

СТИВЕН

ПЛЯСКА СМЕРТИ

ЖИВІ



СТИВЕН

КИНГ

17

18

19

20

21

22

**СТИВЕН
КИНГ**

ПЛЯСКА СМЕРТИ



**Издательство АСТ
Москва**

УДК 821.111-313.2(73)
ББК 84(7Coe)-44
К41

Серия «Король на все времена»

Stephen King
DANSE MACABRE

Перевод с английского *А. Грузберга*

Художник *В. Лебедева*

Компьютерный дизайн *В. Воронина*

Фото автора на обложке: *Shane Leonard*

Печатается с разрешения автора и литературных агентств
The Lotts Agency и Andrew Nurnberg.

Кинг, Стивен.

К41 Пляска смерти / Стивен Кинг ; [пер. с англ.
А. Грузберга]. — Москва : Издательство АСТ, 2018. —
512 с. — (Король на все времена).

ISBN 978-5-17-110697-3

Одна из наиболее известных нехудожественных работ Стивена Кинга, в которой он выступает не в роли писателя, а в роли критика, вдумчиво, тонко и с юмором анализирующего жанр ужасов.

Написанная на основе цикла лекций Кинга «Особенности литературы о сверхъестественном», эта книга расскажет много нового о «культуре ужасов» в кино, на радио и, конечно же, в литературе. Особенно вдохновенно Стивен Кинг повествует о жанре ужасов в кинематографе — и даже прилагает к книге список своих любимых фильмов.

Итак, почему же нам так нравятся «страшные» истории? Какие произведения классиков американской литературы XX века повлияли на развитие жанра? И наконец, какие фильмы до дрожи пугают самого Мастера?

УДК 821.111-313.2(73)
ББК 84(7Coe)-44

BN 978-5-17-110697-3

© Stephen King, 1981

© Издание на русском языке AST Publishers, 2018

Очень легко — может быть, слишком легко — отдавать дань памяти умершим. Эту же книгу я посвящаю шести великим писателям ужасов, которые еще живы:

Роберту Блоху
Хорхе Луису Борхесу
Рэю Брэдбери
Фрэнку Белнэпу Лонгу
Дональду Уондри
Мэнли Уэйду Уэллману

***Входи, путник, на свой страх и риск:
здесь могут водиться тигры.***

Содержание

Предисловие .	.9
Предисловие к изданию 1983 года .	15
<i>Глава первая.</i> 4 октября 1957 года, или Приглашение к танцу .	19
<i>Глава вторая.</i> Истории о Крюке	. 35
<i>Глава третья.</i> Истории Таро	74
<i>Глава четвертая.</i> Раздражающее автобиографическое отступление	114
<i>Глава пятая.</i> Радио и декорации реальности .	143
<i>Глава шестая.</i> Современный американский фильм ужасов — текст и подтекст.	169
<i>Глава седьмая.</i> Фильм ужасов как суррогатная пища .	248
<i>Глава восьмая.</i> Стеклопластиковая соска, или Чудовище, которое привели к вам Гейнсбургеры .	268
<i>Глава девятая.</i> Литература ужасов .	306
<i>Глава десятая.</i> Последний вальс — ужас и мораль, ужас и волшебство	466
Послесловие .	493
Приложение 1. ФИЛЬМЫ	495
Приложение 2. КНИГИ .	506

Предисловие

Книга, которую вы держите в руках, возникла благодаря телефонному звонку в ноябре 1978 года. В то время я преподавал литературное мастерство и вел несколько курсов в Университете Мэна в Ороно, а в свободное время доделывал черновой вариант романа «Воспламеняющая» — к настоящему времени он уже опубликован. Мне позвонил Билл Томпсон, который в 1974—1978 годах издал мои первые пять книг: «Кэрри», «Жребий Салема», «Сияние», «Ночная смена» и «Противостояние». Но что гораздо важнее, Билл Томпсон, бывший в ту пору редактором в «Даблдэй», оказался первым человеком, связанным с издательскими кругами Нью-Йорка, который с интересом прочел мои ранние, еще не опубликованные, произведения. Он явился для меня тем самым важнейшим первым контактом, которого начинающие авторы ждут, на который надеются — и который так редко находят.

После «Противостояния» наши пути с «Даблдэй» разошлись. Ушел оттуда и Томпсон — он стал старшим редактором в «Эверест-Хаус». За годы нашего сотрудничества мы сделали не только коллегами, но и друзьями, поэтому не теряли друг друга из виду, время от времени обедали вместе... ну и выпивали. Лучшая попойка случилась у нас во время бейсбольного матча всех звезд в июле 1978 года: мы смотрели его на большом телеэкране поверх рядов пивных кружек в каком-то нью-йоркском баре. Над прилавком висело объявление: «Счастливые часы для ранних пташек: с 8 до 10 утра весь алкоголь за пятьдесят центов».

Когда я спросил у бармена, что за люди приходят с восьми до десяти утра, чтобы выпить «Ром Коллинз» или «Джин Рики», он зловеще улыбнулся, вытер руки о фартук и ответил: «Парни из колледжа... такие, как ты».

И вот в этот ноябрьский вечер, вскоре после Хэллоуина, Билл позвонил мне и сказал: «Слушай, а почему бы тебе не написать книгу о феномене жанра ужасов, как ты его себе представляешь? Романы, кинофильмы, радио, телевидение — все в целом. Если хочешь, поработаем вместе».

Предложение показалось мне одновременно заманчивым и пугающим. Заманчивым — потому что время от времени меня спрашивают, что заставляет меня об этом писать, а людей — читать и ходить в кино. Парадокс: люди платят деньги за то, чтобы чувствовать себя некомфортно. Я разговаривал на эту тему со многими своими студентами и написал немало слов (включая довольно длинное предисловие к моему собственному сборнику рассказов «Ночная смена»), и мысль о том, чтобы вынести наконец Окончательный вердикт, привлекала меня. Я подумал, что потом запросто смогу уходить от надоевших вопросов, отвечая: «Если хотите знать мое мнение о жанре ужасов, прочтите книгу, которую я написал на эту тему. Это мой Окончательный вердикт по делу об ужасах».

