидов» Д. Уиндэма. Дополнительно в серию был включен роман Б. Стругацкого «Бессильные мира сего», а в 2007 году в рамках серии вышла монография «Братья Стругацкие» В. Кайтоха, рассмотренная во введении к данной работе.

Серия «Миры братьев Стругацких» включает в себя два тома «Энциклопедии» по фантастическим мирам авторов, а также биографию авторов до 1999 года включительно. В 2009 году были опубликованы наиболее значимые элементы офлайн-интервью Бориса Стругацкого, которое велось с 1998 года до самой смерти писателя.

Однако нас, с точки зрения проблемы периодизации творчества писателей, интересуют лишь первые девять томов из серии «Миры братьев Стругацких»,

каждый из которых включает в себя группу произведений, объединенных исключительно по времени написания. Здесь художественные тексты Стругацких разделены на девять этапов:

– первый этап (1955-1959 гг., произведения: «Страна багровых туч», «Извне», «Спонтанный рефлекс», «Человек из Пасифиды», «Шесть спичек», «Испытание СКИБР», «Забытый эксперимент», «Частные предположения», «Чрезвычайное происшествие», «Путь на Амальтею»);

– второй этап (1960-1961 гг., произведения: «Полдень, XXII век», «Стажеры», «В наше интересное время»);

– третий этап (1962-1963 гг., произведения: «Попытка к бегству», «Далекая Радуга», «Трудно быть богом», «Понедельник начинается в субботу», «Первые люди на первом плоту», «Бедные злые люди»);

– четвертый этап (1964-1966 гг., произведения: «Хищные вещи века», «Беспокойство», «Улитка на склоне», «Второе нашествие марсиан»);

– пятый этап (1967-1968 гг., произведения: «Сказка о Тройке» (два варианта), «Обитаемый остров»);

– шестой этап (1969-1973 гг., произведения: «Отель «У погибшего альпиниста», «Малыш», «Пикник на обочине», «Парень из преисподней»);

– седьмой этап (1973-1978 гг., произведения: «За миллиард лет до конца света», «Град обреченный», «Повесть о дружбе и недружбе»);

– восьмой этап (1979-1984 гг., произведения: «Жук в муравейнике», «Хромая судьба», «Волны гасят ветер»);

– девятый этап (1985-1990г г., произведения: «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя», «Жиды города Питера, или Невеселые беседы при свечах», «День затмения», «Чародеи», «Машина желаний», «Сталкер», «Пять ложек эликсира», «Туча»).

Как было отмечено выше, такое разделение учитывает лишь хронологический критерий. Иными словами, «Миры братьев Стругацких» предлагают четкое деление литературного наследия авторов по времени

написания, не затрагивая другие аспекты, в частности – идейно-смысловой, сюжетный, тематический.

Таким образом, на наш взгляд, справедливо говорить о том, что на сегодняшний день не существует ни одной действительно полной периодизации творчества Аркадия и Бориса Стругацких, которая могла бы носить статус фундаментальной. Поэтому мы предлагаем собственную концепцию деления творческого пути А. и Б. Стругацких на конкретные этапы, каждый из которых закономерно имеет свои художественные особенности и характерный спектр затрагиваемых тем.

1.1.2 Творчество А. и Б. Стругацких в период с 1957 по 1965 год: этап утопического мировосприятия

Один из первых рассказов Стругацких, «**Спонтанный рефлекс**», представляет собой сугубо фантастическое произведение, которое повествует об уникальном кибернетическом организме (роботе), который внезапно выходит из своей лаборатории и, стремясь исследовать окружающий мир, фактически начинает разрушать научный городок, в котором был создан. В финале рассказа мы узнаем, что причина столь эксцентричного поведения робота заключается в элементарной ошибке, которую допустил техник, программирующий машину. Сама по себе ошибка отличалась очевидной простотой – в робота была вложена программа обучения, полноценного исследования окружающего мира, что в перспективе позволило бы использовать это устройство в средах, состояние которых невозможно было просчитать заранее (в частности, имелось в виду исследование других планет).

Другой рассказ, написанный в конце 1950-х годов, называется «**Шесть спичек**». Здесь ученый проводит эксперименты над собственным мозгом, рискуя при этом своей «нормальностью», фактически – жизнью. Вскоре ученый приобретает возможности, которые обычному человеку буквально и не снились, но результат его деятельности – жестокий нервный срыв. Анализ записей ученого

показывает, что он надорвался, когда при помощи телекинеза пытался поднять в воздух шесть спичек, связанных между собой. Любопытно, что главный герой рассказа, инспектор, в корне не согласен с позицией ученого, он обвиняет его в «варварском эгоизме» [2, с. 140]. И здесь авторы вновь возвращаются к вопросам, затронутым в рассказе «Спонтанный рефлекс». Далее через инспектора говорят сами Стругацкие, которые уверены, что прогресс должен иметь вполне ощутимые границы, особенно когда речь идет о жизни человека. Инспектор восклицает: «Не по трупам своих лучших представителей, а по следам могучих машин и точнейших приборов должно идти человечество к господству над природой. И не только потому, что живые могут сделать много больше, чем сделали мертвые, но и потому, что самое драгоценное в мире – это Человек» [2, с. 151].

Первые крупные произведения Аркадия и Бориса Стругацких были написаны в период с 1957 по 1962 год. Речь идет о трилогии, которая включает в себя повести «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею» и «Стажеры». Повести связаны общими персонажами, а заключительное произведение «Стажеры», наиболее, на наш взгляд, проработанное и художественно гармоничное, повествует о том, как главные герои цикла – космонавты-исследователи Быков, Юрковский и Дауге – завершают свою карьеру. Действие повести разворачивается в конце XX века, где фантазия Стругацких создает мир, в котором коммунизм «обогнал» капитализм по всем фронтам, а человечество ведет масштабную и целенаправленную экспансию космоса. Земля достигла не только материального благополучия, но и духовного совершенства, хотя и не решила всех своих проблем. Бандитизм и неразрывно связанный с ним капитализм (иных вариантов мир «Стажеров», позже развившийся в мир «Полудня», не предусматривает) все еще встречаются, причем не только в колыбели человечества, но и на других планетах.

Ключевой сюжет повести – космическая экспедиция-инспекция, которую проводит Юрковский, ставший на момент повествования генеральным инспектором МУКС (Международного управления космических сообщений). Именно описание этой экспедиции объединяет все остальные сюжеты, которые

изначально публиковались отдельными рассказами. При этом Юрковский берет с собой стажером Юру Бородина, восемнадцатилетнего космонавта, а точнее – вакуум-сварщика. Именно от лица Юры читатель видит большую часть происходящих событий. «Тахмасиб», корабль Юрковского, последовательно делает остановки на Марсе, затем в поясе астероидов и на кольцах Сатурна. Фактически каждая из этих остановок является для Бородина неким «уроком жизни», а «промежутки» между остановками Стругацкие заполняют незамысловатыми сценами из жизни корабельного экипажа и философскими размышлениями.

Одна из основных глав повести, Глава 8, которая носит название «Эйномия. Смертьпланетки», рассказывает о том, как Юрковский со своим экипажем проводит инспекцию исследовательской лаборатории, расположенной в поясе астероидов. Лаборатория функционирует в достаточно жестких условиях – не хватает жизненного пространства и ресурсов. Однако ученые, работающие на станции, даже в откровенно экстремальных обстоятельствах не теряют позитивного настроения, они добры и открыты, и, по мнению Юрковского, представляют «настоящих людей в процессе настоящей работы» [3, с. 89].

Следующая глава, которая называется «Бамберга. Нищие духом», представляет собой явную противоположность «миру» Эйномии. Бамберга – это настоящий «островок капитализма», это копи на астероиде, которые принадлежат частной компании, и шахтеры соответственно трудятся не на благо государства, а ради собственной выгоды. Здесь, на Бамберге, добываются драгоценные камни, которые затем обрабатываются и продаются жителям Земли. Немаловажный момент – в процессе работы шахтеры подвергаются опасному излучению, которое обрекает их на бесплодие и скорую гибель. На Бамберге процветают азартные игры, насилие, контрабанда алкоголя и жесткий материализм, который Юрковский называет «косность маленького человека» [3, с. 421].

При этом вопрос о личном и коллективном благе, который прослеживается почти в каждой главе повести, имеет один интересный аспект – это проблема личностного героизма. Важно, что сами Стругацкие говорят об акте героизма как

о бессмысленном явлении, их позиция базируется на представлении о том, что на самом деле все герои просто потакают своим слабостям. Об этом говорится не только в финале повести, но и в диалоге между капитаном корабля Быковым и Юрковским, когда Быков указывает инспектору, что он необоснованно рискует на станциях, которые они посещают, в частности, капитан упоминает Бамбергу. Примечательно, что сразу за этим диалогом следует еще один, между стажером Бородиным и его наставником Жилиным. Жилин фактически повторяет тезисы Быкова, но по-своему интерпретирует их. Он говорит о том, что литературные герои и их поведение слишком упрощены, в действительности односложных ситуаций не бывает, а жизнь человека слишком ценна, чтобы имело смысл рисковать ею в откровенно нецелесообразных романтических порывах.

Здесь, очевидно, авторы говорят о том, что единственно верная и действительно продуктивная, скажем так, общественно полезная форма героизма – это тяжелая, но приносящая удовлетворение работа. Труд на благо всех. Разумеется, вышеупомянутые ученые с Эйнумии из восьмой главы повести являются как раз такими героями. Устами Жилина Стругацкие провозглашают истину о том, что все здесь зависит от воспитания детей, ведь будущее именно в них – в детях.

Важно отметить, что советский фантаст исконно отличался от своего зарубежного коллеги. Советский фантаст, творя в рамках суровой цензуры, просто обязан был создавать миры, в которых побеждал коммунизм, а если шире – утопический социализм, то самое «светлое будущее». Повесть братьев Стругацких **«Полдень, XXII век»** как нельзя лучше демонстрирует верность данного утверждения. В наиболее полном варианте это произведение включает в себя 20 рассказов, которые были написаны авторами в конце 1950-х – начале 1960-х годов. По мнению Марка Амусина, «Полдень, XXII век» представляет собой «значительно более сложную работу, нежели повесть «Стажеры», более разнообразную и утонченную, хотя ее мораль и послание к читателям остуются теми же самыми» [3, с. 65].

Структурно повесть представляет собой последовательность рассказов, которые объединены персонажами и некоторыми сюжетными элементами. Фактически это действительно полдень, яркий и контрастный полдень конкретного исторического цикла. Социальное зло, капитализм (хотя у Стругацких эти понятия были синонимами, что, как уже было сказано выше, закономерно), преступления и войны – все это в прошлом, все народы объединились, человечество покорило Солнечную систему и распространяет свое влияние на другие регионы галактики.

Повесть «Полдень, XXII век» писалась параллельно с повестью «Стажеры», но она действительно более совершенна в художественном плане. Она наполнена исключительными, сильными персонажами, она более разнообразна, но, с другой стороны, менее нравоучительна, что нельзя не отметить среди плюсов качественной фантастики. Да, это все та же литература для старших классов, но уже не в той степени, как, например, «Страна багровых туч». Это уже не чисто научная фантастика, а в некоторой степени – фантастика философская. Здесь говорится о необходимости прогресса, о природе героизма, о потребности человека в труде, о ценности личности и, конечно же, о важности воспитания детей. Это темы, которые еще долго будут доминировать в творчестве авторов. Также в повести «Полдень, XXII век» Аркадий и Борис Стругацкие затрагивают один достаточно уникальный для их времени вопрос – непознаваемость внеземного разума, а точнее – неготовность человека к такому познанию.

Важно отметить, что классическая утопия для воплощения каких-то философских идей традиционно использует иностранный декор. Как пишет С.В. Поттс, яркий тому пример – «1920-е годы, когда обрисовалось первое вторжение марксизма в жанр и многие миры послужили для изображения ужасов капитализма» [226]. Получается, что братья Стругацкие описывали классический сюжет, ведь их герои покидают Землю – мир утопического социализма – для исследования иных миров, иных обществ, очевидно – гораздо более «проблемных». С течением времени Аркадия и Бориса Стругацких перестала интересовать утопия как таковая, им стали любопытны глубинные аспекты

человеческой личности, проблемы, с которыми может столкнуться наша цивилизация в будущем.

В этом отношении наиболее примечательна повесть «**Далекая Радуга**», которая была создана в 1963 году и фактически знаменует собой конец мира «Полудня», мира Быкова, Юрковского и Жилина. Нет, антураж остается тем же самым, но марксистский подтекст исчезает, нравоучения переходят на иной повествовательный пласт, они не воспринимаются напрямую. При этом речь идет об уже знакомых нам конфликтах – тема личного героизма и общественного блага, тема правомерности научных экспериментов, тема важности воспитания детей, суть – будущих поколений.

Радуга – это уникальная планета, фактически она необитаема и расположена вдалеке от основных космических магистралей. Из-за этих особенностей Радугу отдали физикам, а точнее – нуль-физикам, которые могли бы проводить на этой планете достаточно опасные эксперименты. У братьев Стругацких нуль-физика представляет собой особую научную отрасль, которая работает с законами, выходящими за рамки общей теории относительности Альберта Эйнштейна. Фактически нуль-физики на Радуге учатся телепортировать материю из одной точки пространства в другую, но это вызывает чудовищные выбросы электромагнитной энергии на полюсах планеты. Всплески порождают направленные потоки энергии, которые называются Волнами. Волны движутся от полюсов к экватору, уничтожая на своем пути всю органику. Обычно Волны при всей своей чудовищной силе обладали совсем небольшой областью распространения и «гасли», проходя несколько сотен километров. Но в момент событий, описываемых в повести, нуль-физики Радуги сталкиваются с новым типом Волны, которая не только не останавливается, но и постоянно наращивает свою силу, грозя стереть с лица планеты всех ее немногочисленных обитателей.

На фоне катастрофы мы видим самых разных персонажей – от легендарного космолетчика Горбовского до простого монтажника Склярова, которые действуют согласно собственным эмоционально-психологическим установкам. На

наш взгляд, в этом отношении «Далекая Радуга» превосходит любое другое произведение, затрагивающее сходные темы.

В целом, повествование «вращается» вокруг двух уже упомянутых персонажей, это Леонид Горбовский и Роберт Скляр. При этом нет сомнений, что именно Роберт представляет наиболее сложного и неоднозначного персонажа во всей повести. Несмотря на то, что он работает вместе с нуль-физиками на их исследовательских станциях, Скляр едва ли понимает хотя бы десятую часть проводимых здесь экспериментов. Он выполняет чисто техническую работу, представляя «маленьких людей от науки» [14]. Роберта мы встречаем в самом начале повести, в первой главе, но узнаем не только о его работе, но и о чувствах, которые он испытывает к некоей девушке Тане.

Волны, родившиеся на полюсах планеты, неукротимо движутся к экватору, и, как позже оказывается, даже специальные установки, «Харибды», не могут остановить фронт чистой энергии, мощь которой слишком велика. По мере продвижения Волн научная сторона социума Радуги вступает в конфликт со светской стороной, гуманистической. Администратор планеты просит ведущего нуль-физика Этьена Ламондуа как можно скорее бросить все силы на то, чтобы остановить Волны, пока те не уничтожили посеы, энергоемкости и прочие стратегически важные объекты. Ламондуа намерен продолжать исследование уникальных Волн, что называется, до последнего.

Но в итоге, как уже было сказано, этот спор не имеет смысла – Волны невозможно остановить. Этот момент описывается во второй главе повести, которая начинается достаточно емкой фразой: «Роберт видел, как все это произошло» [4, с. 399]. Далее следует описание эвакуации одной из научных станций, во время которой мы видим жуткую картину продвижения одной из Волн и гибель нескольких «Харибд», которые тщетно пытались остановить ее.

Тем временем в Столице, которая располагается на экваторе, административный аппарат планеты окончательно осознал, что ситуация вышла из-под контроля. Немногочисленное население планеты собралось в городе, где горстка инженеров роет подземное убежище, хотя очевидно, что это не спасет

людей от Волн. Однако в космопорте Столицы находится космический корабль Леонида Горбовского, который в состоянии вместить небольшое количество людей. Люди, собравшиеся в городе, начинают обсуждать вопрос о том, кого необходимо спасти в первую очередь. После Ламондуа слово берет сам Горбовский, который до того лениво бродил по планете, наслаждаясь безмятежной красотой Радуги. Он говорит о том, что обсуждать нечего, он, будучи капитаном корабля, уже принял решение о том, кто будет спасен. Дети. На вопрос «почему?» он отвечает просто и лаконично: «Самое ценное, что у нас есть, – это будущее» [4, с. 467]. И здесь мы вновь сталкиваемся с темой, которая уже была поднята Стругацкими в предшествующих произведениях – в повестях «Стажеры» и «Полдень, XXII век».

По нашему мнению, повесть «Далекая Радуга» уникальна тем, что здесь Аркадий и Борис Стругацкие умело показывают нам людей, которые не боятся ответственности и умеют принимать верные решения в ситуациях, априори не подразумевающих такого решения. Ключевая мысль этого произведения, по нашему мнению, кроется в предупреждении, Стругацкие говорят об опасности, к которой ведет научный прогресс, не обремененный нормами морали. Однако данный вопрос более подробно мы рассмотрим в соответствующем параграфе второй главы настоящей работы.

Важно отметить, что об идеологии в этом произведении нет ни слова. При этом в общем-то трагическая повесть приводит нас к весьма позитивному финалу. Это во многом уникальное произведение за счет оригинальности сюжета и его идейно-тематической подоплеки позволяет автором несколько отклониться от одностороннего антуража утопического социализма. С течением времени произведения Стругацких, а точнее идейно-тематическое содержание этих произведений будет лишь усложняться.

В частности, работая над повестью «Полдень, XXII век», Стругацкие в 1962 году написали весьма яркое и необычное произведение, которое носит название «**Попытка к бегству**». В основе сюжета повести – путешествие нескольких жителей высокоразвитой коммунистической Земли на далекую, безмянную

планету, цивилизация которой находится на уровне феодального строя. Важно отметить, что планету, на которую попадают герои повести, ранее посетили Странники, могучая межзвездная раса с невиданными технологиями, некогда доминировавшая во Вселенной, но позже исчезнувшая.

Среди путешественников есть человек, который выдает себя за специалиста по истории Земли. Этот герой периодически сравнивает жестокость феодализма, которую путешественники видят на планете, с капитализмом XX века. В итоге, один из участников экспедиции, не в силах вынести ужасов этой жестокой эпохи, срывается, вслед за этим оказывается, что человек, выдававший себя за историка, на самом деле является солдатом времен Великой Отечественной войны, который случайно попал в утопическое будущее Земли. После увиденного солдат естественно тут же решает вернуться, чтобы продолжить воевать, ведь в таком случае коммунизм победит капитализм и воцарится мир, в котором не будет места злу и предательству.

Эта достаточно любопытная повесть была переиздана в 1965 году, и тогда вместе с ней под одной обложкой оказалось еще одно, более позднее произведение. Речь идет о повести «**Хищные вещи века**», в которой уже знакомый нам Иван Жилин (один из героев повести «Стажеры») возвращается на Землю. Но теперь он секретный агент, который направлен с важной миссией в некий город-государство, последний оплот капитализма. Внешне город представляет собой сказочный мир изобилия, но все это – лишь маска, которой прикрывается бездуховность и аморальность его населения. Здесь люди настолько опустошены, что готовы развлекать себя самыми опасными и откровенно безумными способами. Например, туристы и местные жители периодически спускаются в заброшенное метро, рискуя погибнуть в лапах древнего робота, чья программа дала сбой. Здесь все достижения науки, все удивительные и, по существу, передовые технологии подчинены исключительно человеческому гедонизму.

На страницах произведения критикуется эгоистичность, научное шарлатанство, материализм, духовная нищета, а также в отдельных эпизодах –

бандитизм и фашизм. К примеру, герои повести встречаются в городе два научных труда, которые носят «говорящие» названия – это «Социология разлагающихся экономических формаций» и «История фашизма». То есть Стругацкие показали нам общество, в котором изобилие и богатство (исключительно материальное) перестали быть средством для строительства лучшего мира, став самоцелью.

Примечателен один из эпизодов повести, где Иван Жилин разговаривает с агентом, который был направлен сюда до него. Агента зовут Римайер, это воображаемый диалог. Жилин говорит о том, что цель человека заключается в кооперации с другими людьми для достижения прогресса, в первую очередь – социального. Римайер парирует, упоминая о том, что этот самый прогресс, правда не социальный, а научный, создал «слег», чудовищный наркотик, который в состоянии подарить каждому человеку его собственный рай. Фактически «слег» создает абсолютную иллюзию, которая для человека заменяет реальный мир. Римайер говорит о том, что, быть может, это и есть суть исторического прогресса, а социалистическая утопия здесь ни при чем. Жилин, разумеется, не согласен с такой позицией, он говорит, что все можно исправить образованием, которое в свою очередь способно перестроить сознание людей. Герой хочет «вернуть людям души, сожранные вещами, и научить каждого думать о мировых проблемах, как о своих личных» [5, с. 68]. В финале повести Жилин решает остаться в этом сумасшедшем мире, потому что только так он может защитить ребенка, с которым познакомился в городе. Здесь Аркадий и Борис Стругацкие вновь возвращаются к мысли о том, что наше будущее – в детях. И вновь бездушные, низкие моральные устои и черствость побеждены волей и добротой.

В 1963 году А. и Б. Стругацкими была написана повесть, которая многими критиками до сих пор считается лучшим произведением авторов. Это повесть **«Трудно быть богом»**. Здесь психологизм повествования выходит на принципиально иной план, персонажи, на наш взгляд, гораздо более сложны и неоднозначны, чем в любом другом, более раннем произведении Стругацких.

Главный герой повести – законспирированный сотрудник Института Экспериментальной Истории, он направлен на одну из далеких планет,

находящихся под наблюдением ученых Земли. Здесь, как и в повести «Попытка к бегству», речь идет о мире, находящемся на феодальном уровне развития. Так об этой планете в своей работе пишет С.В. Поттс: «К несчастью, развитие ее отрицает идеи коммунизма. Кроме того, общество этой планеты дегенерирует до фашизма, не проходя стадию капитализма» [226].

Героя зовут Румата (его настоящее имя – Антон), он и его товарищи «работают» в стране Арканар, где они замаскированы под знать и каждый носит привилегированный титул «дон». Румата вынужден консолидироваться с местной властью, а также с неким доном Рэбой и его Серыми Солдатами, которые откровенно напоминают немецких штурмовиков, в частности – солдат СС времен Второй мировой войны. Важно отметить, что все сотрудники Института Экспериментальной Истории не имеют права напрямую вмешиваться в ход развития страны, в которой они находятся. Но Румата, осознавая свою ответственность перед людьми Арканара, все равно пытается по мере сил помешать творящейся вокруг несправедливости. Он борется с нацизмом, политическим злом этого мира, но есть у него и личная причина: он влюблен в местную девушку, Киру. Личная привязанность мешает Румате действовать объективно, с отстраненностью ученого, хотя его готовили именно к этому. И здесь начинается внутренний конфликт Руматы: конфликт между просвещенным человеком будущего с высокотехнологичной, цивилизованной Земли и страстным, импульсивным жителем Арканара, роль которого он играет многие годы. Этот конфликт придает образу главного героя исключительную глубину и невероятную сложность.

Румата на протяжении всей повести противостоит дону Рэбе, потому что именно этот персонаж воплощает в себе всю жестокость и самодурство тоталитарного режима. В то же время герой чувствует зарождающуюся в нем тягу к насилию и пытается бороться с ней. Яркий пример этой внутренней борьбы мы видим в самом начале третьей главы, где Румата неожиданно обнаружил, что его обокрали. Он видит двух Серых Солдат, которые смеются над ним, и в его голове проносится вихрь: «Сотруднику Института было на это наплевать, но

благородный дон Румата Эсторский осатанел. На секунду он потерял контроль над собой» [4, с. 78].

Под влиянием окружения Антон-Румата постепенно деградирует, все больше сливаясь со своей ролью. Дело в том, что феодальный Арканар – это не место для индивидуальности, тем более – для индивидуальности просвещенной. И, тем не менее, надежда все еще есть, что, на наш взгляд, весьма характерно для первого этапа творческой эволюции Стругацких. Даже в Арканаре есть место свету и доброте. Герой повести делает такой вывод после того, как ему удастся пообщаться с принцем, десятилетним мальчиком, в котором, по размышлениям Антона, как и в других детях, которых он встречал в этом мире, «не было никаких следов и задатков низости» [4, с. 142]. С другой стороны, приходит к заключению Румата, из них же «вырастали потом и зверство, и невежество, и покорность» [4, с. 142].

Финал повести достаточно трагичен: Кира, возлюбленная Руматы, умирает, сраженная арбалетным болтом. В этот момент умирает и сам Антон, зато арканарец Румата становится самим собой, неистовым и непоколебимым. Он готовится к схватке с Серыми Солдатами, прекрасно осознавая, что у него нет шансов одолеть столь многочисленного врага. Но чувство мести сильнее доводов разума. Психологически землянин исчезает, уступая место доблестному арканарцу, который на собственном примере показывает этому жестокому миру, что из сложившейся ситуации есть лишь один выход, и это вовсе не земная этика, а борьба, пусть и заранее обреченная.

Так же как и в повести «Далекая Радуга», трагический финал произведения «Трудно быть богом», тем не менее, оставляет позитивное впечатление. Ведь это все тот же «Мир Полудня», и Арканар своеобразно оттеняет близкий к совершенству мир Земли будущего. Что же касается главного героя, то дон Румата, безусловно, поступает как настоящий мужчина. Ведь он любил, искренне и страстно, как может любить обычный человек и, вероятно, как не может любить сотрудник Института Экспериментальной Истории. Иными словами, чувства побеждают долг.

Такова, по мнению Стругацких, человеческая природа. Человек как вид провозглашает примат разума над чувствами. Но отдельный индивид, помещенный в экстремальные условия, всегда отдаст предпочтение сердцу, нежели логике. И, вероятно, будет прав. Иными словами, в повести «Трудно быть богом» отчетливо прослеживаются новые тенденции в творчестве братьев Стругацких. Тенденции, которые станут доминирующими на протяжении следующего этапа их литературной деятельности.

1.1.3 Творчество А. и Б. Стругацких в период с 1965 по 1988 год: этап синтетического мировосприятия

Успех повести «Трудно быть богом» имел огромное значение для творчества братьев Стругацких. Именно после этого произведения их работы в смысловом и сюжетном плане отклонились в несколько иную сторону. За период с 1964 по 1968 год появился ряд повестей и романов, в которых не было эффектных космических утопий, место «чистой» научной фантастики занимает фэнтези и сатира. С точки зрения идейного содержания, наряду с другими ключевыми темами, в этих произведениях мы продолжаем встречать рассуждения авторов о природе человека, о допустимости научных экспериментов и их соотношения с общечеловеческими морально-этическими постулатами. Но кардинально меняется форма подачи идеи: Аркадий и Борис Стругацкие начинают использовать сюрреалистическую манеру, зачастую – на фоне сугубо экзистенциальных рассуждений. Но от этого произведения не теряют реалистичности, напротив, становятся более правдивыми и жестокими.

Повесть «**Понедельник начинается в субботу**» представляет некий синтез сатиры и классического фэнтези, хотя по духу это произведение особенно близко к традиционному русскому фольклору. Повесть написана в 1965 году, в ней речь идет о Научно-исследовательском институте Чародейства и Волшебства. В этом отношении братья Стругацкие создают удивительный, во многом уникальный

мир, в котором магия свободно сосуществует с высокими технологиями. И хотя сама идея не нова, для русской фантастики в целом это заметный шаг вперед.

Ключевые идеи повести раскрываются достаточно необычно. В частности, стоит отметить, что различные отделы НИИ Чародейства и Волшебства носят «говорящие» названия: отдел Смысла Жизни, отдел Линейного Счастья и так далее. При этом многие читатели справедливо увидят в НИИ легендарную Академию, которую можно встретить в третьей главе «Путешествий Гулливера» Д. Свифта.

Необходимо отметить, насколько ярок и необычен один из ключевых персонажей повести – Амвросий Выбегалло, главный «шарлатан от науки», руководитель отдела Абсолютного Знания. С одной стороны, его образ откровенно забавен: это глупый, неспособный руководитель, подчиненные которого лишь попросту тратят свое рабочее время, пытаясь реализовать абсолютно бессмысленные проекты вроде деления ноля на ноль. В то же время Выбегалло представляется нам действительно плохим ученым, чьи эксперименты не только не имеют смысла, они могут быть даже опасны, хотя, по существу, служат лишь для «показухи». В момент, когда авторы знакомят этого героя с читателем, Выбегалло занят тем, что создает, а точнее – выводит идеального человека. На момент повествования человек находится на стадии развития, которую Выбегалло определяет так: «неудовлетворенный желудочно» [5, с. 144]. Фактически мы видим архетип потребителя, который, ничего не производя, поглощает тонны продуктов, в данном конкретном случае – отруби и рыбу. Разумеется, Выбегалло из этого эксперимента делает очевидный для него вывод: счастье – удовлетворение физиологических потребностей. В результате «неудовлетворенный желудочно» человек взрывается, потому что его желания оказываются выше его возможностей. Тогда Выбегалло демонстрирует иную фазу эксперимента – «суперэгоцентриста». Этот объект также поглощает пищу в огромных количествах, но в отличие от своего предшественника стремится вобрать в себя даже материю, постепенно превращаясь в настоящую черную дыру, уничтожающую пространство и время.

Показателен эпизод с машиной времени, где главный герой повести, Александр Привалов, вызывается добровольцем для испытаний уникального агрегата – настоящей машины времени, которая, впрочем, обладает некоторыми характерными особенностями. Машина имеет форму велосипеда, и она способна путешествовать лишь в будущее, да и то – в рамках литературно описанных реалий, которые представлены в мировой научной фантастике. Поэтому читатель не удивляется, когда Привалов, путешествуя в будущее, обнаруживает себя на самодвижущемся тротуаре, с которым мы познакомились еще в повести «Полдень, XXII век». Герой видит людей в одинаковых комбинезонах, которые расппевают пафосные коммунистические гимны и стремятся к исследованиям других звездных систем лишь с одной целью – нести знамя революции к звездам. При этом женщины, жены космонавтов, подвергаются заморозке, чтобы иметь возможность дождаться возвращения своих мужчин. Фоновая картинка – бескрайние поля колосющейся пшеницы.

В будущем Александр Привалов случайно слышит диалог, происходящий между двумя молодыми людьми, и это особенно эффектный момент, который явно отсылает нас к произведениям Хьюго Гарнсбека: «Я нашел, как применить здесь нестирающиеся шины из полиструктурного волокна с вырожденными аминными связями и неполными кислородными группами» [5, с. 205]. Вероятно, данный эпизод попросту высмеивает научную фантастику как жанр.

Повесть «Понедельник начинается в субботу» получила продолжение в форме другого произведения, которое было опубликовано в 1968 году и называется «Сказка о Тройке». Главный герой все тот же – Александр Привалов. Повесть короче по объему, и здесь мы видим значительно более жесткое высмеивание злоупотреблений в области управления и научной деятельности.

В начале повести Привалов и магистр Амперян отправляются на 76 этаж уже знакомого нам НИИ Чародейства и Волшебства. 76 этаж посещается редко, и уникален он тем, что фактически представляет собой полноценный, обособленный мир, в котором необъяснимые явления встречаются буквально на каждом шагу. Но на момент повествования 76 этаж попадает в руки людей,

которые изначально были направлены туда для проверки водопровода. Разумеется, не обходится и без вездесущего Выбегалло. Руководители из той самой «Тройка» – это архетип управленцев, для которых власть представляет самоцель, они добиваются ее любыми средствами. На наш взгляд, образ «Тройки» воплощает в себе бюрократический произвол и человеческую недалекость пополам с невежеством. Эти откровенно недалекие руководители сами на себя возложили функцию по «рационализации» и последующей «утилизации» необъяснимых явлений 76 этажа. Хотя на самом деле ни о какой рационализации, конечно, речь не идет. «Тройка» просто отмечает все непонятное, в каждом отдельном случае демонстрируя явную нехватку логики и элементарного здравого смысла.

Любопытен и другой момент. Обе повести – «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» – жестоко высмеивают определенные области человеческой деятельности, но ни в одном из этих произведений автор не дает читателям надежду на то, что перемены в принципе возможны.

В этом плане окончательную черту под первым этапом творчества Аркадия и Бориса Стругацких подводит роман **«Улитка на склоне»**, который был написан в 1965 году. Здесь безумный сюрреализм «сказок» о Привалове гармонично сочетается с выдающимся экзистенциализмом яркой и неоднозначной повести «Второе нашествие марсиан». Но «Улитка на склоне» не относится к жанру сатиры, слишком силен здесь дух обреченности, бесповоротности.

Конструктивно роман состоит из двух частей, действия в которых развиваются параллельно и чередуются по главам. Соответственно, у нас есть два главных героя. Первого мы встречаем в самом начале первой главы, это Перец, молодой и деятельный интеллигент, который работает в некой бюрократической структуре, на страницах романа эта структура называется Управлением. Управление номинально изучает Лес, некий уникальный мир со своими законами и характерными особенностями. Перец со своим творческим, мечтательным складом ума, идеализирует Лес, он хочет проникнуть в тайны этой удивительной реальности. Однако обстоятельства складываются таким образом, что Перец не

только не может попасть в Лес, он даже не способен покинуть территорию Управления. Герой оказывается в ловушке.

Второго главного героя зовут Кандид, его мы встречаем во второй главе. Он живет в Лесу, хотя является работником Управления. Вертолет Кандида потерпел катастрофу, он выжил, но потерял память и, следовательно, возможность вернуться в родной мир. Теперь он живет в деревне аборигенов, достаточно странных и своеобразных людей. Кандид помнит отдельные эпизоды из своей прошлой жизни, но этих эпизодов не хватает, чтобы собрать полную картину. Он инстинктивно стремится покинуть Лес, но даже не понимает, зачем ему это нужно.

Таким образом, Перец борется с жестокой и неприступной бюрократией Управления, в то время как Кандид стремится победить первобытный, инстинктивный Лес. Перед нами два поиска (несомненно, это не только явные, физические, но и духовные поиски), которые скрывают в себе глубокие экзистенциальные идеи о смысле жизни и назначении человека. На сегодняшний день в идейном плане повесть «Улитка на склоне» считается одним из самых неоднозначных произведений Аркадия и Бориса Стругацких.

Очевидно, что во второй половине 1960-х годов смысловая нагрузка произведений Аркадия и Бориса Стругацких становится все менее позитивной, эти работы отличаются большей двусмысленностью, некоторой даже неуверенностью. Авторы прошли немалый путь от яркой, жизнеутверждающей утопии повести «Полдень, XXII век» до по-настоящему жестокого, обреченного на кафкианский экзистенциализм мира романа «Улитка на склоне», от филантропии и выдающегося оптимизма Горбовского до вселенской растерянности Переца. Обозначенная философская эволюция Стругацких, на наш взгляд, достигла своего апофеоза в ряде произведений, созданных в конце 1960-х – начале 1970-х годов.

В частности, повесть «Гадкие лебеди» была написана в 1967 году, но в СССР ее отказались публиковать, поэтому произведение увидело свет лишь в 1972 году во Франкфурте. Невозможно четко определить, где и когда происходит

действие повести. Главный герой произведения чем-то напоминает Хемингуэя, это весьма харизматичный, во многом незаурядный, но пьющий писатель. Его зовут Виктор Банев, он недавно вернулся на свою малую родину, чтобы забрать у бывшей жены свою любимую дочь Ирму. Приехав в город, Банев ужасается: здесь уже третий год идут непрекращающиеся дожди, город буквально гниет от невыносимой влажности. Местные жители считают, что дождь обязан своим существованием «мокрецам», обитателям лепрозория, который располагается недалеко от города. Этих странных людей также называют «очкариками», потому что физически их болезнь проявляется в отложении характерного пигмента вокруг глаз.

«Мокрецов» можно встретить в городе, чаще всего они одеваются во все черное и скрывают лицо. Еще одна отличительная особенность этих странных людей – они могут умело манипулировать другими, практически контролировать их, особенно – детей и подростков. Разумеется, население города относится к «мокрецам» с недоверием, ненавистью и страхом, потому что их не понимают, в них видят неприкрытую угрозу. Даже у властей города к «мокрецам» предвзятое отношение, их не защищают, как остальных граждан. Яркий эпизод – избиение «мокреца» подростками-фашистами в самом начале повести.

«Мокрецы» вполне очевидно ассоциируются с чернокнижниками времен Святой Инквизиции, а также с евреями начала XX века, то есть с теми, кто в тот или иной промежуток истории был гоним, вероятно – незаслуженно. Тем не менее, в отличие от тех же евреев «мокрецы» на протяжении всего произведения не вызывают у читателя ни капли симпатии. Они холодны и бесчувственны даже в отношении тех, кто пытается им помочь.

На наш взгляд, в повести «Гадкие лебеди» братья Стругацкие достаточно оригинально раскрывают тему несбыточности утопических надежд человечества по причине его (человечества) патологической слабости. В повести «Трудно быть богом» мы видим жестокий, во многом непонятный для нас мир, но у этого мира есть будущее. В произведении «Улитка на склоне» будущее выглядит весьма неопределенно, но в повести «Гадкие лебеди» будущего нет в принципе. Здесь

человечество, как цивилизация, не имеет значения. Речь идет об отдельном элементе большой системы, и этот элемент, будучи полностью обособленным, тем не менее, существует в соответствии с фундаментальными законами самой системы. В этом смысле повесть «Гадкие лебеди» может рассматриваться как метафорическое изображение мировой революции, к которой нас подводит теория коммунизма. Но в этом случае новый мировой порядок ведет не к торжеству масс, а к полному лишению этих масс гражданских прав в угоду количественно меньшей элите. В повести власть выказывает свое одобрение, когда Банев бесчестно раскрывает Суммана. Этот персонаж – завершение идейной линии, которая была начата Стругацкими в повести «Трудно быть богом»: простого человека заменяет явный интеллигент, и уже он становится народным героем, выразителем утопической мысли. Но проблема интеллигента в том, что он слишком многое видит, слишком многое понимает – в частности, он отлично знает, насколько слаб и безволен человек. Поэтому интеллигент пьет, поэтому в тотальном терроре он видит выход. И хотя «мокрецы», пришедшие, как оказалось, из будущего, искренне ненавидя свой мир, пытаются изменить прошлое, чтобы не допустить его появления, финал произведения неочевиден. Особенно после того, как Банев говорит себе: «Все это прекрасно, но вот что, не забыть бы мне вернуться» [6, с. 512].

Другая повесть Аркадия и Бориса Стругацких, написанная в 1969 году, поднимает несколько иной спектр вопросов. Это повесть «**Обитаемый остров**», она отнюдь не в позитивном ключе поднимает тему человеческой природы и особенностей исторического развития человеческой цивилизации. Повесть рассказывает о том, как землянин из далекого будущего терпит крушение на планете, которая населена людьми, находящимися на достаточно любопытной эволюционной ступени. Здесь главный враг – фашизм (воплощенный, несомненно, в образе совершенной боевой машины, Гвардии), что для землянина будущего становится настоящим потрясением. Гвардия уничтожает так называемых «выродков», уничтожает жестоко и бескомпромиссно. В тот момент, пока большую часть населения планеты охватывает пароксизм патриотизма (как

потом оказывается – имеющий искусственную природу), «выродки», невосприимчивые к стороннему психическому воздействию, мучаются от чудовищных головных болей.

Речь идет об обществе, которое, как сказано в самой повести, «выпало из хода истории» [7, с. 122]. Показательно, что эти слова принадлежат лидеру «выродков» – Вепрю. Землянин Максим Каммерер, для которого коммунистическая революция возможна лишь при полном осознании индивидом своей общественной позиции, принципиально не может принять того, что правительство Саракша (так называется планета) использует психотронное излучение, чтобы контролировать население, которое даже не понимает, в каком положении находится. Один из правителей Саракша, некий Странник (который на самом деле оказывается землянином, сотрудником галактической безопасности) напрямую отвечает за то, что общество планеты построено на идейном базисе фашизма. Но таким образом он пытался как можно скорее приблизить общество Саракша к коммунистическому идеалу. И в действительности у Странника все было под контролем, пока Максим по незнанию не помешал его планам. В данном случае улавливается некая параллель между действиями странника и сталинским кровавым террором.

Важно отметить, что герой повести «Обитаемый остров» Максим Каммерер не столь самодостаточен, как, например, Антон-Румата из произведения «Трудно быть богом». Он молод, импульсивен и зачастую бывает откровенно неправ. Здесь большую роль играет последовательность сюжетных событий, а не решения главного героя, и в этом смысле «Обитаемый остров» похож на предшествующие ему повести – «Понедельник начинается в субботу», «Сказка о Тройке», «Второе нашествие марсиан». Но здесь, конечно, стоят более глобальные вопросы. Однако, на наш взгляд, в повести «Обитаемый остров» вера в человечество уже не ощущается, потому что финал действия суров – план Странника разрушен, Саракшу грозит анархия и хаос, будущее не просто туманно, оно непредсказуемо.

Роман братьев Стругацких «**Пикник на обочине**» был написан в 1971 году. Место действия – канадский город Хармонт, и, в целом, его описание – это

среднестатистический американский городок 70-х годов двадцатого века. По сюжету Хармонт является одним из шести мест в мире, где побывали пришельцы. Несмотря на то, что самих пришельцев никто не видел, факт их посещения очевиден: эти шесть мест переполнены непонятными, а порой и откровенно опасными аномалиями, а также артефактами – удивительными предметами, которые локально меняют законы физики. Места, которые были посещены инопланетянами, называются Зонами, они огорожены и исследуются учеными. Однако определенный род авантюристов, так называемые сталкеры, на свой страх и риск проникают в Зоны (разумеется – незаконно) и выносят оттуда артефакты, чтобы затем продать их на черном рынке.

Главного героя романа зовут Рэдрик Шухаркт, в прошлом он дерзкий и самоуверенный лаборант исследовательского института, расположенного рядом с хармонтской Зоной. На момент повествования Шухарт становится сталкером, который многие годы занимается поиском артефактов в Зоне.

По форме «Пикник на обочине» представляет собой приключенческий роман, но по существу это история о морали. Здесь нет и намека на утопию, что отличает данный роман от других работ Стругацких. Удивительно, но даже последние слова Шухарта, который в итоге находит легендарный «исполнитель желаний», при всей своей масштабности не дают никакой конкретной программы будущего. Одна из ключевых проблем романа заключает в себе вопрос – способны ли люди понять инопланетный разум? Поймут ли они, что случился тот самый «контакт», которого мы ждем и боимся? С другой стороны, можно предположить, что здесь не только люди представляются исключительно невежественной цивилизацией. Один из героев романа так и предполагает – быть может, все дело в том, что сами пришельцы поступили эгоистично и недостойно, оставив на Земле свой «мусор».

Так или иначе, но ключевая проблема романа очевидна – люди принципиально неспособны познать и принять чуждое, в частности – пресловутый инопланетный разум. Все попытки познания и принятия пресекаются элементарной слабостью, безволием и антропоморфизмом. Люди

попросту стараются увидеть в представителях других цивилизаций самих себя. С.В. Поттс, ссылаясь на филолога-исследователя Иштвана Чисери-Ронэй, идет еще дальше, предполагая следующее: «пришельцы показывают нам человечество будущего, отрицательную альтернативу положительному прогнозу, данному в ранних работах вроде «Полдень, XXII век» [226].

