

ФИЛИП К. ДИК

**ВТОРАЯ
МОДЕЛЬ**

коллекция рассказов



FAN|ZON

Москва

2023

**ПОЛНАЯ
КОЛЛЕКЦИЯ
РАССКАЗОВ**



Вторая
модель

Золотой
человек



Особое
мнение

Вспомнить
всё

PHILIP K. DICK

THE
COMPLETE
SHORT STORIES

volume 1



The Folio Society

London

2021

ФИЛИП К. ДИК

**ВТОРАЯ
МОДЕЛЬ**

коллекция рассказов



FAN|ZON

Москва

УДК 821.111-312.9(73)

ББК 84(7Coe)-44

Д45

Philip K. Dick

THE COMPLETE SHORT STORIES

VOLUME 1

Copyright © The Estate of Philip K. Dick 1987. Individual stories were copyrighted in their year of publication and copyrights have been renewed by Philip K. Dick and The Estate of Philip K. Dick as applicable. Previously unpublished stories are Copyright © 1987 by The Estate of Philip K. Dick. All rights reserved

The text of this edition follows that of the five-volume Collected Stories of Philip K. Dick published in the UK by Millennium, an imprint of Victor Gollancz, in 1999–2000, with minor emendations.

Please refer to the Notes section of each volume for the publication dates of individual stories.

Fanzon Publishers

An imprint of

Eksmo Publishing House

Перевод *Дмитрия Старкова*

Дизайн *Елены Куликовой*

Дик, Филип К.

Д45 Вторая модель / Филип К. Дик; [перевод с английского Д. А. Старкова]. — Москва : Эксмо, 2025. — 880 с.

ISBN 978-5-04-188989-0

Первый том полного собрания рассказов Филипа К. Дика, в который вошли ранние произведения автора, написанные в 1947–1952 годах. В этих историях «калифорнийский визионер» создает удивительные миры, обитатели которых сталкиваются с фантастическими ситуациями и пытаются найти ответы на вечные философские вопросы бытия.

Издание дополнено предисловием и комментариями самого Филипа К. Дика.

УДК 821.111-312.9(73)

ББК 84(7Coe)-44

© Д. Старков, перевод на русский язык, 2023

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

ISBN 978-5-04-188989-0

СОДЕРЖАНИЕ

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

ВТОРАЯ МОДЕЛЬ

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

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

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Филип К. Дик

(из сборника «Машина-Хранительница»),

1968

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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