Пугало же меня это предложение тем, что мне уже виделась работа, растягивающаяся на годы, десятилетия, столетия. Если начать с Гренделя¹ и его матери, то даже в виде сжатого приложения к «Ридерз дайджест» мой труд занял бы четыре солидных тома.

Но Билл возразил, что можно ограничиться последними тремя десятилетиями, сделав лишь несколько отступлений к основам жанра. Я обещал подумать и принялся думать. Думал я долго и напряженно. Раньше мне не приходилось писать нехудожественные книги, и это меня тоже пугало. Внушала страх и мысль о необходимости говорить *правду*. Художественная литература — это, что ни говори, нагромождение одной лжи на другую... поэтому, кстати,

¹ Чудовище из старинного англосаксонского эпоса «Беовульф». — Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, *примеч. пер.*

пуритане никогда не могли с ней смириться. Если вы сочиняете и чувствуете, что застряли, всегда можно придумать что-то другое или вернуться на несколько страниц и что-нибудь изменить. А вот с нехудожественной книгой приходится утомительно проверять все факты, следить, чтобы не было ошибок в датах, чтобы все фамилии были написаны верно... Хуже того, это означает «раскрываться». Романист, в конце концов, скрыт от читателей; в отличие от музыканта или актера, он может пройти по улицам, и никто его не узнает. Созданные им Панч и Джуди¹ выступают на сцене, а сам он остается невидимкой. Но тот, кто отходит от вымысла, становится слишком заметен.

И все же идея казалась весьма привлекательной. Я начинал понимать, что чувствуют чудаки в Гайд-парке («чокнутые», как называют их наши британские братья), взгромождаясь на фанерные ящики. Мне уже виделись сотни страниц, на которых я смогу изложить свои излюбленные гипотезы. («И тебе еще за это заплатят!» — воскликнул он, потирая ладони и безумно хихикая.) Я представлял себе курс, который буду читать в следующем семестре. Назову его «Особенности литературы о сверхъестественном». Но больше всего меня радовала возможность поговорить о любимом жанре. Она выпадает немногим авторам популярной литературы.

Что касается «Особенностей литературы о сверхъестественном»... В тот ноябрьский вечер, когда позвонил Билл, я сидел на кухне и, попивая пиво, прикидывал программу этого самого курса, а вслух говорил жене, что скоро мне предстоит рассказывать множеству людей о предмете, в котором я прежде находил свой путь на ощупь, словно слепой. Хотя многие из тех книг и фильмов, о которых пойдет речь в этой книге, сейчас изучают в университетах, я составлял свое мнение совершенно самостоятельно, и никакие учебники не направляли ход моих мыслей. Похоже, вскоре мне предстояло впервые узнать истинную цену своих суждений.

¹ Популярное кукольное представление, в котором действуют постоянные персонажи: шут-неудачник Панч и его жена Джуди.

Эта фраза может показаться странной. Но ниже я сформулирую положение о том, что никто не может быть уверен в своих мыслях по какому-либо поводу, пока не запишет их на бумаге; кроме того, я считаю, что мы вообще плохо представляем себе, что думаем, пока не изложим свои рассуждения перед другими людьми, не менее разумными, чем мы сами. Поэтому перспектива оказаться за кафедрой в университетской аудитории меня беспокоила, и я слишком много переживал по этому поводу во время во всех остальных отношениях замечательного отпуска на Сент-Томасе¹, когда размышлял о применении юмора в «Дракуле» Стокера и об элементах паранойи в «Похитителях плоти» Джека Финнея.

После звонка Билла я начал думать, что если мои беседы (у меня не хватало смелости назвать их лекциями) в области ужасов-сверхъестественного-готического будут приняты хорошо — и мною, и моими слушателями, — то, возможно, книга на эту тему замкнет круг. В конце концов я позвонил Биллу и сказал, что попробую ее написать. И, как видите, написал.

Все это я говорю для того, чтобы поблагодарить Билла Томпсона, которому принадлежит идея книги. Идея очень хороша. Если вам понравится книга, скажите спасибо Биллу, это он ее придумал. А если не понравится, вините автора, который испортил отличную задумку.

Благодарю также тех студентов — числом сто человек, — которые терпеливо (а порой снисходительно) слушали, как я развиваю перед ними свои мысли. В результате я не могу претендовать на авторство всех изложенных здесь концепций, потому что в ходе обсуждения они модифицировались, уточнялись, а во многих случаях и полностью изменялись.

Однажды на лекцию пришел Бертон Хетлен, профессор английской литературы из Университета Мэна. В тот день я рассказывал о «Дракуле» Стокера, и мысль Бертон о том, что ужас является важной частью того бассейна ми-

¹ Один из Виргинских островов в Вест-Индии.

фов, в котором все мы купаемся, стала одним из кирпичей в фундаменте этой книги. Так что спасибо, Берт.

Заслуживает благодарности и мой агент Кирби Макколи, любитель ужасов и фэнтези, добропорядочный гражданин Миннесоты, который прочел рукопись, указал на ошибки и поспорил с некоторыми выводами... но больше всего я признателен ему за пьяный вечер в нью-йоркском отеле «Плаза». Тогда он помог мне составить рекомендуемый список фильмов ужасов 1950–1980 годов, который входит в Приложение 1. Я в долгу перед Кирби и за многое другое, но пока ограничимся этим.

В процессе работы над «Пляской смерти» я пользовался множеством источников и постарался отметить благодарностью каждый, но здесь хочу назвать особенно ценные для меня: самую первую работу о фильмах ужасов — книгу Карлоса Кларенса «Иллюстрированная история фильмов ужасов»; подробный, эпизод за эпизодом, анализ содержания «Сумеречной зоны» [*The Twilight Zone*] в «Старлоге»¹; «Энциклопедию научной фантастики», составленную Питером Николсом, которая была особенно полезна для понимания (или попыток понять) произведений Харлана Эллисона и телесериала «За гранью возможного» [*The Outer Limits*]; а также бесчисленное количество иных закоулков, куда мне приходилось забредать.