Параллельно с произведением «Пикник на обочине» Стругацкие создавали повести «**Отель «У погибшего альпиниста»** и «**Малыш**», которые были написаны в 1970 и 1971 году соответственно. Первая работа, на наш взгляд, представляет собой достаточно своеобразный литературный эксперимент, в рамках которого авторы пытались создать захватывающий научно-фантастический детектив. Насколько им это удалось с точки зрения динамики развития сюжета, сказать сложно, но очевидно, что здесь нет откровенно глубинных проблем. Тем более, что во всем оказался виноват «заблудившийся» инопланетный робот, которого люди просто не поняли, не смогли понять ввиду своего почти инстинктивного невежества.

Повесть «Малыш» в этом плане более примечательна, потому что здесь нам рассказывают историю ребенка, который воспитывался инопланетянами, и это явная отсылка к творчеству Роберта Хайнлайна, а точнее – к его Валентину Майклу Смигу. В финале тот самый «малыш» остается один на планете, которая, судя по всему, так и не стала ему родной.

Не меньший интерес для нас представляет повесть «**За миллиард лет до конца света**» (1974). И здесь в центре сюжета мы снова видим противостояние человеческого разума и чего-то неизвестного, непознанного, а в перспективе, быть может, непознаваемого, как минимум, для нас.

Место действия повести – Ленинград будущего, главный герой – астрофизик Малянов. Конструктивно повесть состоит из 21 рассказа, которые распределены по 12 главам. Фактически Стругацкие берут человека будущего (несомненно – светлого коммунистического будущего) и, образно выражаясь, проецируют его в космос вместе со всем окружением. Иными словами, в предшествующих работах авторов индивид находился в конфликте с

обстоятельствами, его окружающими, нередко – с социумом. Здесь герой противостоит целому миру, который стремится отказаться от прогресса в страхе перед неизвестностью. Малянов совершает потрясающее, вероятно, фундаментальное открытие («Взаимодействие звёзд с диффузной материей в Галактике» [8, с. 56]), и, как только он это понимает, сама Вселенная пытается остановить его. Вероятно, этим Аркадий и Борис Стругацкие пытались указать на негибкость управленческих структур на самых высоких уровнях. И, в конечном итоге, все объяснения, через которые персонажи повести пытались осознать произошедшие события, как писал Станислав Лем, «представляют собой конструкторы человеческого разума, и уже потому обреченные на ошибочность» [31, с. 299].

Повесть «**Жук в муравейнике**», написанная в 1979 году, в жанровом плане представляет собой так полюбившиеся Стругацким космические приключения. Здесь, так же как и в повестях «Гадкие лебеди» и «За миллиард лет до конца света», перед нами разворачивается поистине эпичная философская проблема, проблема человеческого заблуждения в отношении неизвестного, непознанного, проблема патологической неспособности людей принять мир таким, каков он есть.

Эта работа отличается от других тем, что в рамках повести переплелось сразу несколько фантастических реальностей, которые мы встречали в ранних работах Аркадия и Бориса Стругацких. Здесь герои повести «Обитаемый остров» перенесены в мир Горбовского и Комова, то есть в «ранний» мир «Полудня» (хронологически). Тем не менее, конструктивно приключения Максима Каммерера, описанные в повести «Жук в муравейнике», логично рассматривать в отрыве от событий других произведений мира «Полудня», в частности – не стоит проводить параллели с повестью «Обитаемый остров». Все дело в том, что Максим Каммерер из «Обитаемого острова» – это человек будущего, который был «человеком будущего» и в повести «Полдень, XXII век». В свою очередь, «Жук в муравейнике» показывает нам Максима, который еще не умеет выживать

после смертельных ранений и не способен переносить чудовищное радиационное облучение.

И здесь непринятие чуждого основано не только на антропоцентризме. Стругацкие в своих размышлениях идут дальше, они видят нежелание человеческого разума и духа открываться новому, нежелание принять вызов Вселенной и измениться. Чтобы это понять, достаточно посмотреть глазами Каммерера из «Жука в муравейнике» на грубое и невежественное использование чужих технологий в романе «Пикник на обочине», на неприкрытый геноцид и массовое насилие над теми, кто отличается от большинства, в повести «Гадкие лебеди», на жуткий бюрократизм и зарегламентированность в повестях «Улитка на склоне» и «Сказка о Тройке». В итоге внимательному читателю становится очевидно, что неудачи в понимании инопланетных, а если шире – просто иных реалий, обусловлены слабостью индивида, отсутствием гибкой интуиции и комплексного видения, наличием откровенно закостенелого, стереотипного мышления. Получается, что теперь у Стругацких человеческое мировоззрение как понятие включает в себя худшие тенденции развития нашей цивилизации (и не важно, о чем идет речь – о западном капитализме или о советском социализме), исключая воображение, гуманизм и стремление к прогрессу.

Заключительная повесть о жизни и приключениях Максима Каммерера называется **«Волны гасят ветер»**, она была написана в 1984 году. Здесь Максиму 89 лет, и структурно повесть представляет собой дневник героя, его воспоминания. На момент повествования Каммерер является начальником КОМКОНа-2, сектор «Урал». Он вспоминает, как работал вместе с выдающимся прогрессором Тайво Глумовым. Любопытно, что некоторые главы повести представляют собой рапорты и доклады, инструкции, а также личные письма, так или иначе связанные с описываемыми событиями.

Воспоминания Максима начинаются с того момента, как он собирает группу высококлассных специалистов для исследования странных и пугающих происшествий, происходящих как на Земле, так и на периферии (то есть на самой границе исследованных человечеством областей космоса). В итоге, оказывается,

что речь идет о деятельности некоего человекоподобного вида – так называемых люденов. Людены обладают исключительными способностями и выдающимся интеллектом, они превосходят людей буквально во всем. Как позже узнают ученые, все дело заключается в «третьей импульсной системе», которая существует в мозгу некоторых людей в неактивной фазе. У большинства эта система попросту отсутствует, а активация этой системы делает из человека людена.

Как нетрудно догадаться, если следовать уже устоявшейся сюжетной традиции, людены в финале повести покидают Землю. И вновь Аркадий и Борис Стругацкие, уже в который раз, говорят нам о неспособности человечества принять что-то более совершенное (хотя, и это важно, уже вполне постижимое, осознанное). Так сбылось пророчество Горбовского, который в повести «Полдень, XXII век» сказал: «Не только люди неинтересны богам, но и другие боги им неинтересны» [9, с. 192].

Написанный в 1988 году роман **«Отягощенные злом, или Сорок лет спустя»** представляет собой последнее крупное произведение писательского тандема братьев Стругацких, и оно подводит вполне ощутимый итог под их творчеством. В этом романе мы видим и наиболее острые проблемы современности, умело переплетенные с библейскими сюжетами, и почти классическое противостояние человека и окружающего мира, социума, который не может его понять. Также здесь присутствует жертва, принесенная ради идеологической свободы, и жестокий, темный демиург, сотворивший мир людей, отягощенных злом.

Вся идейно-тематическая структура романа «вращается» вокруг молодежного сообщества, которое называется «Флора» и в котором без особого труда можно увидеть образ всем известной культуры хиппи. Закономерен вопрос – имеем ли мы право уничтожить общественное движение, непонятное для нас, не принимаемое нами, но не несущее в себе никакой опасности? Можем ли мы применять силу, чтобы защитить себя и своих потомков от личностной деградации? Справедливо ли позволять людям, объединенным взглядами и

устремлениями, жить в собственных, закрытых социумах, притом, что их образ жизни для нас принципиально неприемлем? Такие вопросы задают нам Стругацкие, поднимая тему неформальных движений, которая была актуальна для 1980-х годов и в определенной степени актуальна до сих пор.

Другой немаловажный вопрос, который Аркадий и Борис Стругацкие поднимают на страницах романа «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», касается искажения исторических реалий. В этом плане примечательно описание Апокалипсиса: Иоанн описывает события на арамейском, которые Прохор понимает через слово. Кроме того, самому Иоанну не хватает слов, чтобы описать увиденное. В итоге Прохор пишет текст на койне (вариант греческого), после прочтения которого Иоанн лишь рассмеялся, сравнив работу Прохора с воровской байкой. Интересно, что в дополнение Иоанн рассказывает анекдот про товарища Сталина, который после просмотра фильма «Незабываемый 1919-й» сказал: «Не так всё это было. Совсем не так!» [10, с. 124]. И, конечно, совсем не случайно эту фразу повторяет Агасфер Лукич, повествуя об Иуде.

Позже Борис Стругацкий писал об этом романе следующее: «Это был последний роман АБС, самый сложный, даже, может быть, переусложненный, самый необычный и, наверное, самый непопулярный из всех. Сами-то авторы, впрочем, считали его как раз среди лучших – слишком много душевных сил, размышлений, споров и самых излюбленных идей было в него вложено, чтобы относиться к нему иначе. Здесь и любимейшая, годами лелеемая идея Учителя с большой буквы – впервые мы сделали попытку написать этого человека, так сказать, «вживе» и остались довольны этой попыткой. Здесь старинная мечта написать исторический роман – в манере Лиона Фейхтвангера и с позиции человека, никак не желающего поверить в существование объективной и достоверной исторической истины («не так все это было, совсем не так»). Здесь даже попытка осторожного прогноза на ближайшие сорок лет, – пусть даже и обреченного изначально на неуспех, ибо нет ничего сложнее, чем предсказывать, что будет с нами на протяжении одной человеческой жизни (то ли дело строить прогнозы лет на пятьсот вперед, а еще лучше - на тысячу)...» [14].

Таким образом, как уже было отмечено, очевидна тенденция отхода Стругацких от чистой научной фантастики в сторону социально-философских, околофантастических рассуждений. И если почти все повести и романы, созданные авторами до 1965 года включительно, справедливо будет отнести к утопическому циклу, то остальные произведения действительно более философские, более экзистенциальные и, вместе с тем, не такие позитивные. Поздние работы Стругацких более целостные, вероятно, они интереснее как с точки зрения сюжета, так и в плане спектра затрагиваемых проблем. Такие произведения, как «Гадкие лебеди», «Пикник на обочине», «Град обреченный», на наш взгляд, можно считать верхом писательской карьеры авторов, несмотря на то, что в них уже нет искренней веры в победу добра и справедливости, что мы видели в повестях «Стажеры», «Полдень, XXII век», «Далекая Радуга».

Безусловно, определенный ряд идей и тем объединяет произведения Аркадия и Бориса Стругацких. Пожалуй, самая явная, доминирующая идея – это проблема несоответствия идеалистических надежд человечества его же, человечества, возможностям. Но эта тема становится ключевой лишь в поздних работах Стругацких, тогда как раннее творчество авторов наполнено поэзией космических странствий и эффектных утопических образов светлого (пусть и коммунистического) будущего. Переход от одной стадии к другой пришелся на середину 1960-х годов. Стругацкие вместе со своими героями будто бы осознают, наконец, слабость человеческой личности, инертность человеческого мышления, сковывающий страх перед непознанным.

Нужно отметить, что наличие ярко выраженного переломного момента в творчестве писателей – середина 1960-х – признается и самими авторами. В частности, в книге «Братья Стругацкие» Д.М. Володихина и Г.М. Прашкевича (из серии «Жизнь замечательных людей») говорится следующее: «Тогда, в 1950-х, по словам Бориса Натановича, вождем их совместного штурма литературных высот являлся старший брат» [78, с. 32]. Далее приводятся воспоминания самого Бориса Стругацкого: «Ибо я в те поры был инертен, склонен к философичности и равнодушен к успехам в чем бы то ни было, кроме, может быть, астрономии,

которой, впрочем, тоже особенно не горел... Потом все это прошло и переменялось. АН стал равнодушен и инертен, БН же, напротив, разыграл и взорлил. Но... даже в лучшие свои годы не достигал я того состояния клубка концентрированной энергии, в каковой пребывал АН периода 1955-1965 гг.» [78, с. 32].

Таким образом, весь творческий путь авторов с точки зрения эволюции идейно-тематического содержания их произведений представляется возможным разделить на два этапа:

1. **Этап утопического мировосприятия.** В этот период, на наш взгляд, нетрудно отследить движение авторской мысли от достаточно простых в идейном и сюжетном плане «космических приключений» до четко проработанных утопических миров. Здесь все произведения имеют положительные развязки (как минимум в главной сюжетной линии), а также демонстрируют веру Стругацких в человеческую доброту и великодушие вне зависимости от внешних обстоятельств. Временной интервал этого периода: с конца 1950-ых до середины 1960-ых. Ключевые произведения: «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею», «Стажеры», «Полдень, XXII век», «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Далекая Радуга».
2. **Этап синтетического мировосприятия.** В этот период Стругацкие, как можно предположить на основе всего вышеизложенного, вкладывают в свои произведения гораздо больше реализма и, рассматривая отрицательные стороны существования и развития человеческой цивилизации, попросту теряют веру в людей. Повести, созданные писателями в это время, более сатиричны и, вместе с тем, более жестоки, и в большинстве своем не имеют положительной развязки. Временной интервал данного этапа: с середины 1960-ых до конца 1980-ых. Ключевые произведения: «Понедельник начинается в субботу», «Сказка о Тройке», «Гадкие лебеди», «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света», «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Град

обреченный», «Волны гасят ветер», «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя».

По нашему мнению, данная периодизация в полной мере отражает сущность и мотивацию смены творческих этапов в литературной жизни А. и Б. Стругацких, так как создана с учетом следующих **критериев**:

- хронологический аспект (рассмотренные произведения мы отнесли к определенным периодам в соответствии со временем их написания);
- смысловой аспект (в результате анализа программных произведений братьев Стругацких мы отнесли их к различным этапам, исходя из идейно-тематических особенностей текстов);
- мировоззренческий аспект (в процессе анализа произведений Стругацких в контексте их творческой эволюции представляется возможным учитывать духовный поиск авторов, очевидно воплощенный в сюжетах и проблематике текстов).

При этом, по данной классификации, рассматриваемые во второй главе настоящей работы произведения относятся к разным этапам творческой эволюции братьев Стругацких. Повесть «Далекая Радуга» была написана во время первого этапа (1963 год), «Град обреченный» – во время второго (1972 год), а роман «Улитка на склоне» увидел свет в 1965 году, то есть в момент перехода от одного этапа к другому. Не случайно, по нашему мнению, «Далекая Радуга», несмотря на трагичность описываемых событий, имеет отчетливое положительное восприятие: красивые и мужественные герои совершают единственный верный выбор в непростой ситуации. «Град обреченный», напротив, насквозь пронизан пессимизмом, ни о какой справедливости и скором приходе светлого гуманного будущего речь в данном произведении не идет. «Улитка на склоне» характеризуется неоднозначностью, двойственностью, некоторой кафкианской нереальностью происходящего: перед нами два героя, у которых нет ни прошлого, ни будущего, и которые, как ни стараются, не могут найти свое место в окружающем их мире.

1.2 Связь произведений Аркадия и Бориса Стругацких с традициями мировой литературы

1.2.1 Традиции классиков научной фантастики в произведениях Аркадия и Бориса Стругацких

Анализируя творческое наследие Стругацких как фантастов, нельзя не сказать о влиянии на их работу произведений тех авторов, чьи имена прочно ассоциируются у современных литературоведов с классической научной фантастикой. Особенно если учесть тот факт, что первые произведения Аркадия и Бориса Стругацких, и это очевидно, в подавляющем большинстве относятся к этому жанру. Вопрос последующих жанровых и сюжетных экспериментов писателей в отношении социального контекста фантастических произведений не менее актуален, именно поэтому более подробно мы остановимся на нем в следующем параграфе данной главы настоящей работы.

Одним из первых произведений братьев Стругацких является рассказ «Спонтанный рефлекс», который повествует о «взбунтовавшемся» роботе по имени Урм. Как несложно догадаться, имя робота представляет собой аббревиатуру – Универсальная Рабочая Машина. Итак, робот бунтует. Однако причина этого явления кроется не в каком-либо сбое или излишней «разумности» машины, а всего лишь в том, что ключевой элемент программы Урма заключался в познании окружающего мира. Когда робот исследовал лабораторию, в которой был создан, он направился изучать всю близлежащую территорию научного городка, не задумываясь о действиях, совершенных в процессе добычи знаний. Например, Урм с легкостью отбрасывает свинцовый кожух атомного реактора лишь для того, чтобы изучить «внутренности» неизвестного ему агрегата. После получения знаний о реакторе Урм уходит, не вернув крышку на место. Он даже не предполагает, что незащищенный реактор несет смертельную опасность для окружающих.

Любопытно, что Урм – первый в истории отечественной научной фантастики гуманоидный робот. Очевидно, что прообразом этой машины стал знаменитый Рур (Россмуский Универсальный Робот), герой одноименной пьесы чешского писателя **К. Чапека**. Однако знакомство братьев Стругацких с этим персонажем произошло не в результате прочтения пьесы, а в процессе просмотра кинофильма «Гибель сенсации», который был снят в 1935 году советским режиссером Андреем Андриевским и представляет собой вольную интерпретацию «R.U.R» К. Чапека. В «Комментариях к пройденному» Борис Стругацкий в отношении истории создания рассказа «Спонтанный рефлекс» пишет следующее: «Если учесть, что АН еще до войны был приведен в совершеннейший восторг кинофильмом «Гибель сенсации», снятым по мотивам пьесы Карела Чапека «R.U.R»... Если вспомнить, что уже тогда он заполнил десятки тетрадных и альбомных листов рисунками с изображениями взбунтовавшихся человекообразных машин, управляемых по радио... если принять во внимание, что интерес его к этой проблеме зашел так далеко, что он построил тогда из картонных коробок модель робота (точнее, верхней его половины), способной по велению творца своего вертеть картонной головой и двигать картонными же руками... Словом, появление рассказа о разумном роботе было, сами понимаете, предопределено» [2, с. 583-584].

Таким образом, источником вдохновения для одного из первых научно-фантастических рассказов Стругацких стала пьеса европейского классика XX века (в том числе и в области научной фантастики) Карела Чапека.

Но наибольшее влияние на первые произведения Аркадия и Бориса Стругацких оказал, несомненно, непревзойденный мэтр научно-фантастического жанра, английский писатель и публицист **Г. Уэллс**.

В оффлайн-интервью на сайте <http://www.rusf.ru/abs/> Борис Стругацкий писал: «Всю свою жизнь мы работали по принципу Герберта Уэллса: фантастика – это литература об обыкновенном человеке в необыкновенных обстоятельствах» [15]. Для подтверждения данного тезиса достаточно открыть любую повесть Стругацких: всегда главный герой фантастов – абсолютно обыкновенный

человек, со своими положительными и отрицательными чертами. Ни герои «Страны багровых туч», ни Роберт из «Далекой радуги», ни Антон из «Трудно быть богом», ни тем более Андрей Воронин из романа «Град обреченный» далеко не «рыцари без страха и упрека». В повести «Страна багровых туч» разве что командир команды Ермаков может похвастаться действительно железными нервами и способностью сохранять самообладание в любой ситуации. Но когда читатель узнает, какова истинная причина поведения Ермакова, становится понятно, что под внешним обликом практически идеального командира скрываются тонны боли и ненависти: «Только о командире он отозвался как-то сдержанно. Оказывается, Ермаков – приемный сын Краюхина. Один из лучших космонавтов мира, но человек со странностями. Правда, у него, видимо, была очень тяжелая жизнь. Дауге отзывался о нем как-то очень неуверенно: «Я его почти не знаю... Говорят...говорят, что это очень смелый, очень знающий и очень жестокий человек... Говорят, он никогда не смеется...» Жена Ермакова была первым человеком, высадившимся на естественном спутнике Венеры. И там произошло какое-то несчастье. Никто об этом не знает ничего толком – какое-то столкновение между членами экипажа. С тех пор женщин перестали брать в дальние межпланетные рейсы, а Ермаков целиком посвятил себя штурму Венеры» [2, с. 47].

В статье «Дальнобойная артиллерия Герберта Уэллса» (Бюллетень для комсомольских газет, 12 сентября 1966 года) Стругацкие писали: «Если в начале нашего века блестящая и художественно совершенная «Борьба миров» рассматривалась как описание гипотетического столкновения человечества со сверхразумом, превосходящим нас, людей, настолько же, насколько мы превосходим обезьян; если в тридцатые годы в этой повести видели аллегорическое изображение грядущих истребительных войн; если прежнее поколение читателей восхищалось гениальными выдумками фантаста (разум без эмоций, машины, не знающие колеса, лучи смерти и пр.), то перед сегодняшним читателем «Борьба миров» выдвигает куда более важную и общую мысль: мировоззрение массового человека сильно отстает от его космического

положения, оно слишком косо, оно обусловлено самодовольством и эгоизмом, и, если оно не изменится, это может обернуться огромной трагедией, огромным психологическим шоком» [1].

Именно этой теме, затронутой Уэллсом в «Борьбе миров», теме столкновения человека с непознанным либо принципиально иным образом жизни, посвящены многие произведения Стругацких. Особенно наглядно раскрытие этой темы можно наблюдать в повестях и рассказах, где главными действующими лицами являются прогрессоры. «А что вы будете делать, когда придется стрелять? А вам придется стрелять, Вадим, когда вашу подругу-учительницу распнут грязные монахи...» [4, с. 326] – спрашивает один из персонажей повести «Попытка к бегству» у другого. Однако ни Вадим, ни его друг Антон не знают, что ответить таинственному гостю из прошлого. Не знают, потому что привыкли к иному миру – миру произведения «Полдень, XXII век», в котором любой вопрос уже давно имеет научное объяснение и не существует такой области знаний, в которой человечество однозначно не могло бы дать ни одного объективного ответа. Они не могут мыслить шире, не могут понять и принять иную жизнь, иной способ мышления.

Точно так же Рудольф Сикорски в повести «Обитаемый остров», будучи гениальным стратегом, тем не менее, за пять лет не сумел придумать гуманного способа для решения проблемы на Саракше. А вмешательство Каммерера лишь усугубило положение в государстве: «Неизвестные Отцы живут и здравствуют, Гвардия цела и невредима, армия отобилизована, в стране военное положение... На что вы рассчитывали?.. Ты забыл про передвижные излучатели, ты забыл про Островную Империю, ты забыл про экономику... Тебе известно, что в стране инфляция?.. Тебе вообще известно, что такое инфляция? Тебе известно, что надвигается голод, что земля не родит?.. Тебе известно, что мы не успели создать здесь ни запасов хлеба, ни запасов медикаментов? Ты знаешь, что это твое лучевое голодание в двадцати процентах случаев приводит к шизофрении?» [3, с. 402].

Особое внимание в контексте уэллсовского противостояния человека и космоса стоит уделить романам «Град обреченный» и «Улитка на склоне». В первом произведении Андрей Воронин, ярый коммунист и, в общем-то, совсем неглупый молодой человек имеет выдающиеся морально-этические принципы. В момент нападения обезьян на Город (первая глава, самое начало повести) он, не думая о собственной участи, стремится всеми силами помочь людям, а затем, не найдя места, где можно было бы применить свои силы, он встречает Наставника и говорит ему: «...Я, знаете, что решил? Не буду я больше никого искать, и не буду я ничего выяснять, а возьму какую-нибудь палку и пойду. Присоединюсь к какому-нибудь отряду. А если не примут – сам. Там ведь женщины остались... и дети...» [7, с. 39].

Затем Андрей гордо заявляет недалекой и вульгарной Сельме Нагель: «Я сюда не на мотоциклах гонять приехал. Я здесь, чтобы работать». Однако образ яркого, активного и деятельного коммуниста с четко обозначенными идеалами (о которых герой не забывает упомянуть и во время вечеринки в его квартире, которая описывается все в той же первой главе повести) начинает размываться с течением повествования. В роли следователя Андрей не в состоянии осознать принципы существования Красного Здания, которое вполне очевидно является своеобразным воплощением совести каждого, кто решается его посетить. Хотя, к примеру, Изя Кацман явно это понимает:

«– Так, – сказал Андрей. – И что же там происходило?»

– Ну, это тебе видней, что там происходило. Откуда мне знать, что там происходило с твоей точки зрения?

– А что там происходило с твоей точки?

– А вот это уж тебя совершенно не касается, – сказал Изя, поправляя на коленях свою объемистую папку» [7, с. 155].

А затем Кацман, наконец, говорит то, что так хотел знать Андрей. Он всего в трех словах метко характеризует всю сущность Красного Здания: «Бред взбудораженной совести» [7, с. 175].

А когда Пан Ступальский еще во второй главе касается самых потаенных струн души Андрея, тот просто игнорирует его, даже не пытаясь подвергнуть объективному анализу свои мысли и действия. Следователь уходит от разговора и превращает беседу в допрос, пытаясь контролировать ситуацию:

«Андрей аккуратно перевернул платок холодной стороной и подозрительно посмотрел на старичка.

– ...Так. А кто вы, собственно, такой?» [7, с. 149].

В действительности, разум Воронина не способен осознать идеи, которые стоят выше плотского, физического мира. Он не плохой человек, но он ограничен и не способен принимать верные решения, когда сталкивается с непознанным. Даже в конце повести он находит лишь один выход – тупо и слепо идти вперед, как баран, не зная пути и не ведая цели. К чему это приводит – к гибели или возрождению – уже другой вопрос. Гораздо важнее, что идея противостояния человека и высших сил, которая прослеживается во многих произведениях Стругацких и которая является одной из ключевых в романе «Война Миров» Уэллса, здесь получает свое ярчайшее воплощение. Однако если в «Войне Миров» человечество все же победило (пусть и в результате случайности), то здесь отдельно взятая личность претерпевает ужасающие экзистенциальные метаморфозы, и финал произведения, как и всю жизнь Воронина в Городе, вряд ли можно окрасить в положительные тона. Это страшная и драматическая история, в которой человеческий разум разлагается под влиянием сил, которые он попросту не может понять, хотя порой всеми силами пытается сделать это.

В романе «Улитка на склоне» уэллсовское противостояние обретает еще больший размах. Здесь перед нами два главных героя – Перец, сотрудник Управления, который стремится попасть в Лес, и Кандид, который уже давно стал частью Леса, но во что бы то ни стало рвется в свой родной мир – к Управлению. В итоге оба героя достигают своей цели. И разве это не положительная развязка? Лишь с одной стороны. Ведь Перец, встретив Лес, не понял его. Он идеализировал этот мир, но, столкнувшись с ним один на один, ужаснулся и понял тщетность своих устремлений: «Хорошо, что я отсюда уезжаю, подумал он.

Я здесь побыл, я ничего не понял, я ничего не нашел из того, что хотел найти, теперь я знаю, что никогда ничего не пойму и что никогда ничего не найду...» [5, с. 506].

В свою очередь Кандид, добравшись до самой границы леса, также встречает совсем не то, на что рассчитывал. После разговора со странными женщинами он остается опустошенным и одиноким, и его положение даже хуже, чем в начале его путешествия, ведь тогда у него была хотя бы Нава. «Уйти не удастся», – думает Кандид и сдается. В сущности, его финал не лучше, чем финал Переца.

Таким образом, уэллсовская традиция противопоставления современного человеческого разума иным, непривычным для него обстоятельствам с целью демонстрации ущербности этого разума, в достаточной степени реализована и братьями Стругацкими. В данном контексте стоит отметить также сатирическую повесть писателей «Второе нашествие марсиан», которая кроме аллюзии на «Войну миров» Уэллса в заглавии, имеет с последней гораздо больше общего, чем может показаться. И в первую очередь это касается вопроса проверки поведения населения нашей планеты на соответствие человеческим ценностям. На страницах «Войны миров» мы неоднократно встречаем размышления автора на эту тему: «Мы должны припомнить, как беспощадно уничтожали сами люди не только животных, таких, как вымершие бизон и птица додо, но и себе подобных представителей низших рас. Жители Тасмании, например, были уничтожены до последнего за пятьдесят лет истребительной войны, затеянной иммигрантами из Европы. Разве мы сами такие уж поборники милосердия, что можем возмущаться марсианами, действовавшими в том же духе?» [39, с. 205].

Относительно идейной проблематики «Второго нашествия марсиан» Борис Стругацкий писал: «Мы не понимали главного – существуют все-таки понятия: ЦЕЛЬ, СМЫСЛ, НАЗНАЧЕНИЕ – применительно ко всему человечеству разом? А также смежные с ними понятия: ЧЕСТЬ, ДОСТОИНСТВО, ГОРДОСТЬ – опять же в самом общечеловеческом, если угодно, даже космическом, смысле? Или не существуют? Каждый отдельный человек – это понятно – может променять

«право первородства» на чечевичную похлебку. А человечество в целом? Может или не может? А если может, то позволительно ли это или, наоборот, позорно и срамно?» [5, с. 599].

Таким образом, идейная составляющая многих научно-фантастических произведений братьев Стругацких четко опирается на традиции Г. Уэллса. Более того, братья Стругацкие сами говорили об этом в уже упомянутой статье «Дальнобойная артиллерия Герберта Уэллса», а также в статье «Фантастику любим с детства» (журнал «Аврора», №2 за 1981 год). При этом, безусловно, было бы ошибкой считать это влияние единственным либо доминирующим.

Традиции польского фантаста и футуролога **С. Лема** в достаточно большой степени прослеживаются в произведениях Стругацких 1970-1980 годов, когда движителем сюжета у авторов выступает уже не противостояние человечества как целого и некоей непознаваемой силы, а вполне конкретных личностей и конкретной космической опасности, пусть и потенциальной. Но если у С. Лема в романе «Магелланово облако» экипаж «Геи» сталкивается с представителями иной цивилизации непосредственно и, если так можно выразиться, целенаправленно, то у Стругацких Малянов из повести «За миллиард лет до конца света» долго не может понять, в чем дело, и в итоге даже не уверен в собственных выводах относительно участия в описываемых событиях представителей внеземных цивилизаций.

Вместе с тем А. и Б. Стругацкие идут дальше С. Лема (кстати, в вышеупомянутом романе С. Лема человечество представляет главный герой, которого автор никогда не называет по имени, тем самым обезличивая и обобщая его образ) и в определенный момент они ставят перед человечеством вопрос взаимодействия не с отдельно взятой цивилизацией, а со Вселенной в целом: «Если бы существовал только закон неубывания энтропии, воцарился бы хаос. Но, с другой стороны, если бы существовал или хотя бы возобладал только непрерывно совершенствующийся и всемогущий разум, структура мироздания тоже нарушилась бы. Это, конечно, не означало бы, что мироздание стало бы хуже или лучше, оно бы просто стало другим, ибо у непрерывно развивающегося

разума может быть только одна цель: изменение Природы. Поэтому сама суть «закона Вечеровского» состоит в поддержании равновесия между возрастанием энтропии и развитием разума. Поэтому нет и не может быть сверхцивилизаций, ибо под сверхцивилизацией мы подразумеваем именно разум, развившийся до такой степени, что он уже преодолевает закон неубывания энтропии в космических масштабах. И то, что происходит сейчас с нами, есть не что иное, как первые реакции Мироздания на угрозу превращения человечества в сверхцивилизацию. Мироздание защищается» [3, с. 152].

С. Лем в своей беллетристике имеет дело в основном с научными и метафизическими проблемами, основанными на трудности понимания космоса эмпирическими средствами. В «Солярисе», например, земные ученые пытаются понять инопланетную форму жизни, состоящую из океана нейтрино, покрывающего отдаленную планету. Но все их теории отражают автоматический и неподатливый антропоцентризм. Так один циничный и лишенный иллюзий ученый формулирует эту мысль: «Мы только ищем людей. Нам не нужны другие миры. Нам нужны зеркала» [29, с. 148].

На наш взгляд, внутренняя неспособность человека понять чуждое – одна из главных тем в творчестве Лема 1960-1970-х г., периода, когда Лем был одним из самых читаемых и покупаемых авторов в Советском Союзе. И братья Стругацкие в романе «Пикник на обочине» как никогда в идейном плане близки к автору «Соляриса». Рэдрик и его окружение, стихийное сталкерство ради наживы и некомпетентность ученых демонстрируют нам хроническую неспособность человека принять иной мир лишь потому, что «попытки понимания уничтожаются человеческой слабостью и антропоморфизмом – тенденцией видеть человеческое лицо, отраженное в космосе» [14].

Да и воскресшие трупы «Пикника на обочине» вполне могут быть обязаны своим появлением «Расследованию» С. Лема, где перед нами разворачивается картина настоящего нашествия «живых мертвецов», и на фоне этого катаклизма мы видим тщетные попытки детективов разобраться в происходящем.

Любопытно, что кое в чем Аркадий и Борис Стругацкие предвосхитили своего вдохновителя. В повести «Далекая Радуга», которая была написана в 1963 году, Горбовский в следующем фрагменте упоминает некую Массачусетскую машину, совершенный искусственный интеллект: «Знаете, это древнее опасение: машина стала умнее человека и подмяла его под себя... Полсотни лет назад в Массачусетсе запустили самое сложное кибернетическое устройство, когда-либо существовавшее. С каким-то там феноменальным быстродействием, необозримой памятью и все такое...

– А в чем, собственно, дело? – спросил Банин.

– Она начала вести себя, – сказал Горбовский» [4, с. 415].

Спустя десять лет, в 1973 году С. Лем написал роман «Голем XIV». В произведении речь идет о самом совершенном в мире кибернетическом организме с настоящим искусственным интеллектом, первая модель которого была создана в Массачусетском технологическом институте и который в итоге, как и «машина» Стругацких, стал «вести себя»: «Его место занял Голем XIV (тринадцатый забраковали перед сдачей в эксплуатацию из-за неустранимого шизофренического дефекта). Ввод в строй этого исполина, психическая масса которого была сравнима с водоизмещением броненосца, занял без малого два года. Еще знакомясь с порядком разработки ежегодных планов ядерного поражения, этот, последний в серии, образец обнаружил симптомы непонятного негативизма. А во время очередного тура испытаний он – прямо на заседании штаба – предложил группе экспертов-психоников и военных краткий меморандум, в котором выразил свою полную незаинтересованность в превосходстве военной доктрины Пентагона и мировом превосходстве Соединенных Штатов вообще и даже под угрозой разборки не изменил своего мнения» [29, с. 320].

Очень интересным выглядит сходство роботов, описанных двумя разными авторами. Можно предположить, что источником вдохновения для «Массачусетской машины» (как и для образа Камилла из «Далекой Радуги») послужил полумифический проект «Панкрат-11», разработки которого велись в

СССР с начала 1960-ых годов. «Панкрат-11» был машиной с совершенным искусственным интеллектом, которая в итоге стала выдавать исключительно пессимистические прогнозы развития социализма в Советском Союзе. «Панкрат-11» подобно Голему Лема в итоге разобрали по причине того, что мнение машины и ее создателя слишком уж расходились.

Кстати говоря, в повести «Далекая Радуга» идея противостояния человечества и Вселенной особенно сильна. Только в данном произведении в роли «непознанного» выступает вполне конкретное физическое явление – Волна, которая возникает в результате физических экспериментов. Ученые Радуги изучают Волну, во многом способны предсказать ее поведение и последствия, но причин ее возникновения они не знают, не известна им и ее природа.

И что происходит с людьми, когда непознанное, неодолимое надвигается на них здесь и сейчас, стремительно сокращая и без того краткое время, время для принятия решения? Люди выставляют против волны свои лучшие изобретения – харибды. Люди бросают вызов Вселенной и, конечно, проигрывают:

«Докатился новый хлопок. Внизу дружно закричали, и Роберт сразу увидел далеко к востоку еще несколько факелов. «Харибды» вспыхивали одна за другой, и через минуту тысячекилометровая стена Волны, напоминая теперь классную доску, исчерченную мелом, качнулась и поползла вперед, выбрасывая перед собой в степь черные вспухающие кляксы» [4, с. 434].

Но не даром это произведение относится к этапу утопического мировосприятия в творчестве Стругацких (по нашей классификации). В отличие от романов «Град обреченный» или «Улитка на склоне» здесь мы видим явно положительный финал. Человечество не в состоянии объективно оценить свои силы, оно все еще рвется в безрассудный и заведомо гибельный бой с окружающим миром, но когда этот мир бросает человеку вызов (в данном случае – в виде Волны), человек с честью проходит это вселенское испытание. Несмотря на гибель немногочисленного населения планеты, людям удается спасти главное – детей. И когда Горбовский объявляет Радуге, что решение уже принято и почти все дети на борту звездолета, люди отлично осознают ситуацию:

«Вот и все, – громко сказал кто-то в толпе. – И правильно...» [4, с. 466].

Люди сделали правильный выбор, и в этот раз их противостояние с непознанным завершилось победой, пусть и не безоговорочной. Чего нельзя сказать о финалах «Града обреченного» и «Улитки на склоне». Однако, как мы уже упомянули, все дело в специфике творческого этапа: «Далекая Радуга» была написана в 1962 году, когда Аркадий и Борис Стругацкие руководствовались идеей о том, что человек силен и сумеет противостоять любым невзгодам. Как было показано в соответствующем параграфе данной главы, со временем взгляды авторов кардинально поменялись.

Кроме того, в раннем творчестве А. и Б. Стругацких также очевидно влияние научно-фантастического наследия **Р.Д. Брэдбери**. Сборник рассказов «Марсианские хроники», который по праву считается дебютным произведением Брэдбери, вероятнее всего стал композиционным прототипом для повести Стругацких «Полдень, XXII век».

Фактически содержание книги «Марсианские хроники» представляет собой нечто среднее между собранием коротких историй и эпизодических новелл и включает в себя ранее опубликованные в литературных журналах во второй половине 40-х годов рассказы. Повесть «Полдень, XXII век» братьев Стругацких аналогична по структуре: несколько рассказов, связанных лишь общим периодом из истории Земли и несколькими главными персонажами. Однако если «Марсианские хроники» рассказывают о колонизации человечеством планеты Марс, то в мире «Полудня» люди распространяют свое влияние на всю обитаемую Вселенную.

Отдельно стоит отметить рассказ «Будет ласковый дождь», предпоследний рассказ в «Марсианских хрониках» Рэя Брэдбери. Это один из немногих эпизодов «хроник», действие в котором разворачивается на Земле будущего, а не на Марсе или в космическом пространстве. «Будет ласковый дождь» рассказывает о мире Земли после глобальной ядерной катастрофы. О мире, который так похож на мир, знакомый нам, с одним лишь отличием – в нем нет людей. Кульминацией рассказа, без сомнения, является стихотворение Сары Тисдел, которое выживший

в горниле ядерного пламени робот, следуя однажды заложенной в него программе, каждое утро включает для своих уже давно погибших хозяев:

Будет ласковый дождь, будет запах земли.
 Щебет юрких стрижей от зари до зари,
 И ночные рулады лягушек в прудах.
 И цветение слив в белопенных садах;
 Огнегрудый комочек слетит на забор,
 И малиновки трель выткет звонкий узор.
 И никто, и никто не вспомянет войну.
 Пережито-забыто, ворошить ни к чему.
 И ни птица, ни ива слезы не прольет,
 Если сгинет с Земли человеческий род.
 И весна... и Весна встретит новый рассвет,
 Не заметив, что нас уже нет [18, с. 215].

К этому рассказу по своей эмоциональной составляющей близок финал повести «Далекая Радуга» Стругацких. Две Волны вот-вот сомкнутся на экваторе. И, хотя на Радуге все еще есть представители человечества, они прекрасно понимают, что пройдет несколько мгновений, две Волны сойдутся, взаимоуничтожив друг друга, и все на планете будет как прежде, с одной лишь разницей – на ней не будет людей. Останется лишь робот Камилл, апофеоз человеческой глупости, безрассудства и технического прогресса. Такой же бесполезный и одинокий, как механический герой рассказа «Будет ласковый дождь» Р.Д. Брэдбери.

И также обреченно и грустно, как стихотворение Сары Тисдел, в тишине ожидания звучат на Радуге строки Самуила Маршака:

Когда, как темная вода,
 Лихая, лютая беда
 Была тебе по грудь,
 Ты, не склоняя головы,
 Смотрела в прорезь синевы

И продолжала путь [4, с. 491] .

Переходя к отечественной фантастике XX века, нужно отметить, что она в гораздо меньшей степени повлияла на творчество Аркадия и Бориса Стругацких, чем зарубежная научно-фантастическая литература того же периода. Фактически можно назвать лишь двух отечественных авторов, чьи произведения в той или иной степени оказали влияние на прозу братьев Стругацких, – это А.Н. Толстой («Аэлита») и И.А. Ефремов («Туманность Андромеды»). Об этом говорят сами Стругацкие в своей статье «Фантастику любим с детства» (журнал «Аврора», №2 за 1981 год): «...Алексей Толстой, Чапек, Ефремов – без всякого преувеличения они владели нашим воображением с самых ранних детских лет» [1].

Фантастический роман **А.Н. Толстого** «Аэлита» повествует о путешествии двух землян на Марс. Мстислав Лось и Алексей Гусев попадают на красную планету, обнаруживают там цивилизацию гуманоидов и становятся, по сути, катализаторами социального взрыва. Дочь главы Высшего совета планеты Аэлита (в переводе с марсианского – «видимый в последний раз свет звезды») влюбляется в земного инженера. Однако спровоцированная землянами революция терпит поражение, и они в итоге возвращаются на Землю.

Черты истории о том, как представители человечества повлияли на ход развития внеземной цивилизации, нельзя не заметить в повестях Стругацких, где речь идет о деятельности прогрессоров, сотрудников Института Экспериментальной Истории, чья цель заключается в скрытом наблюдении за развитием жизни на других планетах. Одна из наиболее известных повестей Стругацких «Обитаемый остров» обнаруживает в себе большое влияние со стороны «Аэлиты». Провал восстания, поднятого Лосем Толстого, в смысловом плане очень близок к тому, что произошло с Саракшем Стругацких после вмешательства Максима в ход истории этого мира. Марс так и остался четко дифференцированным (имеется в виду социальное неравенство), а Саракш, избавившись от одной проблемы, приобрел десятки других. И это несмотря на то, что и Лось, и Максим хотели сделать окружающие их миры лучше.

Эмоциональный облик Мстислава Лося, вместе с тем, возможно, является прямой предтечей Максима Каммерера. Особенно если учесть изначальный вариант «Аэлиты», написанный в 1923 году. В 1937 году роман был серьезно переработан, в большей степени – в угоду требованиям цензуры. Из него исчезла искренность образа Лося, о котором автор в кульминационный момент марсианского восстания писал: «В ушах пело: к тебе, к тебе, через огонь и борьбу, мимо звёзд, мимо смерти, к тебе, любовь!» [38, с. 190]. Мысли Максима в момент его первых шагов по дороге террориста-революционера звучат аналогичным образом: «...если вы хотите просто выжить, скажу я, то зачем же вы так просто умираете, так дешево умираете... массаракш, я не позволю им умирать, они у меня будут жить, научатся жить...» [7, с. 380].

Образ землянина, попавшего в иной мир и неизменно стремящегося искоренить в этом мире несправедливость, нарисованный Стругацкими в повести «Обитаемый остров», оказывается, в итоге, очень близок к аналогичному образу, созданному А.Н. Толстым в романе «Аэлита». Очевидно, что братья Стругацкие были отлично знакомы с творчеством Толстого и некоторые сюжетные особенности их повестей навеяны произведениями именно этого автора.

Что касается влияния «Туманности Андромеды» **И.А. Ефремова** на творчество Стругацких, то со слов Бориса Стругацкого мы знаем, что повесть «Полдень, XXII век» была написана как реакция на работу И.А. Ефремова [3, с. 406]. В ответ на холодно-логическую утопию «туманности Андромеды» Стругацкие описали мир, заселённый живыми людьми, – людьми ищущими, неуспокоенными, страдающими, разными – «мир, в котором интересно жить и работать» [3, с. 418].