Наконец я хотел бы выразить благодарность писателям — в частности, Рэю Брэдбери, Харлану Эллисону, Ричарду Матесону, Джеку Финнею, Питеру Страубу и Энн Риверс Сиддонс, — которые любезно ответили на мои письма и предоставили информацию о творческой истории своих произведений. Их голоса придают книге особую глубину, которой ей как раз не хватало.

Пожалуй, все... Хочу только добавить: не думайте, что я считаю свою работу хоть в какой-то степени близкой к совершенству. Подозреваю, что, несмотря на тщательную проверку, в ней осталось немало ошибок; надеюсь

¹ Ежемесячный американский журнал, посвященный в основном фантастике в кино и на телевидении. Основан в 1976 году.

лишь, что они не слишком серьезны и их не слишком много. Если обнаружите такие ошибки, надеюсь, вы напишете мне и укажете на них, чтобы я мог внести поправки в последующие издания. И знаете, надеюсь, эта книга вас позабавит. Читайте понемногу или все сразу — главное, с удовольствием. В конце концов, для того она и написана, как и любой роман. Может быть, что-то заставит вас задуматься, или улыбнуться, или рассердиться. Любая из этих реакций будет мне приятна. А вот скука — это ужасно.

Для меня работа над этой книгой была одновременно тяжким бременем и удовольствием, в иные дни — тягостной обязанностью, в другие — приятным досугом. В результате, наверное, вы обнаружите, что она написана неровно. Надеюсь только, что путешествие по ней принесет вам удовлетворение, как и мне.

*Стивен Кинг
Сентер-Ловелл, штат Мэн*

Предисловие к изданию 1983 года

Приимерно через два месяца после начала работы над «Пляской смерти» я рассказал одному приятелю с Западного побережья, который тоже любит книги и фильмы ужасов, чем я сейчас занят. Мне казалось, он будет рад. Но он бросил на меня полный ужаса взгляд и сказал, что я свихнулся.

— Почему? — спросил я.

— Угости пивом, и я тебе объясню, — ответил он.

Я заказал ему пива. Он выпил половину и доверительно наклонился ко мне через стол.

— Это безумие, потому что фэны разорвут тебя в клочья, — сказал он. — У тебя будет столько же верных догадок, сколько ошибок. И никто из этих парней не погладит тебя по головке за верные выводы; зато за ошибки тебя по стенке размажут. А как ты себе представляешь поиски исследовательского материала по «Техасской резне бензопилой»? Куда ты полезешь? В «Нью-Йорк таймс»? Это просто смешно.

— Но...

— Одни скажут тебе одно, другие — другое. Черт побери, ты станешь расспрашивать Роджера Кормана об актерах, которых он снимал в пятидесятых, и он наврет тебе с три короба, потому что снимал по фильму в три недели.

— Но...

— Это еще не все. Из того, что написано об ужасах, половина — полная чепуха, потому что любители этого

жанра — такие же, как мы с тобой. Иными словами, чокнутые.

— Но...

— На собственные воспоминания тоже можешь особенно не рассчитывать. Откажись-ка ты от этой затеи. Ты все испортишь, и фэны сожрут тебя живьем, потому что это фэны. Лучше напиши очередной роман. Только сначала купи мне еще пива.

Пива я ему купил, но от этой затеи, как видите, не отказался. Однако, помня его слова, я включил в предисловие к первому изданию просьбу ко всем фэнам писать мне, если я в чем-то ошибся. Не скажу, что писем были миллионы, но все же мой пессимистичный друг оказался прав: я получил сотни писем. И это приводит нас к Деннису Этчисону.

Деннис Этчисон — еще один любитель жанра ужасов с Западного побережья. Он небольшого роста, обычно при бороде и красив — но не той красотой, характерной для жителей Лос-Анджелеса. Кроме того, он отличается мягкой натурой, чувством юмора и глубокомыслием. Он прочел уйму книг и видел кучу фильмов — а Деннис способен глубоко понять смысл прочитанного или увиденного. К тому же он пишет фантастику, и если вы не читали его сборник рассказов «Темная страна» [*The Dark Country*], значит, вы пропустили одну из наиболее значительных книг в нашей области (кстати говоря, здесь она не рассматривается, потому что издана после 1980 года). Рассказы не просто хороши; они все без исключения великолепны, а в некоторых случаях гениальны — как гениальна «Манящая красotka» [*The Beckoning Fair One*] Оливера Ониона. В переплете она вышла небольшим тиражом, но скоро в издательстве «Беркли» выйдет издание в обложке — и советую вам бежать в ближайший книжный магазин, как только она поступит в продажу. К слову: мне никто не платил за эту рекламу, она идет от сердца.

Так вот, Кирби Макколи подсказал мне, что именно Деннис сможет исправить ошибки, допущенные в «Пляске смерти». Я спросил Денниса, не согласится ли он это сде-

лать, и он согласился. Я отправил ему «ФедЭксом» свою растущую с каждым днем пачку писем «вы здесь ошиблись». Не будет преувеличением заявить, что Деннис оказал мне — и всем, кого заботит точность даже в такой мрачной темнице, как жанр ужасов, — неоценимую услугу. В этом издании намного меньше ошибок, чем в первой книге, вышедшей в переплете. Это заслуга Денниса Этчисона, которому помогала толпа фэнов. Я хочу, чтобы все об этом узнали, и хочу еще раз поблагодарить человека, который поправлял мне рубашку и приглаживал волосы.

Леди и джентльмены, помогите Деннису Этчисону, как он помог мне.

*Стивен Кинг
Июнь 1983 г.*

— Какой самый отвратительный поступок вы совершили?

— Этого я вам не скажу, но могу рассказать о самом отвратительном из всего, что случилось со мной... О самом ужасном...

Питер Страуб. История с привидениями

Повеселимся мы на славу, но пусть кто-нибудь стоит на шухере...

Эдди Кокран. Come On Everybody

Глава первая

4 октября 1957 года,
или Приглашение к танцу

1

Впервые я пережил ужас — подлинный ужас, а не встречу с демонами или призраками, живущими в моем воображении, — в один октябрьский день 1957 года. Мне только что исполнилось десять. И, как полагается, я находился в кинотеатре — в театре «Стратфорд» в центре города Стратфорд, штат Коннектикут.

Шел один из моих любимых фильмов, и то, что показывали именно его, а не вестерн Рэндольфа Скотта или боевик Джона Уэйна, оказалось вполне уместно. В тот субботний день, когда на меня обрушился подлинный ужас, шла «Земля против летающих тарелок» [*Earth vs. the Flying Saucers*] с Хью Марлоу, который в то время, вероятно, был больше известен по роли коварного и страдающего безудержной ксенофобией приятеля Патриции Нил в фильме «День, когда Земля остановилась» [*The Day the Earth Stood Still*], чуть более старой и гораздо более рациональной научно-фантастической картине.

В «Дне, когда Земля остановилась» пришелец по имени Клаату (Майкл Ренни в ярко-белом межгалактическом комбинезоне) сажает свое летающее блюдце на Национальной аллее посреди Вашингтона (когда включен двигатель, блюдце светится, как пластмассовые фигурки Иисуса, которыми награждали в воскресной школе тех, кто зубрил больше стихов из Библии). Клаату спускается по

широкому трапу и останавливается; на него глядят сотни пар испуганных глаз и сотни армейских винтовок. Момент, исполненный напряжения, такие моменты приятно вспомнить, и именно они на всю жизнь делают людей вроде меня поклонниками кинематографа. Клаату начинает возиться с какой-то штуковиной, похожей, насколько я помню, на приспособление для борьбы с сорняками, и скорый на руку мальчишка-солдат стреляет в него. Разумеется, как выяснилось, приспособление было подарком президенту. Никаких смертоносных лучей: всего лишь межзвездное переговорное устройство.

Так было в 1951 году. А шесть лет спустя, в субботний день в Коннектикуте, поступки и внешность парней из летающих тарелок были куда менее дружественными. В отличие от благородного и немного печального Майкла Ренни в роли Клаату, пришельцы из «Земли против летающих тарелок» напоминали старые и исключительно злобные деревья с узловатыми сморщенными телами и ощеренными старческими лицами.

И они принесли вовсе не переговорное устройство для президента, подобно новому послу, приносящему дары стране, а лучи смерти, разрушение и всеобщую войну. И все это, в особенности разрушение Вашингтона, было показано удивительно реалистично с помощью спецэффектов Рэя Харрихаузена, того самого, который в детстве бегал в кино с приятелем по имени Рэй Брэдбери.

Клаату приходит, чтобы протянуть руку дружбы и братства. Он предлагает людям вступить в своего рода межзвездную Организацию объединенных наций — конечно, при условии, что мы расстанемся со своей неприличной привычкой убивать себе подобных миллионами. Ребята из «Земли против летающих тарелок» прилетели с целью завоевания, это была последняя армада с умирающей планеты, древней и алчной, ищущей не мира, а добычи.

«День, когда Земля остановилась» относится к небольшой горстке истинно научно-фантастических фильмов. Древние чужаки из «Земли против летающих тарелок» — посланцы гораздо более распространенного жанра, филь-

мов ужасов. Здесь нет никакого вздора насчет «дара вашему президенту»; эти парни просто высаживаются на мысе Канаверал и начинают уничтожать все вокруг.

Где-то между этими философиями и кроются семена ужаса, как мне представляется. Если существует силовая линия между двумя этими почти противоположными идеями, ужас почти наверняка зарождается там.

И вот как раз в тот момент, когда в последней части фильма пришельцы атаковали столицу, лента остановилась. Экран погас. Кинотеатр был битком набит детьми, но, как ни странно, все вели себя тихо. Если вы обратитесь к дням своей молодости, то вспомните, что толпа детишек умеет множеством способов выразить свое раздражение, если фильм прерывается или начинается с опозданием: ритмичное хлопанье; великий клич детского племени «Мы хотим кино! Мы хотим кино! Мы хотим кино!»; коробки от конфет, летящие в экран; рупоры из стаканов от полкорма, да мало ли что еще. Если у кого-то с Четвертого июля сохранилась в кармане петарда, он непременно вынет ее, покажет приятелям, чтобы те одобрили и восхитились, а потом зажжет и швырнет к потолку.

Но в тот октябрьский день ничего похожего не произошло. И пленка не порвалась — просто выключили проектор. А дальше случилось нечто неслыханное: в зале зажгли свет. Мы сидели, оглядываясь и мигая от яркого света, как кроты.

На сцену вышел управляющий и поднял руку, прося тишины, — совершенно излишний жест. Я вспомнил этот момент шесть лет спустя, в 1963 году, в ноябрьскую пятницу, когда парень, который вез нас домой из школы, сказал, что в Далласе застрелили президента.

2

Если в том, что касается танца смерти, можно выявить некую суть или истину, она проста: романы, фильмы, телевизионные и радиопрограммы — даже комиксы — всегда работают на двух уровнях.

Первый уровень можно назвать «отвратительным» — например, когда Ригана рвет прямо на священника, или когда он мастурбирует с распятием в руке в «Изгоняющем дьявола» [*The Exorcist*], или когда ужасное, словно вывернутое наизнанку чудовище из «Пророчества» [*Prophecy*] Джона Франкенхаймера разгрызает голову пилота вертолета, как «Тутси-поп»¹. Первый уровень может быть проработан с различной степенью артистизма, но он присутствует обязательно.

Но на другом, более мощном уровне проявление ужаса — это поистине танец, подвижный, ритмичный поиск. Поиск той точки, зритель или читатель, где вы живете на самом примитивном уровне. Ужас не интересуется цивилизованной оболочкой нашего существования. Он танцует сквозь помещения, где собрано множество предметов мебели, каждый из которых — как мы надеемся! — символизирует нашу социальную приспособленность, наш просвещенный характер. Это поиск иного места, комнаты, которая порой может напоминать тайное логово викторианского джентльмена, а порой — камеру пыток испанской инквизиции... Но чаще всего и успешней всего — простую, грубую нору пещерного человека.