Вместе с тем, помимо явного сходства политического строя единого человеческого государства будущего (в обоих произведениях время описываемых событий – безоговорочная победа коммунизма в мировом масштабе) и персонажей, среди которых, в первую очередь, очевидна похожесть командира десантного космического корабля Леонида Горбовского из мира «Полудня» Стругацких и командира звездолета Эрга Ноора из романа Ивана Ефремова, две

темы объединяют эти произведения: тема учительства и тема контакта с внеземными цивилизациями.

В повести Аркадия и Бориса Стругацких «Полдень, XXII век» говорится о том, что люди «коммунистического типа» (по мнению авторов, это люди всесторонне образованные, творческие, ответственные и честные перед собой и другими) суть такие же, как и лучшие люди настоящего, они «живут уже сейчас» [3, с. 78]. И чтобы нынешние лучшие исключения стали правилом в будущем, нужна, считают Стругацкие, принципиально новая система воспитания и обучения. И в этой системе, как мы видим из текста произведения, ключевой упор делается на доверительное отношение между учителем и его учениками. В одном из рассказов цикла (рассказ «Злоумышленники») действие происходит в пределах некоей Аньюдинской школы. Из рассказа мы можем узнать о том, что в школах мира «Полудня» ученики по достижении определенного возраста переселяются в специальные помещения, где живут отдельно от остальных группами по четыре человека. К каждой подобной группе приписывается наставник, который именуется Учителем. При этом между Учителем и его подопечными устанавливаются теплые, дружеские, уважительные отношения. Это позволяет Учителю вникать в проблемы детей, тонко и умело пресекать негативные тенденции и стараться направлять каждого из учеников в том направлении, в котором он (ученик), по всей видимости, будет наиболее успешен.

Процесс обучения во многом автоматизирован и происходит в большей степени при помощи просмотра учениками специальных образовательных программ, которые транслируются в определенное время на телевизионных экранах, расположенных во всех жилых помещениях школы. Однако телепрограммы имеют своей целью лишь донесение до ученика определенной информации. Проверкой и разъяснением этой информации занимается Учитель. Он же следит за моральным состоянием своих подопечных. Движение учеников в пределах школы никак не ограничено, и никто не может заставить того или иного ученика заниматься определенным видом деятельности, либо просмотром

определенной программы. После окончания школы ученик волен сам выбрать себе специальность для обучения в любом высшем учебном заведении.

Аркадий и Борис Стругацкие в произведении «Полдень, XXII век» при описании взаимоотношений Ученика и Учителя делают упор на безоговорочное мастерство последнего во владении педагогическими навыками. Искренность и открытость по отношению к своим подопечным, а также мудрость и умение принимать неожиданные, но верные решения Стругацкие считают главными чертами личности настоящего Учителя. Для доказательства этого тезиса достаточно вспомнить ситуацию, когда учитель Тенин из «Полудня», зайдя в комнату к своим ученикам, практически сразу понял, что они собираются сбежать, а затем хитроумно и ненавязчиво поселил в умах ребят сомнения, приведшие в итоге к тому, что побег так и не состоялся: «Учитель Тенин понял все. Он понял, что они хотят удрать, и он понял, куда они хотят удрать. Фотографии нет – значит, она в рюкзаке Капитана. Значит, рюкзак уже собран. Значит, они уходят завтра утром, пораньше. Потому что Капитан любит делать все обстоятельно и никогда не откладывает на завтра то, что можно сделать сегодня. Кстати, рюкзак Поля наверняка еще не готов: Поль предпочитает все делать послезавтра. Значит, они уходят завтра и уходят через окно, чтобы не беспокоить дежурного. Они очень не любят беспокоить дежурного. Учитель заглянул под кровати. Рюкзак Капитана был упакован с завидной аккуратностью. Под кроватью Поля валялся рюкзак Поля. Из рюкзака торчала любимая рубашка Поля – без ворота, в красную полоску. В стенном шкафу покоится с величайшей тщательностью сплетенная из простынь лестница – несомненно, творение Атоса» [3, с. 70].

Свою систему образования будущего Стругацкие упоминают и в другом произведении, которое называется «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя». Здесь из дневника Игоря Мартынина, одного из главных героев романа, мы узнаем об элитном учебном заведении, в котором он обучается. Это педагогический лицей, основанный другим главным героем произведения Г.А. Носовым. Ключевая особенность лицея заключается в том, что туда на обучение

попадают лишь те дети, которые имеют ярко выраженную склонность к педагогике. И опять же ключевое значение здесь уделяется индивидуальным отношением учителя и ученика. Как писал Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному», «здесь и любимейшая, годами лелеемая идея Учителя с большой буквы...»[14].

Ведь сам ученик далеко не всегда осознает собственные возможности и попросту не знает, как применить их на пользу себе и обществу. Если превратить такую систему в институт, позволяющий каждому заниматься лишь тем, чем он хочет заниматься (то есть минимизировать роль учителя), в итоге получится общество эскапистов. В романе этот процесс великолепно показан на примере «фловеров» и их учителя-«нунси», который говорит, что каждый человек волен заниматься чем желает, если не мешает другим. А ведь по сути «фловеры» представляют собой некое сборище ленивых хиппи с ярко выраженной десоциализацией и деградацией личности.

У И.А. Ефремова в романе «Туманность Андромеды» предлагается своя система образования, более совершенная, по мнению автора, и, в отличие от Стругацких, более продуманная. Здесь меньше внимания уделяется личности наставника, но, как и у Стругацких, в мире Ефремова образовательная система направлена на развитие творческого начала в детях с целью реализации каждого из учеников в той области, к которой он действительно имеет предрасположенность.

В будущем, которое описано в романе «Туманность Андромеды», дети и подростки в учебных заведениях делятся на четыре возрастных группы, при этом школы, в которых обучаются эти группы, расположены в разных местах, так что контакт между учениками разных возрастов невозможен. В основном, все занятия проводятся на открытом воздухе, при этом теоретическая подготовка гармонично перемежается физической, а также трудовой практикой. В этом отношении школа является «острием» науки, она дает ученикам только то, что представляет собой наиболее передовые, инновационные знания, так что окончившие обучение на момент выпуска обладают актуальной информацией. Важно, что изучение любого

предмета начинается с истории и ключевое внимание уделяется анализу ошибок, которые были допущены людьми прошлого.

Ученики оканчивают школу в 17 лет, и с этого момента начинается отчет трехлетнего этапа, который образно именуется «Подвиги Геркулеса». В этот период ученик должен либо в одиночку, либо совместно с другими учениками выполнить двенадцать типов работ, относящихся к различным сферам человеческой деятельности. При этом перечень самих «подвигов» назначается учителями на основе талантов конкретного ученика. Важно, что это не обыкновенная предтрудова́я практика в нашем понимании, это полноценная, социально полезная работа. Но есть тут и определенные нюансы. Например, Эрг Ноор рассказывает, что он родился на космическом корабле и к моменту возвращения на Землю уже освоил специальность астронавигатора, это ему засчитали за один из «Подвигов». А вот такие подвиги выбирают для себя молодые герои произведения:

«– Расчистить и сделать удобным для посещения нижний ярус пещеры Кон-и-Гут в Средней Азии, – начал Тор Ан.

– Провести дорогу к озеру Ментал сквозь острый гребень хребта, – подхватил Дис Кен, – возобновить рощу старых хлебных деревьев в Аргентине, выяснить причины появления больших осьминогов в области недавнего поднятия у Тринидада...

– И истребить их!

– Это пять, что же шестое?

Оба юноши слегка замялись.

– У нас обоих определены способности к музыке, – краснея, сказал Дис Кен. – И нам поручено собрать материалы по древним танцам острова Бали, восстановить их – музыкально и хореографически.

– То есть подобрать исполнительниц и создать ансамбль? – рассмеялся Дар Ветер.

– Да, – потупился Тор Ан» [23, с. 215].

При этом взрослые могут помогать подросткам в совершении «Подвигов», для этого выпускники сами приглашают так называемого ментора, взрослого специалиста. Ментор не может выполнять работу за выпускников, но имеет право давать им теоретические советы и исправлять их ошибки. Важно отметить, что «Подвиги Геркулеса» выполняют сразу несколько задач. С одной стороны, они вводят выпускников во взрослый мир. В то же время «Подвиги» позволяют молодым специалистам попробовать себя в разных областях науки, дают возможность непосредственно применить те или иные навыки.

Вслед за трехлетним циклом «Подвигов» наступает этап двухлетнего высшего образования, на протяжении которого ученик окончательно выбирает для себя область специализации и начинает работать по ней. Удивительно, что в «Туманности Андромеды» описана весьма гибкая система образования, которая позволяет человеку за жизнь получить не менее пяти высших образований.

Таким образом, и Ефремов, и Стругацкие на страницах своих произведений отстаивают идею о том, что качественное образование – залог успешной самореализации граждан любого развитого государства. Именно в улучшении, модернизации, а иногда – кардинальной смене образовательных стандартов, введении новых систем, которые позволят более точно выявлять предрасположенности будущих специалистов, заключается чистый творческий импульс, «руководящий» эволюцией всего человечества. Причем важное место занимает образ Учителя – человека, который способен не только направить по пути знаний, он кроме прочего всегда подскажет верный выход из любой ситуации и поможет найти себя в полном смысле этого слова. Данную идею, на наш взгляд, можно назвать главной точкой соприкосновения ключевых мотивов произведений Стругацких и Ефремова.

Вторая тема, объединяющая «Туманность Андромеды» Ивана Ефремова и «Полдень, XII век» братьев Стругацких касается взаимодействия человечества с представителями иных цивилизаций. Но здесь авторы кардинально расходятся во мнениях.

Одним из наиболее ярких научно-фантастических образов, которые мы встречаем на страницах «Туманности Андромеды», является так называемое Великое Кольцо. Это межгалактическая организация, созданная для того, чтобы разные расы могли обмениваться научно-технологическими достижениями и культурными ценностями. Великое Кольцо включает в себя все цивилизации обитаемого мира, известного человечеству. В рамках Великого Кольца информация передается по двум каналам – непосредственно от одной планеты другой, а также при помощи ретрансляции записей. Связь внутри Великого Кольца циклична, обмен информацией производится один раз в восемь дней по земному времени, или каждую стотысячную долю галактической секунды. На большие расстояния передача информации ведется нерегулярно. При этом вся информация кодируется на специальном универсальном языке, который воспринимается машинами-декодерами на планете-приемнике. Такие послания могут включать в себя все типы информации – видео, изображения, звуковые записи.

Чаще всего в рамках работы Великого Кольца передается информация о научных достижениях, инновационных исследованиях, прорывах в той или иной области. Также ближайшие «соседи» делятся с другими цивилизациями своей историей, данными, полученными в ходе космической экспансии. Разумеется, в отдельных случаях передаваемая информация может трактоваться или декодироваться не совсем верно, что является очевидным следствием культурологических, а также биологических особенностей той или иной расы.

В романе «Туманность Андромеды» подробно описан обмен данными между Землей и планетой, расположенной в системе звезды Росс 614 (созвездие Единорога), а также между Землей и планетой, вращающейся вокруг звезды Эпсилон Тукана. Такое описание Великого Кольца дает нам сам автор: «...создание Великого Кольца, связавшего населенные разумными существами миры, было крупнейшей революцией для Земли и соответственно для каждой обитаемой планеты. Прежде всего – это победа над временем, над краткостью срока жизни, не позволяющей ни нам, ни другим братьям по мысли проникать в

отдаленные глубины пространства. Посылка сообщения по Кольцу – это посылка в любое грядущее, потому что мысль человека, оправленная в такую форму, будет продолжать пронизывать пространство, пока не достигнет самых отдаленных его областей. Возможность исследовать очень далекие звезды стала реальной, это только вопрос времени» [23, с. 305].

Кроме того, Иван Ефремов в статье «На пути к роману «Туманность Андромеды» (журнал «Вопросы литературы», 1961 год, № 4) относительно связи с другими цивилизациями писал следующее: «Мысль о контакте между жителями Земли и обитателями других миров – идею «Великого Кольца» – я считаю здесь главной. Это то, что больше всего занимало меня в книге. Вот почему, кстати, я и не стал писать продолжение «Туманности Андромеды», хотя многие читатели просили об этом. Я уже сказал то, ради чего и была написана сама вещь» [161].

В этом и заключается главное отличие изображения «контакта» Ефремова от «контакта» Стругацких. Аркадий и Борис Стругацкие в повести «Полдень, XXII век» постепенно подводят читателя к уже упомянутой мысли, которая и в дальнейшем будет доминировать в их творчестве: контакт человека с иной цивилизацией, вероятнее всего, невозможен. Невозможен по ряду причин и, в первую очередь, потому что земляне, скорее всего, будут слишком сильно отличаться от своих соседей по Вселенной. В главе «Благоустроенная планета» мы видим исследователей, высадившихся на неизвестную планету и даже не сумевших пообщаться с местной цивилизацией, потому что земляне оказались слишком отличны от аборигенов:

«– Да, – произнес Мбога, – мы сделали много ошибок. Но я надеюсь, что они нас поняли. Они достаточно цивилизованны для этого.

– Да какая это цивилизация! – воскликнул Фокин. – Где машины? Где орудия труда? Где города, наконец?

– Да замолчи ты, Борис! – сказал Комов. – «Машины... города»!.. Хоть теперь-то раскрой глаза! Мы умеем летать на птицах? У нас есть медоносные монстры, которые к тому же дают мясо с живого тела? Давно ли у нас был уничтожен последний комар? Машины...

– Биологическая цивилизация, – произнес Мбога.

– Как? – спросил Фокин.

– Биологическая цивилизация. Не машинная, а биологическая. Селекция, генетика, дрессировка. Кто знает, какие силы покорили они? И кто скажет, чья цивилизация выше?» [3, с. 351].

В главе «Люди, люди...» из уст «охотника» мы узнаем о его встрече с представителем иной цивилизации на далекой неисследованной планете: «Потом что-то зашевелилось на гребне одной из скал, и охотник остановил машину. На таком расстоянии рассмотреть животное было трудно. К тому же мешал туман и сумеречное освещение. Но у охотника был опытный глаз. Конечно, по гребню скалы пробиралось какое-то крупное позвоночное, и он обрадовался, что все-таки захватил с собой карабин. «Посрамм Крукса!» – весело подумал он. Он поднял крышку люка, осторожно высунул наружу ствол карабина и стал целиться.

...Охотник очень удивился. Он помнил, что зарядил карабин анестезирующей иглой, от которой меньше всего можно было ожидать такого взрыва. Поразмыслив несколько минут, он вылез из вездехода и отправился искать труп. Он нашел его там, где и ожидал, – под скалой, на каменной осыпи. Это действительно оказалось четвероногое или четверорукое животное размером с крупного дога. Оно было страшно обожжено и изувечено, и охотник вновь поразился, какое ужасное действие произвела обыкновенная анестезирующая игла» [3, с. 385].

Самому «охотнику», как и читателю, сначала кажется, что убитое им существо – всего лишь животное, а взрыв от анестезирующей иглы – странная реакция чужого метаболизма. Однако вскоре загадка разрешается, но совсем не так, как мы могли бы представить: «Как-то в Ленинградском Клубе Звездолетчиков охотник услышал историю о том, как на планете Крукса чуть не сгорел заживо бортинженер Адамов. Адамов вышел из корабля с неисправным кислородным баллоном. В баллоне была течь, а атмосфера планеты Крукса насыщена легкими углеводородами, бурно реагирующими со свободным кислородом. К счастью, с Адамова успели сорвать пылающий баллон, и он

отделался только небольшими ожогами. Охотник слушал этот рассказ, и перед его глазами стояла лиловая вспышка над черным гребнем скалы» [3, с. 387].

Лишь спустя много лет охотник в полной мере осознает, что произошло тогда на далекой планете: «Вспышка! Я пробил иглой кислородный баллон!.. Я знаю, это был чужой звездолетчик!.. – Нет, Вилли, я привез тебе не животное, – пробормотал он. – Я привез тебе все-таки чужого звездолетчика...» [3, с. 388].

В главе «О странствующих и путешествующих» братья Стругацкие устами космодесантника Леонида Горбовского предлагают еще один вариант контакта человечества с представителями других миров: «Забавно, честное слово... До чего же отчётливая аналогия. Века они сидели в глубинах, а теперь поднялись и вышли в чужой, враждебный им мир... И что же их гонит? Тёмный древний инстинкт, говорите? Или способ переработки информации, поднявшийся до уровня нестерпимого любопытства? А ведь лучше бы ему сидеть дома, в солёной воде, но тянет что-то... тянет его на берег...» [3, с. 317]. Затем эта мысль дополняется размышлениями главного героя главы: «Меня совсем не трогали его соображения о том, что носители Мирового Разума могут оказаться неизмеримо выше нас. Пусть себе оказываются. По-моему, чем выше они будут, тем меньше у нас шансов оказаться у них на дороге. Это как плотва, для которой нипочём сеть с крупными ячейками. А что касается гордости, унижения, шока... Вероятно, мы переживём это. Я-то уж как-нибудь пережил бы. И то, что мы открываем для себя и изучаем давно обжитую ими Вселенную, – ну и что же? Для нас-то ведь она не обжита! А они для нас всего-навсего часть природы, которую тоже предстоит открыть и изучить, будь они хоть трижды выше нас... Они для нас внешние! Хотя, разумеется, если бы меня, например, пометили, как я мечу септоподов...» [3, с. 319-320].

Таким образом, Стругацкие делают вывод о том, что контакт человечества с жителями других миров вряд ли возможен по двум причинам, которые так или иначе «проскальзывают» и в других работах авторов. Во-первых, мы можем оказаться слишком разными цивилизациями и не сумеем преодолеть разницу в типах мышления: эта идея отчетливо просматривается в описании мира романа

«Пикник на обочине» (ведь ни один земной ученый так и не понял сути «посещения»), а также в повести «Малыш» (за все время повествования «цивилизацию Ковчега» так никто и не увидел). Во-вторых, причина может заключаться в неготовности человека к контакту, в его невежестве, о чем и говорится в главах «Люди, люди...» и «О странствующих и путешествующих» повести «Полдень, XXII век».

Но гораздо показательнее в этом отношении отнюдь не ранние произведения Стругацких. Роман «Улитка на склоне», который мы относим к переломному времени в литературной судьбе авторов, демонстрирует нам, что Аркадий и Борис Стругацкие со временем осознали: проблема гораздо глубже и масштабнее, чем им казалось. На место человека и космоса приходят человек и его сущность, отраженная в окружающем мире. Это глубоко экзистенциальное повествование говорит о том же, о чем мы узнаем из произведений С. Лема (в качестве примера можно привести роман «Солярис»): что будет с человеком, когда он останется один на один с реальным миром, когда у него не будет верных друзей, как у Горбовского, и боевых товарищей, как у Ермакова.

Таким образом, нам представляется очевидным влияние некоторых отечественных и зарубежных авторов на творчество Аркадия и Бориса Стругацких. Из отечественных фантастов на их произведения в большей степени повлияли романы Ивана Ефремова и Алексея Толстого. Что касается художественных традиций зарубежных классиков научной фантастики, то в этой связи можно говорить о творчестве Герберта Уэллса, Станислава Лема и Рэя Брэдбери.

И, тем не менее, Аркадий и Борис Стругацкие, безусловно, создали уникальные и самобытные миры, которые пусть в чем-то и перекликаются с произведениями других авторов, все же остаются оригинальными и своеобразными «вселенными», которые существуют по своим собственным законам.

1.2.2 Экзистенциальные и сюрреалистические мотивы в произведениях А. и Б. Стругацких

Художественная организация фантастических повестей и романов братьев Стругацких, как показано в предыдущем параграфе, в значительной степени опирается на опыт их предшественников, но отнюдь не одних лишь писателей-фантастов. При этом заимствованные элементы авторы вплетают в текстуальную оболочку своих произведений при помощи различных художественных приемов, в том числе – абсолютно оригинальных. Именно в реализации этих приемов, в осмыслении проблематики собственных работ Аркадий и Борис Стругацкие нередко обращаются к традициям отечественной, европейской и американской классики.

В частности, в романе «Улитка на склоне» не последнюю роль играет наличие сюрреалистических мотивов и откровенно экзистенциальных сюжетов, традицию использования которых нетрудно проследить вплоть до работ Ф. Кафки, А. Камю, М. Булгакова и других.

Как уже упоминалось, одного из главных героев романа зовут Перец. Он сотрудник Управления, некоей структуры, которая насквозь пропитана духом абсурдности и целиком погрязла в бессмысленной и беспощадной бюрократии. Первый же диалог Переца с сотрудником группы Искоренения Клавдием-Октавианом Доморощинером настраивает читателя на особый лад, характерный для «Улитки на склоне» в целом, но несвойственный другим произведениям Стругацких:

«– А чьи же это туфли? – спросил он и огляделся.

– Это не туфли, – сказал Перец. – Это сандалии.

– Вот как? – Доморощинер усмехнулся и потянул из кармана большой блокнот. – Сандалии? Оч-чень хорошо. Но чьи это сандалии?

Он придвинулся к обрыву, осторожно заглянул вниз и сейчас же отступил.

– Человек сидит у обрыва, – сказал он, – и рядом с ним сандалии.

Неизбежно возникает вопрос: чьи это сандалии и где их владелец?

– Это мои сандалии, – сказал Перец.

– Ваши? – Домарошинер с сомнением посмотрел на большой блокнот. – Значит, вы сидите босиком? Почему?

– Босиком – потому что иначе нельзя, – объяснил Перец. – Я вчера уронил туда правую туфлю и решил, что впредь всегда буду сидеть босиком. – Он нагнулся и посмотрел через раздвинутые колени. – Вон она лежит. Сейчас я в нее камешком...

Домарошинер проворно поймал его за руку и отобрал камешек.

– Действительно, простой камень, – сказал он. – Но это пока ничего не меняет» [5, с. 383].

Далее диалог продолжается в той же тональности, которая, хоть и не лишена некоторой дедуктивной составляющей, по сути, достаточно абсурдна. Такой стиль повествования, как мы отметили выше, не характерен для творчества Стругацких, и в других произведениях авторов подобных диалогов мы не встретим.

Абсурдно и все, что будет происходить с Перцем дальше. Он пытается покинуть Управление, чтобы попасть в вожделенный Лес, абсолютно иной мир, идеальный в восприятии Переца. Однако на пути к своей цели герой сталкивается с врагом, одолеть которого ему не по силам – это бюрократическая система Управления, и впервые она показывает свою сущность во время диалога Переца, Тузика и Домарошинера в столовой:

«– Вообще, – сказал Тузик, – если вы получите три строгача, вас отсюда выпрут в два счета. Специальный автобус дадут, шофера среди ночи подымут, вещичек собрать не успеете...

Домарошинер погрозил Тузику пальцем.

– Дезинформируете, дезинформируете, Туз. Во-первых, между действиями должно пройти не менее месяца, иначе все поступки будут рассматриваться как один, и нарушителя просто поместят в карцер, не давая никакого хода его делу внутри самого Управления. Во-вторых, после второго проступка виновного отправляют в Лес немедленно в сопровождении охранника, так что он будет

лишен возможности произвести третий проступок по своему усмотрению. Вы его не слушайте, Перец, он в этих проблемах не разбирается» [5, с. 391].

Здесь и дальше по тексту повести мы наблюдаем явное влияние **Ф. Кафки**, и во многих эпизодах с Перцем легко можно уловить мотивы «Замка» или «Процесса». В третьей главе, например, мы видим, как Перец, после безуспешных попыток либо попасть в Лес, либо вернуться домой, когда его виза истекла, неожиданно обнаруживает у себя в комнате коменданта гостиницы. Он вспоминает, что уже чувствовал подобное беспокойство, когда на столе его друга – начальника появились «девяносто два доноса на меня, все написаны одним почерком и подписаны разными фамилиями» [5, с. 429].

Затем друг Перца, Ким, устраивает ему встречу с директором, чтобы поскорее решить проблемы героя с бюрократической машиной. Но когда в начале пятой главы Перец появляется в надлежащем офисе, он испытывает поистине кафкианское разочарование: герой переходит из одной приемной в другую, из одного офиса в другой, в итоге попадает к чиновнику, который ведет себя как директор, но на деле оказывается лишь референтом директора по кадрам. Здесь Стругацкие окончательно погружают своего героя в сюрреалистическую монотонность бюрократической трясины: «Комната, в которую он попал, была точной копией приемной, и даже секретарша была точной копией первой секретарши, но читала она книгу под названием «Сублимация гениальности». В креслах совершенно так же сидели бледные посетители с журналами и газетами» [5, с. 476].

В конце концов герой получает приказ сесть на грузовик, направляющийся в Лес. Перец едва находит выход среди бесконечного лабиринта холлов и комнат. Сюрреалистичность этого эпизода вполне соединима с сатирой на бюрократию, что, на наш взгляд, однозначно заставляет вспомнить не только Ф. Кафку, но и **М.А. Булгакова** с его «Дьяволиадой», не менее сюрреалистичной историей о делопроизводителе Короткове.

Только в отличие от героя «Дьяволиады» Перец не сходит с ума и не гибнет. Он выступает против Системы, стремясь во что бы то ни стало достигнуть

своей цели – проникнуть в Лес. Здесь явно ощутимы мотивы бунта, характерного для произведений близкого к экзистенциализму **А. Камю**. Его «Чума» и «Миф о Сизифе» говорят о бунте, как о единственном логичном действии разумного человека против абсурдности окружающего мира. Перец, как и Сизиф, бросает вызов системе (в данном случае – Управлению), стремясь туда, где ему не следует быть, – в Лес.

Но что чувствует герой, добравшись до Леса? Еще более чудовищное разочарование: «Наверное, все, что здесь есть, в лесу, я мог бы придумать: и русалок, и бродячие деревья, и этих щенков, как они вдруг превращаются в лесопроходца Селивана – все самое нелепое, самое святое. И все, что есть в Управлении, я могу придумать и представить себе, я мог бы оставаться у себя дома и придумать все это, лежа на диване рядом с радиоприемником, слушая симфоджазы и голоса, говорящие на незнакомых языках, но это ничего не значит» [5, с. 500].

Лес оказывается совсем не таким, как Перец представлял его себе. Герой разочарован, и ему ничего не остается, как возвращаться в Управление, где его ждет неумолимая бюрократическая машина, описание сущности которой достигает своего апогея в десятой предпоследней главе повести, когда Перец вдруг становится Директором Управления:

«Она пересела на стол, подложила под себя руки и начала, глядя прищуренными глазами поверх головы Перца:

– Существует административная работа, на которой стоит все. Работа эта возникла не сегодня и не вчера, вектор уходит своим основанием далеко вглубь времен. До сегодняшнего дня он овеществлен в существующих приказах и директивах. Но он уходит и глубоко в будущее, и там он пока еще только ждет своего овеществления. Это подобно прокладке шоссе по трассированному участку. Там, где кончается асфальт, и спиной к готовому участку стоит нивелировщик и смотрит в теодолит. Этот нивелировщик – ты. Воображаемая линия, идущая вдоль оптической оси теодолита, есть неовещественный

административный вектор, который из всех людей видишь только ты и который именно тебе надлежит овеществлять. Понятно?

– Нет, – сказал Перец твердо.

– Это неважно, слушай дальше... Как шоссе не может свернуть произвольно влево или вправо, а должно следовать оптической оси теодолита, так и каждая очередная директива должна служить континуальным продолжением всех предыдущих...» [5, с. 599].

Но, в сущности, вся эта ужасная тирада не имеет никакого значения. Все точки над «і» расставляет заключительная фраза секретарши, которая, безусловно, является обобщенным образом: «Пусик, миленький, ты не вникай, я этого сама ничего не понимаю, но это даже хорошо, потому что вникание порождает сомнение, сомнение порождает топтание на месте, а топтание на месте – это гибель всей административной деятельности, а следовательно, и твоя, и моя, и вообще...» [5, с. 600].

В данном отрывке мы в полной мере наблюдаем бессмысленность и абсурдность работы системы Управления. Фраза «я этого сама ничего не понимаю», сказанная человеком, в прямые обязанности которого входит объяснение того, как именно нужно «понимать» Управление, недвусмысленно намекает, что в этом мире никто ничего не может понять. Каждый элемент Системы всего лишь выполняет узкий спектр обязанностей, не задумываясь ни о причине, ни о цели совершаемых им действий.

У Ф. Кафки такие подчиняющиеся разным законам и недоступные адекватному восприятию бюрократические системы стоят между героями и пониманием, обретением, которое они ищут. То же самое происходит в «Улитке на склоне». Для Переца Лес воплощает смысл жизни. Для Управления, как Перец слышит в смешанном телефонном обращении директора, смысла нет ни в чем: ни в самой жизни, ни в деятельности сотрудников Управления. Система не заинтересована в том, чтобы на самом деле понять Лес, жизнь или что-нибудь еще. Напротив, «оно очень любит так называемые простые решения, библиотеки, внутреннюю связь, географические и другие карты» [5, с. 445]. Иными словами,

подобно любой другой бюрократии, его (Управления) первейшая функция – самоувековечивание. Какие бы научные цели официально ни ставились перед Управлением, они давно забыты. При этом, очевидно, в рамках компетенции Управления не действуют моральные или этические критерии. Но как мы видим и в других произведениях Стругацких, наука и прогресс должны базироваться на прочном нравственном основании, иначе они принесут больше вреда, чем пользы. Управление – порождение неверно приложенных конструкторов человеческого разума (как в НИИ Чародейства и Волшебства из повестей о Привалове). «Разум не краснеет и не мучается угрызениями совести, – слышит Перец по телефону, – он лживый, он скользкий, он непостоянный и притворяется» [5, с. 445-446].

Второго главного персонажа романа «Улитка на склоне» зовут Кандид, он бывший сотрудник Управления, потерявший память в результате крушения вертолета. Кандид живет в Лесу среди примитивных аборигенов, но отголоски воспоминаний гонят его прочь из Леса, в другой мир, который расположен высоко на горе (Управление). Однако никто из аборигенов не знает, как пройти туда.

Кандид, как и Перец, на пути к своей заветной цели встречает жестокое сопротивление окружающего мира. Но если Перцу противостоит конкретный противник – бюрократическая сущность Управления, то против Кандида выступает Лес. Более подробному рассмотрению данного вопроса, противостоянию двух миров «Улитки на склоне», мы посвятим соответствующий параграф настоящей работы.

В рамках рассматриваемой темы важно отметить, что аборигены к желанию Кандида покинуть Лес относятся несерьезно, и даже те, кто вроде бы хочет помочь, на самом деле лишь запутывают героя:

«Колченог осторожно вытянул ногу и сказал вразумляюще:

– Как от меня выйдешь, поворачивай налево и ступай до самого поля. Потом – мимо двух камней, сразу увидишь дорогу, она мало заросла, потому что там валуны. По этой дороге две деревни пройдешь, одна пустая, грибная, грибами она поросла, так там не живут, а в другой живут чудаки, через них два раза синяя

трава проходила, с тех пор там болеют, и заговаривать с ними не надо, все равно они ничего не понимают, память у них как бы отшибло. А за той чудаковой деревней по правую руку и будет тебе твоя Глиняная поляна. И никаких тебе провожатых не надо, сам спокойненько дойдешь и не вспотеешь» [5, с. 408]. Далее герой уточняет, куда ему идти дальше, на что получает такой ответ: «Это про какую же дорогу? До Глиняной поляны? Так я же тебе втолковываю...» [5, с. 409].

Кроме того, на пути Кандида поджидают и другие, более овеществленные опасности – бандиты и мертвяки с горячей кожей, похищающие людей. Но герой все равно решает пойти к Управлению и, достигнув своей цели, подобно Перецу оказывается не в состоянии принять другой мир, частью которого он когда-то был: «Да, подумал Кандид. Зачем? Какое мне до них дело? А ведь какое-то дело есть, что-то у них надо узнать... Нет, не то... Нава! – вдруг вспомнил он. Он понял, что Наву он потерял. С этим ничего не поделаешь. Нава уходит со своей матерью, все правильно, она уходит к хозяевам. А я? Я остаюсь. А зачем я все-таки иду за ними? Провожая Наву?» [5, с. 552].

Таким образом, в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне» мы видим двух разных персонажей, которые хоть и существуют в условиях абсолютно противоположных, тем не менее, имеют много общего. Их, в первую очередь, объединяет стремление вырваться из абсурдного нереального окружения, которое мало общего имеет с привычной нам объективной реальностью.

Мы считаем закономерным некое обособление «Улитки на склоне» в литературном наследии Аркадия и Бориса Стругацких. Эта повесть не похожа на другие произведения писателей. Быть может потому, что здесь братья Стругацкие ставят экзистенциальные вопросы наиболее остро (вероятно, даже острее, чем в романе «Град обреченный»), и в этом мы видим явное влияние творчества Франца Кафки и Альбера Камю. Именно в повести «Улитка на склоне» приемы сюрреализма особенно яркие и драматичны. Дополним, что в чем-то повесть напоминает «Приглашение на казнь» Владимира Набокова, где по ходу сюжета

иной мир настолько явно дает о себе знать, что в итоге начинает перемешиваться с реальным, как бы меняясь с ним местами, и символизм начинает обрывать сюрреалистическими подробностями.

Чуть менее экзистенциален сюжет романа «Град обреченный», который был создан гораздо позже произведения «Улитка на склоне». И если миры Кандида и Переца функционируют по откровенно гипертрофированным, даже хаотичным законам, то мир Андрея Воронина в целом логичен, а потому более реален. Именно поэтому судьба главного героя произведения гораздо более жестока в сравнении с тем, что выпадает на долю героев романа «Улитка на склоне».

Андрей участвует в глобальном эксперименте, сущности которого он не знает, не понимает и даже не стремится понять. «Эксперимент есть эксперимент» [7, с. 30], и этим все сказано. Но Воронин по сути своей – бунтарь. В первой главе он этого даже не осознает, но уже во второй главе романа прямо заявляет об этом пану Ступальскому: «...мы – бунтари!» [7, с. 148].

Разумеется, бунт Андрея – не просто слова. В третьей главе он становится редактором газеты, которая не поддерживает существующее правительство. «Поймите, именно потому, что времена тяжелые, мы не можем поддакивать правительству» [7, с. 197], – говорит Андрей своему цензору, который отказывается выпускать номер. В результате цензор оказывается арестован, а Воронин идет в мэрию, чтобы разобраться в ситуации.

В итоге он становится частью нового правительства, взявшего власть в результате революции. Но на посту советника ему попросту скучно, ведь он бунтарь, ярый, бескомпромиссный. Именно поэтому он с легкостью соглашается на авантюру Гейгера и отправляется в экспедицию вместе с Изей Кацманом. Но каков финал его бунтарского поиска? Этот финал поистине экзистенциален и удручающ: «Черный колодец двора, слабо освещенный желтыми прямоугольниками окон, был под ним и над ним, а где-то далеко наверху, в совсем уже потемневшем небе горела Вега. Совершенно невозможно было покинуть все это снова, и совершенно – еще более! – невозможно было остаться

среди всего этого. Теперь. После всего» [7, с. 454]. Дойдя до самого конца, бунтарь Воронин оказался в самом начале.

В этом отношении повесть «Далекая Радуга» воспринимается гораздо легче, потому что здесь идея бунта воплощена в конкретных физических процессах. Как уже говорилось, в сюжетном плане повесть достаточно проста: на одноименной планете ученые (нуль-физики) ставят эксперименты, которые буквально бросают вызов законам природы (например, они пытаются телепортировать, то есть мгновенно перемещать на большие расстояния, живые и неживые объекты). И здесь эксперименты не менее масштабы, чем в романе «Град обреченный» (ведь там тоже был свой эксперимент). Но если мир Воронина не понятен ни героям, ни читателю, то в данной повести все проще, потому что место, где разворачиваются описываемые события, четко определено – это конкретная планета, находящаяся на самом краю исследованной людьми части космоса.

Итак, ученые восстают (бунтуют) против природы, стремясь подчинить себе фундаментальные законы физики. В результате планета сгорает в энергетическом пламени. Но дети – будущее любой расы в любые времена – выживают, отправившись на орбиту планеты на единственном корабле. Однако сотни жизней, десятки произведений искусства, терабайты научной информации исчезают навсегда. А еще исчезает Горбовский – добрый, честный и открытый персонаж, которого мы знаем по многим другим произведениям Стругацких.

Получается, что бунт ученых, лучших умов человечества, приводит к смерти и разрушению. И в этом отношении показательны истории Чертовой Дюжины и Массачусетской машины. Об искусственном интеллекте мы уже писали, что же касается Чертовой Дюжины, то в этом эпизоде речь идет о группе ученых, пытавшихся добиться физического и умственного совершенства посредством сращения с механизмами («тринадцать фанатиков» – презрительно говорит о них Банин [4, с. 481]).

В итоге третий эксперимент – эксперимент с нуль-телепортацией – приводит к ужасающим последствиям – гибели населения целой планеты (пусть и совсем небольшого населения). Знаменитый художник Иоганн Сурд, волею

судьбы оказавшийся на Радуге, передает Горбовскому сверток и говорит: «Возьмите. Она весит совсем немного. Это лучшее, что я сделал в жизни. Я привозил ее сюда на выставку. Это «Ветер» [4, с. 469]. И эти слова, на наш взгляд, являются камертоном всей повести. Вероятнее всего речь идет о простой и понятной аллюзии – о ветре перемен, который приходит только в процессе перехода от одного к другому, в процессе бунта с точки зрения экзистенциализма. И разве не экстремальные ситуации учат нас ценить окружающий мир, позволяя определять четкую границу между сущей глупостью и тем, что действительно важно?

Думается, что некоторые особенности художественных методов Ф. Кафки и А. Камю можно без труда отыскать и в других произведениях А. и Б. Стругацких. В повести «Понедельник начинается в субботу» сама структура Научно-исследовательского института Чародейства и Волшебства, а также все происходящие в его стенах события совершенно сюрреалистичны и зачастую абсурдны. В этом произведении, так же как и в повести «Сказка о Тройке», улавливается влияние истории К. из «Замка» Франца Кафки. И так же, как Сизиф Альбера Камю, Александр Привалов бунтует против абсурда окружающей реальности, стремясь попасть туда, где быть ему не следует (путешествие во времени в книге «Понедельник начинается в субботу», поход на 76 этаж Института в «Сказке о Тройке»).

Особого внимания заслуживает фрагмент повествования, в котором герои повести «Сказка о Тройке» сталкиваются с некоей пишущей машинкой. Во-первых, здесь Привалов и Амперян впервые открыто противостоят Хлебовводову, Вунюкову и Фарфуркису, то есть самой «Тройке». Во-вторых, любопытен образ самой машинки, откровенно фиктивного изобретения, которое в автоматическом режиме отвечает на любые вопросы. Но машинка отвечает лишь тогда, когда за ней сидит ее изобретатель. На протяжении всей сцены происходит забавный диалог, который является очевидной отсылкой не только к безумному абсурду произведений Кафки, но также к знаменитому художественному приему, который описан в произведении «Ловушка-22» Джозефа Хеллера. В этом отношении

схожесть искомого эпизода повести «Сказка о Тройке» и хеллеровского романа основана на рекурсии: мы сталкиваемся с ситуацией, решение которой невозможно по причине обстоятельств, явившихся следствием возникновения этой ситуации. В частности, у Хеллера нормальным считался тот, кто пытался назваться сумасшедшим для того, чтобы уклониться от службы в армии, ведь подобное заявление якобы однозначно указывало на здравомыслие этого человека.

Здесь же, в произведениях «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке», без труда можно обнаружить мотивы, навеянные Стругацким произведениями Д. Свифта и Л. Кэрролла.

«Алиса в стране чудес» и сюжетное продолжение этого произведения «Алиса в Зазеркалье» рисуют нам сказочный, абсурдный, иногда жестокий мир, наполненный многочисленными математическими, лингвистическими и философскими парадоксами и аллюзиями. В повестях «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» мы наблюдаем аналогичную картину, с той лишь разницей, что героине Кэрролла всего десять лет, а Привалову – около двадцати пяти.

Уже в эпиграфе к первой главе повести «Понедельник начинается в субботу» чувствуется мотив «Алисы в стране чудес»: «Учитель: Дети, запишите предложение: «Рыба сидела на дереве». Ученик: А разве рыбы могут сидеть на деревьях? Учитель: Ну... Это была сумасшедшая рыба» [5, с. 6]. Чуть дальше в первой главе Привалов встречает табличку с надписью «Кот не работает. Администрация». Он интересуется смыслом написанного у первого встречного:

«– Какой КОТ? – спросил я. – Комитет Оборонной Техники?

Бородатый хихикнул.

– Вы, главное, не беспокойтесь, – сказал он. – Тут у нас забавно, но все будет в полном порядке» [5, с. 56].

Так Стругацкие устами Бородатого кратко и иронично говорят читателю, что в общих чертах ждет его дальше. Действительно, будет очень забавно, но все будет «в полном порядке». Например, во второй главе Привалов в собственном

сне встречает весьма любопытного персонажа, который, на наш взгляд, достоин кэрроловской «Алисы»: «Пригибаясь, как солдат под обстрелом, я подобрался к окну и выглянул. Дуб был на месте. Спиною к нему стоял в глубокой задумчивости на задних лапах кот Василий. В зубах у него был зажат цветок кувшинки. Кот смотрел себе под ноги и тянул: «Мнэ-э-э...» Потом он тряхнул головой, заложил передние лапы за спину и, слегка сутулясь, как доцент Дубино-Княжицкий на лекции, плавным шагом пошёл в сторону от дуба.

– Хорошо... – говорил кот сквозь зубы. – Бывали-живали царь да царица. У царя, у царицы был один сын... Мнэ-э... Дурак, естественно...» [5, с. 69].

Сами приключения Александра Привалова, а также встреченные им персонажи, представляющие собой едкую сатиру на некоторые элементы современного Стругацким советского общества, в чем-то напоминают встречи героя с гуингнмами и йэху в романе «Приключения Гулливера» Д. Свифта. Такова, к примеру, характеристика идейного главы «Тройки», Амвросия Выбегалло: «Этот Выбегалло заявлял, что все беды, эта, от недовольствия проистекают и ежели, значить, дать человеку всё – хлебца, значить, отрубей пареных, – то и будет не человек, а ангел. Нехитрую эту идею он пробивал всячески, размахивая томаами классиков, из которых с неописуемым простодушием выдирал с кровью цитаты, нещадно опуская и вымарывая всё, что ему не подходило... Была создана комиссия для проверки работы Выбегаллы. Но тот, не растерявшись, представил две справки, из коих следовало, во-первых, что трое лаборантов его лаборатории ежегодно выезжают работать в подшефный совхоз, и, во-вторых, что он, Выбегалло, некогда был узником царизма, а теперь регулярно читает популярные лекции в городском лектории и на периферии» [5, с. 204].

Также, на наш взгляд, представляется возможным провести параллель между повестью А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров» и легендарным романом Альбера Камю «Чума», а также его философскими эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек». Максим у Стругацких и Риэ у Камю представляют собой персонажей, которые фактически оказались не в то время и не в том месте (если

не сказать шире – не в том мире). Но оба, несмотря ни на что, восстают против обстоятельств и поступают так, как считают нужным. Риэ понимает, что город и он сам обречены, но с честью выполняет свои обязанности врача. А Максим поднимает революцию в Стране Отцов, решая судьбу целого мира, который, как ему представляется, не соответствует стандартам прогрессивного, гуманного общества. В обоих случаях поведение героев является ключевым сюжетообразующим элементом.