Является ли ужас искусством? На этом втором уровне его проявление ничем иным быть просто не может; он становится искусством уже потому, что ищет нечто, лежащее за пределами искусства, нечто, предшествующее искусству; ищет то, что я бы назвал критической точкой фобии. Хорошая страшная история ведет вас в танце к самым основам вашего существования и находит тайную дверь, которая, как вам кажется, никому не известна, но вы-то о ней знаете. Как заметили Альбер Камю и Билли Джоэл, Чужак заставляет нас нервничать... но в глубине души нам нравится примерять его маску.

Пауки приводят вас в ужас? Отлично. Вот вам пауки в «Тарантуле» [*Tarantula*], в «Невероятно уменьшающемся человеке» [*The Incredible Shrinking Man*] и в «Королевстве

¹ Конфета-шарик на палочке с твердой оболочкой и мягкой начинкой.

пауков» [*Kingdom of the Spiders*]. Как насчет крыс? В романе Джеймса Герберта, который так и называется, «Крысы» [*The Rats*], вы чувствуете, как они ползают по вашему телу... и пожирают вас заживо. Змеи? Боязнь замкнутого пространства? Боязнь высоты? Или... Да все что угодно.

Поскольку книги и фильмы являются средствами массовой информации, за последние тридцать лет поле ужасов расширилось и теперь включает не только личные страхи. В это время (а в несколько меньшей степени и в течение семидесяти лет до того) жанр ужаса отыскивал критические точки фобии национального масштаба, и те книги и фильмы, которые пользовались наибольшим успехом, почти всегда выражали страхи очень широких кругов населения и играли на них. Такие страхи — обычно политические, экономические и психологические, а отнюдь не страх перед сверхъестественным — придают лучшим произведениям этого жанра приятный аллегорический оттенок, и это именно те аллегории, среди которых вольготнее всего чувствуют себя создатели кинофильмов. Может быть, потому, что знают: если дело не задалось, всегда можно снова вызвать из тьмы чудовище.

Вскоре мы вернемся в Стратфорд 1957 года, но вначале позвольте упомянуть один из фильмов последних тридцати лет, очень точно нащупавший критическую точку. Это картина Дона Сигела «Вторжение похитителей тел» [*Invasion of the Body Snatchers*]. Ниже мы обсудим и сам роман — у Джека Финнея, его автора, тоже найдется что сказать, — а пока давайте коротко коснемся фильма.

Ничего ужасного в физическом смысле в сигеловской версии «Вторжения похитителей тел» нет¹: никаких смор-

¹ Зато есть в римейке Филипа Кауфмана. Действительно жуткая сцена: Дональд Сазерленд граблями разрывает лицо почти сформировавшегося стручка. Лицо «существа» рвется с тошнотворной легкостью, как гнилой фрукт, и из него брызжет фонтан самой реалистичной сценической крови, какую мне только доводилось видеть в цветном фильме. На этом моменте я съезжился, зажал рукой рот и... удивился, каким образом фильм прошел в категорию «по усмотрению родителей». — *Примеч. автора.*

шенных злобных межзвездных путешественников, никаких уродов-мутантов в облике нормальных людей. Существа-стручки лишь слегка отличаются от обычных землян, вот и все. Немного рассеянны. Чуть-чуть неряшливы. Хотя Финней нигде не говорит об этом прямо, он явно считает, что самое ужасное в «них» — отсутствие наиболее распространенного и легче всего приобретаемого эстетического чувства. Не важно, утверждает Финней, что эти вторгшиеся из космоса чужаки не способны оценить «Травиату», «Моби Дика» или даже хорошую обложку «Сатердей ивнинг пост» работы Нормана Рокуэлла. Это не очень хорошо, но — боже! — они даже не подстригают газоны, не меняют стекло в гараже, которое разбил мячом соседский мальчишка. Не красят облупившиеся стены домов. Дороги, ведущие в Санта-Миру, вскоре покрываются таким количеством выбоин и трещин, что торговцы, обслуживающие город — и, можно сказать, снабжающие муниципальные легкие животворным воздухом капитализма, — отказываются приезжать.

Отвратительный уровень — это одно дело, но лишь той уровень ужаса обычно вызывает у нас то неприятное ощущение, которое называют «мурашками». Много лет от «Вторжения похитителей тел» у людей мурашки бежали по коже, и потому в сигеловском фильме видели множество самых разных идей. Сначала его считали антимаккартистским, пока кто-то не заметил, что самого Сигела вряд ли можно назвать левым. Тогда картину отнесли к разряду «лучше мертвый, чем красный». Из этих двух вариантов второй представляется мне более правдоподобным. Картина кончается сценой, когда Кевин Маккарти стоит посреди шоссе и кричит проноссящимся мимо машинам: «Они уже здесь! Вы следующие!» Но в глубине души я считаю, что Сигел вообще не думал о политике, когда снимал фильм (ниже вы увидите, что и Джек Финней никогда о ней не задумывался); мне кажется, что он просто развлекался, а подтекст... Подтекст возник сам по себе.

Это не значит, что во «Вторжении похитителей тел» нет аллегорических элементов; просто эти пункты давле-

ния, эти источники страха так глубоко погребены в нас и в то же время настолько активны, что мы черпаем из них, как из артезианских колодцев: говорим вслух одно, но шепотом выражаем совсем другое. Версия романа Финнея, сделанная Филипом Кауфманом, интересна (хотя, говоря откровенно, в меньшей степени, чем картина Сигела), но в ней этот шепот сменился чем-то совсем иным: фильм Кауфмана словно бы высмеивает общее мироощущение эгоцентрических 70-х: «со-мной-все-в-порядке-с-тобой-все-в-порядке-так-что-примем-горячую-ванну-и-помассируем-наше-драгоценное-самосознание». А это предполагает, что хотя тревожные сны массового подсознания могут от десятилетия к десятилетию меняться, шланг, опущенный в этот колодец, остается неизменным.

На мой взгляд, это и есть истинный танец смерти: те замечательные мгновения, когда создатель ужасной истории оказывается способен объединить сознание и подсознание одной мощной идеей. Я считаю, что в большей степени это удалось Сигелу, но, конечно, и Сигел, и Кауфман должны быть благодарны Джеку Финнею, который первым зачерпнул из колодца.

Итак, вернемся в стратфордский кинотеатр теплым осенним днем 1957 года.

3

Мы сидели на стульях, как манекены, и смотрели на управляющего. Вид у него был встревоженный и болезненный — а может, всему виной было освещение. Мы гадали, что за катастрофа заставила его остановить фильм в самый напряженный момент, но тут управляющий заговорил, и дрожь в его голосе еще больше смутила нас.

— Я хочу сообщить вам, — произнес он, — что русские вывели на орбиту вокруг Земли космический спутник. Они называли его... «Спутник».

Сообщение было встречено гробовым молчанием. Кинотеатр, переполненный детишками с модными тогда

стрижками под «ежик», хвостиками, в чиносах с отворотами и кринолинах, с кольцами Капитана Полночь¹, детишек, которые только что узнали Чака Берри и Литтла Ричардса и слушали по вечерам нью-йоркские радиостанции с таким замиранием сердца, словно это были сигналы с другой планеты. Мы выросли на Капитане Видео² и «Терри и пиратах»³. Мы любовались бойцом Кейси, который в комиксах разбрасывал азиатов, словно кегли. Мы видели, как Ричард Карлсон тысячами ловит грязных коммунистических шпионов в «Я вел тройную жизнь» [*I Led Three Lives*]. Каждый из нас заплатил четверть доллара за право увидеть Хью Марлоу в «Земле против летающих тарелок» — и в качестве бесплатного приложения получил эту убийственную новость.

Помню очень отчетливо: страшное мертвое молчание кинозала вдруг было нарушено одиноким выкриком, не знаю, мальчишечьим или девчачьим. Голос был полон слез испуганной злости:

— Давай показывай кино, врун!

Управляющий даже не посмотрел в ту сторону, откуда явился голос, и почему-то это было хуже всего. Это было *доказательство*. Русские опередили нас в космосе. Где-то над нашими головами, триумфально попискивая, несется электронный мяч, сконструированный и запущенный за железным занавесом. Ни Капитан Полночь, ни Ричард Карлсон (который играл в «Звездных всадниках» [*Riders to*

¹ Герой радишоу, шедшего с 1938 года. Пилот и одновременно тайный агент и борец со злом. Он возглавляет особый отряд — The Secret Squadron, — членом которого мог стать любой юный слушатель. Приславшим письма высылались эмблемы отряда, в том числе упоминаемые Кингом кольца.

² Капитан Видео — герой очень популярного телесериала 50-х годов. Великий ученый XXII века и его юный помощник сражаются со злом на далеких планетах. Сценарии для этого сериала писали такие видные фантасты, как Джек Вэнс, Джеймс Блиш, Роберт Шекли, Артур Кларк, Дэймон Найт и др.

³ Популярные комиксы, а также теле- и радиосериалы 30–40-х годов.

the Stars]; боже, какая горькая ирония) не смогли его остановить. Он летел там, наверху... и они называли его «Спутником». Управляющий еще немного постоял, глядя на нас; казалось, он ищет, что добавить, но не находит. Потом он ушел, и вскоре фильм возобновился.

4

И вот вопрос. Каждый помнит, где был, когда убили президента Кеннеди. Каждый помнит, где услышал, что благодаря очередному безумцу в кухне какого-то отеля погиб Роберт Кеннеди. Возможно, кто-то даже помнит, где его застал Карибский кризис.

А кто помнит, где он был, когда русские запустили «Спутник-1»?

Ужас — то, что Хантер Томпсон назвал «страхом и отвращением» — часто рождается из ощущения неких перемен: что-то рушится. Если это ощущение разрушения уничтожения возникает внезапно и затрагивает лично вас, если поражает вас в самое сердце, то в таком случае оно остается в памяти как нечто цельное. Тот факт, что многие помнят, где находились в тот момент, когда разнеслась весть об убийстве Кеннеди, кажется мне не менее интересным, чем то, что один болван с заказанной по почте винтовкой сумел за четырнадцать секунд изменить ход истории. Мгновение, когда об этом узнали миллионы людей, и последовавшие трое суток растерянности и горя были в истории человечества, вероятно, самым близким к массовому сознанию, массовой эмпатии и — ретроспективно — массовой памяти: двести миллионов человек застыли одновременно. Очевидно, любовь не способна на такой перехлестывающий все границы эмоциональный удар. Жалость способна.

Я не хочу сказать, что известие о запуске «Спутника» оказало такое же воздействие на души американцев (хотя без воздействия, конечно, не обошлось; вспомните, например, забавное описание событий, последовавших за

успешным русским запуском, в превосходной книге Тома Вулфа о нашей космической программе «Битва за космос» [*The Right Staff*]); но, полагаю, очень многие дети — дети войны, как нас называли — помнят это событие так же хорошо, как я.

Мы, дети войны, оказались плодородной почвой для семян ужаса; мы выросли в странной цирковой атмосфере паранойи, патриотизма и национальной гордости. Нам говорили, что мы величайшая нация на Земле и что любой разбойник из-за железного занавеса, который попытается напасть на нас в огромном салуне внешней политики, узнает, у кого самый быстрый револьвер на Западе (как в поучительном романе Пэта Фрэнка этого периода «Увы, Вавилон» [*Alas, Babylon*]). Но при этом нам также постоянно напоминали, какие припасы нужно держать в атомных убежищах и сколько времени сидеть там после того, как мы выиграем войну. У нас было больше еды, чем у любого народа в истории, но в молоке, на котором мы выросли, присутствовал стронций-90 — от ядерных испытаний.