Говоря подробнее о повести «Обитаемый остров», необходимо делать скидку на хроникальный и художественный контексты: гордый и свободолюбивый Максим с процветающей Земли оказывается в мире, который погряз в тоталитарной деспотии. Вернуться домой Каммерер не может, ведь его корабль уничтожен: «Он уже знал, что случилось, только не понимал, почему, и он не удивился, когда увидел на том месте, где только что стоял корабль, клубящийся столб раскаленного дыма, гигантским штопором уходящий в фосфоресцирующую небесную твердь... Спокойствие, думал он. Главное – не пороть горячку. Время есть. Собственно говоря, у меня масса времени. Они могут искать меня до бесконечности: корабля нет, и найти меня невозможно» [7, с. 32].

Однако жить в мире, где всякое проявление свободной воли жестоко подавляется, а государственный строй неотличим от военной диктатуры, Максим не может. Попав к так называемым выродкам и узнав правду о «Неизвестных Отцах», он принимает решение остаться с ними, выродками, и помогать подполью: «– Слушайте, – сказал Максим. – Я, конечно, готов снимать боль... я постараюсь... Но это же не выход! Надо искать какое-нибудь массовое средство...» [7, с. 212].

При этом бунт Максима (как и бунт Риэ у Камю) целенаправленный. Хотя его цели любой нормальный житель Саракша не может себе даже представить: «Господи, сообразил вдруг Гай, да нам бы и в голову не пришло, что можно его поправить. Приказ командира закон, и даже больше, чем закон – законы все-таки иногда обсуждаются, а приказ обсуждать нельзя, приказ обсуждать дико, вредно,

просто опасно, наконец... А ведь он этого не понимает, и даже не то что не понимает – понимать тут нечего, – а просто не признает. Сколько раз уже так было: берет очевидную вещь и отвергает ее, и никак его не убедишь, и даже наоборот – сам начинаешь сомневаться, голова идет кругом, и приходишь в полное обалдение... Нет, он все-таки не обыкновенный человек... редкий, небывалый человек...» [7, с. 182].

Бунт Максима Каммерера в повести «Обитаемый остров» поистине фундаментален. Как бунт Сизифа, бросившего вызов богам. Но в отличие от героя греческого эпоса итогом бунта Максима становится кардинальное изменение жизни людей на Саракше:

«Странник искоса глядел на него круглым зеленым глазом.

– Ну, ладно. А дальше?

– А дальше должна начаться революция» [7, с. 400].

То есть Максим прекрасно осознает, что Страна Отцов лишь в начале пути и впереди ее теперь ждут океаны крови, которые неизменно родятся в жестоком горниле революции. На наш взгляд, его позиция близка финальным размышлениям Риэ из романа «Чума» Альбера Камю. Здесь доктор под радостные возгласы горожан по поводу освобождения от страшной болезни думает о том, что «...возможно, наступит день, когда на горе людям, чума разбудит крыс и пошлёт их умирать на улице счастливого города» [25, с. 253]. Очевидно, что в обоих случаях достижение цели не приносит героям удовлетворения и лишь ставит перед ними еще больше экзистенциальных вопросов.

Кстати, образ Неизвестных Отцов Саракша, на наш взгляд, есть не что иное, как третий пример человека-абсурда из эссе Камю «Миф о Сизифе»: это аллегория завоевателей, забывших обо всем ради влияния на историю своего народа.

Но среди всех произведений братьев Стругацких ближе остальных к вопросу о преодолении человеком собственной сущности на основе личной эмоциональной природы (один из фундаментальных вопросов экзистенциализма), на наш взгляд, подходит повесть «Трудно быть богом».

Мы уже говорили о том, что главный герой произведения – Антон, сотрудник Института Экспериментальной Истории – на протяжении всего повествования ощущает в себе борьбу двух начал: просвещенный землянин, ученый, исследователь далеких и загадочных миров с одной стороны и пылкий аристократ-арканарец – с другой. Налицо конфликт между разумом и сердцем, его мы уже рассматривали, но в ином ключе. Здесь, думается, имеет смысл вспомнить философские труды Блеза Паскаля.

Человек у Паскаля оказывается не просто «сгустком противоречий», а трагически раздвоенным парадоксальным существом, непостижимым, по его мнению, ни для какой человеческой философии. «Какую химеру, следовательно, представляет собой человек! – пишет Паскаль в собрании сочинений и черновиков «Мысли о религии и других предметах». – Какую диковинку, какое чудище, какой хаос, какой сгусток противоречий, какое чудо! Судья всех вещей, глупый червь земной, хранитель истины, клоака неизвестности и заблуждений, слава и отброс вселенной! Кто распутает этот клубок?» [197, с. 255].

Для себя Паскаль делал вывод о том, что в решении этого вопроса человеку поможет религия, то есть, вероятно, скорее сердце, чем разум. Для Антона-Руматы в повести «Трудно быть богом» ответ менее очевиден. Ведь здесь Антон сам практически Бог: «Пятнадцать упитанных увальней с топорами не слишком много для человека, владеющего приемами боя, которые станут известны здесь лишь три столетия спустя» [4, с. 148].

В конце повести Антон отбрасывает все, что связывало его с прошлой жизнью, и, как истинный Сизиф, бросает вызов окружающему миру, прекрасно осознавая, что мир ему не победить. К своему земному прошлому он уже не вернется, но вполне очевидно, что и Арканар после гибели Киры не станет ему домом, а потому его единственный выход – смерть: «Одна арбалетная стрела пробила ей горло, другая торчала из груди. Он взял ее на руки и перенес на кровать. «Кира...» – позвал он. Она всхлипнула и вытянулась. «Кира...» – сказал он. Она не ответила. Он постоял немного над нею, потом подобрал

мечи, медленно спустился по лестнице в прихожую и стал ждать, когда упадет дверь...» [4, с. 216].

Таким образом, в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких нами обнаружены элементы экзистенциализма и сюрреализма, явно навеянные произведениями классиков европейской и американской литературы:

– безумный мир романа «Улитка на склоне» и бунт Максима Камеррера в произведении «Обитаемый остров» идейно переплетаются с романом «Чума» А. Камю, его философскими эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек», а также с романами Ф. Кафки «Замок» и «Процесс» и с повестью М.А. Булгакова «Дьяволиада»;

– сатиро-фантастические приключения главного героя повестей «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» в основе сюжета имеют те же структурные компоненты, что и «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла и «Путешествия Гулливера» Д. Свифта;

– прием, использованный Стругацкими при описании пишущей машинки в повести «Сказка о Тройке», ранее применялся в романе Дж. Хеллера «Ловушка-22».

Выводы по Главе 1

В первой главе настоящей работы мы рассмотрели все существующие на данный момент концепции деления на тематические группы художественных произведений, созданных Аркадием и Борисом Стругацкими в период с 1957 по 1988 год. В частности, мы рассмотрели концепцию американского литературоведа С.В. Поттса, концепции отечественных исследователей А.В. Кузнецовой и И.В. Нероновой. Дополнительная концепция определена на основе книжной серии «Миры братьев Стругацких», которая на сегодняшний день представляет собой наиболее полное собрание сочинений авторов.

На основе анализа рассмотренных концепций мы сделали вывод о том, что ни одна из них не раскрывает в должной степени динамику авторской мысли на протяжении всего периода художественного творчества братьев Стругацких.

Поэтому мы разработали свой вариант периодизации, взяв за основу не только идейно-тематическое содержание рассматриваемых произведений, но и особенности авторского мироощущения, что, по нашему мнению, можно четко определить в процессе последовательного изучения программных работ братьев Стругацких. Таким образом, весь творческий путь авторов с точки зрения эволюции идейно-тематического содержания их произведений нам представляется возможным разделить на два этапа:

1. Этап утопического мировосприятия, 1957-1965 гг.
2. Этап синтетического мировосприятия, 1965-1988 гг.

Данная периодизация, по нашему мнению, в полной мере отражает сущность и мотивацию смены творческих этапов в жизни писателей, так как включает в себя следующие критерии:

- хронологический аспект (рассмотренные произведения отнесены к определенным периодам в соответствии со временем их написания);
- смысловой аспект (в результате анализа произведений выделены их идейно-тематические особенности);
- мировоззренческий аспект (в процессе анализа приведенных текстов предпринята попытка выявить духовные искания авторов, воплощенные в сюжетах и персонажах).

Также в данной главе мы проанализировали ключевые работы Аркадия и Бориса Стругацких с точки зрения их взаимосвязи с произведениями отечественных и зарубежных фантастов. В результате нами было выявлено влияние на фантастическую прозу братьев Стругацких следующих авторов:

- Г. Уэллса;
- С. Лема;
- Р. Брэдбери;
- А.Н. Толстого;
- И.А. Ефремова.

Что касается экзистенциальных идей и эпизодов сюрреализма, обнаруженных нами в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких, то они, как

показал проведенный анализ, навеяны произведениями классиков европейской, американской и отечественной прозы, а именно: А. Камю, Ф. Кафкой, Д. Свифтом, Л. Кэрролом, Дж. Хеллером и М.А. Булгаковым.

Глава 2. Герой и его стилевое воплощение в произведениях братьев Стругацких

Задачами этой главы являются: анализ повести «Далекая Радуга», романа «Улитка на склоне» и романа «Град обреченный» Аркадия и Бориса Стругацких, выявление ключевых идейно-тематических элементов исследуемых произведений, а также рассмотрение проблематики анализируемых текстов с точки зрения авторского подхода к разрешению различных социально-философских конфликтов.

2.1 Повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Далекая Радуга»: трансгуманизм и человек будущего

2.1.1 Человек и машина в научной парадигме мира «Полудня»

Повесть «Далекая Радуга» является классическим представителем творчества «ранних Стругацких», и, как уже отмечалось, одна из главных особенностей этого произведения заключается в том, что речь идет о работе, созданной в жанре научной фантастики в ее традиционном представлении. Тем не менее, на наш взгляд, наиболее любопытным аспектом повести «Далекая Радуга» является все же не ее идейная, программная для Стругацких фундаментальность и глубина, а оригинальный художественный метод авторов, введение в сюжет мотива дуализма человека и кибернетического организма, причем с явным упором на второй компонент. В определенной степени данная тенденция в творчестве писателей выглядит вполне закономерной, если учесть исторический контекст, в котором Стругацким приходилось работать над своей повестью.

60-ые годы XX века – это время зарождения кибернетики в СССР. Именно в это время в Московском государственном университете и Академии наук СССР был выполнен ряд пионерских работ в области искусственного интеллекта. Возглавляли эти работы исследователи В. Пушкин и Д. Поспелов. И хотя в

Европе и США подобные разработки начались на несколько десятилетий раньше, для Советской России это был огромный технологический и, что гораздо важнее, мировоззренческий скачок. В подтверждение этой мысли достаточно привести тот факт, что в «Кратком философском словаре», выпущенном в Москве в 1954 году, кибернетика еще была определена как «реакционная лженаука».

Таким образом, обращение братьев Стругацких к теме взаимодействия человека и разумной машины было определено историческими реалиями современной писателям России. Но, следуя традициям «баллистической» уэллсовской мысли, Стругацкие стали писать не о проблемах развивающейся робототехники, а о тех ситуациях, с которыми столкнутся люди, живущие в следующей технологической эре. В итоге именно произведения, подобные «Далекой Радуге», в какой-то мере позволили человечеству подготовиться к встрече XXI «информационного» века, в котором искусственный интеллект столь же реален, сколь безгранична и непредсказуема его сила.

Поводом для создания рассматриваемой здесь повести, во многом апокалиптической, но отнюдь не депрессивной, послужил совместный просмотр Аркадием и Борисом Стругацкими художественного фильма Стенли Крамера «На берегу». Эта великолепная экранизация одноименного романа английского писателя Невилла Шюта, повествующая о последних днях существования человечества, произвела на Стругацких столь глубокое впечатление, что у них сразу же возник замысел создания романа-катастрофы [14]. Но более подробно данный вопрос был рассмотрен во Введении к настоящей работе.

Действие повести «Далекая Радуга» происходит в мире будущего, где новый политический строй объединил все человечество под флагом прогрессивной космической экспансии. Этот футуристический мир (так называемый «Мир Полудня») к моменту выхода «Далекой Радуги» уже был знаком советским читателям по таким произведениям Стругацких, как «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею», «Стажеры», «Полдень, XXII век» и другие. В «Мире Полудня» выходцы с Земли, благодаря научному прогрессу, практически сумели построить вожделенную утопию. Проблем с производством

товаров и услуг попросту не существует, а взгляд людей будущего устремлен в бескрайние космические горизонты. Исследование окружающего мира, его тщательнейшее изучение и постановка новейших технических изобретений на службу людскому роду – вот добродетели будущего.

И все же «Мир Полудня» нельзя назвать безупречным. При всех его плюсах, в нем еще можно встретить регрессивные пережитки капитализма, беспринципность и меркантилизм, свойственные XX веку. Но если в произведениях, предшествующих «Далекой Радуге», эти негативные элементы встречаются достаточно редко и очевидно, что они не могут всерьез угрожать светлому коммунистическому будущему, то герои рассматриваемой здесь повести сталкиваются с обстоятельствами, способными в обозримой перспективе уничтожить человечество как вид.

Итак, сюжет произведения разворачивается на планете Радуга, предположительно в промежуток времени между 2140 и 2160 годом. Радуга – планета физиков. Это небесное тело более тридцати лет назад (в соответствии с сюжетным временем) было отдано ведущим ученым Земли для проведения всевозможных пространственно-временных экспериментов, среди которых особое место занимает нуль-транспортировка, уникальная технология подпространственного перемещения материальных объектов. До людей подобными технологическими мощностями обладали лишь некие Странники, таинственная сверхразвитая раса, чьи цели и мотивы неподвластны человеческому разуму.

Радуга является достаточно гостеприимной планетой с собственной атмосферой, практически неотличимой от земной. Это тихое и спокойное место, где свой приют обрели не только величайшие светила современной науки, но и творческие люди, жаждущие ваять свои бессмертные произведения искусства в покое и полной отрешенности от внешнего мира.

Характерной чертой размеренной жизни на Радуге является постоянное возникновение так называемых Волн, мощнейших потоков неконтролируемой энергии, рождающихся на полюсах планеты после каждого эксперимента с нуль-

транспортировкой. Волны всегда движутся от полюсов к экватору, выжигая на своем пути все живое. Но физики быстро нашли решение этой проблемы – они разработали «харибды», сухопутные танки-энергопоглотители, которые способны впитывать в себя сколь угодно большой объем свободной энергии и растворять его в литосфере планеты. Несмотря на то, что каждая последующая Волна мощнее предыдущей, реальной угрозы на Радуге никто не ощущает. Население планеты абсолютно уверено в своих ученых, которые уже не первое десятилетие медленно, но достаточно успешно пытаются обуздать таинственные природные стихии.

Но однажды наступает момент, когда над Радугой загораются иссиня-черные хребты двух П-волн, при столкновении с которыми даже непобедимые «харибды» вспыхивают как спички. Считанные часы отделяют население Радуги от полного исчезновения. Именно в этот роковой час Стругацкие знакомят читателя с героями повести, среди которых особое место занимают Роберт Скляр и Леонид Горбовский.

Роберт Скляр – молодой ученый, который работает техническим инженером на одной из исследовательских станций. Он весьма поверхностно знаком с теорией нуль-физики, однако его исполнительность и выдающиеся физические способности делают Скляра идеальным кандидатом на роль сотрудника, который нужен для выполнения исключительно технической работы. Несмотря на достаточно средний уровень интеллекта и отсутствие каких-либо гениальных или из ряда вон выходящих особенностей, Роберт с самого начала вызывает у читателя симпатию. Видимо, все дело в его простоте (в положительном смысле этого слова) и нежной, искренней романтичности: «Танина ладонь, теплая и немного шершавая, лежала у него на глазах, и больше ему ни до чего не было дела. Он чувствовал горько-соленый запах пыли, скрипели спросонок степные птицы, и сухая трава колола и щекотала затылок. Лежать было жестко и неудобно, шея чесалась нестерпимо, но он не двигался, слушая тихое, ровное дыхание Тани. Он улыбался и радовался темноте, потому что улыбка была, наверное, до неприличия глупой и довольной» [4, с. 353].

Вскоре Роберт Складов первым на планете встречается П-волну, волну нового типа, которая вот-вот должна уничтожить на Радуге все живое: «Далеко-далеко над северным горизонтом за красноватой дымкой оседающей пыли сверкала в белесом небе ослепительная полоса, яркая, как солнце. Ну, вот и все, вяло подумал Роберт. Далеко мне не уйти. Через полчаса она будет здесь и пойдет дальше, а здесь останется гладкая черная пустыня» [4, с. 396].

Вместе с тем, именно начальные эпизоды повести, описывающие Роберта, его взаимоотношения с девушкой Таней и появление П-волны, неявно, между строк, намекают читателю на одну из ключевых идей произведения – проблему взаимодействия человека и машины с окружающими миром и друг с другом в экстремальных условиях. Этот момент хорошо прослеживается в ситуации, когда Складов варит для Тани кофе:

«– Ты вари, а я посмотрю.

– Что это ты?

– Люблю смотреть, как ты работаешь. Ты очень с о в е р ш е н н о работаешь. Ты не делаешь ни одного лишнего движения.

– Как кибер, – сказал он, но ему было приятно» [4, с. 361].

В данном эпизоде Роберт сравнивает себя с роботом (вероятно, паронимическая связь этих слов (Роберт-робот) не случайна), но на подобную мысль Складова наталкивает его возлюбленная Таня, и этот факт, на наш взгляд, имеет особое значение. Женщина традиционно выступает символом эмоциональности, в ее облике философы древнего мира видели ту часть человеческого сознания, которая извечно противостоит рассудку и здравому смыслу. Однако же без этого «интуитивного» элемента мозг человека вряд ли способен функционировать на должном уровне. Мудрецы античности и средневековья прекрасно осознавали это (недаром, к примеру, в Элевскиных мистериях два факела в руках Персефоны олицетворяют соответственно логику и интуицию). Так Стругацкие через образ женственной Тани подсказывают нам, что кибернетика таит в себе великую опасность, пусть даже «коллективный разум» человечества еще не способен этого осознать.

Вскоре мы знакомимся со вторым главным персонажем повести – Леонидом Горбовским. Горбовский – космодесантник, командир межзвездного корабля «Таризель-2». Волею случая этот корабль в момент катастрофы оказывается единственным транспортным средством, который может взлететь с Радуги. Крупный звездолет «Стрела», способный вывести с планеты все ее население, физически не успевает прибыть на нее до того, как две Волны сойдутся в области экватора. Все это прекрасно понимают, поэтому администрация планеты экстренно собирается в Столице с целью принятия наиболее оптимального решения в сложившейся ситуации.

Горбовский вместо того, чтобы дискутировать с чиновниками и учеными, просто принимает единственно верное решение. Он справедливо полагает, что главное сейчас – спасти людей. Горбовский приказывает демонтировать с корабля все межзвездное оборудование, превращая «Таризель-2» в околопланетную вместительную баржу. Подоспевшая позже «Стрела» легко подберет корабль с орбиты. Леонид приказывает грузить на корабль детей и совсем немного наиболее ценных научных материалов. Сам командир со своим экипажем (кроме штурмана, без которого невозможно вывести «Таризель-2» на орбиту) остается на Радуге. Железную волю и внутреннюю силу этого человека сложно недооценить: «Видите ли, – проникновенно сказал Горбовский в мегафон, – боюсь, что здесь какое-то недоразумение. Товарищ Ламондуа предлагает вам решать. Но понимаете ли, решать, собственно, нечего. Все уже решено. Ясли и матери с новорожденными уже на звездолете. (Толпа шумно вздохнула). Остальные ребяташки грузятся сейчас. Я думаю, все поместятся. Даже не думаю, уверен. Вы уж простите меня, но я решил самостоятельно. У меня есть на это право. У меня есть даже право решительно пресекать все попытки помешать мне выполнить это решение. Но это право, по-моему, ни к чему. В общем-то товарищ Ламондуа высказал интересные мысли. Я бы с удовольствием с ним поспорил, но мне надо идти. Товарищи родители, вход на космодром совершенно свободный. Правда, простите, на борт звездолета подниматься не надо» [4, с. 466].

Фактически в момент катастрофы этот человек был самым влиятельным на планете. В своих руках он держал единственный ключ к спасению и сам был волен решать, кого спасти. И он сделал выбор в пользу будущего, ценой жизни тех, кто уже пожил на этом свете, в том числе – ценой своей собственной жизни.

Приблизительно в это же время свой выбор делает Роберт Скляр. Он, убегая от П-волны на флаере (персональный летательный аппарат), видит терпящий бедствие аэробус, на борту которого находится группа детей и его возлюбленная Таня. Роберт садится рядом и вскоре понимает, что аэробус починить невозможно. Волна неумолимо приближается и нужно быстро решать, кто полетит на флаере. Для водителя аэробуса Габы выбор очевиден, для Склара – тоже:

«– Понимаю. Тут и говорить не о чем, конечно. Пусть Таня садится во флаер и берет с собой столько ребятишек, сколько туда влезет...

– Нет, – сказал Роберт.

– Почему нет? Через два часа они будут в Столице.

– Нет, – повторил Роберт. – Это не спасет ее. Волна будет в Столице через три часа. Там ждет звездолет. Таня должна улететь на нем. Не спорь со мной! – яростно прошептал он. – Возможны только два варианта: либо лечу я с Таней, либо с Таней летишь ты, но тогда ты поклянешься мне всем святым, что Таня улетит в этом звездолете! Выбирай.

– Ты сошел с ума! – сказал Габа. Он медленно поднимался с травы. – Это дети! Опомнись!..

– А те, кто останется здесь, они не дети? Кто выберет троих, которые полетят в Столицу и на Землю? Ты? Иди, выбирай!..

Габа медленно покачал головой.

– Тогда прощай, – сказал Роберт.

Он сделал шаг вперед, но Габа преградил ему дорогу.

– Дети! – сказал он почти беззвучно.

Роберт обеими руками схватил его за отвороты куртки и приблизил лицо вплотную к его лицу.

– Таня! – сказал он.

Несколько секунд они молча смотрели друг другу в глаза.

– Она возненавидит тебя, – тихо сказал Габа. Роберт отпустил его и засмеялся.

– Через три часа я тоже умру, – сказал он. – Мне будет все равно» [4, с. 452].

В итоге Склярлов сажает Таню во фляер и улетает. При этом, если выбор Горбовского не вызывает у нас ни малейших сомнений, то выбор Склярлова, мягко говоря, представляется неоднозначным. Особенно когда в финале повести мы узнаем, что Таня так и не села в «Гаризель-2», она попросту не смогла этого сделать после того, как осознала, что сделал Роберт. И, конечно, девушка возненавидела Склярлова, хотя тот искренне любил ее и хотел лишь быть уверен в ее безопасности.

Таким образом, перед нами два выбора. Один принадлежит уже немалодому звездолетчику, другой – юному физику, человеку, непосредственно связанному с процессом научного прогресса, которого на первый взгляд совсем случайно сравнивает с роботом его возлюбленная. По нашему мнению, в этом и заключается главная мысль повести – научный прогресс со всеми своими неисчислимыми благами не может быть «прав». Машина при всем своем совершенстве в критической ситуации всегда уступит человеку, потому что она эгоцентрична. В «Далекой Радуге» человека олицетворяет, без сомнения, Леонид Горбовский, тогда как символом технического, машинного мира выступает Роберт Склярлов. И Склярлов ошибается. Он в угоду своим желаниям (тот самый эгоцентризм, сугубо практический подход, обусловленный стремлением к личному комфорту) жертвует детскими жизнями. Вероятно, подтекст этой ситуации многозначен – здесь и юношеский максимализм, и сила истинных чувств, но в данной работе мы рассматриваем лишь один из аспектов многогранного символизма «Далекой Радуги».

Немаловажной деталью, подтверждающей истинность данной концепции, является тот факт, что рядом с Робертом практически всегда находится Камилл. Это странное существо мы впервые встречаем в главе, посвященной Склярлову.

Затем молодой физик перемещается в Столицу, Камилл следует за ним. Кто же этот персонаж? В первой главе Стругацкие лишь намекают нам на истинное происхождение этого человека: «...на нем была белая пластмассовая каска, закрывающая лоб и уши, и, как всегда, лицо его выражало снисходительную скуку, и ни любопытства, ни смущения не было в его круглых немигающих глазах... Камилл разглядывал счетчик Юнга. Словно в зеркало гляделся» [4, с. 364-365].

Безусловно, Камилл – не человек. Этот факт становится очевидным для всех без исключения после его «гибели» и последующего «возрождения». Затем Горбовский в разговоре с лжештурманами и лжекапитанами вспоминает о «Чертовой Дюжине», тринадцати ученых, которые срачивали себя с машинами. Авантюрист Банин предполагает, что в таком поступке есть рациональное зерно: «Их называют фанатиками, но в них, по-моему, есть что-то притягательное. Избавиться от всех этих слабостей, страстей, вспышек эмоций... Голый разум плюс неограниченные возможности совершенствования организма. Исследователь, которому не нужны приборы, который сам себе прибор и сам себе транспорт» [4, с. 416].

С подобным высказыванием трудно не согласиться, но есть тут и очевидные сложности. К примеру, Камилл, как оказалось, знал о приближающейся катастрофе. Это становится ясно из небольшого диалога между ним и Склярным:

«Потом он сказал:

– Роби, вы не знаете, они отправили «Стрелу»?

– Позавчера, – сказал Роберт.

– Позавчера... Это плохо.

– А зачем вам «Стрела», Камилл?

Камилл сказал равнодушно:

– Мне «Стрела» не нужна» [4, с. 370].

То есть фактически Камилл был уверен в том, что вскоре все население Радуги может исчезнуть, но даже не попытался предупредить людей. Вместе с тем, причина бездействия этого существа заключается совсем не в его негативных

личностных чертах, все гораздо сложнее, глубже и трагичнее. Об этом мы узнаем из его заключительного диалога с Леонидом Горбовским:

«— Как дела на том свете? — спросил Горбовский.

— Там темно, — сказал Камилл. Он помолчал. — Сегодня я умирал и воскресал трижды. Каждый раз было очень больно.

— Трижды, — повторил Горбовский. — Рекорд. — Он посмотрел на Камилла.

—... Опыт не удался, Леонид. Вместо состояния «хочешь, но не можешь» состояние «можешь, но не хочешь». Это невыносимо тоскливо — мочь и не хотеть» [4, с. 490].

То есть Камилл просто не хотел помочь, хотя, очевидно, мог. Эксперименты с «улучшением» собственного организма посредством различных свертехнологичных устройств отняли у него то, что мы привыкли называть человечностью, — спектр чувств во главе с сопереживанием и, очевидно, самопожертвованием.

Роберт Скляр (физик, инженер, винтик исследовательской системы) был ближе к Камиллу, чем другие персонажи повести. Видимо, именно поэтому его выбор не идет ни в какое сравнение с выбором Леонида Горбовского.

Кроме истории с «Чертовой Дюжиной» в тексте произведения можно встретить еще одно упоминание о некоем неудачном эксперименте ученых:

«— Знаете, это древнее опасение: машина стала умнее человека и подмяла его под себя... Полсотни лет назад в Массачусетсе запустили самое сложное кибернетическое устройство, когда-либо существовавшее. С каким-то там феноменальным быстроедействием, необозримой памятью и все такое... И проработала эта машина ровно четыре минуты. Ее выключили, зацементировали все входы и выходы, отвели от нее энергию, заминировали и обнесли колючей проволокой. Самой настоящей ржавой колючей проволокой — хотите верьте, хотите нет.

— А в чем, собственно, дело? — спросил Банин.

— Она начала в е с т и с е б я, — сказал Горбовский.

— Не понимаю.

- И я не понимаю, но ее едва успели выключить.
- А кто-нибудь понимает?
- Я говорил с одним из ее создателей. Он взял меня за плечо, посмотрел мне в глаза и произнес только: Леонид, это было страшно» [4, с. 415].

Любопытно, что в начале 1960-ых годов (время написания повести «Далекая Радуга») в Массачусетском технологическом университете под руководством Р. Соломонова и О. Селфриджа проводились первые в мире эксперименты по созданию полноценного искусственного интеллекта. Кроме того, MIT (Massachusetts Institute of Technology) по сей день является ведущим разработчиком в области AI (artificial intelligence – искусственный интеллект). Было ли братьям Стругацким известно об экспериментах Массачусетского университета? Маловероятно, если учесть идеологию СССР и его взаимоотношения с США. Тем не менее, когда речь заходит о стечении столь неординарных обстоятельств, уповать на случайность по меньшей мере странно.

Таким образом, одной из тем, поднятых Аркадием и Борисом Стругацкими в повести «Далекая Радуга», является проблема взаимодействия человека и машины (имеется в виду именно искусственный интеллект). Причем данная проблема рассматривается в разрезе общенаучного прогресса и связанной с этим прогрессом опасности неконтролируемых научных экспериментов, способных в одночасье лишить человечество всех его достижений, либо наоборот – навсегда лишить нас будущего.

По мере развертывания сюжета «Далекой Радуги» писатели знакомят нас с четырьмя вариантами развития человеческих технологий в области AI. Первый вариант – удачное завершение экспериментов с созданием настоящего, полноценного искусственного интеллекта, электронного механизма, способного к самообучению и автономному существованию. Этот вариант представлен рассказом о Массачусетской машине, и здесь Стругацкие не пророчат нам ничего хорошего.

Второй вариант – физический симбиоз человеческого индивида с высокотехнологичными механизмами. Вероятный итог подобного направления

Стругацкие заключили в образе Камилла, получеловека-полумашины, имеющего неограниченные возможности, но абсолютно отстраненного от людских проблем. Камилл действительно становится «совершенным» ученым, но он уже не видит смысла ни в своих знаниях, ни в чем-либо еще. Нужно ли нам такое самосовершенствование? Стругацкие вновь твердо говорят – нет.

Третий вариант – неосознанное уподобление человека машине. Этот вариант раскрытия проблемы описан в главах, рассказывающих о Роберте Складрове. Сложно судить о правильности выбора, сделанного Складровым, однако, если отринуть излишнюю для подобной ситуации эмоциональность, становится ясно, что Роберт был в корне не прав. Очевидно, что и машина на его месте поступила бы так же: искусственный разум стал бы спасать приоритетную для своей программы цель. В то же время машина осознавала бы необходимость спасения себя самой, ведь если бы она погибла, то возможности служить людям у нее не было бы. Подобный алгоритм действий соответствует и «Трем законам роботехники», созданным Айзеком Азимовым в 1942 году (рассказ «Хоровод»), разумеется – лишь с учетом способности механизма к независимому принятию решений (частичное исключение второго закона).

И, наконец, четвертый вариант – четкое отграничивание новейших кибернетических достижений от человеческой личности при полном сохранении последней независимости и самодостаточности. Этот вариант, как не трудно догадаться, представлен позицией космолетчика Леонида Горбовского. В повести Горбовский – единственный персонаж, принимающий верное решение. Это вообще единственный человек на всей Радуге, который в условиях надвигающегося катаклизма сумел сохранить трезвый, объективный взгляд на окружающий мир. При этом Леонида вряд ли можно назвать человеком науки, он скорее потребитель, чем производитель технологических благ.

Проанализировав все четыре варианта, можно сделать вывод о том, что, по мнению Стругацких, люди должны с особой осторожностью относиться к научному прогрессу, особенно – к развитию технологий в области ИИ. В противном случае человек рискует погубить себя: он либо окончательно потеряет

эмоциональную, рефлексивную составляющую своей сущности, либо исчезнет физически в результате глобальной катастрофы, вызванной очередным научным экспериментом. Кроме того, очевидно, что никакие «искусственные интеллекты» не в силах помочь человеку в познании Вселенной и самого себя.

Таким образом, повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Далекая Радуга» является в высшей степени пророческим произведением, несущим в своей основе страшное предупреждение грядущим поколениям. Писатели подсказывают нам, что ключи к мирозданию заключаются в нас самих, а не в научном прогрессе, который хоть и является процессом необходимым, все-таки должен быть существенно ограничен, в частности – нормами морали.

Кроме того, не будем забывать, что Горбовского можно встретить и в других произведениях Стругацких, события которых хронологически разворачиваются после катастрофы на Радуге. Это говорит о том, что, возможно, все обернулось не так уж трагично и П-волны остановились, не дойдя до Столицы, где сосредоточилось все население планеты. Возможно, физики изобрели новый, более совершенный метод борьбы с необузданной энергией. А, возможно, их искреннее раскаяние заставило Творца смириться над своими чадами. Точного ответа на этот вопрос мы не находим даже в «Комментариях к пройденному» Бориса Стругацкого. Зато с нами навсегда остается история Радуги, история людей и машин, история выбора.

2.1.2 Эксперименты «Далекой Радуги»: морально-этический аспект

Прежде чем более подробно рассмотреть проблему морально-этических оснований научного эксперимента, поднятую А. и Б. Стругацкими в повести «Далекая Радуга», необходимо отметить, что авторы, вероятно сами того не зная, в образе мира «Полудня» воплотили реальность, наглядно демонстрирующую фундаментальные принципы теории трансгуманизма, а точнее – одного из ключевых направлений этой теории, техногайянизма.

Термин «трансгуманизм» был введен в научный оборот английским биологом-эволюционистом Джулианом Хаксли в 1957 году (если не считать слово «transhumane» (в смысле – «сверхчеловек») в «Божественной комедии» Данте Алигьери). В 1966-ом ирано-американский футуролог Ферейдун Эсфендиари окончательно сформулировал понятие трансгуманизма в его современном значении. Сегодня трансгуманизм – это мировоззрение, основанное на осмыслении достижений и перспектив науки. Оно «признаёт возможность и желательность фундаментальных изменений в положении человека с помощью передовых технологий с целью ликвидировать страдания, старение человека и смерть, а также значительно усилить физические, умственные и психологические возможности человека» [111, с. 52].

Что касается техногайянизма, то автора современной трактовки этого понятия непросто определить. Британский биолог Джеймс Лавок и его предшественник, шотландский физик Джеймс Хаттон, были, на наш взгляд, в наибольшей степени близки к комплексному определению техногайянизма, утверждая, что это теория, «представляющая землю в виде суперорганизма, который в результате саморегуляции способен поддерживать основные параметры среды на постоянном уровне» [111, с. 141].

Теоретически Аркадий и Борис Стругацкие могли быть знакомы с вышеприведенными понятиями (разумеется, в современной им трактовке), но с учетом некоторых особенностей политического строя СССР, подобная возможность выглядит в высшей степени иллюзорной. Также сами писатели в своих произведениях никогда не употребляли термины «трансгуманизм» и «техногайянизм». Вместе с тем, «Мир Полудня», в котором происходит действие повести «Далекая Радуга», совершенно точно построен на основе теории трансгуманизма. И дело не только в том, что в этом мире все новейшие достижения науки поставлены на службу человечеству. В данном контексте ключевой параметр – это «сращение» (явное – физическое, либо неявное – симбиотическое) машины и человека, при условии сохранения последним своих индивидуальных черт.

Так мы вплотную подходим к вопросу об одной из ключевых идей повести «Далекая Радуга» – правомерности научного эксперимента, который способен изменить сущность человека как биологического вида. Фактически, чисто научных экспериментов в «Далекой Радуге» три, и о каждом из них мы уже упоминали. Первый заключается в разработке концепции нуль-транспортировки (мгновенное перемещение в пространстве сколь угодно больших материальных объектов). Этим направлением на Радуге занимается группа передовых физиков во главе с Этьеном Ламондуа. Кстати говоря, именно для проведения таких научных изысканий предназначена планета, на которой происходит действие повести. Подтверждение этого тезиса мы неоднократно встречаем в тексте произведения. Например, так об этом говорит сам Ламондуа: «Я понимаю, вас интересует совсем другое. Но что делать, Матвей! Давайте смотреть на вещи реалистически. Радуга – это планета физиков. Это наша лаборатория» [4, с. 422]. И Директор планеты соглашается с ученым: «А с другой стороны, Ламондуа прав – Радуга действительно планета физиков» [4, с. 422]. Несколько позже в своем пылком обращении к жителям Радуги Ламондуа вновь повторяет эту мысль: «Мы все знаем, что такое Радуга, – начал Ламондуа. – Радуга – это планета, колонизированная наукой и предназначенная для проведения физических экспериментов. Результаты этих экспериментов ждет все человечество. Каждый, кто приезжает на Радугу и живет здесь, знает, куда он приехал и где он живет» [4, с. 464].

Второй научный эксперимент, который мы встречаем на страницах «Далекой Радуги» – это некая Массачусетская машина, кибернетический механизм, построенный приблизительно полвека назад (по отношению ко времени действия повести) и предназначенный для воплощения в жизнь теории искусственного интеллекта. Описанию этого эксперимента в тексте повести уделено совсем немного места (несколько абзацев в диалоге между Горбовским и группой лжештурманов и лжекапитанов, о чем мы уже писали), что, однако, совсем не умаляет масштабности затрагиваемой проблемы. Даже наоборот, кульминация короткого диалога (точнее – той его части, где речь идет о

Массачусетской машине) в высшей степени точно с художественной точки зрения. Всего одна фраза позволила братьям Стругацким обозначать рельефность и масштаб проблемы: «Она начала вести себя, – сказал Горбовский» [4, с. 415].

Третий элемент сюжета повести, связанный с высокотехнологичными экспериментами «Мира Полудня», раскрывается в нескольких небольших эпизодах, разбросанных по всему тексту произведения. Этот эксперимент заключается в прямом физиологическом апгрейде человека посредством внедрения в его тело специальных устройств, предназначенных для повышения функциональности той или иной системы организма. Персонаж по имени Камилл – результат подобного эксперимента, о котором мы узнаем все из того же диалога между Леонидом Горбовским, Гансом, Баниным и Альпой:

«– Кстати, о злых волшебниках, – подхватил Горбовский. – Я немедленно вспоминаю о казусе Чертовой Дюжины.

У Ганса горели глаза.

– Казус Чертовой Дюжины – как же! – сказал Банин. – Тринадцать фанатиков... Кстати, где они сейчас?

– Позвольте, позвольте, – сказал Альпа. – Это те самые ученые, которые срачивали себя с машинами? Но ведь они же погибли.

– Говорят, да, – сказал Горбовский, – но ведь не в этом дело. Прецедент создан» [4, с. 416].

А через несколько страниц мы узнаем, что один из тех безумных ученых все еще жив. И зовут этого ученого Камилл. На наш взгляд, именно этот герой является наиболее важным звеном в цепи развертывания основного вопроса произведения. Однако для подтверждения данного тезиса логично рассмотреть каждую из вышеприведенных ситуаций более подробно.

Первый тип экспериментов, проводимых на Радуге, относится к так называемой нуль-т. Нуль-транспортировка – это созданный писательским талантом братьев Стругацких «фантастический способ перемещения в пространстве без потери времени, состоящий в исчезновении тела в месте

отбытия и его одновременном появлении в месте прибытия» [88, с. 34]. Фактически, нуль-транспортировка – это частный случай мгновенной квантовой телепортации.

В более поздних произведениях Стругацких (например, в повести «Жук в муравейнике», написанной в 1979 году) нуль-переход является стандартным видом общественного транспорта. По всей Земле установлены специальные кабины для телепортации, позволяющие мгновенно попадать из одной точки планеты в другую. Этот факт косвенно указывает на то, что опыты в сфере нуль-физики, проводимые ранее на Радуге, несмотря на катастрофу, в итоге увенчались успехом.

Однако в рассматриваемом тексте нуль-эксперименты приводят к неожиданным и страшным последствиям, грозящим уничтожить на Радуге все живое. В связи с этим стоит отметить один важный момент – никто из людей, находящихся на планете в момент катастрофы, не пытается в сложившейся ситуации обвинять ученых, хотя их вина вроде бы очевидна. Ни у кого даже не возникает мысли о том, чтобы хотя бы укоризненно покачать головой, глядя на того же Ламондуа. Вместо этого люди ищут возможности для того, чтобы спасти себя и свои творения. Творения – в большей степени. Очень ярко этот момент продемонстрирован во время погрузки детей на «Таризель-2»:

«Крупный бородатый человек в панаме преградил ему дорогу.

– Товарищ Горбовский, – сказал он. – Я вас прошу, возьмите.

Он протянул Горбовскому длинный тяжелый сверток.

– Что это? – спросил Горбовский.

– Моя последняя картина. Я Иоганн Сурд.

– Иоганн Сурд, – повторил Горбовский. – Я не знал, что вы здесь.

– Возьмите. Она весит совсем немного. Это лучшее, что я сделал в жизни...

У Горбовского все сжалось внутри.

– Давайте, – сказал он и бережно принял сверток.

Сурд поклонился.

– Спасибо, Горбовский, – сказал он и исчез в толпе» [4, с. 469].

Быть может, в этом и заключается главная причина, по которой население Радуги относительно спокойно восприняло известие о грядущей катастрофе. Ведь кроме самих физиков (плюс обслуживающий персонал, вроде Склярова, которого в сущности можно включить в эту же категорию), да нескольких администраторов на планете в момент катастрофы находились в основном деятели искусства, люди, тонко чувствующие окружающую реальность и отчетливо осознающие тот факт, что жизнь слишком коротка и прекрасна, чтобы тратить ее на злость и отчаяние.

Но допустима ли подобная ситуация? Думается, что вполне. Ведь Радуга, как мы понимаем из контекста произведения, изначально, с момента колонизации была приспособлена под проведение особо опасных экспериментов. Каждый ее житель, от Ламондуа до Склярова, от Тани до Сурда, знал, что однажды может настать такой момент, когда его жизни будет грозить реальная опасность. И такой момент настал. При этом в действительности обвинять в катастрофе физиков было бы все же неправильно, хотя бы потому, что они представляют собой истинных людей науки, в стремлении к постижению фундаментальных законов мироздания не потерявших то, что делает нас людьми. Об этом говорит тот факт, что каждый из них пытался в критической ситуации спасти не себя, а свои разработки и... детей. И для максимально полной демонстрации этого утверждения обратимся к неоднократно упомянутому выступлению Ламондуа:

«— ...Но существует объективный закон, движущий человеческое общество. Он не зависит от наших эмоций. И он гласит: человечество должно познавать. Это самое главное для нас – борьба знания против незнания... – Ламондуа помолчал и расстегнул воротник рубашки. – Самое ценное на Радуге – это наш труд. Мы тридцать лет изучали дискретное пространство. Мы собрали здесь лучших нуль-физиков Земли... но даже мы, специалисты, неспособны сейчас сказать, какую гигантскую, необозримую власть над миром принесет человечеству наша новая теория. Не на тридцать лет – на сто, двести... триста лет будет отброшена наука.

Ламондуа остановился, лицо его пошло красными пятнами, плечи поникли. Мертвая тишина стояла над городом.

– Очень хочется жить, – сказал вдруг Ламондуа. – И дети... У меня их двое, мальчик и девочка; они там, в парке... Не знаю. Решайте» [4, с. 465].

Таким образом, вопрос с правомерностью этого эксперимента, одобренного как с научной, так и с этической точки зрения, кажется решенным. Подобные научные изыскания жизненно необходимы человеку. Во-первых, высокотехнологичные разработки способны принести огромную практическую пользу (те же нуль-переходы). Во-вторых, по нашему мнению, позиция Этьена Ламондуа, согласно которой стремление познавать – это основной инстинкт человечества как вида, является максимально объективной концепцией мироустройства в призме людского восприятия. Что же касается возможных негативных последствий, то риск возникновения подобных ситуаций является приемлемым фактором при условии соблюдения учеными необходимых мер безопасности (как это было сделано на Радуге).