Мы были детьми тех, кто выиграл войну, которую Дьюк Уэйн называл «большой», и когда пыль осела, Америка оказалась на самом верху. Мы сменили Англию в роли колосса, шагающего по всему миру. Когда наши родители, воссоединившись, зачинали меня и миллионы других детей, Лондон лежал в развалинах, солнце в Британской империи заходило каждые двенадцать часов, а Россия была совершенно обескровлена в войне с нацистами; во время осады Сталинграда русские солдаты были вынуждены есть своих погибших товарищей. Но ни одна бомба не упала на Нью-Йорк, и американцы потеряли в войне гораздо меньше людей, чем остальные ее участники.

К тому же у нас за спиной была великая история (у всех народов с краткой историей она великая), особенно по части изобретательства и новаций. Каждый школьный учитель, к вящей радости учеников, то и дело произносил два слова — два волшебных слова, сверкающих, как неоновая вывеска, два слова почти невероятной силы и красоты;

и эти два слова были «ДУХ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ». И я, и прочие мои сверстники — мы все росли, движимые ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ, который можно выразить литанией имен, выученных в классе. Эли Уитни. Сэмюэл Морзе. Александр Грэм Белл. Генри Форд. Роберт Годдард. Уилбур и Орвилл Райт. Роберт Оппенгеймер. У всех этих людей, леди и джентльмены, было нечто общее. Все они были американцами, буквально пропитанными этим самым ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ. Мои соотечественники всегда были самыми быстрыми, самыми лучшими и самыми великими.

А какой мир ждал нас впереди! Он был очерчен в произведениях Роберта Хайнлайна, Лестера дель Рея, Альфреда Бестера, Стэнли Вейнбаума и десятках других! Грезы о нем появились в последних дешевых научно-фантастических журналах, которые к октябрю 1957 года уже умирали, но сам жанр фантастики был в отличной форме. Космос будет не просто завоеван, говорили нам эти писатели. Он будет... он будет... конечно, он будет ОТКРЫТ ЗАНОВО! Серебряные иглы пронзают пустоту, изрыгающие пламя реактивные двигатели опускают огромные корабли на чужие планеты, мужчины и женщины (необходимо добавить, *американские* мужчины и женщины) создают колонии с истинным ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ. Марс превратится в наш задний двор, новая золотая (а может, новая родиевая) лихорадка возникнет в поясе астероидов... В конечном счете, разумеется, звезды будут нашими — нас ждет великолепное будущее с туристами, щелкающими «Кодаком» шесть лун Проксиона IV, или конвейером по сборке космических «шевроле» на Сириусе III. Сама Земля превратится в утопию, и ее будущее можно увидеть на обложке любого номера «Фэнтези и научной фантастики», «Удивительных историй», «Галактики» или «Поразительных историй» 50-х годов.

Будущее, пропитанное ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ; больше того, будущее, пропитанное *АМЕРИКАНСКИМ* ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ. Взгляните на оригинальное издание в бумажной обложке «Марсианских

хроник» Рэя Брэдбери от «Бэнтэм». Рэй тут ни при чем, это произведение художника, порождение его воображения; но нет ничего этноцентрического или откровенно глупого в этом классическом синтезе научной фантастики и фэнтези: космонавты сильно смахивают на солдат морской пехоты, высаживающихся на берег Сайпана¹ или Таравы². На заднем фоне — не корабль, способный двигаться быстрее света, а ракета, но командир с крепкой челюстью вполне мог бы быть взят из фильма Джона Уэйна: «Вперед, молокососы, неужели вы не хотите жить вечно? Где ваш ДУХ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ?»

Такова была колыбель основной политической теории и технологических снов, в которой я и множество других детей войны качались до того дня в октябре 1957 года, когда колыбель внезапно опрокинули и мы вывалились. Для меня это был конец сладкого сна... и начало кошмара.

Дети поняли последствия того, что совершили русские, и так же быстро и полно, как и все остальные, — во всяком случае, так же быстро, как политики, которые изо всех сил старались извлечь из этой катастрофы хоть что-то хорошее. Огромные бомбардировщики, в конце Второй мировой войны уничтожившие Берлин и Гамбург, к тому времени уже устарели. В словаре ужасов появилось новое мрачное сокращение — МБР (межконтинентальная баллистическая ракета). Как мы поняли, эти МБР представляли собой всего лишь увеличенные немецкие «Фау-2». Они могли нести внушительный запас ядерной смерти и разрушения, и если бы русские попытались что-нибудь выкинуть, мы бы просто смели их с лица земли. Берегись, Москва! Тебя ждет большая горячая доза ДУХА ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ!

Но, как ни странно, по части МБР русские от нас не отстали. Ведь МБР — всего лишь большие ракеты, а русские не смогли бы запустить свой «Спутник» при помощи ручной гранаты.

¹ Один из Марианских островов в Тихом океане; взят американцами в 1944 году.

² Остров в архипелаге Гилберта; захвачен в 1943 году.

И вот в таком контексте в стратфордском кинотеатре продолжился показ, и зловещие щебечущие голоса чужаков повторяли: «Смотрите на небо... предупреждение придет с неба... следите за небом...»

5

Эта книга задумана как достаточно вольный обзор жанра ужасов за последние тридцать лет, а вовсе не как автобиография вашего покорного слуги. Автобиография бывшего преподавателя средней школы, ставшего отцом и писателем, — скучное чтение. Я профессиональный писатель, а это значит, что все самое интересное со мной происходит в мечтах.

Но поскольку я пишу в жанре ужасов, а кроме того, я — дитя своего времени и считаю, что никакой ужас не потрясет читателя или зрителя, если не затронет его лично, вы найдете в книге постоянные вкрапления автобиографического материала. Ужас — это эмоция, с которой приходится бороться в реальной жизни, как я боролся с мыслью о том, что русские побили нас в космосе. Эта битва ведется в тайных глубинах сердца.

Я считаю, что в конечном счете мы одиноки, и любой контакт между людьми, каким бы длительным и глубоким он ни был, всего лишь иллюзия, но по крайней мере чувства, которые мы называем «позитивными» и «конструктивными», есть попытка поиска, попытка вступить в контакт, установить какое-то взаимопонимание. Любовь и доброта, способность сопереживать и сочувствовать — это то, что мы знаем о светлом. Это усилие связать и объединить; это чувства, которые сближают нас, хотя, возможно, и они тоже не более чем иллюзия, помогающая нам легче переносить бремя смертного человека.