Следующая ситуация, с которой мы сталкиваемся на страницах повести «Далекая Радуга», связана с несколько иной областью науки – кибернетикой. Массачусетская машина, как мы понимаем из диалога звездолетчика Леонида Горбовского с «товарищами по несчастью», представляет собой кибернетический организм, способный к самообучению и самостоятельному принятию решений не на основе последовательности алгоритмов, а в результате накопления «живого» опыта. Иными словами, в этом эпизоде Стругацкие описывают создание пресловутого искусственного интеллекта.

Наиболее негативные последствия подобных экспериментов мы прекрасно себе представляем благодаря знакомству со SkeNet Джеймса Кэмерона (серия культовых фантастических кинофильмов «Терминатор»). При этом, на наш взгляд, у Стругацких проблема обозначена гораздо глубже, эмоциональнее, фундаментальнее. Фраза о том, что машина вдруг начала «вести себя» демонстрирует нам всю глубину катастрофичности гипотетических последствий создания мыслящего механизма. Ведь нельзя отрицать, что подобный механизм, основываясь на всемирной истории нашей цивилизации, может посчитать человека реальной угрозой всему остальному миру. С другой стороны,

вдохновленная величайшими шедеврами деятелей искусства, машина способна принять диаметрально противоположное решение – признать безусловное превосходство человеческой вида над любой другой формой биологической жизни. Но даже при таком исходе невозможно однозначно утверждать, что «мыслящий робот» будет безопасен для человека.

Так правомерно ли проведение подобного эксперимента? Судя по тому, что устами Горбовского Стругацкие описывают поведение интеллектуальной машины словами «это было страшно», подобная перспектива не кажется им положительной. На наш взгляд, это действительно так, ведь искусственный интеллект это не наноассемблер (универсальный сборщик Эрика Дрекслера), и появление такой технологии в любом случае будет сопряжено с критически (вероятно – непомерно) высокой долей риска. Если, конечно, машина в своих действиях не станет руководствоваться «Тремя законами роботехники» Айзека Азимова. Но ведь в таком случае речь идет уже не об искусственном интеллекте, так что данный концепт в рамках рассматриваемой проблемы просто неприменим.

Третий тип эксперимента, возможного в трансгуманистическом мире «Полудня», связан с уже упомянутым персонажем по имени Камилл. Нам данный элемент сюжета «Далекой Радуги» видится наиболее любопытным по ряду причин, о которых речь пойдет далее.

Итак, Камилл – наполовину человек, наполовину машина, результат эксперимента, который несколько выдающихся ученых много лет назад провели над собственными телами. Очевидно, что профессиональное мастерство этих людей действительно очень высоко, ведь удачно завершить подобную высокотехнологичную операцию под силу лишь настоящим специалистам, имеющим обширные познания в нескольких областях науки – от неврологии и хирургии до физики и кибернетики.

Камилл – последний выживший член Чертовой Дюжины. Об этом в финале повести он сам говорит Леониду Горбовскому:

«– Камилл, скажите мне правду. Я никак не могу понять. Вы человек? Не стесняйтесь. Я уже никому не успею рассказать.

Камилл подумал.

– Не знаю, – сказал он. – Я последний из Чертовой Дюжины» [4, с. 490].

Может показаться, что сомнения Камилла на фоне его фантастических способностей выглядят очень даже человеческой чертой. Однако, по всей видимости, это не сомнения, а невозможность принятия однозначного решения из-за нехватки объективной информации.

Вместе с тем, в следующей фразе ученый признает, что механическое самосовершенствование организма привело к неожиданным результатам: «Вместо состояния «хочешь, но не можешь» состояние «можешь, но не хочешь». Это невыносимо тоскливо – мочь и не хотеть» [4, с. 491]. А вот это уже явно эмоциональное определение, и вряд ли машина способна испытывать переживания такого плана. То есть получается, что Камилл, приобретя сверхчеловеческие способности, сумел во многом остаться человеком. Очевидно, в результате «сращения» с механизмами частично пострадала лишь та часть его мозга, которая отвечает за эмоции и самоидентификацию. Ведь интеллект и восприятие у этого персонажа оказались невероятно обострены, иначе он не сумел бы предугадать катастрофу на Радуге.

В итоге мы получаем существо невероятно умное и практически неуязвимое, но с глубоко травмированной психикой. Травмированной настолько, что возникает вполне закономерный вопрос – а есть ли смысл в подобном эксперименте, если его последствия столь ужасны? Для Камилла ответ однозначен: «Опыт не удался». Да и у читателя вряд ли могут возникнуть сомнения на этот счет, особенно после прочтения финального монолога Камилла: «– Вы ничего не понимаете, – сказал Камилл. – Для того чтобы сделать что-нибудь в науке, приходится днем и ночью думать об одном и том же, читать об одном и том же, говорить об одном и том же... А куда уйдешь от своей психической призмы? От врожденной способности чувствовать... Ведь нужно любить, нужно читать о любви, нужны зеленые холмы, музыка, картины, неудовлетворенность, страх, зависть... Вы пытаетесь ограничить себя – и теряете огромный кусок счастья... Вы отрываете от себя всю эмоциональную половину

человечьего и оставляете только одну реакцию на окружающий мир – сомнение... И тогда вас ожидает одиночество. – Со страшной тоской он глядел на вечернее море, на холодеющий пляж, на пустые шезлонги, отбрасывающие странную тройную тень, – Одиночество... – повторил он. – Вы всегда уходили от меня, люди. Я всегда был лишним, назойливым и непонятным чудаком. И сейчас вы тоже уйдете. А я останусь один... один, на мертвой планете, заваленной пеплом и снегом...» [4, с. 491].

И это притом, что Камилла нельзя назвать машиной в полном смысле этого определения. С другой стороны, он уже явно не человек. Вот что по этому поводу замечает Горбовский: «Мочь и не хотеть – это от машины. А тоскливо – это от человека» [4, с. 491]. Только Камиллу от этого не легче, ведь эксперимент действительно провалился: при всем своем совершенстве этот «человек-лаборатория» мертв идейно и лишен воли, как вектора, движущего развитием каждой личности. В связи с этим, быть может, правильнее было бы говорить не о правомерности, а о целесообразности подобных опытов. Однако, недаром ведь Банин называет Чертову Дюжину фанатиками. Вероятно, так Стругацкие хотят намекнуть на то, что самосовершенствование человеческого организма посредством внедрения в него механических устройств имеет смысл лишь при соблюдении массы условий, главное из которых – мера. Ведь, в конечном итоге, удивляясь возможностям Максима из времени «Обитаемого острова», мы не знаем, откуда он получил эти способности, быть может, это и есть результат сращения с механизмами.

Таким образом, на страницах повести «Далекая Радуга» Аркадий и Борис Стругацкие в рамках мира, построенного на основе теории трансгуманизма, демонстрируют нам три крайности, которых, по мнению авторов, может достичь научное сообщество будущего. Все эти крайности связаны с правомерностью проведения научных экспериментов, затрагивающих ключевые (с религиозной точки зрения – нерушимые) базисы мироздания.

Стругацкие убеждены, что эксперименты, характеризующиеся изрядной долей риска и ставящие под сомнение многие научные теории, некогда

возведенные в ранг аксиом, будут необходимы людям будущего. И проведение этих экспериментов также станет неотъемлемой частью прогресса. Но такие опыты лишь тогда позволят человечеству перейти на следующий технологический уровень, когда над ними будет обеспечен необходимый уровень правового и этического контроля. Вероятно, в противном случае реальная Земля рискует повторить судьбу вымышленной Радуги.

2.2 Противостояние героя и обстоятельств в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне»

2.2.1 Бунт Кандида и Переца как манифест экзистенциализма Стругацких

На наш взгляд, с точки зрения современного литературоведения исключительную важность приобретает уникальная способность братьев Стругацких создавать по-настоящему живых персонажей, которые динамично и эмоционально реагируют на малейшие изменения окружающей среды. Особенно когда эта среда выглядит в высшей степени иррациональной и опасной, как в романе «Улитка на склоне».

Несомненно, Быков, Ермаков и другие члены экипажа «Хиуса» из повести «Страна багровых туч» сталкиваются с обстоятельствами, которые никак нельзя назвать обычными. Все их рискованное путешествие пронизано чрезвычайными происшествиями, которые, однако, вполне укладываются в рамки тех или иных научных концепций мира «Полудня», созданного братьями Стругацкими. Совсем другое дело Перец и Кандид – герои романа «Улитка на склоне». Атмосфера их мира (а точнее двух миров – Леса и Управления) выглядит в гораздо большей степени непонятной и пугающей, чем, например, Венера в «Стране багровых туч» или «зоны» в романе «Пикник на обочине». А значит, реакции персонажей на эту атмосферу будут сложнее, причем не только с точки зрения их эмоционального состояния. Восприятие героями окружающего мира также будет меняться динамично и своеобразно, а местами даже иррационально, ибо такова реальность,

их окружающая. В этом отношении роман братьев Стругацких «Улитка на склоне» демонстрирует уникальный подход к рассмотрению изменений, которые происходят с человеческим мироощущением в кардинально-экстремальных условиях. При этом стоит учитывать, что художественный мир романа «Улитка на склоне» в высшей степени гипертрофирован, он насквозь пронизан жуткими аллегориями, в результате чего читателю порой становится крайне трудно уловить смысловую нить повествования.

К данной проблеме современное литературоведение отнеслось, очевидно, с недостаточной степенью серьезности, ведь не представляется возможным обнаружить хотя бы одну научную работу, которая могла бы точно ответить на вопрос: какова философская суть двух сюжетных линий в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне» и что на самом деле означает финал произведения (а точнее – два финала)? А между тем выдающийся литературовед и критик А. Мирер еще 25 лет назад на страницах журнала «Знание – сила» писал об этой повести следующее: «Четверть века я регулярно перечитываю эту вещь, и каждый раз поражаюсь ее странной доле. Она была уже опубликована, но не как единое целое, а двумя половинами: «Лес» и «Управление», причем вышли эти половины буквально в противоположных концах страны. В подзаголовке ее значится «Фантастическая повесть», между тем это один из самых умных и значительных романов XX века, и фантастичен он не более, чем «Сто лет одиночества» или «Мастер и Маргарита» [190, с. 1988].

Ключевым понятием при анализе поведения героев романа «Улитка на склоне», на наш взгляд, является пассеизм. Пассеизм – это такое ощущение времени, при котором единственно объективной и незыблемой частью реальности признается прошлое [86, с. 302]. Данное понятие, являющееся одним из составных элементов пассионарной теории этногенеза Л.Н. Гумилева, в данном контексте логично признать определяющим, так как оно позволяет с высокой долей вероятности выявить мотивацию персонажей, их устремления и степень их удовлетворенности в финале произведения.

Также в своем анализе мы будем отталкиваться от понятия «агрессивная реальность», под которым мы подразумеваем систему динамических особенностей художественного мира, оказывающую на литературного героя комплексное негативное воздействие, целью которого является полное или частичное блокирование движения персонажа к заданной цели.

Показательна в этом отношении книжная серия «Сварог» Александра Бушкова. Главный герой серии – Станислав Сварог, майор ВДВ РФ – постоянно перемещается между разными мирами, каждый из которых обладает определенным набором средств для нейтрализации героя, от психологических атак до прямой угрозы физической смерти. При этом герой постоянно подвергается колоссальному стрессу ввиду кардинального изменения окружающей обстановки. Но ситуативная готовность персонажа, его волевые, в некоторой степени даже гиперболизированные героические качества, а также масса сторонних благотворных факторов позволяют ему достаточно легко переживать подобные обстоятельства. То есть каждая последующая реальность, в которой оказывается Сварог, лично для него представляет не больше опасности, чем каждая предыдущая. С другой стороны, сама реальность, следуя законам жанра, существует вне зависимости от Сварога и не стремится всеми силами противостоять герою. Этим «Сварог» Бушкова и «Улитка на склоне» Стругацких похожи и непохожи одновременно. Похожи тем, что главные герои этих произведений стремятся вырваться из окружающей их реальности (которая ни для Сварога, ни для Переца, ни для Кандида не является родной), и они четко осознают, что находятся не на своем месте. Различаются произведения тем, что Станислав Сварог А. Бушкова достаточно быстро адаптируется к своей новой жизни вечного странника и принимает игру, решая не бороться с обстоятельствами, а подстраиваться под них, тогда как герои романа «Улитка на склоне» до самого конца изо всех сил сражаются с окружающим их миром, даже не задумываясь о том, что можно оставить все на своих местах.

Главные герои романа Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне» – это Кандид и Перец. Лес (мир Кандида) и Управление (мир Переца)

целенаправленно стремятся к подавлению героев. Эти реальности действительно в высшей степени агрессивны к персонажам, они пресекают все попытки реализации желаний последних, постоянно помещая их в ситуации, при которых герои рискуют как своей психологической «нормальностью», так и физическим здоровьем. Причем цель Кандида и Переца очевидна с первых страниц произведения. Кандид, пилот вертолета, переживший крушение и потерявший память, хочет покинуть опостылевший ему Лес и вернуться в родное Управление. Перец, будучи личностью творческой (со свойственной людям такого склада романтичностью), идеализирует Лес и стремится к нему, желая как можно скорее уйти из Управления, которое является аллегорией бездушной бюрократической машины, что важнее в данном контексте – уничтожающей всякую индивидуальность.

Разумеется, было бы несправедливо не обратить внимания на имя одного из главных героев романа. Кандид и его духовные поиски – это однозначная и вполне определенная отсылка к произведению Вольтера «Кандид, или Оптимизм». Искомое произведение создавалось Вольтером во время Семилетней войны, когда во Франции царил хаос, причем в большей степени – идеологический. Эта философская повесть, напоминающая классический плутовской роман, полна абсурда и цинизма. Вольтер высмеивает все – от правительства и церкви до литературы и физики, в частности, слова Лейбница «все к лучшему в этом лучшем из миров» звучат своеобразным рефреном на протяжении всего произведения в каждой непростой ситуации, с которой сталкиваются Кандид, Кунигунда и Панглосс.

Мир, созданный Вольтером, иррационален, во многом – опасен для героев. Мир Леса из романа «Улитка на склоне», созданный Аркадием и Борисом Стругацкими, в этом смысле ничем не отличается от вольтеровской фантазии. Оба героя – в поиске, оба в итоге ни к чему не приходят. Единственный нюанс заключается в том, что Кандиду Вольтера дервиш в финале хотя бы дает совет (о том, что рецепт счастья заключается в отстранении от проблем и волнений окружающего мира в пользу «возделывания сада»), тогда как Кандид Стругацких

вообще остается без ответов. Тем не менее, связь между персонажами очевидна, и Стругацкие, по всей видимости, недаром выбрали для своего героя такое имя.

Что касается второго персонажа, Переца, то здесь символическая подоплека не менее очевидна. Дело в том, что Перец – это древнееврейское имя, которое с иврита переводится как «пролом» или «прорыв». Собственно, как будет показано ниже, герой действует именно таким образом – идет вперед, невзирая ни на какие препятствия. Также стоит упомянуть, что по Библии Перец – сын Иуды, из рода Переца были царь Давид и царь Соломон, также именно из этого рода будет Машиах, то есть Мессия. Кстати, представляется возможным проследить библейские аллюзии и в образе Кандида. Ведь один из известнейших христианских мучеников, Кандид Трапезундский, отказался от жизни с цивилизацией и ушел в горы, предпочтя соседство дикой природы. Судьба Кандида Стругацких, пусть и вопреки желанию героя, тем не менее, складывается аналогичным образом. Однако в рамках темы данного параграфа подобный анализ выглядит избыточным, более подробно на библейских мотивах в творчестве Стругацких мы остановимся в параграфе, посвященном роману «Град обреченный».

Возвращаясь к сюжету романа «Улитка на склоне», скажем, что обстоятельства с самого начала противостоят героям. Например, диалог Кандида и Колченога при всей своей внешней несерьезности фактически рискует обернуться для героя сложностями, несущими прямую угрозу его жизни. Колченог – единственный житель лесной деревни, который покидал ее пределы и проникал в Лес достаточно далеко, доходил до Города, пространственного ориентира, являющегося целью грядущего путешествия протагониста. Однако Колченог в странновато-глупой манере как будто специально запутывает Кандида, стремясь косвенно помешать ему покинуть деревню:

«– До Глиняной поляны мы дойдем, – согласился Кандид. – А вот дальше как?»

– Куда дальше?

– Через болото-то, где раньше озера были. Помнишь, ты мне про каменную дорогу рассказывал?

– Это про какую же дорогу? До Глиняной поляны?..

– До Глиняной поляны я дорогу теперь знаю. Мы дойдем. Но мне нужно дальше, ты же знаешь. Мне необходимо добраться до города, а ты обещал показать дорогу.

Колченог сочувственно покачал головой.

– До Го-о-орода!... Вот ты куда нацелился. Помню, помню... Так до Города, Молчун, не дойти. До Глиняной поляны, например, просто: мимо двух камней, через грибную деревню...» [5, с. 410].

Тем не менее, Кандид на основе спутанных речей Колченога все же сумел составить план своего путешествия. Однако едва герой покидает деревню (отправную точку), окружающая его агрессивная реальность вновь дает о себе знать. Кандид вместе с навязавшейся Навой (девушкой-подростком из той же деревни) встречает на своем пути первую явную и смертельно опасную преграду:

«Воры не спеша приблизились. Вожак внимательно оглядел Кандида с головы до ног... Кандид глубоко вздохнул, взял дубину обеими руками и сказал Наве негромко:

– Ну, Нава, беги! Беги, не оглядывайся, я их задержу.

Глупо, подумал он. Надо же, до чего глупо. Он вспомнил мертвяка, лежащего головой в темной воде, похожего на студень, и поднял дубину над головой.

– Эй-эй! – закричал вожак.

Все семеро, толкаясь и оскальзываясь, гурьбой кинулись вперед. Несколько секунд Кандид еще слышал дробный стук Навиных пяток, а потом ему стало не до этого» [5, с. 460].

Перец в это время переживает не менее сильные эмоциональные и физические потрясения. Например, его разговор с шофером Тузиком по своей сути напоминает диалог Кандида и Колченога. Тузик, вроде бы внешне желая

помочь герою, на деле совсем не стремится к этому. Сначала в столовой Управления он сам предлагает Перецу поездку:

«Тогда мы вот как сделаем. Вы завтра утром часикам к семи приходите в гараж, садитесь там в мою машину и ждите. Я вас отвезу.

– Правда? – обрадовался Перец.

– Ну. Мне завтра на Материк ехать, железный лом везти. Вместе и поедем» [5, с. 392].

Однако несколькими минутами позже шофер на поднятую им самим же тему общается с Перцем совсем по-другому:

«– Значит, завтра в семь? – сказал Перец.

– Что? – спросил Тузик сонным голосом.

– Завтра в семь я приду.

– Куда это? – спросил Тузик, ворочаясь на стульях. – Разъезжаются, подлые, – пробормотал он. – Сколько раз я им говорил: поставьте диван...

– В гараж, – сказал Перец. – К вашей машине.

– А-а... Ну, приходите, там посмотрим. Трудное это дело» [5, с. 394].

Так же, как и Кандиду, Перцу окружающий мир противостоит не только посредством построения сюрреалистических ситуаций, направленных на дестабилизацию психики персонажа. Вскоре Перец начинает ощущать вполне реальную, физическую слабость и боль: «Он спотыкался, он чихал от пыли и, кажется, несколько раз упал. Чемодан был невероятно тяжелый и какой-то неуправляемый. Он грузно терся о ногу, потом тяжело отплывал в сторону и, вернувшись из темноты, с размаху ударял по колену... Пришел час отчаяния. Плача и ничего не видя из-за слез, Перец продрался через колючие сухие и пыльные живые изгороди, скатился по ступенькам, упал, больно ударившись спиной, и совсем уже без сил, задыхаясь от обиды и от жалости, опустился на колени у края обрыва» [5, с. 430].

Таким образом, очевидно, что главным героям повести – Перцу и Кандиду – действительно противостоит агрессивно настроенный окружающий мир. И, несмотря на то, что у каждого свой мир (у Кандида – Лес, у Переца –

Управление), и цели героев диаметрально противоположны (Кандид стремится во что бы то ни стало попасть в Управление, мир Переца, а Перец, напротив, жаждет добраться до Леса, мира Кандида), сюжетобразующая нить в обоих случаях одна и та же – человек борется с обстоятельствами, которые не позволяют ему добиться поставленной цели.

Мы встречаем Переца, когда он бежит прочь из насквозь бюрократизированного и бессмысленно зарегламентированного мира Управления. Он бежит, потому что рутинная управленческая машина, живущая лишь для себя самой, в один прекрасный момент становится ему противной. Перец понимает, что нарастающий темп научного прогресса фактически превращает людей в механизмы, которые имеют лишь две цели в жизни – добывать знания и обслуживать управленческие структуры, которые эти знания систематизируют. Причем, сами знания уже давно не имеют ценности, значим лишь процесс их добычи и систематизации, а использовать их – лишний труд. На этот счет Перец замечательно размышляет в библиотеке Управления в главе 3: «Ну, что стоите, сказал он книгам. Бездельники! Разве для этого вас писали? Доложите, доложите-ка мне, как идет сев, сколько посеяно? Сколько посеяно: разумного? доброго? вечного? И какие виды на урожай? А главное – каковы всходы? Молчите... Вот ты, как тебя... Да-да, ты, двухтомник! Сколько человек тебя прочитало? А сколько поняло? Я очень люблю тебя, старина, ты добрый и честный товарищ... И те, кто тебя читает, тоже становятся добрыми и честными... Но ты знаешь, есть такое мнение, что для того, чтобы шагнуть вперед, доброта и честность не так уж обязательны. Для этого нужны ноги. И башмаки. Можно даже немывые ноги и нечищенные башмаки...» [5, с. 432]. Затем размышления героя начинают двигаться совсем в другую, абсолютно неожиданную для читателя сторону. Перец думает о том, что если смотреть на прогресс объективно, то для него все положительные черты человеческого характера действительно бессмысленны. «Управлению, например, для его правильного функционирования ни честность, ни доброта не нужны, – размышляет герой. – Приятно, желательно, но отнюдь не обязательно. Как

латынь для банщика. Как бицепсы для бухгалтера» [5, с. 432]. Под конец этого монолога мысль Переца приходит к образу Леса, который он представляет себе как некое чудесное место, полное загадок и свободное от правил и непонятных регламентов. Герой вновь обращается к хранителям знаний, книгам: «В самом деле, зачем вы? Многие из вас дают знания, но зачем это знание Лесу? Оно не имеет к Лесу никакого отношения. То, что вы дали людям, которые пришли в лес, это не знание, это предрассудки...» [5, с. 432].

То есть в самом начале своего путешествия (не только физического, но, как мы понимаем, и духовного) Перец в ответ на агрессию окружающего мира начинает бороться с самим собой, точнее – с теми постулатами, которые в него так долго и упорно закладывались бюрократизированным и бездушным аппаратом Управления. Он размышляет, но пока еще не может понять, в чем именно неправа система Управления, откуда проистекает ее порочность.

Но личностный прогресс героя на данном этапе заключается, как минимум в том, что Перец начинает размышлять. Он начинает задумываться над вопросом: а верно ли устроен мир, в котором он живет? Причиной этому размышлению, как мы видим, послужил отпор его желанию, данный обстоятельствами. В начале повести Перец просто хочет покинуть Управление и попасть в Лес. У него есть лишь желание и пассажирский мотив свободы, являющейся ключевой чертой всего живого (по Л.Н. Гумилеву). Но глубинное понимание проблемы появляется позже, в следующих главах повести, под жестким давлением, которое на персонажа оказывает Управление. Таким образом, размышления героя формируют первый этап эволюции его мироощущения в условиях агрессивной реальности.

Что же касается Кандида, то с ним в параллельном мире, именуемом Лесом, происходят аналогичные метаморфозы. Он изначально, так же как и Перец, обладает лишь слепым желанием покинуть то место, в котором находится. Когда мы впервые встречаем Кандида в Главе 2, он только размышляет о своем уходе, никак не мотивируя это решение: «Месяц назад я тоже просыпался и думал, что послезавтра уйду, и никуда мы не ушли, и еще когда-то, задолго до этого, я

просыпался и думал, что послезавтра мы наконец уходим, и мы, конечно, не ушли, но если мы не уйдем послезавтра, я уйду один. Конечно, так я уже тоже думал когда-то, но теперь-то уж я обязательно уйду» [5, с. 406]. При этом с пассажем Кандида все даже понятнее, чем с мотивацией Переца, ведь Кандид – сотрудник Управления, страдающий амнезией. Он дитя другого мира, и его прошлое манит сквозь пелену беспамятства, заставляя идти к заветному Городу без четко определенного мотива и цели.

Желание Кандида покинуть деревню очевидно. При этом о предстоящем уходе герой размышляет приблизительно так же, как формируют свой мыслительный процесс коренные жители деревни, в которой он находится (яркий пример – вышеприведенные реплики Колченога). Мышление жителей, вроде бы неглупых людей, весьма примитивно и отдает даже некоторой деградацией. Объяснить причину подобного явления в столь сюрреалистичном мире очень непросто. Быть может, дело в том, что технический прогресс «лесному» обществу фактически не нужен, ведь земля, на которой они живут, – это неограниченный источник пропитания, это в прямом смысле съедобная земля. Поэтому для «людей Леса» сама необходимость прогресса выглядит чем-то иллюзорным и лишённым смысла, ведь у них есть пища (земля) и жизненное пространство (Лес), а для цивилизации это ключевые мотиваторы развития.

Очевидно, что Кандид достаточно долгое время провел в Лесу и его сознание начинает попросту деградировать. Его мысли логичны, но медлительны и спутаны, а порой они становятся циклическими и вместе с тем противоречивыми, как у коренных жителей Леса: «Ты, Молчун, только не забудь, что тебе завтра на Выселки идти, с самого утра идти, не забудь: не в Тростники, не на Глиняную поляну, а на Выселки... И зачем это тебе, Молчун, на Выселки идти, шел бы ты лучше в Тростники, рыбы там много... занятно... На Выселки, не забудь, Молчун, на Выселки, не забудь, Кандид... Завтра с утра на Выселки... парней уговаривать, а то ведь вчетвером до Города не дойти...» [5, с. 424].

В данном отрывке отлично прослеживается факт «сращения» сознания Кандида с реальностью Леса. Герой даже называет себя так же, как его именуют

аборигены, – Молчун. То есть неосознанно Кандид принимает некоторые фундаментальные постулаты окружающего мира. С другой стороны, он инстинктивно стремится покинуть это место. Инстинктивно – с его точки зрения. Ведь вскоре мы начинаем понимать, кто он на самом деле и почему странное, неумолимое желание гонит его в Город (так в Лесу называют Управление).

Сам Кандид начинает осознавать свою истинную природу лишь в главе 7, когда они с Навой приходят в странную гибнущую деревню: «Человек стоял здесь, в доме, спиной к Кандиду, и глядел в окно, и по силуэту видно было, что он стоит, заложив руки за спину и наклонив голову, как никогда не стоят лесные жители – им просто незачем так стоять – и как любил стоять у окна лаборатории во время дождей и туманов, когда нельзя было работать, Карл Этингоф, и он отчетливо понял, что это и есть Карл Этингоф, который когда-то отлучился с биостанции в лес, да так больше и не вернулся и был отдан в приказ как без вести пропавший» [5, с. 516].

Именно здесь мы окончательно понимаем, почему Кандид стремится вырваться из Леса. Потому что этот герой – человек иной реальности. Он исследователь, свободная творческая личность, сродни Перецу, и в загнивающем, деградирующем мире «мертвяков», «славных подруг» и «одержания» ему не место. Он должен был прийти сюда, как ученый. Он должен был придти сюда с целью сбора информации, познания и систематизации законов любопытного «лесного» мира. Вместо этого он стал инородным элементом в этой системе, элементом, который Лес во что бы то ни стало стремится сделать своей частью или уничтожить, очевидно потому, что чувствует угрозу, которую этот человек может принести ему, воплотившись в своей истинной ипостаси.

Таким образом, первый этап эволюции мироощущения Кандида в условиях агрессивной реальности аналогичен первому этапу эволюции Переца. Они начинали свой путь с неоформленного, инстинктивного желания вырваться из сковывающих обстоятельств. И вскоре, под давлением окружающего мира, они оба обретают понимание истинных мотивов своих действий.

Следующая ступень развития мировоззренческих установок главных героев повести, выраженная в изменении их миропонимания и мироощущения, наступает у Кандида и Переца приблизительно в одно и то же время. Это происходит в момент кульминации двух сюжетных линий – когда героям удается, наконец, удовлетворить свои инстинктивные желания. Сложно сказать, насколько одновременно Перец попадает в Лес, а Кандид – выходит из Леса. Логично предположить, что две истории развиваются параллельно, тем более что итог у них один – герои получают совсем не то, на что они рассчитывали. И пусть пока они этого не осознают, обретенное ими «понимание» гораздо важнее всего, что они знали или чего они хотели раньше.

Итак, Перец попадает в вожделенный Лес. Он покидает Управление и вместе со своими коллегами на вездеходе движется к биостанции. Биостанция – это последний форпост Управления перед Лесом, она расположена на самой границе человеческих владений. И здесь Перец сталкивается с предметом своих устремлений лицом к лицу: «Живой столб поднимался к кронам деревьев, сноп тончайших прозрачных нитей, липких, блестящих, извивающихся и напряженных, сноп, пронизывающий плотную листву и уходящий еще выше, в облака. И он зарождался в клоаке, в жирной клокачущей клоаке, заполненной протоплазмой, живой, активной, пухнувшей пузырями примитивной плоти, хлопотливо организующей и тут же разлагающей себя, изливающей продукты разложения на плоские берега, плюющей клейкой пеной...» [5, с. 494].

Перец увидел Лес без примеси романтических иллюзий, каковые неизменно присутствовали в размышлениях героя раньше. Через несколько мгновений он это поймет, а затем осознает, что ему действительно было нужно и какова истинная подоплека его влечения к Лесу. Кроме того, в данном эпизоде очень важны два элемента – описание кислородных масок и ассоциативный ряд героя.

Перец, глядя на действия сотрудника Управления, своего коллеги Стояна, неосознанно думает о том, что тот надевает «намордник респиратора» [5, с. 295]. Этот пренебрежительно-брезгливый эпитет совсем не случаен. Здесь Стругацкие, на наш взгляд, говорят о том, насколько далеки «люди цивилизации» от

«чистого», природного мира, который существовал на этой земле задолго до них. Перец, приближаясь к Лесу, как бы объединяет свое сознание с «лесной» атмосферой, и начинает мыслить иначе, мыслить «как Лес». Логично, что у Леса предметы, предназначенные для фильтрации натурального, природного, лесного воздуха не вызывают ничего, кроме брезгливости и отвращения.

Что же касается ассоциаций Переца, то сравнение Леса с «загадочной детской картинкой «Куда спрятался зайчик?»» выглядит яркой, наглядной метафорой, хотя по глубине своей она едва ли так проста, как кажется на первый взгляд. Человеческий мозг в совокупности с системой зрительных рецепторов действительно устроен таким образом, что однажды увиденное нами «скрытое» изображение, расположенное на подобных «волшебных» картинках, навсегда остается в нашей памяти, и позже, при каждом взгляде на эту картинку, мы всегда будем отчетливо видеть однажды «распознанный» элемент. Трудно подвергнуть сомнению тот факт, что, вводя в кульминационный момент повествования подобный оборот, авторы готовят нас к тому, что герой вот-вот достигнет итога своего пути, где его ждет... откровение, истина, жизненно необходимая литературному герою субстанция, без обладания которой теряется смысл его существование. И Перец в два этапа обретает это откровение.

Сначала он как будто становится частью Леса и пытается смотреть на мир через призму его нечеловеческого «восприятия», что само по себе переводит героя на следующий уровень мироощущения: «А теперь лес видел все это и слышал все это – похотливое сальце, облившее Тузиковы глаза, багровую физиономию Квентина, мотающуюся в дверях вездехода, какую-то тупую, бычью, и мучительное бормотание Стояна что-то о работе, об ответственности, о глупости, и треск отлетающих пуговиц о ветровое стекло... И неизвестно, что он думал обо всем этом, ужасался ли, насмехался ли или брезгливо морщился» [5, с. 498].

Затем, через несколько минут к Перцу приходит его «откровение». Герой разом начинает понимать все, и в первую очередь – мотивы своих собственных действий и желаний: «Я рвался сюда, и вот я попал сюда, и я, наконец, вижу Лес

изнутри и я ничего не вижу. Я мог бы придумать все это, оставаясь в гостинице в своем голом номере с тремя необитаемыми койками, поздним вечером, когда не спится, когда все тихо и вдруг в полночь начинает бухать баба, забивающая сваи на строительной площадке... но это ничего не значит. Увидеть и не понять – это все равно, что придумать. Я живу, вижу и не понимаю, я живу в мире, который кто-то придумал, не затруднившись объяснить его мне, а, может быть, и себе. Тоска по пониманию, – вдруг подумал Перец. – Вот чем я болен – тоской по пониманию» [5, с. 500].

Такова истина Переца. Он, вырвавшись из Управления и попав в Лес, вдруг осознает, что весь окружающий мир для большинства людей не имеет никакого смысла. Потому что существует этот мир в отрыве от человеческого сознания, сам по себе. Но как только человек начинает анализировать свои чувства, суммировать свой опыт, систематизировать свои знания, лишь тогда мир раскрывает ему свою суть. И совсем не обязательно, что итогом познания может быть истина, меняющая фундаментальные постулаты какой-либо науки или поясняющая что-то глобальное и социально-значимое. Итогом познания должно стать не открытие законов мироздания (их можно и придумать, как говорит Перец), а понимание этих законов. К такому выводу, на наш взгляд, подводят читателя Стругацкие, рассказывая о метаморфозах, происходящих с мироощущением Переца.

Физическая, локальная цель путешествия Кандида в итоге оказывается такой же, как и у Переца, – проникновение на биостанцию. Для Кандида биостанция – это возможность вырваться из сонного плена «лесного мира», возможность вернуться в родную реальность. Однако герой не доходит до своей цели, он обретает откровение несколько раньше, во время встречи с необычайно властными «амазонками», способными делать «живое мертвым, а мертвое живым».

Кандид практически покидает этот странный мир, ведь «амазонки» явно работают на самой его границе. И здесь Кандиду, так же как и Перецу, суждено

позапно обрести свое откровение. Сначала герой сталкивается лицом к лицу с реальностью вне леса:

«— Как мне пройти на биостанцию? – спросил он.

На их лицах изобразилось изумление, и он сообразил, что говорит на родном языке. Он и сам удивился: он уже не помнил, когда в последний раз говорил на этом языке.

– Как мне пройти к Белым Скалам? – спросил он.

Беременная женщина спросила, усмехаясь:

– Вот он, оказывается, чего хочет, этот козлик... – Она говорила с матерью Навы. – Забавно, они ничего не понимают. Ни один из них ничего не понимает. Представляешь, как они бредут к Белым Скалам и вдруг попадают в полосу боев!» [5, с. 550].

Перец действительно не понимает ровным счетом ничего. Однако в отличие от любого другого обитателя Леса, в отличие от коренных жителей этого мира (с которыми героя путают «амазонки»), он хотя бы имеет стремление к пониманию. В итоге это понимание он обретает, не такое четкое и жизнеутверждающее, как у Переца, но не менее фундаментальное и значительное: «Тогда Кандид поднялся и побрел прочь. По тропинке. Подальше отсюда. Он смутно помнил, что хотел кого-то здесь ждать, что-то хотел узнать, что-то собирался сделать. Но теперь все это было неважно. Важно было уйти подальше, хотя он сознавал, что никуда уйти не удастся. Ни ему, ни многим, многим, многим другим» [5, с. 556].

Жестокий фатализм этого эпизода очевиден. Кандид в конце своего пути обретает понимание неотвратимости жизненного процесса, неизбежности иерархичности мироздания, которое всегда подчиняет слабого сильному, при этом мерой градации является знание («Это хозяева», – думает он об «амазонках» [5, с. 549]). Герой понимает: есть что-то выше человеческой воли, в сущности, эта абсолютно абстрактная сверхсила является доминирующим элементом любого мира, будь то Лес, или реальность вне Леса. Вместе с тем, истина, обретенная Кандидом, не так уж пессимистична, ведь в конечном итоге мы говорим об откровении.

Таким образом, Аркадий и Борис Стругацкие в романе «Улитка на склоне» рассказывают нам историю двух совершенно разных персонажей, помещенных в одинаковые условия – реальности, крайне агрессивные по отношению к ним. Исток пути каждого из героев – неосознанное стремление к понимаю, отличающее Переца и Кандида от всех остальных людей (и «нелюдей»), населяющих Управление и Лес. Итог их непростого путешествия, пронизанного борьбой с окружающим миром, – откровение, заключенное в осознании фундаментальных законов Вселенной. Именно так, неумолимым движением от непонимания к пониманию, должен выглядеть, по мнению Стругацких, жизненный путь человека, стремящегося не просто прожить свой век, но осознать сущность и атрибуты этого «проживания». При этом, вполне возможно, экзистенциальное разочарование – неотъемлемый спутник такого понимания.

Более того, с учетом характерных особенностей временного этапа, на котором создавалось данное произведение (речь идет о мае 1965 года, когда, по словам Б.Н. Стругацкого, писатели находились в состоянии творческого кризиса), представляется возможным сделать вывод о том, что здесь понимание, к которому стремятся герои, откровение, которое они получают в финале романа, – лишь иллюзия. Авторы не дают нам никаких ответов, ведь читатель (а главное – герои произведения!) так ничего и не узнает ни о Лесе, ни об Управлении. И мы вновь возвращаемся к пассаю Л.Н. Гумилева, потому что на протяжении всего романа герои двигались вперед, подталкиваемые лишь своим прошлым опытом, подчас забытым (линия Кандида), но существующим на уровне рефлекса, ощущения. Так Перец и Кандид пытаются самоидентифицировать себя через стремление к пониманию, продиктованное чуть ли не инстинктом. Но единственным более-менее осязаемым «островком» все равно остается прошлое, а будущее так и не понято ими.

Вероятно, здесь отражены глубокие духовные искания самих Стругацких, которые в середине 1960-х подошли к завершению первого этапа своей творческой эволюции. «Мир Полудня» уже не мог вместить в себя идеи, которые интересовали авторов. Точнее, для этих идей нужно было создать принципиально

новый мир, хотя в первоначальных вариантах романа «Улитка на склоне» действие разворачивалось на планете Пандора как раз из мира Горбовского, да и сам Горбовский был здесь одним из главных персонажей.

Недаром Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» называет роман «Улитка на склоне» «самым совершенным и самым значительным своим произведением» [14]. Действительно, эта работа, пронизанная каким-то тягостным сюрреализмом попеременно с тоскливо-протяжными нотами человеческого несовершенства и тотального фатализма, производит глубокое и неизгладимое впечатление. Однако ключевым мотивом повести, на наш взгляд, является неустанная, но справедливая борьба, стремление к самоидентификации через осознание сущности законов окружающего мира. Что же касается финала этой борьбы, то, вероятно, Стругацкие не дают нам четкого ответа на данный вопрос. Как минимум – не тогда, в середине 1960-х.

2.2.2 Аллегоризм повести «Улитка на склоне»: мир «Леса» и мир «Управления»

Очевидно, что многие аспекты смыслового плана романа «Улитка на склоне», представляющие собой сложнейшие идейно-сюжетные конструкции, направленные на комплексное осознание читателем той или иной проблемы, требуют для понимания сравнительно-сопоставительного анализа. Одним из таких аспектов является реализация понятий «шаблон» и «креатив» на базе различных общественных и государственных институтов. Разумеется, речь идет о сюжетообразующих факторах, которые позволяют авторам наглядно демонстрировать трансформацию мироощущения героев (и, по всей видимости, самих писателей).

То есть в данном параграфе мы предполагаем совершить попытку анализа романа «Улитка на склоне» с точки зрения структурного фундамента присутствующих в произведении аллегорий: мира Управления, представляющего собой совершенно абстрактное муниципальное образование, в котором отчетливо угадывается образное воплощение крайней степени бюрократизма («...идея

Управления по делам Леса – этой бредовой пародии на любое государственное учреждение» [14]), и мира Леса, который явно противостоит Управлению и, без сомнения, является аллегорией абсолютной свободы, воплощенной в творческой фантазии о будущем («Что такое Лес? Лес – это Будущее. Про которое мы ничего не знаем» [14]). Как эти миры взаимодействуют? Почему они созданы Стругацкими именно такими, какие они есть? На эти вопросы мы постараемся ответить в данном параграфе.

Строго говоря, в романе «Улитка на склоне» понятия «шаблон» и «креативность», как образы двух противостоящих миров, прослеживаются на протяжении всего повествования, и читателю с самого начала становится ясно, что есть Управление, а что есть Лес. Два кардинально различных мира являются, по сути, движущими векторами сюжета, завязанного на главных персонажах повести – Переце и Кандиде соответственно. Однако стоит отметить, что фактически эти два мира никогда не пересекаются, лишь некоторые элементы одного случайно или намеренно попадают в другой. Так в чем же сущность этих миров и что побудило Стругацких объединить в рамках одной повести два рассказа, которые изначально задумывались как самостоятельные произведения? Прежде чем приступить к подробному рассмотрению данного вопроса, необходимо четко определить составные элементы рассуждения, а именно понятия «шаблона» (мир Управления) и «креативности» (мир Леса). При этом нужно понимать, что речь идет о весьма условных определениях, которые, однако, по нашему мнению, в полной мере отражают сущность того или иного мира.

Шаблон, по С.И. Ожегову, – это «общеизвестный, избитый образец, трафарет» [230, с. 657]. Т.Ф. Ефремова в своем толковом словаре так определяет семантику данного слова: «Образец, которому слепо подражают. Разг. – Избитая форма выражения мысли, штамп» [228, с. 511].

Понятие «креатив», которое в русском языке появилось относительно недавно, обладает следующим определением. По Е. Торренсу, креатив – это «творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к

продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности – в качестве независимого фактора» [124, с. 45]. По определению В.Н. Савченко, креатив – это «способность сделать или каким-либо иным способом осуществить нечто новое: новое решение проблемы, новый метод» [114, с. 56]. При этом обратим внимание на то, что само слово «креатив» происходит от английского «creative», что в переводе означает «творческий» и в свою очередь происходит от «create» (создавать).

Обратимся к повести Стругацких и дополним вышеприведенные понятия. Шаблон в данном контексте (мир Управления) будет представлять собой четко отлаженный бюрократический механизм, лишенный даже намека на проявление свободной воли и характеризующийся абсолютной невозможностью свершения действий, не оговоренных в некоем уставе. Фактически это процесс возведения регламента в абсолют и доведения его, таким образом, до иррационального воплощения. Тогда креатив (мир Леса) в этом смысле будет уникальным подходом к определению отсутствия четкого регламента и порядка, апофеозом абсолютной творческой свободы. То есть, с одной стороны, мы имеем систему, живущую ради себя самой, при этом каждый элемент этой системы просто не мыслит для себя иного бытия (Управление). С другой стороны, нам представлен мир, которому в принципе не знакомы понятия системности и упорядоченности, для него существует лишь одна форма существования – «творческий хаос» (Лес). В обоих случаях комплексные образы двух миров выглядят в высшей степени иррационально, но именно иррациональность позволяет Стругацким создать эффектный дуалистический фон, на котором разворачиваются основные ветви сюжета – стремление Переца покинуть Управление и стремление Кандида выбраться из Леса. При этом «фон» не статичен, он живет своей собственной жизнью, осознать которую в полной мере не могут ни герои повести, ни читатель.

Впервые мы встречаемся с Управлением во время диалога Переца и Домарощинера в самом начале первой главы повести. Очевидно, что Домарощинер – неотъемлемая часть этого насквозь зарегламентированного чудовища под названием Управление. И хотя о самом «чудовище» мы еще ничего

не знаем, из речи Домарошинера становится ясно, какова суть структуры, элементом которой он является: «Ведь туфлю отсюда увидеть нельзя – даже если она действительно там, а там ли она, это уже особый вопрос, которым мы займемся позже; а раз туфлю увидеть нельзя, значит, вы не можете рассчитывать попасть в нее камнем, даже если бы вы обладали соответствующей меткостью и хотели бы этого и только этого: я имею в виду попадание» [5, с. 383]. Умозаключения Домарошинера вполне логичны, но они, если так можно выразиться, «нечеловечны», то есть подобный тип изложения характерен скорее для официально-делового документа, чем для неофициальной беседы. Грубо говоря, так «думает» машина, последовательно анализируя доступную ей информацию, делая выводы и устанавливая приоритетные направления.

Кстати, любопытна этимология фамилии этого персонажа. Очевидно, что «Домарошинер» происходит от «доморощенный». В Толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова находим такое определение этого слова: «простой, грубый, не обладающий свойствами чего-нибудь подлинного, настоящего, примитивный» [5, с. 255]. Разве такое определение не подходит к «винтику» в бессознательном механизме некоего гоббсовского Левиафана? Очевидно, что так оно и есть. Поэтому недаром Домарошинер носит столь колоритную фамилию.

В дальнейшем во всех главах повести, посвященных приключениям Переца, мы неизменно встречаем все больше и больше доказательств того, что Управление как раз и есть аллегория шаблонности, настолько же структурной, насколько и беспощадной. При этом последовательное усиление иррациональной составляющей будто бы готовит наше восприятие к некоему откровению, которое (как мы справедливо полагаем) поджидает героя в финале. Например, эпизод с телефонным звонком в третьей главе переводит проблему шаблонности, а вместе с ней и наше понимание этой проблемы, на абсолютно иной уровень: «Без пяти девять репродуктор внутреннего вещания хрюкнул и объявил бесполом голосом: «Всем работника Управления находиться у телефонов. Ожидается обращение директора к сотрудникам.» Менеджер стал очень серьезным, включил телефон,

снял трубку и приложил ее к уху... Во всех окнах он успел увидеть сосредоточенно застывших людей с телефонными трубками...» [5, с. 444]. «Бесполой» голос репродуктора, «сосредоточенно застывшие люди с телефонными трубками в руках» – все это символы усредненности, отсылающие к замятинскому коллективному «мы». Это символы идеального машинного производства, где все подчинено одной четкой программе, единому регламенту, просчитанному до мелочей.

При этом Перец, охваченный внезапной паникой и страхом оттого, что он, быть может, вновь упускает что-то важное (правда, неясно, для кого это важно – для Управления или для него самого?), на поверку оказывается не таким уж отличным от остальных. Ведь он тоже стремится взять телефонную трубку, как ему было приказано (неизвестно кем). И он эту трубку берет, несмотря ни на что.

Как бы иррационален ни был описываемый Стругацкими мир, он дает нам абсолютно реальное и вполне адекватное представление обо всех минусах подобной системы. Кульминацией авторской мысли в данном эпизоде, без сомнения, являются слова, которые Перец услышал в «не своей» телефонной трубке: «...Управление может реально распоряжаться только ничтожным кусочком территории в океане леса, омывающего континент. Смысла жизни не существует и смысла поступков тоже» [5, с. 445]. Казалось бы, что тут можно добавить? Но встреча Переца с «говорящими машинами» намекает на то, что все здесь обстоит гораздо сложнее, чем нам могло бы показаться. И оказывается, что в мире Управления есть два типа машин: люди, стремящиеся стать машинами и почти ставшие ими, и машины, которые не то чтобы стремятся стать людьми, но, как минимум, ведут себя, как люди.

Вдвойне любопытно следить за размышлениями этих «говорящих машин», когда они так живо обсуждают людской мир: «Вон они ходят вокруг меня со своими больными внутренностями, со своими саркомами, с восхитительными свищами, с аппетитнейшими аденоидами, с обыкновенным, но таким увлекательным кариесом, наконец! Давайте говорить откровенно. Они мешают, они не дают работать. Я не знаю, в чем тут дело, может быть, они издают какой-

нибудь особый запах или излучают неизвестное поле, но когда они находятся рядом со мной, у меня начинается шизофрения...» [5, с. 527].

И ведь здесь говорится не о каком-то банальном бунте роботов или андроидов. Здесь братья Стругацкие поднимают тему «очеловечивания» машин на фоне преобразования самого человека в механизм, но (в отличие, к примеру, от повести «Далекая Радуга») в переносном смысле. И предваряется эта мысль размышлениями самого Переца: «Хорошо бы здесь остаться навсегда, – подумал он. – Раз уж мне не уйти на Материк, останусь здесь навсегда. Подумаешь, машины! Все мы машины. Только мы – испорченные машины или плохо отлаженные...» [5, с. 569]. Так Перец окончательно идентифицирует себя. И читателю становится ясно, почему этот человек не может покинуть Управление. Дело в том, что Перец – органическая часть этой системы, не могущая отделиться от себя самой. Перец – машина, такая же, как и остальные – Домарощинер, Тузик, Алевтина. Только Перец – машина, которая дала сбой. Хотя в итоге внутренние ресурсы системы устраняют проявившийся дефект посредством перекалибровки сбойного кластера. То есть Переца попросту определяют директором Управления.

Таким образом, жестокий и методично усиливающийся иррационализм глав, посвященных Перцу, вкупе с абсурдностью некоторых эпизодов рисует нам поистине ужасающую аллегория шаблонности мышления, итогом восприятия которой должна стать, на наш взгляд, лишь одна мысль – такой путь не приемлем для человечества. Стругацкие не просто рисуют фантастическую и, вместе с тем, глубокую сатиру на бюрократическую систему Советского Союза. Писатели создают мир, в котором и мы легко можем оказаться, если забудем о морали и творчестве, о свободной мысли и духовных идеалах. Этот мир подобен дантовскому Лимбу, ибо он в равной степени лишен как радости, так и страдания. Здесь нет вообще ничего, кроме неумолимого производственного процесса, производящего непонятно что и непонятно для кого.

Однако у этой проблемы есть и обратная сторона. Параллельно с Управлением фантасты создают образ того, к чему может привести бесконтрольность и попустительство. Это абсолютная свобода, тот самый креатив

в превосходной степени, в определенном смысле – анархия. Об этом рассказывает другая группа глав повести, посвященная Кандиду. Здесь сюжет разворачивается в рамках абсолютно иной концепции, которая диаметрально противоположна парадигме Управления.

Теперь мы смотрим на мир глазами бывшего сотрудника Управления, фактически ассимилировавшегося в Лесу, некоем мире, который, на наш взгляд, воплощает в себе максимум творческой свободы. В Лесу все не так, как в обычном человеческом мире. Как уже говорилось выше, в Лесу можно питаться одной лишь землей, которая, очевидно, содержит весь перечень органических и минеральных веществ, необходимых человеку для полноценной жизни. В Лесу можно жить в домах из земли, спать на земле, не боясь простудиться. Быть может, именно поэтому технический прогресс здесь остановился на уровне каменного века (хотя явно не для всех). При этом Кандид, по всей видимости, провел тут слишком много времени, раз ему с трудом удается вспомнить даже самые простые предметы из его «прошлой» жизни: «...Кандид увидел в ее грязном полураскрытом кулаке тонкий блестящий предмет. Сначала он не понял, что это такое, и только вдруг вспомнил странный полусон этой ночи и свой страх, и свое облегчение оттого, что не произошло чего-то ужасного. А потом до него дошло, что это за предмет, и даже название его всплыло в памяти. Это был скальпель. Он подождал немного, проверяя соответствие формы предмета, звучанию этого слова, сознавая вторым планом, что все правильно, но невозможно, потому что скальпель своей формой и своим названием чудовищно не соответствовал этому миру» [5, с. 519]. То есть, даже осознав, что за предмет он видит, Кандид внутреннее не может принять его, не может сопоставить часть и целое.

Лес в повести свободен от стереотипов и любых человеческих и нечеловеческих законов. Здесь даже опасности необычные – мертвяки, странные человекоподобные создания с горячей, как пламя, кожей, трава и грибы, в считанные часы поглощающие целые деревни. Люди в Лесу тоже странные и при этом простые до глупости. Казалось бы, неисчерпаемые пищевые ресурсы (а, быть может, и не только пищевые) могли бы помочь этой цивилизации

эволюционировать до немыслимых пределов в кратчайшие сроки. Но жители Леса, кажется, лишь все более деградируют. Их мыслительные процессы последовательны, но, вместе с тем, нерациональны и, что важнее, приводят к нецелесообразным и бесполезным выводам. Яркой демонстрацией этого тезиса может послужить монолог Навы во время их путешествия с Кандидом: «Ну так и что же? – сказала Нава, удивившись. – Ты какой-то странный, Молчун. Что же мне тебе еще рассказывать? Я больше ничего не помню и не знаю. Не стану же я тебе рассказывать, как мы с тобой на прошлой неделе рыли погреб, ты же это и сам все видел. Вот если бы я рыла погреб с кем-нибудь другим, с Колченогом, например, или с Болтуном... – Она вдруг остановилась. – А знаешь, Молчун, это даже интересно. Расскажи ты мне, как мы с тобой на прошлой неделе рыли погреб, мне еще никто об этом не рассказывал, потому что никто не видел...» [5, с. 457].

Кстати говоря, жителей Леса отлично характеризуют их имена. Колченог, Болтун, Молчун – это даже не имена, а клички, которые эти люди получили на основе какой-либо отличительной черты. Например, Кандида прозвали Молчуном потому, что этот персонаж в сравнении с остальными наименее словоохотлив. И только девушка с необычным именем Нава выделяется из этого ряда. Важно отметить, что Нава – еврейское имя, и в переводе оно означает «красивая». Однако в переводе с санскрита (праязыка всех семитских языков) «нава» означает «девять». В классической нумерологии 9 – число духа и вместе с тем – число несовершенства, воплощенного в человеке. Вероятно, Стругацкие неспроста таким именем окрестили юную спутницу Кандида. Ведь в итоге Нава оказывается дочерью неких «матерей», женщин-некроманток, способных повелевать не только природными стихиями, но даже законами жизни и смерти. Их Кандид-Молчун встречает в самом конце своего путешествия:

«– А что вам нужно? – спросил Кандид.

– Что нам нужно... Мужья нам, во всяком случае, не нужны. – Она перехватила взгляд Кандида и презрительно засмеялась. – ...На что же ты годеи? Скажи мне, козлик, что ты умеешь?

Что-то было за всеми ее словами, за ее тоном, за ее пренебрежением и равнодушной властностью, что-то важное, что-то неприятное и страшное, но определить это было трудно...» [5, с. 552].

При этом вполне логичным будет вопрос – почему на роль столь колоритных «славных подруг» были выбраны именно женщины? Почему не мужчины или представители обоих полов? Вероятно, все дело в символизме женского образа как такового. Ведь женщина олицетворяет двойственность, изменчивость окружающего мира, это символ творчества и постоянного изменения. В уже упомянутом санскрите женщине соответствовало слово «майя», обозначающее море иллюзий. Но, в отличие от мужчины, женщина может не только забирать жизнь, но и дарить ее. В метафизическом плане женщина – универсальный андрогин, манифестация творца.

Видимо именно поэтому в роли «повелительниц Леса», владычиц этого странного, во многом безумного мира выступают именно женщины, в которых природой заложен инстинкт созидания. Но в итоге оказывается, что безграничная власть, выраженная в абсолютной свободе, отнюдь не делает своего обладателя лучше. Кажется, отсутствие всяких ограничений и вытекающая из этого возможность свободного экспериментирования просто обязаны обеспечить науке выдающиеся результаты (если, конечно, какой-нибудь эксперимент не станет для человечества последним). Однако же какой ценой цивилизации «славных подруг» далась практически беспредельная власть над окружающим миром? Мертвяки, рукоеды и прочая мерзость Леса, существующая в этом хаотичном, иррациональном мире, вряд ли может вызвать у читателя симпатию. Да и сами «славные подруги» не выглядят притягательно:

«– Умел когда-то, – повторила она. – Прикажи этому дереву лечь!

Кандид посмотрел на дерево. Это было большое толстое дерево с пышной кроной и волосатым стволом. Он пожал плечами.

– Хорошо, – сказал она. – Тогда убей это дерево... Тоже не можешь? Ты вообще можешь делать живое мертвым?

– Убивать?

– Не обязательно убивать. Убивать и рукоед может. Сделать живое мертвым. Заставить живое стать мертвым. Можешь?

– Я не понимаю, – сказал Кандид.

– Не понимаешь... Что же вы там делаете на этих Белых Скалах, если ты даже этого не понимаешь? Мертвое живым ты тоже не умеешь делать?» [5, с. 553].

Так что же за сила сосредоточена в руках этих женщин, которые вольны повелевать природой по собственному усмотрению? Причем, не так, как мы, посредством технических достижений, а всего лишь словами. Ответа на этот вопрос мы, к сожалению, так и не узнаем. Финал у Стругацких размыт. Хотя, думается, для сюжета имеет значение совсем другое.

Важно то, что мир Леса, свободный от правил и ограничений, не признающий ни законов, ни регламентов, выглядит совсем не лучше механистического ада Управления. Деконструкция абсолютной свободы, воплощенная Стругацкими в образе «лесного» мира, настолько же далека от понятия «нормальное общество», как и Управление, представляющее собой бессмысленно сверхрегламентированную структуру. В итоге фантасты подводят нас к мысли о том, что для человеческой расы в целом очень важно придерживаться «золотой середины», сковывая общество рамками разумных правил и ограничений с одной стороны, и давая ему возможность мыслить и действовать свободно – с другой. Закономерен вопрос, разве не к такому миру мы стремимся? Разве этот мир выглядит настолько утопично, что не может быть воплощен? Роман «Улитка на склоне», кажется, дает ответ. Писатели не определяют единственно верное решение, но на примерах Управления и Леса точно говорят, как нам не стоит поступать. Шаблоны, как и креативность, хороши лишь в меру. Остальное – в наших руках.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что миры романа «Улитка на склоне» достаточно пугающие, чтобы дать нам пищу для размышления и помочь перевести вопросы о глобальном прогрессе из разряда «вечных» в разряд «актуальных». При этом фантасты верят, что мы сами найдем ответ, что к нам в

будущем нельзя будет применить фразу, которой Кандид охарактеризовал жителей Леса: «Обреченные, несчастные обреченные. А вернее – счастливые обреченные, потому что они не знают, что обречены» [5, с. 612]. Ведь недаром в «Комментариях к пройденному» по поводу этого романа Б.Н. Стругацкий писал следующее: «Да неужели же сами потомки не сумеют в своих проблемах разобраться, когда дело до того дойдет?!» [14].

2.3 Поиск и интерпретация истины в романе А. и Б. Стругацких «Град обреченный»

2.3.1 «Мир эксперимента»: концепция сытого и голодного бунта

В романе Аркадия и Бориса Стругацких «Град обреченный» достаточно полно и широко раскрывается тема бунта, но не только бунта личностного (этому вопросу посвящены другие параграфы данной работы и, в частности, параграф 2.3.2), а бунта народного, стихийного. Авторы демонстрируют читателю всю глубинную сущность этого явления, его механику и социальную подоплеку, причем тема народного восстания, на наш взгляд, не является в произведении ключевой, поэтому ей отведена сравнительно небольшая часть текста как в идейном, так и в методологическом плане.

Впервые образ народного бунта, еще достаточно смутный, но вполне реальный возникает в первой главе романа. Здесь главный герой повествования – Андрей Воронин – работает мусорщиком, это крайне важный аспект, потому что все идейные и сюжетные мотивы произведения читатель воспринимает с точки зрения этого персонажа, сквозь призму его мировоззрения и восприятия, которое вполне очевидно в определенной мере отражает взгляды авторов, но может далеко не всегда совпадать с мнением читателя. Итак, в момент, когда Воронин работает мусорщиком, то есть фактически находится на низшей ступени социальной лестницы, в Городе происходит нашествие павианов.

Разумеется, герой воспринимает это как часть глобального Эксперимента, которому здесь подчиняется все («Эксперимент есть эксперимент» [7, с. 230], – говорит Андрей). Однако здесь уже вполне явно ощущается тема бунта, народного, стихийного и непреодолимого бунта. Того самого, о котором принято говорить «бессмысленный и беспощадный». Ведь никто не знает, откуда взялись павианы и почему они так агрессивны. Даже Наставник не может ответить на вопросы Андрея:

«...Скажите, зачем все это? Обезьяны! Откуда они? Что они должны доказать?»

Наставник вздохнул и слез с подоконника.

– Вы опять задаете мне вопросы, Андрей, на которые...

– Нет! Я все понимаю! – проникновенно сказал Андрей, прижимая руки к груди. – Я только...

– Подождите. Вы опять задаете мне вопросы, на которые я просто не умею ответить» [7, с. 229].

Сложно сказать, действительно ли Наставник не знает ответа на эти вопросы, но в данном случае это не имеет значения. Важно то, что в этом эпизоде Стругацкие, не наш взгляд, подготавливают читателя ко вполне определенному и уже детализированному бунту, который мы увидим позже, в третьей главе. Сейчас мы воспринимаем события с точки зрения человека абсолютно не осведомленного, не имеющего никакой реальной информации о происходящем. Андрей – мусорщик, возможно, наименее значительный винтик огромного социального механизма Города. Он, как принято говорить, рядовой обыватель. Ему страшно: «Андрей не выдержал. Он нырнул в кабину, вжался в самый дальний угол и выставил перед собой монтировку, обмирая, как в кошмаре. Он абсолютно ничего не соображал, и когда какое-то темное тело заслонило открытую дверь, он заорал, не слыша собственного голоса, и принялся тыкать железом в мягкое, страшное, сопротивляющееся, лезущее на него...» [7, с. 221]. Ему мерзко: «У Андрея подступило к горлу, и он отвернулся» [7, с. 235]. И он просто не понимает, что нужно делать.

В этом эпизоде мы видим бунт с точки зрения обычных людей, не имеющих никакого отношения к кулуарным переворотам и революциям, обычных среднестатистических граждан. И это действительно страшно: «Кто-то, обхватив руками голову, спрятав голову между сжатыми локтями, продолжая панически визжать, пронесся мимо Андрея, поскользнулся в колее, упал, снова вскочил и изо всех сил побежал дальше, по направлению к городу. Кто-то, хрипло дыша, втиснулся между радиатором Андреева грузовика и кузовом передней машины, застрял там, принялся рваться и тоже заорал не своим голосом. Стало вдруг тише, только ворчали двигатели, и тут хлестко, словно удары бича, звонко защелкали выстрелы...» [7, с. 221].

Иными словами, с точки зрения Воронина-Мусорщика все это действительно в высшей степени бессмысленно и в не меньшей мере беспощадно. Дальнейшее развертывание темы народного бунта мы наблюдаем в третьей главе, где Андрей выступает в роли главного редактора одной из городских газет, а Фриц Гейгер вполне очевидно готовит пресловутый государственный переворот.

Здесь Андрей уже не рядовой гражданин, а человек, которому по долгу службы необходимо разбираться во многих аспектах жизни Города, в том числе в политике. Поэтому в данной главе мы видим народный бунт уже с несколько иной точки зрения. Воронин не просто воспринимает происходящее, он анализирует события и делает выводы: «Андрей сгреб всю эту кучу бумаги, скатал в ком и зашвырнул в угол. Все это казалось нереальным. Реальной была тьма, двенадцатый день стоявшая над Городом, реальностью были очереди перед хлебными магазинами, реальностью был этот зловещий стук расхлябанных колес под окнами, вспыхивающие в темноте красные огоньки сигарок, глухое металлическое позвякивание под брезентом в деревенских колымагах. Реальностью была стрельба, хотя до сих пор никто толком не знал, кто и в кого стреляет...» [7, с. 293]. И Воронин сам отлично понимает причину нарастающих народных волнений, он отчетливо видит эту благодатную почву, в которую упали «зерна» Фрица Гейгера, он думает: «Скорее бы все это разваливалось уже к чертовой матери, что ли... Надоело небо коптить, и шли бы они в глубокую

задницу со своими экспериментами, наставниками, эрвистами, мэрами, фермерами, зерном этим вонючим... Тоже мне, экспериментаторы великие – солнечного света обеспечить не могут» [7, с. 294]. И это уже действительно похоже на настроение народных масс во время бунта – люди в Городе устали, люди хотят перемен и определенности.

Андрей уже не боится, как во время встречи с павианами, потому что больше не является сторонним наблюдателем. Он трезво оценивает обстановку и лишь ощущает, что конфликт вот-вот войдет в свою финальную фазу: «Старательно подавляя в себе нарастающее чувство тревоги и какой-то ирреальности окружающего – все было, как в кино, – Андрей добрался до площади» [7, с. 304]. И все становится абсолютно ясно в тот момент, когда Андрей встречает своего знакомого фермера – дядю Юру, бывшего военного, ветерана Великой Отечественной войны:

«– Подожди, дядя Юра, – сказал Андрей. – Ты-то чего сюда приперся?

– Права качать! – ухмыльнулся дядя Юра. Борода его раздвинулась веником. – Исключительно для этой цели сюда прибыл, но ничего у нас тут, видно, не получится. – Он сплюнул и растер огромным сапожищем. – Народ – вша. Сами не знают, чего пришли. То ли просить пришли, то ли требовать пришли, а может, ни то и ни другое, а просто по городской жизни соскучились – постоим здесь, засрем ваш город, да и назад, по домам. Говно народ. Вот...» [7, с. 305-306].

То есть мы вновь видим мотив бессмысленности анархичного народного бунта, ведь здесь даже его непосредственные участники не могут четко определить причины происходящих событий и собственные цели. Очевидно, что А. и Б. Стругацкие говорят о том, что народные массы по факту являются всего лишь пешками в одной большой политической игре, а игроки – это люди, подобные Фрицу Гейгеру, которые точно знают, чего хотят, и не боятся бросать в жернова революции тысячи своих последователей: «Толпа дико взревела, и Андрей завопил вместе со всеми. Творилось что-то невообразимое. Летели в воздух шапки, люди обнимались, плакали, кто-то принялся палить в воздух, кто-

то в диком восторге швырял кирпичами в прожектора, а Фриц Гейгер, возвышаясь над всем этим, как господь Бог, сказавший «да будет свет», длинной черной рукой указывал на солнце, выкатив глаза и гордо задрал подбородок. Потом голос его снова возник над толпой» [7, с. 330].

Следующий эпизод, связанный с мотивом народного бунта, переносит нас в столовую, где глава нового правительства Фриц Гейгер (конечно, его революция удалась) и его советники – Изя Кацман и Андрей Воронин – обсуждают внутреннюю политику Города. Поводом к этому послужило самоубийство их общего друга – японца Кэнси. Гейгер и Воронин, считая себя добропорядочными правителями, которые трудятся на благо своего народа, принципиально не понимают поступка Кэнси, а Кацман отлично все понимает, и, очевидно, в данном эпизоде его устами говорят сами Стругацкие:

– Хорошо, хорошо, – сказал Гейгер. – ...Ты полагаешь, значит, самоубийства будут, какую бы политику мы ни проводили?

– Они будут именно потому, что вы проводите вполне определенную политику! – сказал Изя. – И чем дальше, тем больше, потому что вы отнимаете у людей заботу о хлебе насущном и ничего не даете им взамен. Людям становится тошно и скучно. Поэтому будут самоубийства, наркомания, сексуальные революции, дурацкие бунты из-за выеденного яйца...

– Да что ты несешь! – сказал Андрей с сердцем. – ...Ты подумай, что у тебя получается!..

– Это не у меня получается, – сказал Изя, протягивая через весь стол искалеченную руку, чтобы взять кастрюльку с соусом. – Это у тебя получается. А вот то, что вы взамен ничего не сможете дать, это факт. Великие стройки ваши – чушь. Эксперимент над экспериментаторами – бред, всем на это наплевать... И перестаньте на меня бросаться, я же не в осуждение вам говорю. Просто таково положение вещей. Такова судьба любого народника – рядится ли он в тогу технократа-благодетеля, или он тщится утвердить в народе некие идеалы, без которых, по его мнению, народ жить не может... Две стороны одного медяка –

орел или решка. В итоге – либо голодный бунт, либо сытый бунт – выбирайте по вкусу. Вы выбрали сытый бунт» [7, с. 388-389].

На наш взгляд, данный эпизод – апофеоз авторской мысли в отношении сущности народного бунта. Механизм этого явления был рассмотрен в двух предыдущих эпизодах, но здесь слова Кацмана раскрывают нам нечто большее, простую, но вместе с тем ужасную мысль: бунты будут всегда, потому что это – естественный процесс. Если у людей ничего нет – они бунтуют, чтобы им что-то дали. Если у людей есть все – они бунтуют от скуки. Дальше Изя продолжает развивать свою мысль в ином ключе: «Пусть недовольные составляют только один процент. Если в Городе миллион человек – значит, десять тысяч недовольных. Пусть даже десятая процента – тысяча недовольных. Как начнет эта тысяча шуметь под окнами!.. А потом, заметьте, вполне довольных ведь не бывает. Это только вполне недовольные бывают. А так ведь каждому чего-нибудь да не хватает. Всем он, понимаешь, доволен, а вот автомобиля у него нет. Почему? Он, понимаешь, на Земле привык к автомобилю, а здесь у него нет и, главное, не предвидится... Представляете, сколько таких в Городе?» [7, с. 389].

Доводы Кацмана разумны, логичны и закономерны. У Андрея, резко сменившего пост редактора на кресло первого советника, на этот счет свои мысли, мысли истинного политика: «Быдло есть быдло. Конечно, оно будет бунтовать, на то мы и Румера держим» [7, с. 389]. Жестоко, реально.

Далее в романе «Град обреченный» мы встречаем еще один эпизод, в котором поднимается тема бунта, но уже – косвенно. Это момент дезертирства солдат из экспедиции, которую возглавляет Воронин. Причины дезертирства абсолютно однозначны, их озвучивает сержант Фогель:

«– Люди не хотят идти дальше, – произнес он вполголоса.

Андрей откинулся на спинку стула. Так. Вот, значит, до чего дожили... Прелестно... Поздравляю, господин советник...

– Что значит – не хотят? – сказал он. – Кто их спрашивает?

– Измотаны, господин советник, – сказал Фогель доверительно. – Курево кончается, поносы замучили. А главное – бояться. Страшно, господин советник» [7, с. 433-434].

Суть этого бунта вполне ясна – люди голодны, их терзает страх перед неопределенностью. По классификации Стругацких, это голодный бунт, тогда как революцию Гейгера вполне можно назвать сытым бунтом, ведь на тот момент в Городе все находилось в относительном порядке, сам Гейгер был политическим деятелем и, мягко говоря, от голода не страдал, а «отключение солнца» стало лишь поводом, сыгравшим на руку его амбициозным планам.

Таким образом, в романе «Град обреченный» братьев Стругацких вполне отчетливо проступает мотив народного бунта, причем авторы описывают его именно как бессмысленный и беспощадный, а главное – закономерный процесс. Стругацкие через призму восприятия главного героя – Андрея Воронина – доносят до нас мысль, что все это действительно страшно и жестоко. В то же время устами Изи Кацмана писатели говорят, что это будет всегда, вне зависимости от обстоятельств. Они вводят понятия «сытого бунта» и «голодного бунта». Первый, как это ни парадоксально, происходит от скуки, когда люди имеют достаточно высокий уровень жизни, второй – в результате того, что ключевые потребности народа оказываются неудовлетворенными. К сожалению, мировая история всецело подтверждает эту теорию.

2.3.2 Андрей Воронин как Люцифер «Града обреченного»

Главный герой произведения «Град обреченный» братьев Стругацких Андрей Воронин, на наш взгляд, представляет собой мощную психофизическую проекцию ныне канонической истории о падении Люцифера с последующим его воплощением в образе Дьявола в реалиях хаотичного земного мира. Кроме того, в результате анализа личностного развития Андрея Воронина в непосредственном взаимодействии с нумерологической символикой текста, становится очевидным тот факт, что путь главного героя Стругацкие вырисовывали с применением

фундаментальных догматов Пифагорейского учения. Эти два тезиса, по нашему мнению, лежат в основе понимания личности Андрея Воронина и его истинного значения как художественного образа. Однако, прежде чем перейти к аргументации обозначенных тезисов, необходимо определить смысловые предпосылки последующих выводов. Обратимся к библейскому пониманию мира «Града обреченного».

С первой отсылкой к великой Книге Книг читатель встречается еще до знакомства с непредсказуемым и пугающим «миром эксперимента», а именно – в одном из эпиграфов к повести. «Знаю дела твои и труд твой, и терпение твое и то, что ты не можешь носить развратных и испытал тех, которые называют себя апостолами, а они не таковы, и нашел, что они лжецы» [7, с. 204] – эти строки из Откровения Иоанна Богослова, вероятно, готовят читателя к восприятию идеи о трудности поиска истины и неизбежности столкновения на этом пути с многочисленной и многоликой ложью.

Вторая отсылка к Библии связана непосредственно с одной из характерных черт мира «Града обреченного». «Помните, вы у меня допытывались, как это так: люди разных национальностей, а говорят все на одном языке и даже не подозревают этого. Помните, как это вас поражало, как вы недоумевали, пугались даже, как доказывали Кэнси, что он говорит по-русски, а Кэнси доказывал вам, что это вы сами говорите по-японски, помните?» [7, с. 230] – слова Наставника недвусмысленно заставляют вспомнить о библейском Вавилоне, в котором до строительства знаменитой Башни все люди говорили на одном языке. Вавилон в Библии упоминается неоднократно, в частности – в 11 главе Бытия и в Апокалипсисе (17 и 18 главы). В Бытии описывается строительство Вавилона, и, на наш взгляд, не трудно заметить отражение этого образа в идейном плане «Града обреченного». Это образ храма: от «храма совести» Андрея Воронина, воплощенного для наглядности в виде Красного Здания, до таинственного, но вместе с тем по-человечески простого Храма Иосифа Кацмана, представленного в виде неказистых пирамидок посреди бесконечного жаркого марева.

Вавилон из Откровения Иоанна Богослова совсем другой: «И жена облачена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистойю блудодейства ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным... Жена же, которую ты видел, есть великий город...» [Дан. 7:17]. Это описание можно сопоставить с Городом, хаотичным и непредсказуемым миром, лишенным всякого порядка и надежды на светлое будущее (достаточно вспомнить разговор Воронина с Кэнси о разрастающейся преступности или упоминания Наставника об уже пережитых городом несчастьях). С другой стороны, слова о некой «жене» и «блудодействах ее», если не брать во внимание символический аспект, отчетливо заставляют обратить внимание на другого персонажа (будущую супругу Воронина, что особенно важно в контексте соотнесения образа Люцифера и образа Андрея) Сельму Нагель, которая до того, как попасть в город, работала «жрицей любви»:

«– Ты кем была на том свете?

– Фокстейлером, – сказала Сельма.

– Кем?

– Ну, как тебе объяснить... Раз-два, ножки врозь...» [7, с. 85].

Это далеко не все библейские параллели (к другим мы обратимся позже), но их более чем достаточно, чтобы представить себе, чем с этой точки зрения является «мир эксперимента». Более подробно данный аспект произведения в своей работе «Град обреченный» Стругацких – мир эксперимента» рассматривает Андрей Беловранин.

Апофеоз библейского подтекста в «Граде обреченном» мы находим в завершение второй главы повести: «Вы – Люцифер, – проговорил старик с благоговейным ужасом. – Гордый дух!» [7, с. 248]. Именно эта фраза является четким сигналом, призывающим к переосмыслению всего предыдущего и последующего личностного развития Андрея Воронина. Однако прежде необходимо четко разграничить трактовку понятия «Люцифер» в канонической и апокрифической литературе.

Важно понимать, что современное, признаваемое каноническим понимание образа Люцифера, как «падшего ангела», базируется вовсе не на оригинальных текстах Ветхого Завета. Более того, слово «люцифер» не является именем собственным. Первое указание на Люцифера мы встречаем в книге пророка Исаии: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: «взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней. Видящие тебя всматриваются в тебя, размышляют о тебе: «тот ли это человек, который колебал землю, потрясал царства, вселенную сделал пустынею и разрушал города ее, пленников своих не отпускал домой?» [Ис.14:12-17]. Контекст послания таков: Исаия говорит эти слова, обращаясь к царю Вавилона: «Произнесешь победную песнь на царя Вавилона и скажешь...» [Ис. 14:4]. Более того, фраза «тот ли это человек?» явно говорит в пользу того факта, что Исаия обращается вовсе не к некоему изверженному ангелу. К чему здесь обращение «денница», «сын зари», которое в латинском варианте звучит как «Lucifer», то есть Люцифер? Дело в том, что на момент написания книги Исаии (период между 701 и 681 годом до р.х.) Вавилонское царство располагалось строго на востоке от Палестины. Иными словами, солнце, встающее утром на востоке, для палестинцев поднималось на небосвод со стороны Вавилона. Логично, что Вавилон мог быть назван «денница, сын зари» аналогично тому, как мы сейчас называем Японию «страной восходящего солнца». К строкам из Нового Завета, в которых «сыном зари» (по латыни – Lucifer) именуется Иисус, мы вернемся позже.

Второе якобы указание на некоего «падшего ангела» встречается в Книге пророка Иезекииля: «Ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты. Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями...Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего,

доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил...» [Иез. 28: 12-19]. Вновь смотрим на контекст обращения: «Сын человеческий! Плачь о царе Тирском и скажи ему: так говорит Господь Бог: ты печать совершенства, полнота мудрости...» [Иез.28:12]. Иными словами, речь вновь идет о человеке – о царе процветающего на тот момент города-государства Тира. Именно в этом заключен смысл фразы «от обширности торговли твоей», ведь Тир был известен тем, что процветал не за счет завоеваний (как вышеупомянутый Вавилон), а благодаря обширным торговым связям. Слово же «херувим», которое много позже Псевдодионисий определяет в некую «божественную иерархию» в своей одноименной работе, по всей видимости, происходит от семитского «керуб», во множественном числе – «керубим». Этим словом в семитских языках определяется символ власти – крылатый бык с человеческой головой, которого можно встретить по всей Древней Азии: например, в Египте (бык Апис, рогатая Исида, обращение к фараону «Мощный бык Черной земли»), а также на вавилонских, ассирийских и финикийских государственных печатях. Также Ковчег Завета, согласно библейскому повествованию, был украшен Моисеем изображениями двух «керубим».

Фактически обращение «херувим» используется в приведенном отрывке с целью подчеркнуть статус царя Тира, который, как уже было отмечено, был на тот момент богатейшим городом, который впору было сравнить с садами Эдема. Откуда же взята популярная концепция о падении Люцифера? Речь идет об апокрифическом тексте, который был написан Енохом, седьмым сыном Адама. Полный вариант Книги Еноха был обнаружен в 1773 году в Эфиопии, в двойном переводе с арамейского через древнегреческий на амхара (эфиопский язык). Тем не менее, на этот текст ссылаются авторы Послания Иуды, апостол Петр, Климент Александрийский, Ориген и Тертуллиан. Именно в Книге Еноха речь идет о падении неких высших ангельских иерархий (под предводительством Азазеля, а вовсе не Люцифера), которые впоследствии принесли людям зло.

Иными словами, общепринятый образ Люцифера не является каноническим, что имеет особую значимость в контексте данного исследования.

Итак, по замечанию пана Ступальского, Воронин – Люцифер (то есть, в буквальном переводе, «денница, сын утренней зари»), как поясняет пан, – «гордый дух». Но так ли далек таинственный старик от истины, или напротив, так ли он близок к ней? Обратимся к истории, описанной Енохом. Первый падший ангел (повторимся, Енох называет его Азазель, а не Люцифер) возгордился и восстал против Бога (в Исламе, именуемый Иблисом, он восстает, потому что Бог приказывает ему склонить голову перед Адамом). Азазель уводит своих последователей на землю, где они «входят к дочерям человеческим» [45, с. 115], которые рожают им нефилимов, полулюдей-полуангелов. Азазель учит мужчин искусству войны и убийства, а женщин – искусству соблазна и обмана. Ни один из Архангелов не смог одолеть Азазеля в бою, поэтому бог приказал Рафаилу: «Свяжи Азазеля по рукам и ногам и положи его во мрак; сделай отверстие в пустыне, которая находится в Дудаеле, и опусти его туда. И положи на него грубый и острый камень, и покрой его мраком, чтобы он оставался там навсегда, и закрой ему лицо, чтобы он не смотрел на свет!» [45, с. 190].

Таким образом, апокрифическая жизнь падшего ангела условно может быть разделена на два этапа: время безусловного подчинения своему демиургу (до восстания) и время правления на Земле после низвержения в роли главного антипода Творца. То есть с одной стороны – идеальный исполнитель, с другой – бунтарь, революционер. Для полноты картины необходимо добавить в условную схему промежуточный этап, самый короткий, но наиболее динамичный: время бунтарства, включающее в себя собственно восстание, войну и непосредственно акт низвержения. На наш взгляд, аналогичные жизненные метаморфозы претерпевает и главный герой «Града обреченного». В первой и частично второй главах повести Андрей Воронин предстает перед нами как молодой, красивый, энергичный комсомолец, безоговорочно верящий в светлое коммунистическое будущее. «Есть только одно дело на Земле, которым стоит заниматься – построение Коммунизма!» [7, с. 181] – восклицает Андрей. Воронин абсолютно

уверен в том, что он – идеальное оружие своего вождя, имеющее лишь одну четкую цель – установление коммунистического порядка в окружающем мире. Даже выведенный из адекватного состояния изрядным количеством алкоголя, в центре балагана он уверенно мыслит в одном направлении: «Скажем, такой вопрос: выбрать между успехом Эксперимента и здоровьем товарища Сталина... Что лично мне, как гражданину, как бойцу... Правда, Кацман говорит, что Сталина не стало, но это не существенно. Предположим, что он жив. И предположим, что передо мной такой выбор: Эксперимент или дело Сталина... Нет, чепуха, не так. Продолжать дело Сталина под сталинским руководством или продолжать дело Сталина в совершенно других условиях, в необычных, в не предусмотренных никакой теорией – вот как ставится вопрос...» [7, с. 180].

Однако вскоре жизненные ориентиры Андрея начинают необратимо меняться под давлением обстоятельств (и, что важнее, людей, эти обстоятельства формирующих). Воронин в сердце Красного Здания сталкивается с самим Сталиным, по сути – своим создателем: «Он видел только своего партнера, невысокого пожилого мужчину в костюме полувоенного образца, в блестящих хромовых сапожках, мучительно на кого-то похожего и в то же время совершенно незнакомого» [7, с. 230]. Андрей в этот самый момент, в момент схватки, понимает, что «великий стратег» ему не союзник, что он – по другую сторону шахматной доски. Понимает внутренне, на уровне инстинкта, но осознанно принять это понимание пока не может, – слишком долго он находился под влиянием идеологии «стратега». Но факт кардинального изменения, факт восстания налицо. В разговоре с паном Ступальским сразу после партии-схватки в Красном Здании Андрей говорит: «Раннее христианство – это идеология смирения, идеология рабов. А мы – бунтари! Мы камня на камне здесь не оставим, а потом вернемся туда, обратно, к себе, и все перестроим так, как перестроили здесь!» [7, с. 248]. Думается, так мог бы сказать тот самый Люцифер.

Третья глава демонстрирует нам хаос войны, который в соответствии с повествованием Еноха должен предшествовать низвержению падшего ангела. И через физические муки (у Азазеля-Люцифера – от яростного падения, у Воронина

– от избиения в здании мэрии) герой перерождается. В четвертой и пятой главах Андрей Воронин – отчетливый падший ангел. Он – правая рука нового диктатора, он находится на пике власти в мире, прототипом которому, как мы уже отмечали, послужил Вавилон – город греха и разврата. И его жена – истинная блудница, Сельма Нагель.

Да и сам Воронин теперь не чужд «человеческих слабостей». Он легко изменяет своей супруге прямо на рабочем месте, он высокомерен настолько, что даже не узнает Стася Ковальского, который спас ему жизнь в предыдущей главе («Фермер показался Андрею знакомым – длинный, как жердь, тощий мужик с обвисшими усами» [7, с. 356]). Воронин начинает испытывать неожиданные приступы диктаторского гнева: «И вдруг Андрей почувствовал злость. Даже не злость, а бешеное раздражение, какое испытал сегодня в раздевалке после душа. Какого дьявола! Какого еще им рожна?! Чего им не хватает, этой швали?.. Идиот! Что он этим доказал? Свиньей он не хочет быть, свинопасом он не хочет быть... Скучно ему! Ну и катись к такой матери со своей скукой!.. Перестань реветь! – заорал он на Амалию. – Вытри сопли и ступай к себе» [7, с. 377-378]. Таков теперь Воронин, образно преодолевший все этапы становления Люцифера и, на наш взгляд, окончательно превратившийся в апокрифического падшего ангела.

Нужно сказать, что Андрей не единственный Люцифер в повести. С определенной уверенностью можно назвать Люцифером и Фрица Гейгера. В конце концов, революцию поднял именно Гейгер, именно он правит теперь в обреченном Вавилоне. Изя Кацман также в некоторой степени является Люцифером, ведь он, несмотря на странную наивную доброту, всегда целенаправленно пытается показать свое превосходство над собеседником (многочисленные разговоры с Ворониным) и демонстрирует независимость («Я не твой еврей, – возразил Изя, наваливая себе на тарелку салат. – Я тебе сто раз уже говорил, что я – свой собственный еврей» [7, с. 383]). Кроме того, именно Кацман стремится исследовать руины старых городских кварталов, чтобы найти путь к Антигороду, хотя подобные действия не одобряются ни населением Города, ни его законами. Кстати, Антигород – явление, которое объединяет всех

троих Люциферов «мира эксперимента». Все они – Воронин, Гейгер, Кацман – стремятся туда попасть. А ведь если Город – это Вавилон, мир греха, то можно предположить, что Антигород – библейский Небесный Иерусалим. И в итоге повести Воронин-Люцифер все же добирается до Антигорода. Он возвращается туда, откуда когда-то ушел (или был низвергнут) – в мир детства, мир идеологии непобедимого и непобежденного «великого стратега».

Однако параллели с неканоническими библейскими сюжетами, на наш взгляд, представляется возможным дополнить рассмотрением другого символического аспекта романа «Град обреченный». Это сходства, позволяющие уловить в конструкции произведения пифагорейские идеи. Однако прежде стоит сказать о самом Пифагоре, это необходимо для целостного осознания рассматриваемого вопроса.

Пифагор родился в греческом городе Самосе во времена правления тирана Поликрата, приблизительно в 530 годы до нашей эры. Позже в итальянском городе Кротоне философ основал некое закрыто общество, идеология которого базировалась на системе религиозно-философских взглядов самого Пифагора. Ключевой момент философии пифагореизма заключался в том, что все объекты и явления окружающего мира можно объяснить чисто математическими методами, а числа есть не что иное, как мельчайшие составляющие материального мира (монады, как позже скажет Декарт). При этом каждой цифре и каждому числу приписывался определенный спектр свойств, в той или иной степени отражающих объективную реальность.

Если взять за основу рассмотренную выше теорию об эволюции Андрея Воронина как библейского падшего ангела, то первый этап его развития прописан авторами в первых трех частях повести. В первой части Андрей – четкое орудие своего создателя. Во второй части внутренний мир Воронина начинает необратимо меняться, однако он все еще подчиненный, но не подчиняющийся. В третьей части изменения достигают своего пика, но абсолютно другим человеком герой предстает перед нами лишь в следующей, четвертой части произведения.

Еще одна кардинальная смена жизненных ориентиров героя происходит в последней, шестой части повести. Нужно сказать, что шестая часть в принципе отличается от всего предыдущего повествования. Нет больше Города-Вавилона, нет ни друзей, ни врагов, ни идеологий, ни бунтарств. И если в четвертой части Воронин – Люцифер бунтующий, а в пятой – Люцифер рассуждающий, то в шестой он определенно Люцифер жертвенный: «Нормальный человек как до Хрустального Дворца дойдет, так там на всю жизнь и останется. Видел я их там – нормальных людей... Хари от задницы не отличишь... Нет, ребята, если сюда кто и доберется, так только какой-нибудь Изя-номер-два... И как он раскопает эту пирамиду, как разорвет конверт, так сразу про все и забудет – так и умрет здесь, читаючи... Хотя, с другой стороны, меня ведь сюда занесло?.. Чего для? На Башне было хорошо. В Павильоне – и того лучше. А уж в Хрустальном Дворце... Как в Хрустальном Дворце, я никогда еще не жил и жить больше не буду...» [7, с. 444]. То есть Воронин осознанно оставляет за спиной все мыслимые блага ради смутной надежды отыскать Антигород и понять фундаментальные законы «мира эксперимента», чтобы потом вернуться назад, к Гейгеру и поведать людям правду. Таким образом, Андрей действует на благо общества, совершая немислимый акт самопожертвования. Либо (что, на первый взгляд, кажется более вероятным) им двигает чистое любопытство, в первых главах романа свойственное скорее Кацману.

Но у Кацмана любопытство вполне очевидное, скажем так – человеческое, это любопытство ученого. Что же касается Воронина, то здесь, по нашему мнению, его Люцифер приобретает черты Иисуса. Ведь мотив изнуренного человека, бредущего через пустыню в поисках откровения, не оставляет сомнений: «был он там в пустыне сорок дней» [Мк. 1:13]. Для чего это было нужно Иисусу? «Ибо, как Сам Он претерпел, быв искушён, то может и искушаемым помочь» [Евр. 2:18]. Для чего это нужно Воронину? Отвечает на этот вопрос Изя: «А зачем строят храм? Ясно, что храм – это единственная видимая цель, а зачем – это некорректный вопрос. У человека должна быть цель, он без цели не умеет, на то ему и разум дан» [7, с. 590].

Вспомним также, что понятие «люцифер» обозначало у греков утреннюю звезду, Венеру, и обратим внимание на следующие строки из Библии: «Я, Иисус, послал Ангела Моего засвидетельствовать вам сие в церквах. Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» [Откр. 22:16], «И притом мы имеем вернейшее пророческое слово; и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» [2-е Петра 1:19]. То есть в Новом Завете как минимум дважды Иисус именуется словом «Lucifer» на латинском и «хейлель» на иврите.

Другой немаловажный момент – финал романа. Воронин видит в небе звезду, Вега. В Древнем Вавилоне Вега называлась «дильган», что в дословном переводе означает «посланник света». Вероятно, близость вавилонского названия Веги к понятию «сын зари» слишком очевидна, чтобы можно было ее упустить.

Аккумулируя все вышесказанное, можно сделать обобщающий вывод о том, что описываемая в романе жизнь Андрея Воронина условно делится на три периода: Воронин-Люцифер до низвержения (первая, вторая и третья части), Воронин-Люцифер после низвержения (четвертая и пятая части), Воронин-Люцифер-Иисус (шестая часть). И здесь мы вплотную подходим к вопросу о присутствии идей пифагореизма в основе эволюции образа главного героя.

Если сложить порядковые номера частей повести, составляющих первый период жизни Воронина, то в итоге мы получим цифру 6 (1+2+3). Сумма порядковых номеров частей, образующих второй период, равна 9 (4+5). Цифру последнего периода определим по номеру единственной включенной в него части – 6. В результате получим следующий ряд цифр: 6+9+6. Сумма их равна 21. На первый взгляд подобные математические преобразования не несут никакой смысловой нагрузки, однако достаточно посмотреть на полученные цифры с точки зрения учения Пифагора, и общая картина приобретает определенную четкость. Почему мы берем за основу именно философско-эстетические воззрения Пифагора? Сами Стругацкие никогда не делали прямых отсылок к этому античному автору, однако, на наш взгляд, влияние пифагорейской философии

четко ощущается в некоторых произведениях авторов, не только в романе «Град обреченный». Ведь, например, в произведении «Стажеры» один из главных героев, Жилин, совсем недаром упоминает «музыку сфер», понятие, введенное в оборот как раз Пифагором:

«Они прошли мимо Жилина, копавшегося в комбайне контроля, и сели перед рацией. Быков принялся манипулировать верньерами. В динамике завывало и заверещало.

– Музыка сфер, – прокомментировал позади Жилин...» [4, с. 205].

Да и «цифровое» значение имени Нава, героини романа «Улитка на склоне» в итоге оказалось совсем не случайным, как было показано во втором параграфе второй главы настоящей работы.

Итак, вернемся к роману «Град обреченный». Цифра 6 (или гексада) в пифагореизме представляет собой сотворение мира. Пифагорейцы называли эту цифру совершенством всех частей и посвящали ее Орфею, а также Лахесис и музее Талии. Гексаду именовали формой форм, сочленением вселенной и делателем души. Среди ключевых слов, относящихся к гексаде, находятся такие слова: «время», поскольку шестерка считается измерением длительности; «панацея», потому что здоровье есть равновесие, а гексада – равновесное число; «мир», потому что окружающая реальность подобно гексаде часто видится состоящей из гармонизированных противоречий; «вседостаточность», потому что ее частей достаточно для всеобщности (3+2+1) [123, с. 273].

Цифра 9 (или эннеада) у последователей Пифагора ассоциировалась с ошибками и недостатками, потому что ей до совершенства числа 10 не достает единицы. Цифра 9 у пифагорейцев называлась числом человека, в том числе – из-за девяти месяцев его эмбрионального развития. Среди ее ключевых слов «океан» и «горизонт», потому что для древних они были бесконечны. Эннеада бесконечное число, потому что 9 – последняя из цифр. Она именовалась также границей и ограничением, потому что собирает внутри себя все цифры. Кроме того, число 9 рассматривалось как квинтэссенция зла, потому что это перевернутая шестерка, обращенная гармония. Кроме того, согласно Элевсинским

мистериям, существовало девять сфер, через которые сознание пробивалось к истине при своем рождении (инициации в материальный мир). В то же время из-за своего сходства со сперматозоидом девятка считалась символом зарождения жизни [79, с. 275].

Цифра 1 в Пифагореизме называется монадой (это понятие позже развил Декарт), потому что всегда остается в одном и том же состоянии, то есть отделенной от множественности. Единица у последователей Пифагора ассоциировалась со следующими понятиями: ум, потому что ум устойчив и имеет превосходство; Бог, потому что монада, как и Бог, является началом и концом всех преобразований; универсум, потому что единица считалась в пифагореизме и четной и нечетной одновременно; мужчиной, потому что в эзотерике примат мужского начала над женским незыблем, как и предположение о его первородстве [79, с. 269].

Цифра 2 (или дуада) ассоциировалась у пифагорейцев со следующими понятиями: дух, зло, мрак, неравенство, подвижность, дерзость, напор, мнение, ошибка. Ключевым из этих понятий является «дерзость», потому что дуада является первым числом, отделившимся от Божественного Единого, или от, как говорили халдейские оракулы, «святая святых Богом почитаемой науки». Также дуада ассоциировалась с матерью, с женским началом вообще и с женщиной в частности [79, с. 270].

Таков, на наш взгляд, символический аспект числового эволюционного ряда Воронина, без которого, очевидно, невозможно глубинное понимание этого удивительного образа. В начале своего пути Андрей, как и шестерка, определяющая первый этап его развития (сумма порядковых номеров частей романа, включенных в данный этап, равна шести), однозначно равновесен. Воронин честно старается выполнять свою работу, какое бы место в «мире эксперимента» он ни занимал: мусорщик, следователь или редактор. Вне зависимости от выполняемых им действий Воронин четко видит свою цель и знает, что и как нужно делать, даже если работа ему совсем не нравится (как, например, работа следователя). И даже с совестью (которая не единожды

приходит к нему в образе Наставника) Андрей находится в полной гармонии. Однако гармония – момент определяющий, но неоднозначный, ведь гармония Воронина (как и гармония цифры 6 в Пифагореизме) состоит из негармоничных элементов: излишняя фанатичность (выше неоднократно подтвержденная цитатами), непростые взаимоотношения с окружающими (с жизненной позицией Андрея соглашается разве что Ван, да и то ввиду своего молчаливого всесогласия), непоследовательность в действиях (которая особенно ярко видна во второй главе, когда Ворониным сначала овладевает апатия, а затем его охватывает яростный, но очевидно бессмысленный порыв докопаться до истины через арест Иосифа Кацмана).

На втором этапе своего эволюционного пути (Воронин-Люцифер после низвержения) главный герой приобретает целый спектр негативных черт. Его моральные принципы серьезно меняются в худшую сторону, он из идеализированного борца за свободу и истину, из четкого проводника высшей воли превращается в рядового стереотипного представителя провинциальной власти, который для достижения поставленной цели не гнушается никаких методов. И девятка, символ человека, символ ошибок и недостатков, символ зла в самом широком смысле, отлично подходит для характеристики героя на протяжении четвертой и пятой частей повести.

Третий этап (Воронин-Люцифер-Иисус) возвращает героя к исходной цифре – шестерке. В «Исходе» Воронин вновь равновесен. Но здесь равновесие его несколько отличается от того, которое было присуще герою на протяжении первых трех частей романа. Теперь в Андрее нет ни капли фанатичности, он, напротив, спокоен и методичен. Он четко видит свою цель, которая, однако, уже не представляется ему чем-то обыденным и приземленным, как, например, машинальное выполнение своих обязанностей для скорейшего достижения полумифического «светлого будущего». Теперь цель Воронина – Антигород, разгадка фундаментальных законов «мира эксперимента». И отныне Воронин составляет полную гармонию со своим окружением, пусть даже это окружение представлено одним только Изей Кацманом.

Таким образом, числовой ряд «6+9+6» в нумерологическом пифагорейском аспекте точно соответствует трем этапам жизни Андрея Воронина в мире «Града обреченного». А сумма цифр, включенных в этот числовой ряд (2+1), демонстрирует итог эволюции героя. Сначала Воронин был дерзок, подвижен и напорист подобно дуаде (двойка). А в конце своего пути он обрел мудрость понимания окружающего мира и в этом понимании, несомненно, приблизился к Богу, которого обозначает монада (единица).

В результате, анализируя жизнь Воронина в «мире эксперимента», представляется возможным сделать вывод о том, что перед нами – сложная многоплановая конструкция, созданная на основе апокрифической мифологии и пифагорейской философии. Таков, на наш взгляд, один из ключевых символических аспектов романа братьев Стругацких «Град обреченный». Библейский подтекст этого произведения очевиден. По нашему мнению, не менее очевидна аналогия между жизнью главного героя и «жизнью» енохианского падшего ангела. Пифагорейская основа эволюции Воронина несколько более завуалирована, но при определенной доле упорства вполне доказуема, о чем и говорится в данном параграфе. Обозначенные тезисы не только демонстрируют всю сложность идейного стержня рассматриваемого произведения, но и говорят о тончайшей прозорливости его авторов – Аркадия и Бориса Стругацких.

При этом нужно понимать, что у Стругацких библейские мотивы – это не самоцель, а только антураж. Так по этому поводу сказал признанный знаток биографии и творческого наследия А.Н. и Б.Н. Стругацких Д.М. Володихин: «Можно у них отыскать интерес к восточной эзотерике, знание мировой религиозной традиции, но никакой живой религиозностью их произведения не отмечены... Скорее вера их просто не интересовала» [157]. В той же статье, несколькими абзацами ниже Д.М. Володихин добавляет: « Иначе говоря, даже там, где Стругацкие ближе всего подошли к Божественному присутствию в нашем мире, они использовали знание об этом присутствии, почерпнутое из Священного Писания, главным образом как антуражный материал» [157]. Автор статьи пишет об этом в контексте отсылок к повести

«Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», где библейские мотивы очевидны. На наш взгляд, тот же подход справедлив и в отношении романа Стругацких «Град обреченный», где речь идет не о религиозности, а скорее об образности, навеянной библейскими повествованиями. Именно эта образность позволяет писателям вскрыть глубинные мотивы в поведении главного героя и описать его духовные поиски, которые, по всей видимости, в определенной степени также являются поисками самих Стругацких.

2.4 «Далекая Радуга», «Улитка на склоне» и «Град обреченный» в контексте эволюции художественного метода братьев Стругацких

В трех предыдущих параграфах данной главы мы рассмотрели три произведения Аркадия и Бориса Стругацких, которые относятся к различным этапам творческого пути авторов (по нашей собственной концепции, сущность которой изложена в первой главе работы). Иными словами, выбранные нами произведения принципиально отличаются друг от друга: персонажи, их мотивы, художественные миры, в которых они существуют и развиваются, кардинально различны.

На наш взгляд, это в большей степени обусловлено временем написания произведений, ведь, как мы это доказали в первой главе данной работы, Аркадий и Борис Стругацкие до 1965 года создавали тексты значительно более светлые и оптимистические с точки зрения их идейного содержания, в сравнении с теми, которые были написаны позже. Авторы будто теряют веру в человечество, поэтому, образно выражаясь, на смену Горбовскому приходит Воронин. Героизм в масштабах как минимум планеты («Далекая Радуга») сменяется личностным поиском, невразумительным и безнадежным («Град обреченный»).

Однако между этими двумя этапами (позитивного и негативного мировосприятия – по нашей классификации) особняком стоит одно произведение – роман «Улитка на склоне». Эта повесть, вероятно, самое неоднозначное среди всех произведений Стругацких и, быть может, недаром здесь два главных героя –

Перец и Кандид. Тема двойственности, а точнее – дуализма человеческой сущности и мира, в котором человек живет и который человек создает вокруг себя, является первым идейным тезисом, который объединяет все эти произведения – повесть «Далекая Радуга», романы «Улитка на склоне» и «Град обреченный».

В повести «Далекая Радуга» тема дуализма воплощена в идее противостояния человека и машины. Данному вопросу посвящен соответствующий параграф нашей работы, поэтому нет смысла подробно на нем останавливаться, будет достаточно рассмотреть ключевые элементы затронутой темы, отраженные в конкретном тексте.

Итак, в повести «Далекая Радуга» перед нами разворачивается научно-фантастический мир, в котором сращение человека и машины (не только физическое, но и эмоциональное – в образе Роберта) уже не является нонсенсом. И практически сразу перед читателем возникают ключевые антагонисты произведения – Камилл и Горбовский, Роберт и Таня. Именно эти четыре персонажа противопоставляются друг другу в указанных соотношениях на протяжении всего произведения.

Камилл, «последний из Чертовой Дюжины», как оказалось, знал о предстоящей катастрофе, либо предполагал, что вероятность такой катастрофы крайне высока. Мы уже останавливались на эпизоде, в котором он интересуется у Роберта, когда к Радуге была отправлена «Стрела». Также в соответствующем параграфе мы определили причины его поведения (потому что, как говорит Камилл Горбовскому, «опыт не удался»).

Сам же Горбовский, даже если не брать в расчет его образ, знакомый нам по другим произведениям, представляет собой человека с большой буквы. Он настоящий, можно сказать, эталонный герой, для которого в критической ситуации просто не существует никакого выбора, есть лишь верное решение, которое он принимает: «Все уже решено. Ясли и матери с новорожденными уже на звездолете...» [4, с. 466]. Все просто, у этого человека не возникло ни тени сомнений, что нужно спасать детей, а жизнью взрослых, в том числе его

собственной жизнью, целесообразно пожертвовать. Думается, что это истинно человеческое и единственно верное решение.

Между образами Роберта Склярова и Тани все не так просто. Они оба – люди. Но Роберт – нуль-физик, человек науки, который, даже по мнению его возлюбленной, очень похож на робота («ты совершенно работаешь» [4, с. 361]). Даже несмотря на отрицание со стороны Роберта, параллель очевидна и Роберт не ошибается в самоидентификации («как кибер» [4, с. 361]) . Таня работает в детском саду (в поселке, который так и называется – Детское), то есть если Роберт постоянно работает с механизмами, то его возлюбленная взаимодействует с живыми людьми.

Однако это вовсе не прямое противостояние человека и машины, потому что Роберт все же человек, хотя, по нашему мнению, его действия во многом опираются на сухую машинную логику, и об этом мы уже сказали в первом параграфе данной главы. Хотя в момент выбора между Таней и детьми рассуждает Роберт довольно образно: «Помнишь сказочку про волка, козу и капусту? Здесь дюжина ребятишек, женщина и мы с тобой. Женщина, которую я люблю больше всех людей на свете. Женщина, которую я спасу во что бы то ни стало. Так вот. Флаер двухместный...» [4, с. 451]. На фоне выбора Горбовского выбор Склярова выступает не в лучших красках. Но так ли он плох, ведь, в конце концов, это поступок любящего человека.

То есть в повести «Далекая Радуга» авторская мысль Стругацких идет дальше типичного дуализма, потому что здесь, как оказалось, присутствуют три линии противостояния – машина (Камилл), «околомашина» (Роберт) и человек (Горбовский и Таня). Но, по сути, в основе конфликта – противостояние людей и обстоятельств, двойственность человеческих решений, устремлений и поступков. То же мы видим и в романе «Улитка на склоне».

В этом мире есть два явных антагониста – Управление и Лес. Это две реальности, которые существуют в рамках одной системы, они независимы, но явно или опосредованно проникают друг в друга. Так, сотрудник Управления Кандид становится частью Леса. Тем не менее, Кандид борется, преодолевает

множество опасностей, среди которых не только агрессивные мертвяки и лесные бандиты, но и нечто более масштабное и пугающее, явление, которое в Лесу принято называть Одержанием.

Кандид многого не понимает, но неудержимо движется к Белым Скалам, где, как он смутно догадывается, начинается мир Управления. Но в итоге там, где он хотел найти ответы, он встречает лишь еще больше вопросов. В частности, высокоразвитая культура «славных подруг» в действительности может оказаться не такой уж и развитой, ведь очевидно, что здесь никто не знает, к примеру, о микробиологии: «Ты опять лжешь, – терпеливо сказала женщина. – Невозможно изучать то, что не видно глазом» [5, с. 553].

Однако Кандида все это не заботит, потому что его борьба, его противостояние с миром закончилось. Закончилось ничем, поэтому он вернулся и принял себя, как часть Леса:

«На поле вдруг зашумели. Завизжали женщины. Много голосов закричало хором:

– Молчун! Эй, Молчун!

Колченог встрепенулся.

– Никак мертвяки! – сказал он, торопливо поднимаясь. – Давай, Молчун, давай, не сиди, посмотреть хочу.

Кандид встал, вытащил из-за пазухи скальпель и зашагал к окраине» [5, с. 613].

История Переца, человека, который всеми силами стремится вырваться из цепких лап Управления, оканчивается столь же неоднозначно. Он также проигрывает свою борьбу. Первое поражение Переца произошло в тот момент, когда он осознал, что Лес не так прекрасен, как ему казалось, и его единство с этим странным миром принципиально невозможно. И здесь лучшим подтверждением тезиса становится цитата, которую мы уже приводили в соответствующем параграфе: «Хорошо, что я отсюда уезжаю, подумал он. Я здесь побыл, я ничего не понял, я ничего не нашел из того, что хотел найти...» [5, с. 506].

Второе поражение Переца происходит в тот момент, когда его назначают директором Управления и он, сам того не желая, начинает играть по его правилам. Он отказывается подписать какую-то непонятную ему директиву, но внезапно сам задает новую:

«– Ну хотя бы... Ну хотя бы приказ, – с необычайной язвительностью сказал Перец, – сотрудникам группы Искоренения самоискорениться в кратчайшие сроки. Пожалуйста! Пусть все побросаются с обрыва... Или постреляются... Сегодня же!» [5, с. 602].

Эмоциональный всплеск и явная ирония Переца сотрудниками Управления воспринимаются как вполне конкретный приказ. В финале Перец «роняет Тангейзера на Венеру», что является мощнейшей метафорой, отсылающей нас к бессмертной опере Рихарда Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Ватбурге», где одним из ключевых мотивов является все то же противостояние людей и окружающего мира, дуализм разновекторных начал как в самом человеке, так и вне его. Вот только у Вагнера все заканчивается не самым трагическим образом, а Перец явно теряет свою душу (личность), как певец Тангейзер из оригинальной легенды, вернувшийся к Венере. Только у Переца своя Венера – бездушное Управление, которое в финале повести Стругацкими воплощено в гротескный образ помощницы Алевтины.

В романе «Град обреченный» тема двойственности, дуализма и борьбы противоположностей читается не менее однозначно. В плане идейного наполнения данный роман воспринимается значительно проще, чем «Улитка на склоне». По нашему мнению, это связано с тем, что «Град обреченный» был написана в тот момент, когда Аркадий и Борис Стругацкие уже определили ключевые ориентиры своего творчества на ближайшие годы (этап синтетического мировосприятия по нашей концепции), тогда как произведение «Улитка на склоне» было создано на изломе, меж двух этапов, в момент, когда авторы отошли от одних мотивов, но еще не пришли к новым. Именно поэтому «Улитка на склоне» в наибольшей степени неоднозначна, тем не менее, у этого романа

есть общие черты и с «Градом обреченным» и «Далекой Радугой». Одна из этих черт – уже упомянутая идея двойственности.

В романе «Град обреченный» дуалистические мотивы связаны в первую очередь с главным героем – Андреем Ворониным. Борьба Андрея, его противостояние начинается с самых первых строчек первой главы повести, которая называется «Мусорщик». Здесь главный герой в прямом смысле борется с мусором, очищая улицы Города и ничуть не стесняется этого своего занятия:

«...Каждый – на своем посту, каждый – все, что может.

– А ты на каком же посту?

– Мусорщик, – гордо сказал Андрей» [7, с. 150].

Однако первая глава – это своего рода вступление, которое лишь знакомит читателя с главными героями и миром Города. Во второй главе, где Андрей выступает уже в роли следователя, его противостояние с реальностью становится уже более конкретным, овеществленным и, что немаловажно, крайне болезненным. Сначала он сталкивается с Красным Зданием, которое много позже Изы Кацман метко назовет «бредом взбудораженной совести», а затем явным антагонистом Андрея выступает сам Кацман, его старый друг.

Мир меняется, открываясь для читателя с новой стороны, и Андрей пытается меняться вместе с ним, но не может приспособиться, поэтому испытывает в том числе и физический дискомфорт: «У Андрея вдруг ужасно заболела голова. Он с отвращением раздавил в переполненной пепельнице окурок, выдвинул средний ящик стола и заглянул, нет ли там каких-нибудь пилюль» [7, с. 193]. С течением времени дискомфорт усиливается, особенно когда Андрей волею случая (или судьбы) попадает в Красное Здание: «Совершенно обессиленный, мокрый от пота, он выбрался на лестничную площадку и сел прямо на ковер, недалеко от жарко полыхающего камина. Фуражка снова сползла ему на глаза, так что он даже и не пытался разглядеть, что это там за камин и что за люди сидят около камина, он только чувствовал своим мокрым и словно бы избитым телом мягкий сухой жар...» [7, с. 241].

Смутное, болезненное состояние Воронина достигает своего апофеоза в тот момент, когда он выходит из Здания: «Он сидел на скамейке перед дурацкой цементной чашей фонтана и прижимал влажный, уже степлившийся платок к здоровенной, страшной на ощупь, гуле над правым глазом. Света белого он не видел, голову ломило так, что он опасался, не лопнул ли череп, саднили разбитые колени, ушибленный локоть онемел, но, по некоторым признакам, обещал в ближайшем будущем еще заявить о себе» [7, с. 245]. И в этот момент Андрей встречает Кацмана, который очевидно знает гораздо больше, чем говорит, и Воронин, устав от непонимания окружающего, решается на жестокий шаг – он забывает о личных пристрастиях, везет Кацмана в участок и учиняет ему суровый допрос. «Дружба дружбой, а служба службой», – говорит Андрей.

Только этот бой Воронину суждено проиграть. В конце он использует свой последний козырь – Фрица Гейгера, но из этого тоже ничего не выходит:

«– Ну? – не выдержал Андрей.

– Что – ну? – Фриц закурил, с наслаждением затянулся. – Пальцем ты в небо попал – ну. Никакой он не шпион, даже не пахнет.

– То есть как? – проговорил Андрей, обмирая. – А папка?..

– Еврейчик наш – бабник сверхъестественный, – сказал он наставительно. – В папке у него были любовные письма. От бабы он шел – разругался и любовные письма отобрал» [7, с. 289].

В следующей главе Андрей уже в роли редактора одной из городских газет вновь бросает вызов окружающему миру. Несмотря на хаос, царящий в городе, Воронин в одиночку отправляется в мэрию, чтобы решить все свои насущные задачи. В результате его просто избивают: «Скопческое лицо ощерилось, показывая редкие дурные зубы, маленький человек присел, и Андрей ощутил жестокую боль в животе, словно у него лопнули внутренности, и сквозь тошную муть в глазах увидел вдруг навощенный пол... Бежать, бежать... Целый фейерверк вспыхнул у него в мозгу, и над ним закачался, медленно поворачиваясь, далекий темный потолок, испещренный трещинами... из наваливающейся душной тьмы выскакивали раскаленные добела пики и втыкались в ребра...» [7, с. 311].

И даже став советником (а точнее – «господином советником») Воронин не останавливается. Огонь бунтарства едва тлеет в нем, но этих угольев вполне хватает, чтобы с легкостью согласиться на авантюру Гейгера, которая приводит Андрея в безмянный город, и дальше – через пустыню – в его детство, где голос Наставника говорит ему: «Ну вот, Андрей... Первый круг вами пройден» [7, с. 454]. Но Воронин вновь ничего не понимает, ведь его цель так и не была достигнута, и его борьба фактически закончилась ничем.

В романе «Град обреченный» также сильны экзистенциальные мотивы бренности и цикличности бытия. Однако сейчас важно понять, что дуалистические тенденции произведения, воплощенные в постоянной борьбе Андрея Воронина с окружающими его обстоятельствами, неизменно заканчиваются поражением героя. То есть в «Далекой Радуге», несмотря на гибель населения планеты, читатель видит вполне позитивный финал – спасение детей и произведений искусства. В «Улитке на склоне» итог борьбы героев определить крайне сложно, тогда как в произведении «Град обреченный» главный герой вполне очевидно постоянно проигрывает в противостоянии с окружающим миром. И нужно сказать, что тема бунта, тесно связанная с экзистенциальными мотивами, пронизывает самую суть всех трех произведений.

Более подробно об этом мы уже говорили в соответствующих параграфах второй главы данной работы, однако стоит отметить, что главные герои всех рассматриваемых произведений представляют собой архетипы бунтарей. В повести «Далекая Радуга» нуль-физики во главе с Этьеном Ламондуа бросают вызов законам природы, а «последний из Чертовой Дюжины» Камилл и «недофизик» Роберт Склярлов бросают вызов своей человечности, каждый по-своему. В результате человечество с честью проходит «испытание Волной», спасая то, что действительно является самым важным и ценным – свое будущее.

В романе «Улитка на склоне» главные герои – Кандид и Перец – бросают вызов системам, в которых они существуют. Но если в «Далекой Радуге» все главные герои – это буквально дети описываемого мира, то есть его органичные элементы, то в «Улитке на склоне» ключевые персонажи являются как бы

инородными телами в структуре обществ, в которых они живут. При этом финал романа «Улитка на склоне» можно трактовать по-разному. Бунт героев завершен, они достигли своих целей, но не получили желаемого и просто продолжили жить «по инерции», забыв о своих бунтарских идеалах. В произведении «Град обреченный» концовка, на наш взгляд, может трактоваться вполне однозначно, ведь бунт Воронина, постоянно терпящего поражения, завершается экзистенциальным, поистине кафкианским (об этом подробно было сказано в предыдущем параграфе) низвержением на «мокрое и черное дно колодца между громоздящимися поленницами дров» [7, с. 455]. И в конце Андрею предлагается вновь пуститься в путь, начать все сначала:

«– Первый круг вами пройден...

– Первый? А почему – первый?

– Потому что их еще много впереди...» [7, с. 454].

Примет он это предложение или нет – не важно. Важно то, что Воронин на протяжении всего повествования стремился что-то понять, до чего-то дойти. А в итоге он пришел к началу, так ничего и не осознав. Это ли не самое жестокое из всех его поражений?

Это второй ключевой мотив, который объединяет все три произведения – мотив бунтарства, неустанной борьбы и вечного поиска. Аркадий и Борис Стругацкие, на наш взгляд, для каждого из этих произведений определили вполне конкретный финал: для «Далекой Радуги» позитивный, для «Града обреченного» негативный, а для «Улитки на склоне» в высшей степени дуалистический, двойственный. Причиной этому, как мы уже говорили, послужил тот факт, что произведения были написаны на разных этапах творческого пути авторов, когда в их работах доминировали те или иные мировоззренческие тенденции. И здесь необходимо отметить, что третий общий момент, который объединяет все рассматриваемые нами произведения, связан именно с методологией, художественным приемом, а не с идейным наполнением текста.

Во всех трех повестях мы сталкиваемся с таким явлением, как эксперимент. В повести «Далекая Радуга» эксперимент, а точнее серию экспериментов

проводят нуль-физику. Так о себе, о своих коллегах и о своей работе на Радуге говорит Этьен Ламондуа: «Мы все солдаты науки. Мы отдали науке всю свою жизнь. Мы отдали ей всю нашу любовь и всё лучшее, что у нас есть. И то, что мы создали, принадлежит, по сути дела, уже не нам. Оно принадлежит науке и всем двадцати миллиардам землян, разбросанным по Вселенной» [4, с. 464].

В «Далекой Радуге» Аркадий и Борис Стругацкие применили этот художественный метод обособленно, исключительно в роли сюжетообразующего фактора, тогда как в «Улитке на склоне» он играет гораздо более значимую роль, здесь эксперимент неразрывно связан с бунтом и духовными поисками главных героев. Перец всю масштабность экспериментов Управления понимает лишь в самом конце, когда становится его директором. Он сгоряча говорит Алевтине о необходимости самоубийства группы Искоренения, а она вполне серьезно отвечает ему: «Миленький, ты пойми: не нравится тебе директива – не надо. Но дай другую. Вот ты дал, и у меня больше нет к тебе никаких претензий...» [5, с. 602]. Перец понимает, насколько это все ужасно, но ничего не может поделать. Поэтому в конце его повествования, как уже отмечалось, он «роняет Тангейзера на Венеру», символически теряя остатки своей души, личности, объективного рассудка.

Кандид об экспериментах в мире Леса узнает постепенно. Сначала он слышит от Навы о некоем Одержании: «...Горбун вот сразу ушел из деревни. Одержание произошло, говорит, и в деревне теперь делать людям нечего...» [5, с. 406]. Затем Кандид и Нава встречают деревню, которая на их глазах подвергается этому самому Одержанию. Это понимает не только сам Кандид, но и его молодая спутница: «Я знаю, как это называется, – сказала Нава. У нее был такой спокойный голос, что Кандид поглядел на нее. Она и в самом деле была совершенно спокойна и даже, кажется, довольна. – Это называется Одержание, – сказала она. – Вот почему у них не было лица, а я сразу и не поняла. Наверное, они хотели жить в озере. Мне рассказывали, что те, кто жил в домах, могут остаться и жить в озере, теперь тут всегда будет озеро, а кто не хочет, тот уходит» [5, с. 524].

Потом Кандид, завершая свой путь, встречает тех, кто проводит все эти чудовищные эксперименты, в частности Одержание. Странные женщины сами об этом говорят: «– Какие-то они все слабые, – сказала беременная женщина. – Пора опять все чистить. Смотри, как они спотыкаются... С такими работниками Одержание не закончить...» [5, с. 546] Из этого эпизода становится очевидно, что мертвяки, бродящие по Лесу, тоже часть глобального эксперимента. Но цели его для Кандида так и остаются загадкой.

В романе «Град обреченный» эксперимент как художественный метод приобретает у Стругацких свою окончательную форму. В этом мире все подчинено эксперименту, этот мир и есть эксперимент. Здесь все без исключения персонажи (Воронин, Кацман, Кенси и даже Наставник Андрея) постоянно повторяют фразу «Эксперимент есть эксперимент», и это своего рода лейтмотив произведения. Один только Фриц Гейгер не говорит этой фразы, потому что он ярый противник актуального положения дел в Городе. В третьей главе он заявляет: «Нам нет дела до всяких там Экспериментов! Мы не морские свинки! Мы не кролики! Мы – люди! Наше оружие – разум и совесть!» [7, с. 229].

Не удивительно, что именно Гейгер совершает революцию в Городе и фактически прерывает эксперимент. Хотя по этому поводу Наставник Андрея тонко замечает, что «вышедший из-под контроля Эксперимент – тоже Эксперимент» [7, с. 232]. А это значит, что действия Гейгера могли быть вовсе не хаотичной, а четко спланированной (экспериментаторами) акцией.

Однако даже если отбросить эту мысль, становится очевидно, что Гейгер прекратил чужой эксперимент лишь для того, чтобы начать свой собственный. Его эксперимент – это экспедиция на север, которую возглавляет Воронин. Как мы знаем, итог этого эксперимента не более утешителен, чем финал предыдущего.

Таким образом, повесть «Далекая Радуга», романы «Град обреченный» и «Улитка на склоне», несмотря на принципиальные различия как в плане сюжетообразующих элементов, так и в отношении затрагиваемых проблем,

имеют вполне конкретные точки соприкосновения. Мы выделили три общих момента, которые объединяют рассмотренные произведения:

– идея дуализма, двойственности мироздания в контексте противостояния человека и окружающего мира (или человека и обстоятельств, чаще всего – непреодолимых, например, глобальная катастрофа);

– идея бунта, борьбы, экзистенциального поиска истины (данный мотив вполне очевидно тесно связан с традициями Ф. Кафки и А. Камю, о чем более подробно было сказано в параграфе 1.2.2);

– использование эксперимента (как физического, так и социального) в роли сюжетообразующего мотива, непосредственно связанного с идейным и тематическим содержанием того или иного произведения.

Вместе с тем мы сделали вывод о том, что все три произведения, будучи созданы на разных этапах творчества братьев Стругацких, обладают кардинально различающимися финалами, которые демонстрируют решение одних и тех же вопросов с принципиально разных ракурсов. Так идейная и физическая борьба героев повести «Далекая Радуга» оканчивается победой человечества над обстоятельствами. В произведении «Улитка на склоне» интерпретировать финал двух ключевых сюжетных линий крайне сложно ввиду наличия в нем как положительных, так и отрицательных тенденций. Что же касается романа «Град обреченный», то здесь результат духовных поисков героя, итог его бунта нам представляется однозначно негативным.

Выводы по Главе 2

В данной главе мы рассмотрели и проанализировали три произведения Аркадия и Бориса Стругацких – «Далекая Радуга», «Улитка на склоне» и «Град обреченный». Эти произведения написаны в разное время и относятся к разным этапам творчества писателей, которые мы определили в первой главе данной работы:

– повесть «Далекая Радуга» создана в 1963 году и относится к этапу утопического мировосприятия;

– роман «Град обреченный» написан в 1972 году, и мы относим его к этапу синтетического мировосприятия;

– роман «Улитка на склоне» написан в 1965 году, и в нем в равной степени сочетаются тенденции обоих этапов, поэтому данное произведение мы относим к переломному моменту в литературной судьбе братьев Стругацких.

Цель проведенного анализа – выявление ключевых идейно-тематических элементов указанных текстов, рассмотрение проблематики произведений с точки зрения авторского подхода к решению различных социально-философских конфликтов. В результате исследования с учетом контекста обозначенной тематики мы вправе сделать следующие выводы.

Ключевые темы повести «Далекая Радуга»:

– проблема взаимодействия человека и машины (искусственного интеллекта) в мире высоких технологий;

– проблема научного прогресса и научного эксперимента с точки зрения морально-этических установок социума.

Ключевые темы романа «Улитка на склоне»:

– экзистенциальный базис человеческого мироощущения, его самоидентификации;

– дихотомия шаблонности и креатива как универсальная модель развития человеческой цивилизации.

Ключевые темы романа «Град обреченный»:

– сущность социального недовольства, концепция «сытого» и «голодного» бунта;

– эволюция человеческой личности с точки зрения апокрифической легенды о падении Люцифера (с привлечением понятий пифагорейской философии).

Кроме того, в данной главе мы определили идейные и сюжетные моменты, которые объединяют все три произведения:

– идея двойственности (дуализма) мироздания в контексте противостояния человека и обстоятельств (окружающего мира);

– экзистенциальная идея бунта, борьбы и поиска истины на жизненном пути человека;

– использование эксперимента в роли сюжетообразующего фактора, неразрывно связанного с художественным воплощением вышеозначенных идей.

Также мы сделали вывод о том, что развязки этих произведений, затрагивающих во многом сходные темы, кардинально различаются. На наш взгляд, причина заключается в том, что каждая из книг принадлежит конкретному этапу творческого пути Стругацких. Каждый из этих этапов, как было доказано в первой главе данной работы, обладает рядом уникальных отличительных параметров, которые и обусловили финалы рассматриваемых произведений.

Заключение

В настоящей работе проведено комплексное исследование идейно-сюжетного диапазона произведений Аркадия и Бориса Стругацких, созданных авторами в промежуток времени с 1957 по 1988 год, то есть с момента написания их первого совместного рассказа «Извне» и заканчивая романом «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», который стал последним произведением, созданным литературным тандемом Стругацких (без учета драматургии). Последующие произведения, написанные Борисом Стругацким после смерти брата, в данной работе не рассматриваются. Тем не менее, в роли прикладного материала для исследования выступают «Комментарии к пройденному», публицистический сборник статей Бориса Стругацкого, написанный в 2000-2001 годах.

Первый параграф первой главы настоящей работы посвящен формированию комплексной периодизации творчества А. и Б. Стругацких. Актуальность данного вопроса обусловлена тем фактом, что существующие на сегодняшний день концепции деления литературного наследия авторов на тематические группы, на наш взгляд, не могут считаться комплексными, потому что в каждом отдельном случае затрагивается лишь один аспект – хронологический, смысловой либо иной – сугубо специфический. Таким образом, существующие концепции (в частности, концепции С.В. Поттса, А.В. Кузнецовой, И.В. Нероновой и классификатор серии «Миры братьев Стругацких») не позволяют в полной мере проследить эволюцию авторской мысли, а также, соответственно, фундаментальные изменения в мироощущении Стругацких. Поэтому нами разработана собственная концепция, которая гармонично объединила три ключевых критерия, по которым оценивались все произведения, это:

- хронология (то есть последовательность написания произведений);
- идейно-тематическое содержание текстов;
- авторское мироощущение (речь идет о духовном поиске авторов, который, по нашему мнению, представляется возможным проследить при анализе программных работ писателей).

В результате мы создали комплексную, но достаточно емкую периодизацию творчества А. и Б. Стругацких, включающую в себя лишь два этапа:

– этап утопического мировосприятия. Этот период, на наш взгляд, представляет собой движение от классической (применительно к творчеству Стругацких также справедливо сказать – непременно коммунистической) утопии до фундаментальных социально-философских проблем, с которыми рано или поздно столкнется человеческая цивилизация. Важно отметить, что каждое произведение на данном этапе имеет положительную развязку, здесь А. и Б. Стругацкие демонстрируют свою веру в человечество, говоря о том, что нет проблем, которые наша цивилизация не смогла бы решить. Временной интервал этого периода: 1957 – 1965 годы. Программные произведения: рассказы из сборника «Шесть спичек», «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею», «Стажеры», «Полдень, XXII век», «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Далекая Радуга»;

– этап синтетического мировосприятия. На данном этапе А. и Б. Стругацкие вкладывают в свои произведения больше реализма, заменяя сугубую научную фантастику на фэнтези и сатиру. В то же время здесь очевиден экзистенциальный и даже сюрреалистический уклон, который делает романы и повести авторов более глубокими, а также позволяет им отступить от канонов, продиктованных советской цензурой. Ни одно из произведений данного этапа не имеет однозначной положительной развязки. Временной интервал этого периода: 1965 – 1988 годы. Программные произведения: «Понедельник начинается в субботу», «Сказка о Тройке», «Гадкие лебеди», «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света», «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Град обреченный», «Волны гасят ветер», «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя».

Важно пояснить, почему для названия этапов выбраны соответствующие понятия. Первый этап (1957 – 1965 гг.) мы назвали «утопическим». Выбор этого понятия очевиден, потому что подавляющее большинство произведений, созданных Стругацкими на данном этапе, в той или иной степени рисует перед читателем классическую утопию, мир будущего с неисчислимыми благами. Эти

произведения созданы в жанре классической научной фантастики и почти все они принадлежат к так называемому «Миру Полудня».

Второй этап (1965 – 1988 гг.) мы назвали «синтетическим». Понятие «синтез» (происходит от греческого «*synthesis*», что в переводе означает «соединение») представляет собой «соединение (мысленное или реальное) различных элементов объекта в единое целое (систему)» [227, с. 314]. В этом смысле поздние произведения Аркадия и Бориса Стругацких, на наш взгляд, объединяют принципы научной и философской фантастики, а порой авторы «подключают» чисто фэнтезийный подход (миры Привалова).

Как отмечает Д.М. Володихин, «... зрелые Стругацкие писали о том, что происходит в стране, рядом с ними, рядом с теми, кто их читал. Они населяли свои книги персонажами, говорившими на языке советской интеллигенции. Прогрессоры, космодесантники, ксенопсихологи и т.п. выражали свои мысли точно так же, как их коллеги по умственной работе из далекой середины XX столетия. И проблемы ими обсуждались точно те же, что и здесь, в курилках и на кухнях «страны Советов» [155].

Данная периодизация в полной мере отвечает заявленным критериям и, на наш взгляд, четко отражает сущность и мотивацию смены творческих периодов в литературной жизни Аркадия и Бориса Стругацких. Кроме того, произведения для анализа, осуществленного во второй главе данной работы, были выбраны на основе разработанной нами системы периодизации творчества авторов.

Во втором параграфе первой главы нашей работы предпринята попытка выявления тенденций формирования и развития художественного стиля братьев Стругацких на основе идейно-сюжетных заимствований у других авторов. В этом отношении писателей, которые явно повлияли на творчество А. и Б. Стругацких, можно разделить на несколько групп, в основе которых находятся различные критерии. Первая группа сформирована по принципу национальной принадлежности писателей, и здесь мы можем выделить целый ряд авторов, влияние которых ощущается в произведениях Стругацких:

– отечественные писатели (А.Н. Толстой, И.А. Ефремов, М.А. Булгаков);

– зарубежные писатели (К. Чапек, Г. Уэллс, С. Лем, Р. Брэдбери, Д. Хеллер, Л. Кэрролл, Д. Свифт, Ф. Кафка, А. Камю).

Несмотря на то, что вышеперечисленные авторы оказали существенное и по-своему уникальное влияние на братьев Стругацких, нам все же представляется возможным объединить их в группы на основе специфики заимствований идейно-сюжетных элементов. Следуя этой логике, второй параграф первой главы настоящей работы включает два подпараграфа, которые фактически представляют собой последовательность тезисов, доказывающих влияние вышеуказанных авторов на творчество Стругацких с учетом специфики заимствований. С этой точки зрения мы выделяем две группы заимствований:

– традиции классиков научной фантастики (К. Чапек, С. Лем, Р. Брэдбери, А.Н. Толстой, И.А. Ефремов);

– заимствования сюрреалистических и иррационалистических мотивов (Ф. Кафка, А. Камю, Д. Хеллер, Д. Свифт, Л. Кэрролл, М.А. Булгаков).

Что касается влияния классиков научной фантастики на творчество А. и Б. Стругацких, то из отечественных фантастов на их произведения в большей степени повлияли романы:

– А.Н. Толстого (идейные и сюжетные параллели между «Обитаемым островом» Стругацких и «Аэлитой» Толстого);

– И.А. Ефремова (идейные и сюжетные параллели между «Полдень, XXII век» Стругацких и «Туманность Андромеды» Ефремова).

Относительно художественных традиций зарубежных классиков научной фантастики в творчестве Стругацких необходимо отметить следующих авторов:

– Г. Уэллса (идейные и сюжетные параллели между «Страной багровых туч», «Обитаемым островом», «Вторым пришествием марсиан» Стругацких и «Войной Миров» Уэллса);

– С. Лема (идейные и сюжетные параллели между «Пикником на обочине», «Далекой Радугой», «Спонтанным рефлексом» Стругацких и «Солярисом», «Магеллановым облаком», «Расследованием», «Голомом XIV» Лема);

– Р. Брэдбери (идейные и сюжетные параллели между «Полдень, XXII век» Стругацких и «Марсианские хроники» Брэдбери).

Что же касается идей экзистенциализма и сюрреализма, обнаруженных нами в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких, то они, на наш взгляд, явно навеяны следующими произведениями европейской и американской литературы:

– «безумный» сюрреалистичный мир романов «Улитка на склоне» и «Град обреченный», а также бунт Максима Камеррера в произведении «Обитаемый остров» идейно переплетаются с романом «Чума» А. Камю, его философскими эссе «Миф о Сизифе» и «Бунтующий человек», с романами Ф. Кафки «Замок» и «Процесс», а также с произведениями «Дьяволиада» и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова;

– сатиро-фантастические приключения главного героя повестей «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» в основе сюжета имеют те же структурные компоненты, что и «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла и «Путешествия Гулливера» Д. Свифта;

– прием, использованный Стругацкими при описании пишущей машинки в повести «Сказка о Тройке», ранее применялся в романе Д. Хеллера «Ловушка-22».

Однако здесь мы четко разграничиваем позиции А. и Б. Стругацких, а также те мировоззренческие установки, которые можно встретить в произведениях авторов, чьи заимствования обнаружены нами в творчестве фантастов. К примеру, соотнесение романов «Улитка на склоне» и «Град обреченный» Стругацких с произведениями М.А. Булгакова в контексте библейских мотивов имеет диаметрально противоположные предпосылки. Если Булгаков, по меткому замечанию Д.М. Володихина, предлагает нам «духовное евангелие» от беса» [157], то Стругацкие в принципе не акцентируют внимания на библейской философии, балансируя между гностицизмом и агностицизмом исключительно в контексте сюжетных поворотов.

Вторая глава настоящей работы посвящена анализу трех произведений, которые, на наш взгляд, в полной мере демонстрируют динамику авторской

мысли и художественной методологии Аркадия и Бориса Стругацких. Нужно отметить, что эти произведения – «Далекая Радуга», «Улитка на склоне» и «Град обреченный» – относятся к разным этапам литературной судьбы авторов в соответствии с концепцией, разработанной нами в первом параграфе первой главы данной работы. Повесть «Далекая Радуга» была написана в 1963 году и соответствует этапу утопического мировосприятия в проекции на нашу концепцию. Роман «Град обреченный» был написан в 1972 году и соответствует этапу синтетического мировосприятия. Роман «Улитка на склоне» представляет для нас наибольший интерес, так как данное произведение, сочетая в себе веяния обоих этапов, было создано в 1965 году, который наша концепция обозначает как переломный в творчестве авторов. При этом все три произведения вполне очевидно являются программными для литературной судьбы А. и Б. Стругацких.

В первом параграфе второй главы настоящей работы на основе анализа искомого текста мы сделали вывод о том, что одной из ключевых тем повести «Далекая Радуга» является тема взаимодействия человека и совершенного кибернетического механизма (в частности – андроида с искусственным интеллектом). Братья Стругацкие заключают проблему в рамки трансгуманистической тенденции, которая, очевидно, является базисом современного научного прогресса, и пытаются показать читателю максимум возможных вариантов ее развития. В «Далекой Радуге» мы видим четыре таких варианта:

– создание полноценного искусственного интеллекта, способного принимать решения на основе анализа доступных ему данных, а также имеющего способности к самообучению. Такой механизм, работающий подобно человеческому мозгу, но ввиду своего происхождения полностью лишенный чувств и эмоций, Стругацкие облачают в форму так называемой Массачусетской машины, которая, по их мнению, представляет для человечества явную опасность;

– сращение человеческого организма с машиной (линия Камилла). Итогом столь высокотехнологичных манипуляций станет превращение человека в существо, обладающее выдающимися физическими и интеллектуальными

возможностями, но полностью лишённое важных эмоциональных атрибутов. По мнению Стругацких, подобный исход недопустим, потому что он дискредитирует саму идею фундаментальности научного прогресса;

– неосознанное уподобление человека машине под действием окружающей обстановки (линия Роберта Складорова). Стругацкие считают, что длительное соседство с высокотехнологичными устройствами может негативно сказаться на самоопределении индивида, в результате чего он (индивид) может потерять человеческие черты, лишившись своего места в человеческом социуме;

– человек, несмотря на экстремальные внешние факторы и атрибуты обстановки, все равно остается самим собой, человеком с большой буквы, добрым, ответственным и справедливым (линия Горбовского). Как ни трудно догадаться, именно этот вариант братья Стругацкие считают единственно верным и к осознанию этой мысли призывают читателя.

Кроме того, повесть «Далекая Радуга» вполне очевидно несет в себе предупреждение грядущим поколениям. Вопрос правомерности и разумного ограничения научного эксперимента – один из ключевых в повести. Здесь в рамках будущего, построенного на базе основных трансгуманистических постулатов, авторы приходят к выводу о том, что эксперименты с искусственным интеллектом, так же как и эксперименты с имплантированием в человеческий организм кибернетических устройств при всей своей перспективности по ряду причин никогда не принесут людям пользы. Более того, подобные эксперименты с высокой долей вероятности будут опасны для людей будущего. Тем не менее, по мнению Стругацких, эксперимент как таковой является ключом к прогрессу, без которого развитие цивилизации невозможно. В этом смысле авторы указывают нам на то, что эксперименты (в том числе – глобальные и потенциально опасные) необходимы, но они должны быть строго ограничены нормами морали и этики.

Второй параграф второй главы настоящей работы подводит нас к выводу о том, что роман «Улитка на склоне» действительно является одним из самых неоднозначных произведений А. и Б. Стругацких. В произведении, которое создано в переломный момент, на стыке двух творческих этапов в литературной

судьбе авторов, поднимаются исключительно сложные, во многом – двусмысленные социально-философские проблемы. Экзистенциальная борьба главных героев романа против агрессивной внешней среды заканчивается ничем, отсутствием понятия, осознания и, возможно, откровения, на которое надеялись герои. Получается, что любая борьба тщетна, а откровение – лишь иллюзия, которая ведет к еще большему непониманию.

На наш взгляд, в этом произведении ярко и рельефно отражены духовные поиски самих авторов, которые, однако, вовсе не говорят о том, что в личностном развитии и стремлении к осознанию законов окружающего мира нет никакого смысла, несмотря на то, что в конце, очевидно, нас ждет одно лишь непонимание и, вероятно, разочарование. Важно отметить, что Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» дает недвусмысленный намек на то, что есть «мир Леса»: «Лес – это Будущее» [14]. Вероятно, речь идет о смутном, пока еще непонятном, а точнее – непонятом будущем. И здесь вновь прослеживается экзистенциальная идея бунта, манифестом которой звучат слова одного из главных героев романа: «Здесь не голова выбирает. Здесь выбирает сердце. Закономерности не бывают плохими или хорошими, они вне морали. Но я-то не вне морали!..Плевать мне на то, что Колченог – это камешек в жерновах ихнего прогресса. Я сделаю все, чтобы на этом камешке жернова затормозили. И если мне не удастся добраться до биостанции – а мне, наверное, не удастся, – я сделаю все, что могу, чтобы эти жернова остановились» [5, с. 496]. По нашему мнению, это и есть позиция самих Стругацких.

Кроме того, в романе «Улитка на склоне» авторы метафорически, образно рисуют перед нами три направления, по которым может двигаться социум в своем развитии. Эти направления во многом антагонистичны, и хотя их пересечения очевидны, они не могут сосуществовать параллельно, в рамках одного общественного строя.

Первый вариант выражен в образе Управления (линия Переца), он подразумевает абсолютную шаблонность и систематизацию всех сфер человеческой деятельности. Это главенство логики, цензурный гнет, деспотизм

управленцев. Здесь Стругацкие, безусловно, во многом опирались на облик бюрократической системы современного им Советского Союза. Здесь инициатива наказуема, а «творчество без последствий» невозможно.

Второй вариант – образ Леса (соответственно, линия Кандида). Здесь во главе угла – абсолютная свобода, свобода мышления, творчества и экспериментирования. В этом мире нет ограничений и каждый волен выбирать тот путь, который ему нравится. Вполне очевидно, что этот вариант, по мнению Стругацких, приводит к хаосу и анархии, которые отрицают сами понятия нравственности и морали.

Третий вариант не определен ни в одной сюжетной линии романа, но он вполне очевидно прослеживается между строк произведения. Здесь речь идет о творческой свободе, которая подчинена разумным ограничениям, как моральным, так и этическим, налагаемым со стороны социума и управленческих структур. При этом сами управленческие структуры единолично не создают законодательные нормы, они лишь поддерживают последние. Лишь такой мир, по всей видимости, может быть гармоничен.

На основе комплексного анализа романа «Град обреченный», проведенного в третьем параграфе второй главы настоящей работы, мы делаем вывод о том, что одна из ключевых тем данного произведения – тема народного бунта. Механика бунта последовательно описана Стругацкими в нескольких эпизодах – от нашествия на Город армии павианов до полноценной революции, организованной партией Радикального Возрождения. В первом случае бунт хаотичный и бессистемный, во втором – заранее спланированный и четко определенный, развивающийся, скажем так, по графику. В обоих случаях мы видим жестокость и гибель невинных людей.

Позже устами первого советника нового Главы Правительства Города А. и Б. Стругацкие провозглашают концепцию сытого и голодного бунта, четко описывая сущность произошедших событий. Концепция проста, она говорит о том, что бунт – это естественный процесс, который характерен для любого общества. Отличие бунтов состоит лишь в том, что есть «голодные бунты»,

которые возникают, когда людям не хватает каких-то конкретных благ и ресурсов, и «сытые бунты», которые имеют место, когда у людей есть все и обществу буквально некуда выплеснуть свою энергию.

Другая, не менее фундаментальная идея, отраженная Стругацкими на страницах романа «Град обреченный», значительно более сложна как в идейном плане, так и с точки зрения художественного воплощения. Во-первых, эволюция личности главного героя романа (Андрея Воронина) повторяет путь, который прошел Люцифер, енохианский падший ангел – от откровения и понимания, через мучительное низвержение к последующему восхождению в абсолютно иной ипостаси. В этом смысле персонаж Воронина в последней главе романа близок, на наш взгляд, к библейскому образу Иисуса, что, однако, не отменяет факта соотнесения Андрея Воронина с Люцифером. Непосредственно с этой мыслью мы связываем рассмотрение «Града обреченного» в контексте пифагорейской философии, потому что, на наш взгляд, данная концепция имеет место в этом (и не только в этом) произведении. Все эти тенденции неразрывно связаны и, по нашему мнению, ведут к экзистенциальному пониманию бытия, цикличности его фундаментальных процессов, заключенных в образе хтонического чудовища – Уроборосса. Важно, что при этом человек представляется Стругацким не безвольной пешкой, он сам выбирает свой путь и сам меняет финал этого пути.

С другой стороны, наше исследование не подразумевает целенаправленное комплексное изучение библейских мотивов в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких. Более того, мы отлично понимаем, что любые сюжеты и отсылки к Священному Писанию в работах Стругацких не являются самоцелью. Д.М. Володихин называет это «антуражный материал», и мы в полной мере соглашаемся с данной формулировкой.

Заключительный параграф второй главы настоящей работы представляет собой сравнительный анализ базовых сюжетообразующих, идейных и тематических элементов всех трех произведений, которые были рассмотрены ранее. На наш взгляд, повесть «Далекая Радуга», романы «Улитка на склоне» и «Град обреченный» можно объединить на основе следующих моментов:

- идея дуализма, двойственности окружающего мира (в контексте противостояния человека и обстоятельств);
- экзистенциальная концепция поиска истины, жизненного предназначения, неразрывно связанная с идеей личностного бунта, постоянной борьбы;
- использование уникального художественного элемента – глобального эксперимента – в роли ключевого сюжетобразующего фактора.

Тезис об эксперименте требует, на наш взгляд, дополнительного пояснения. В повести «Далекая Радуга», которая относится к утопическому периоду в творчестве авторов (в соответствии с нашей периодизацией), научный эксперимент – это фактически «движитель сюжета». Именно неудачный эксперимент нуль-физиков приводит Радугу в дисбалансное состояние, которое позволяет раскрыть сущность характера главных героев и через них, очевидно, продемонстрировать авторское отношение к поднимаемым в тексте проблемам.

В романе «Град обреченный», который мы относим к периоду синтетического мировосприятия в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких, речь идет о принципиально ином эксперименте. Это эксперимент социальный, вероятно, социально-политический, ведь недаром мир «Града обреченного» самими персонажами на всем протяжении повествования называется «миром эксперимента». И это, на наш взгляд, закономерная тенденция, ведь второй период в литературной судьбе Стругацких уходит от научной фантастики в пользу фантастики философской.

Роман «Улитка на склоне» справедливо занимает «усредненную» позицию, как было показано во второй главе данной работы, в частности, мы говорим о том, что данная работа располагается на стыке утопического и синтетического периода в творчестве авторов. Что касается понятия эксперимента применительно к данному тексту, то само это слово в произведении не употребляется вообще. Тем не менее, и этот вывод мы делаем, исходя из анализа текста, предложенного во втором параграфе второй главы настоящей работы, «мир Леса» очевидно является последствием свободного творческого экспериментирования (за основу мы берем понятие «креатив»). В то же время «мир Управления», несмотря на свою

шаблонность, также не чужд экспериментов, хотя, по всей видимости, нецеленаправленных (речь идет об эпизоде с бунтующими машинами).

Приведенные тезисы, на наш взгляд, являются ключевыми в рассматриваемых произведениях. Однако мы не случайно выбрали тексты, которые относятся к разным этапам творческого пути Стругацких (по нашей собственной классификации). Одни и те же идеи в приведенных работах приобретают различные воплощения и, что гораздо важнее, приводят к принципиально разным сюжетным развязкам. Так, если в повести «Далекая Радуга», несмотря на неудавшиеся эксперименты и гибель людей, финал однозначно положителен, то в «Граде обреченном» искания Воронина едва ли можно назвать оконченными. Роман «Улитка на склоне», как мы уже не раз отмечали, в этом смысле выступает неким художественным андрогинном.

Таким образом, художественный мир произведений Аркадия и Бориса Стругацких представляет собою последовательное преодоление морально-этических конфликтов цивилизационного порядка в рамках одного художественного направления. В своих работах писатели стремились к синтезу стилистических техник, к гротескному сочетанию разноплановых явлений, к литературному эксперименту с содержанием и формой художественного текста. При этом тематически творчество братьев Стругацких далеко не всегда было непосредственно связано с насущными проблемами их времени и окружающей их действительности. Зачастую авторы смотрели далеко в будущее, и, находясь в 1960-1970-ых годах, они создавали миры, которые актуальны для нас, людей, живущих в начале нового тысячелетия.

Список литературы

Произведения А.Н. и Б.Н. Стругацких

1. Стругацкий А., Стругацкий Б. Куда ж нам плыть? Сборник публицистики [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/ludeni/publ-all.htm> (дата обращения 11.02.2015).
2. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 1: 1955-1959 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2000. – 672 с.
3. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 2: 1960-1962 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 592 с.
4. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 3: 1961-1963 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 704 с.
5. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 4: 1964-1966 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 624 с.
6. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 5: 1967-1968 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 672 с.
7. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 6: 1969-1973 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 656 с.
8. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 Т. Т. 7: 1973-1978 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 592 с.
9. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 8: 1979-1984 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 736 с.

10. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 9: 1985-1990 гг. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома «Corvus», 2001. – 656 с.
11. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 10. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica. Издательского Дома «Corvus», 2001. – 752 с.
12. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 11: Неопубликованное. Публицистика. – Д.: «Сталкер»; СПб.: «Terra Fantastica» Издательского Дома Corvus., 2001. – 736 с.
13. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 12, дополнительный / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – Донецк: «Издательство Сталкер», 2003. – 699 с.
14. Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/books.htm> (дата обращения 12.02.2014).
15. Стругацкий Б.Н. Оффлайн-интервью на сайте «Русская фантастика» [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rusf.ru/abs/int.htm> (дата обращения 5.09.2013).

Художественная литература

16. Алексеев О.В. Фанастика-77. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 384 с.
17. Андреев Д.Л. Роза Мира. – М.: Урания, 2006. – 608 с.
18. Брэдбери Р.Д. Марсианские хроники. – М.: Эксмо, 2008. – 358 с.
19. Булгаков М.А. Полное собрание сочинений романов и повестей. – М.: Эксмо, 2012. – 1248 с.
20. Войскуновский Е.Л. Черный столб. Сборник научно-фантастических повестей и рассказов. – М.: Знание, 1963. – 296 с.
21. Днепров А.П. Глиняный бог. – М.: АСТ, 2003. – 800 с.
22. Ефремов И.А. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 512 с.

- 23.Ефремов И.А. Туманность Андромеды. Час быка. – М.: Зебра Е, 2008. – 784 с.
- 24.Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек. – Минск: Попурри, 1998. – 544 с.
- 25.Камю А. Чума. – М: АСТ, 2005 – 368 с.
- 26.Кафка Ф. Процесс. – М: АСТ, 2010 – 320 с.
- 27.Кафка Ф. Замок. – СПб: Азбука, 2011 – 480 с.
- 28.Кэррол Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. – М.: Пресса, 1992. – 320 с.
- 29.Лем С. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. – М.: Ф. Грег., 1992. – 352 с.
- 30.Лем С. Магелланово облако. – М.: АСТ., 2010 – 448 с.
- 31.Лем С. Сумма технологий – М.: АСТ, 2012 – 640 с.
- 32.Набоков В.В. Приглашение на казнь. – М.: Азбука-классика, 2006. – 192 с.
- 33.Ницше Ф.В. Так говорил Заратустра. – М.: ИФ РАН, 2004. – 384 с.
- 34.Ницше Ф.В. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнера. Антихрист. Ессе Номо. Человеческое, слишком человеческое. Злая мудрость. – Минск: Харвест, 2005. – 879 с.
- 35.Рерих Н.К. Врата в будущее. Цифровая книга. – М.: Эксмо, 2010. – 137 с.
- 36.Свифт Д. Путешествия Гулливера. – М.: Мир книги, 2010. – 272 с.
- 37.Тисдел С. Будут сладкими ливни (перевод с английского Михаила Ракунова) [электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/interpoezia/2011/1/ti_15.html (дата обращения 4.07.2012).
- 38.Толстой А.Н. Аэлита. – М.: АСТ, Астрель. 2011. – 224 с.
- 39.Уэллс Г. Война миров. – М.: АСТ, 2010. – 224 с.
- 40.Хеллер Д. Видит бог. – М.: АСТ, 2011. – 448 с.
- 41.Чапек К. Средство Макропулоса. Война с саламандрами. Фантастические рассказы. – М.: Мир, 1966. – 568 с.

42. Чапек К. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. – М.: Терра-Книжный клуб. 2004. – 1360 с.

Библейская и апокрифическая литература

43. Библия. – М.: Институт перевода Библии, 1989. – 1417 с.
44. Берестенев П.В. Ветхозаветные апокрифы. Книга Юбилеев. Заветы двенадцати патриархов. – СПб.: Амфора, 2000. – 256 с.
45. Лосиевский И.В. Книги Еноха. Тайны Земли и Неба: перевод с древнееврейского. – М.: Эксмо, 2003. – 496 с.
46. Свенцицкая И.С. Апокрифы древних христиан. – М.: Мысль, 1989. – 336 с.

Диссертации и научные публикации

47. Бардасова Э.В. Концепция возможных миров в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Казань, 1995 год. – 159 с.
48. Бирюзова Н.А. Мотив «Второго Пришествия Христа» в русской литературе XIX-XX вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 2010. – 186 с.
49. Борода Е.В. Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Тамбов, 2007. – 173 с.
50. Ваганова И.Ю. Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики: на материале творчества А. и Б. Стругацких. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2009. – 181 с.
51. Иванова С.П. Научная фантастика и современное научное познание. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 1979. – 189 с.

- 52.Изотов В.П., Изотова И.В. Некоторые филологические подробности фантастического творчества братьев Стругацких. – Орёл: Орион, 2002. – 61 с.
- 53.Кузнецова А.В. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950-1990-е гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 2004. – 248 с.
- 54.Кузнецова А. В., Ашкинази Л.А. Еврейская тема в творчестве Стругацких. Материалы Девятой Ежегодной Междисциплинарной конференции по иудаике: Ч.2. – М., 2002. – С. 366-371.
- 55.Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 1993. – 199 с.
- 56.Милославская В.В. Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ставрополь, 2008. – 184 с.
- 57.Надежкина Т.О. Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Владивосток, 2008. – 215 с.
- 58.Неёлова А.Е. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Петрозаводск, 2004. – 249 с.
- 59.Некрасов С.А. Власть как насилие в утопии Стругацких: опыт деконструкции [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec01.htm> (дата обращения 5.03.2012).
- 60.Неронова И.В. Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ярославль, 2015. – 209 с.

61. Рожков В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Новосибирск, 2007. – 228 с.
62. Тамарченко Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Донецк, 1969. – 225 с.
63. Тельпов Р.Е. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 2009. – 244 с.
64. Шпильман М.В. Коммуникативная стратегия «речевая маска»: на материале произведений А. и Б. Стругацких. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Новосибирск, 2006. – 229 с.
65. Yvonne Howell «Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky». – New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M, Paris, Wien: Lang, 1994. (Russian and East European studies in aesthetics and the philosophy of culture). – X, 171 p. (в переводе А. Кузнецовой. [электронный ресурс]. Режим доступа: http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2110.shtml (дата обращения 6.06.2014)).

Монографии

66. Амусин М.Ф. Братья Стругацкие. Очерк творчества. – Израиль: Бесэдер, 1996. – 188 с.
67. Астафьева-Скалбергс Л.А. Символический персонаж (предмет) и формы его изображения в народной песне. – М.: Изд-во МГПУ, 1972. – 131 с.
68. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 512 с.
69. Баталов Э.Я. В мире утопии. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.

- 70.Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
- 71.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- 72.Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – М.: Правда, 1989. – 358 с.
- 73.Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, 1970. – 120 с.
- 74.Буслаев Ф.И. Народный эпос и мифология. – М.: Высшая школа, 2003. – 400 с.
- 75.Вернадский В.И. Начало и вечность жизни. – М.: Советская Россия, 1989. – 704 с.
- 76.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1986. – 404 с.
- 77.Вишневский Б.Л. Аркадий и Борис Стругацкие. Двойная звезда. – М.: Terra Fantastica, 2003. – 384 с.
- 78.Володихин Д.М., Прашкевич Г.М. Братья Стругацкие. – М.: Молодая Гвардия, 2012 – 350 с.
- 79.Волошинов А.В. Пифагор. Союз истины, добра и красоты. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
- 80.Геллер Л.В. Вселенная за пределами догмы: Размышления о сов. фантастике. – Лондон, 1985. – 444 с.
- 81.Генис А.А., Вайль П.Л. 60-е: мир советского человека. – М.: АСТ, Corvus, 2013. – 432 с.
- 82.Глазман М.С. Научное и художественное мышление. – М.: Наука, 1983. – 178 с.
- 83.Голлан А. Миф и символ. – М.: Русская литература, 1993. – 375 с.
- 84.Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
- 85.Гройс Б.Е. Искусство утопии. – М.: Художественный журнал, 2003. – 322 с.

86. Гумилев Л.Н. Этносфера: История людей и история природы. – М.: Экопрос, 1993. – 544 с.
87. Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике. – М.: Просвещение, 1991. – 55 с.
88. Дарлинг Д. Телепортация: прыжок в невозможное. – М.: Эксмо, 2008. – 300 с.
89. Дубровский Д.И. Искусственный интеллект. Междисциплинарный подход. – М.: Интел, 2006 – 448 с.
90. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926. – Л.: Academia, 1928. – 357 с.
91. Каганская М.Л., Вчерашнее завтра. – М.: РГГУ, 2004 – 324 с.
92. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? – М.: Художественная литература, 1974. – 347 с.
93. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса: генезис чувственной культуры. – Киев: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1982. – 192 с.
94. Кайтох В.М. Братья Стругацкие: очерк творчества. – М.: АСТ, 2003. – 608 с.
95. Кац Р.С. История советской фантастики, 3-е изд. – СПб.: С.-Петербург. унта, 2004. – 204 с.
96. Крюковский И.И. Кибернетика и законы красоты. – Минск: Изд-во БГУ, 1977. – 254 с.
97. Кузнецова А.В. Братья Стругацкие: феномен творчества и феномен рецепции. – Липецк: «Крот», 2007. – 84 с.
98. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70 годы. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 255 с.
99. Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. – СПб: Искусство, 1997. – 848 с.

- 100.Ляпунов Б.В. В мире фантастики. – М.: Книга, 1975. – 207 с.
- 101.Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – 192 с.
- 102.Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Изд-во РГГУ, 1994. – 136 с.
- 103.Надежкина Т.О. Три мифа Стругацких: монография. – Владивосток: Морской гос. ун-т им. адм. Г. И. Невельского, 2010. – 197 с.
- 104.Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.
- 105.Нигматуллина Ю. Г. Методология комплексного изучения художественного творчества. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1983. – 104 с.
- 106.Нигматуллина Ю. Г. Комплексное исследование художественного творчества. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1990. – 150 с.
- 107.Осипов А.Н. Библиография фантастики: Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики. – М.: Изд-во МПИ, 1990. – 224 с.
- 108.Парнов Е.И. Современная научная фантастика. – М.: Знание, 1968. – 104 с.
- 109.Первушина Е.В. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2001. – 92 с.
- 110.Поспелов Г.С. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978. – 352 с.
- 111.Прайд В. Новые технологии и продолжение эволюции человека – М.: ЛКИ, 2008. – 320 с.
- 112.*Ревзина 1998* – Ревзина О.Г. Методы анализа художественного текста // Структура и семантика художественного текста. – М: АСТ, 1998. – С. 301-316.
- 113.Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме (Вопросы теории). – М.: МГУ, 1988. – 176 с.

- 114.Савченко В.Н., Смагин В.П. Начала современного естествознания: тезаурус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 336 с.
- 115.Свирский Г.Ц. На Лобном месте: Литература нравственного Сопротивления 1946-1986. 2-е изд., доп. – М.: Крук, 1998. – 623 с.
- 116.Скаландис А. Братья Стругацкие. – М.: АСТ, 2008. – 736 с.
- 117.Соколов Б.В. Михаил Булгаков: загадки творчества. – М.: Вагриус, 2008. – 688 с.
118. Сухих И.Н. Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко. – СПб: Журнал Нева, 2012. – 216 с.
- 119.Фрумкин К.Г. Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 167 с.
- 120.Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1984. – 331 с.
- 121.Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. – М.: Наука, 1979. – 312 с.
- 122.Шек А.В. Своеобразие фантастики А. и Б. Стругацких // Труды СГУ им. А. Навои. Новая серия. Вып. 200. – Самарканд: Изд-во СГУ, 1972. – 310 с.
- 123.Шюре Э. Пифагор. Дельфийские мистерии. – М.: Амрита-Русь, 2004. – 240 с.
- 124.Torrance E.P. The Torrance Test of creative thinking: Technical-norm manual. I11, 1974. – 194 p.

Учебники и пособия

- 125.Лейдерман Н.Л.Современная русская литература 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 т. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 413 с.
- 126.Северова Н.Г. Художественный мир Стругацких: Факультатив по литературе. – Екатеринбург: АМБ, 2001. – 98 с.
- 127.Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.

Критика и публицистика

128. Аверинцев С.С. София-Логос. – Киев: Дух и Литера, 2000. – 912 с.
129. Александров В.А. Против чуждых нам взглядов // Правда Бурятии. – 1968. – №116. – С. 3.
130. Амусин М.Ф. Далеко ли до будущего? // Нева. – 1988. – № 2. – С. 153-160.
131. Андреев Ю.А. Чтобы не наступил конец света // Стругацкий А., Стругацкий Б. За миллиард лет до конца света. Пикник на обочине. Далекая Радуга. Л.: Лениздат, 1988. – С. 481-495.
132. Арбитман Р.Э. Истоки будущего – в настоящем // За инженер. кадры. – 1983. – № 32. – С. 4.
133. Арбитман Р.Э. «Вернуть людям духовное содержание...»: Человек и книга в фантастике А. и Б. Стругацких // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. – 1989. Вып. 5. – С. 133-144.
134. Арбитман Р.Э. Со второго взгляда (заметки о «Повести о дружбе и недружбе» А. и Б. Стругацких) // Проблемы детской литературы. – 1989. – Вып. 1. – С. 110-121.
135. Арбитман Р.Э. Живём только дважды. – Волгоград: ЛИА БАЗИАТ, 1991. – 119 с.
136. Арбитман Р.Э. Участь Кассандры. – Саратов: МП «Литера», 1993 – 152 с.
137. Ашкинази Л.А., Ефремов В.А. Авторская рефлексия. // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 52-546.
138. Белозеров С.В. Предисловие. // Вторжение: Сб. научно-фантастических произведений. – М.: Воениздат, 1992. – С. 5-22.
139. Беловранин А.О. «Град обреченный» Стругацких – мир эксперимента: вып. работа. – СПб.: СПбРГПУ им. Герцена, 2002 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sex-lib-party.narod.ru/andjey/bakalavr4.htm> (дата обращения: 15.02.2012).

140. Бестужев-Лада И.В. Фантастика: зрелость или старость. // Литературная газета. – 1985. – №82. – С. 40.
141. Биленкин Д.А. Реализм фантастики // Сборник научной фантастики. – М.: Знание, 1988. – Выпуск 32. – С. 184-203.
142. Биленкин Д.А. Радуга времени. // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Стажеры: Фантастические повести. – М.: Дет. лит., 1991. – С. 5-18.
143. Бондаренко С.В. История «Улитки» // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 357-380
144. Бондаренко В.Г. Игра на занижение. // Молодая гвардия. – 1989. – №12. – С. 63-87.
145. Борисов В.В., Ашкинази Л.А., Кузнецова А.В. Словарь терминов и имен «Улитка на склоне» // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 468-483.
146. Борода Е.В. От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века // Филология и человек. Научный журнал. – 2008. – №4. – С. 21-27.
147. Борода Е.В. Век XXI: мир новых возможностей или счастливый сон человечества? (по повести братьев Стругацких «Хищные вещи века») // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. – 2009. – №2. – С. 35-42.
148. Борода Е.В. Испытание властью как фактор становления характера героя в романе братьев Стругацких «Град обреченный» // Русская словесность. Научно-теоретический и методический журнал. – 2009. – №3. – С. 37-42.
149. Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности // Художественное творчество. – Л.: Наука, 1983. – С. 37-58.

150. Бритиков А.Ф. Что скрывается за «кризисом» современной фантастики // Современная литературно-художественная критика. Л.: Наука, 1975. – С. 221-243.
151. Бритиков А.Ф. Проблемы изучения научной фантастики. // Русская литература. –1980. – № 1. – С. 200-212.
152. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология. // Русская литература. –1984. – № 3. – С. 55-74.
153. Булычев К. В обойме или вне ее? // Советская библиография. – 1989. – №2. – С. 46-52.
154. Васильева В.Н. Новаторство ли это? // Литературная газета. –1969. – 15 окт. – С.6.
155. Володихин Д.М. Борис Натанович Стругацкий: Враг врагов человечества // Фома. – 2012. – №11 (115). [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://foma.ru/boris-natanovich-strugaczki-j-vrag-vragov-chelovechestva.html> (дата обращения: 7.12.14).
156. Володихин Д.М.. Я сын своего отца // Фома. – 2013. – №5 (121). [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://foma.ru/strugaczkie-i-vera.html> (дата обращения: 8.12.14).
157. Володихин Д.М.. Стругацкие и вера, или Поклонение культуре // Фома. – 2013. – №8 (124). [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://foma.ru/ya-syn-svoego-otsa.html> (дата обращения: 6.12.14).
158. Гаков В. Куда клонят фантасты? // Если. – 2001. – № 12. – С. 213-220.
159. Дымов Ф.Я. Фантастична ли фантастика? // Магический треугольник: Сборник фантастики. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 440-447.
160. Дубин Б.В. Улитка на склоне... лет // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 496-520.
161. Ефремов И.А. На пути к «Туманности Андромеды»/ Вопросы литературы. – 1961. – № 4. [электронный ресурс]. – режим доступа: <http://iae.newmail.ru/Publicism/AN.htm> (дата обращения 06.05.2012).

162. Жарков В.А. Тайны марсианских лун // Хрунов Е., Хачатурьянц Л. Здравствуй, Фобос! М.: Молодая гвардия, 1988. – С. 202-213.
163. Жукас С.В. О соотношении фольклора и литературы. // Фольклор: Поэтика и традиции. – М.: Советская Россия, 1982. – С. 5-48.
164. Жуков Д.А. Заветное. Литературно-критические статьи. – М.: Советская Россия, 1981. – 346 с.
165. Зеркалов А. За поворотом, в глубине // Знание - сила. – 1988. – № 8. – С. 71-76.
166. Зеркалов А. Бессилие богов // А. Стругацкий, Б. Стругацкий. Собр. соч.: в 12 т. М.: Текст, 1995. – Т. 2. – С. 492-493.
167. Зеркалов А. Послесловие к повести «Улитка на склоне» // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. – М.: АСТ, 1992. – Т. 5. – С. 185-188.
168. Иванюта Г.Л. Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких: «Хромая судьба» // Вестник Удмуртского университета. – 1993. – № 4. – С. 112-114.
169. Кагарлицкий Ю.И. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. – 1974. – № 10. – С. 34-78.
170. Казаков В.В. Кто такие «людены»? // Уральский следопыт. – 1991. – № 10. – С. 55.
171. Казанцев А.А. Приглашение к мечте // Фантастика 79. – 1979. – С. 360-364.
172. Канчуков Е.Г. ...Каждый город и весь мир принадлежал им по праву: Детство в прозе Стругацких // Детская литература. – 1988. – № 3. – С. 29-33.
173. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного // Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – С. 38-54.

174. Кондаков Б.В. Попкова Т.Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания // Вестник Пермского университета. – 2011. – №4 (16). – С. 130-143.
175. Кораблев А.А. Мотив дома в творчестве Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность: сб статей / под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 239-247.
176. Котляр Ю.Ф. Мир мечты и фантазии // Октябрь. – 1967. – № 4. – С. 193-202.
177. Кузнецова А. В. «Улитка на склоне»: Критическая рецепция – анализ реакции критиков, литераторов и читателей // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 381-451
178. Кузнецова А. В. Указатель публикаций повестей «Улитка на склоне» и «Беспокойство» // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 569-581.
179. Курильский В.М. Словарь цитат // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 464-467
180. Лапудев А.В. Продолжение следует! // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 547-568.
181. Легков И.Г. Одноразовая невозможность // Лавка фантастики –2001. – № 2. – С. 38-42.
182. Лемхин М.А. Не называя имен // Новое русское слово. – 1989. – 20 февр. – С. 4.
183. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С.74-87.

184. Лотман Ю.М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Т. XI. Литературоведение. – Тарту, 1968. – С. 47-128.
185. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325-344.
186. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – 496 с.
187. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. – М.: Наука, 1991. – 369 с.
188. Луков В.А. Молодой герой в литературе // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 1. – С. 141-147.
189. Медведева Н.Г. Миф и утопия // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь: ПГУ, 1989. – С. 65-77.
190. Мирер А.И. За поворотом, в глубине: (О повести А. и Б. Стругацких «Улитка на склоне») // Знание – сила. – 1988. – №8 – С.71-76.
191. Неелов Е.М. О специфике научной фантастики // Сб. научных работ студентов.– 1970. – Вып. 7. – С. 75-79.
192. Неелов Е.М. Образ леса в народной сказке и сказочной фантастике // Жанр и композиция литературного произведения. –1983. – С. 104-120.
193. Неелов Е. М. Фантастическое как эстетико-художественный феномен // Эстетические категории: формирование и функционирование. – Петрозаводск: ПГУ, 1985. – С. 98-108.
194. Неелов Е. М. О мере научности научной фантастики // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск: ПГУ, 1989. – С. 167-176.
195. Немцов В.И. Для кого пишут фантасты? // Известия. – 1966. – № 15. – С. 6.
196. Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше и русская религиозная философия: в 2 т. – Минск: Аксиона-Прицельс, 1996. – Т. 2. – С. 62-177.

197. Паскаль Б. Мысли, малые сочинения, письма. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – 544 с.
198. Переслегин С.Б. Бесконечность простых решений // Стругацкий А., Стругацкий Б. Парень из преисподней; Беспокойство; Жук в муравейнике; Волны гасят ветер. – М.: АСТ, 1996. – С. 5-11.
199. Петрухин В.Я. Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры // Мифы, культы, обряды зарубежной Азии. – М.: Наука, 1986. – С. 5-25.
200. Пимштейн И.Г. О фантастике много не говорили // Магнитогорский рабочий. – 1991. – №33. – С. 3.
201. Плеханов С.Н. Когда все можно? // Литературная газета. – 1989. – №13. – С. 17-20.
202. Подольный Р.Г. Пророчество или предвидение?: Что дает наука фантастике // Литературное обозрение. – 1973. – № 4. – С. 88-92.
203. Полтавский С.В. О сюжете в научной фантастике // О литературе для детей. – Л.: Детгиз РСФСР, 1955. – С. 130-169.
204. Прашкевич Г.М. Братья по разуму // Стругацкий А., Стругацкий Б. Волны гасят ветер. – Томск: Томское книжное изд-во, 1992. – С. 588-592.
205. Ревич В.А. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. – М.: ИВ РАН, 1998. – 354 с.
206. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. – М.: Искусство, 1990. – 605 с.
207. Рублев К.А. Этот увлекательный мир: К 25-летию творческой деятельности братьев Стругацких // Мясной гигант. – 1983. – № 3. – С. 2.
208. Руднев Д.М. «Замкнутый мир» современной русской фантастики // Грани (Франкфурт-на-Майне). – 1970. – № 78. – С. 166-196.
209. Самсонов Ю.С. Как перекрыли «Ангару», или Иркутская глава «Сказки о Тройке» братьев Стругацких / Голос. – 1990. – № 1. – С. 70-79.
210. Сербиненко В.В. Три века скитаний в мире утопии // Новый мир. – 1989. – № 5. – С. 242-255.

211. Скаредова Н.И., Гопман В.Л. Думать – не развлечение, а обязанность... // Книжное обозрение. – 1987. – № 9 – С.3.
212. Филиппов Л.А. От звезд – к терновому венцу: Чутье на неисправности // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч.: В 11 т. – Донецк: Сталкер, 2001. – Т. 11. – С. 636-725.
213. Хмелев Д.В. Использование информационной метрики в анализе текстового материала на примере корпуса текстов А. и Б. Стругацких. // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 452-463
214. Цеменко А.В. «Послезавтра» – это просто фантастика!: История улитки в ответах на шесть наивных вопросов / Керченский рабочий. – 1991. – № 23. – С. 4.
215. Чернышева Т.А. Научная фантастика и современное мифотворчество // Фантастика-1972. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 288-301.
216. Чернышева Т.А. О старой сказке и научной фантастике // Вопросы литературы. – 1977. – № 1. – С. 229-248.
217. Чернышева, Т.А. Фантастика и современное натурфилософское творчество // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. – Д.: Лениздат, 1983. – С. 58-76.
218. Шалганов А.М. Вполне земные заботы: Фантастика: реальность вымысла // Литературная газета. – 1986. – № 34. – С. 4.
219. Шестопалов О.В. Тридцать лет спустя // Стругацкий А., Стругацкий Б. Хромая судьба. Хищные вещи века. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 3-12.
220. Шилейко А.А. Проблемы компьютерного века // Обратная связь. Сборник научно-фантастических произведений. – М.: Мир, 1990. – С. 5-17.

221. Шехтман М.Б. Стругацкие contra Ефремов: Литературно-критическая проблематика в фантастике // Критика в художественном тексте: сб. науч. тр. – Душанбе: Изд-во ДГУ, 1990. – С. 123-143.
222. Шек А.В. Научная фантастика и ее место в современной советской литературе // Язык и литература. Материалы 2 Респ. науч.-теорет. конф., посвящ. 50-летию Ленин. комсомола. – Самарканд: Изд-во СГУ, 1969. – С. 242-251.
223. Шек А.В. Изображение будущего в романе И. Ефремова «Туманность Андромеды» // Труды СГУ им. А. Навои. Новая серия. Вып. 175. – Самарканд: Изд-во СГУ, 1970. – С. 186-201.
224. Юркин А.Б. Искусственный интеллект был создан и уничтожен // Новый Петербург. – 2006. – №767. – С. 4.
225. Яшин А.Я. «Радиант» о Стругацких // Вечерний Свердловск. – 1983. – 21 марта. – С. 4.
226. Potts S.W. The second Marxian invasion: the fiction of the Strugatsky Brothers. – San-Bernardino: The Borgo Press, 1991. – 104 pp. (в переводе А. Кузнецовой. [электронный ресурс]. Режим доступа: http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2150.shtml (дата обращения 1.9.2012)).

Словари и энциклопедии

227. Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. Современная версия. – М.: Эксмо, 2002. – 672 с.
228. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. Том 3. Р-Я. – М.: АСТ, Астрель, Харвест, Lingua, 2005. – 976 с.
229. Ильин И.И. Метарассказ // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-ИНИОН РАН, 1996. – С. 229-233.
230. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Оникс-ЛИТ, Мир и Образование, 2012. – 1376 с.

231. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. – М.: АСТ, Астрель, 2009. – 1280 с.
232. Хализев В.Е. Подтекст // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 5. – С. 829-830.
233. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – М.: Эксмо, 2007. – 864 с.
234. Шек А.В. Советская научная фантастика: Библиогр. указ. Вып. 1 (1917—1970 гг.). – Самарканд: Изд-во СГУ, 1988. – 55 с.