Ужас, страх, паника — эти эмоции вбивают клинья между людьми, отрывают нас от общей массы и делают одинокими. Поразительно, что именно эти чувства обычно ассоциируются с «инстинктом толпы». Но, говорят, тол-

па — самое одинокое место, сообщество людей, лишенных любви. Мелодия ужаса проста и однообразна, это мелодия разъединения и распада... однако другой парадокс заключается в том, что ритуальное выражение этих эмоций как будто возвращает нас к более стабильному и конструктивному состоянию. Спросите любого психиатра, чем занимается его пациент, когда лежит на кушетке и рассказывает о том, что видит во сне и что мешает ему уснуть. «Что ты видишь, когда выключаешь свет?» — вопрошают «Битлз». И сами же отвечают: «Не могу сказать, но знаю, что это мое».

Жанр, о котором мы говорим, воплощается ли он в книгах, фильмах или телепередачах, в сущности, представляет собой одно: вымышленные страхи. И один из самых частых вопросов, которые задают люди, уловившие сей парадокс (хотя, быть может, и не вполне его осознавшие), звучит так: «Зачем вы *сочиняете* ужасы, когда в мире и так хватает ужасов настоящих?»

Ответ, вероятно, таков: мы описываем выдуманные ужасы, чтобы помочь людям справиться с реальными. С бесконечной человеческой изобретательностью мы берем разделяющие и разрушающие элементы и пытаемся превратить их в орудия собственного разрушения. Термин «катарсис» — ровесник греческой драмы, и хотя кое-кто из пишущих в моем жанре с излишней бойкостью оправдывал им свои деяния, некоторая правда в этом есть. Кошмарный сон сам по себе способен принести разрядку... и, возможно, хорошо, что некоторые кошмары СМИ иногда становятся психоаналитической кушеткой в размере страны.

Еще одно отступление, прежде чем мы вернемся в октябрь 1957 года. Как ни глупо это звучит, «Земля против летающих тарелок» превратилась в символическую политическую декларацию. Под нехитрым сюжетом о пришельцах из космоса таилось предвидение грядущей последней войны. Жадные сморщенные чудовища, пилотирующие тарелки, — это на самом деле русские; разрушение мемориала Джорджа Вашингтона, Капитолия и Верховного суда — показанное необыкновенно красочно и правдопо-

добно благодаря покадровой съемке Харрихаузена — это именно то, чего следует ожидать после взрыва атомных бомб.

И вот конец фильма. Хью Марлоу своим тайным оружием — сверхзвуковой винтовкой, выводящей из строя электромагнитные двигатели летающих блюд, или какой-то подобной ерундой — сбил последнюю тарелку. Громкоговорители на всех вашингтонских углах ревут: «Опасность миновала. Опасность миновала. Опасность миновала». Камера показывает нам чистое небо. Древние злобные чудища с застывшим оскалом и лицами, похожими на переплетенные корни, уничтожены. Мы переносимся на калифорнийский пляж, чудесным образом пустой, если не считать Хью Марлоу и его новую жену (которая, разумеется, оказывается дочерью Сурового Старика, Погибшего За Родину); у них медовый месяц.

— Расс, — спрашивает она его, — они вернутся?

Марлоу мудрым взглядом смотрит на небо, потом снова глядит на жену.

— Не в такой замечательный день, — успокаивающе говорит он. — И не в такой замечательный мир.

Рука об руку они вбегают в прибор. Финальные титры.

На мгновение, всего лишь на мгновение, парадоксальный трюк сработал. Мы овладели ужасом и заставили его уничтожить самого себя. Все равно что поднять себя в воздух за шнурки ботинок. На краткий миг глубокий страх — русский «Спутник» со всеми вытекающими последствиями — был изгнан. Он вернется, но позже. А пока мы посмотрели в лицо самому худшему, и оказалось, что оно не так уж кошмарно. В конце мы испытали то самое волшебное чувство возрождения уверенности и безопасности, какое бывает, когда американские горки наконец останавливаются и вы со своей девушкой целыми и невредимыми ступаете на асфальт.

Я считаю, что именно это чувство возрождения, возникающее как раз оттого, что жанр специализируется на гибели, страхе и чудовищности, делает танец смерти таким притягательным и плодотворным... и еще — безграничная

способность человеческого воображения создавать бесчисленные миры и заставлять их жить своей жизнью. Это мир, в котором Энн Секстон, отличная поэтесса, смогла «воссоздать себя нормальной». Ее стихотворения описывают низвержение в водоворот безумия и возвращение способности хотя бы на время справиться с этим миром... И быть может, ее стихи помогли другим сделать то же самое. Это не означает, что творчество можно оправдать только его полезностью; ведь достаточно просто порадовать читателя, не правда ли?

Таков мир, в который я добровольно ушел еще в детстве, задолго до кинотеатра в Стратфорде и «Спутника-1». Я вовсе не хочу сказать, что русские нанесли мне травму, которая толкнула меня к жанру ужаса; я лишь указываю момент, когда начал осознавать пользу связи между миром фантазии и тем, что «Май уикли ридер» обычно называл Текущими событиями. Эта книга — всего лишь моя прогулка по этому миру, по мирам фантазии и ужаса, которые меня радовали и пугали. В ней почти нет порядка и строгого плана, и если временами вы будете вспоминать о сверхчуткой охотничьей собаке, которая бросается туда-сюда вслед за интересными запахами, меня это вполне устроит.

Однако это не охота. Это танец. И иногда в бальном зале свет внезапно гаснет.

Но мы с вами все равно будем танцевать. Даже во тьме. Особенно во тьме.

Позвольте вас пригласить?

Глава вторая

Истории о Крюке

1

В первом купленном мной выпуске отвратительно-забавного журнала Форреста Акермана «Знаменитые монстры страны кино» была длинная, почти научная статья Роберта Блоха о различии между научно-фантастическими фильмами и фильмами ужасов. Статья оказалась интересной, и хотя восемнадцать лет спустя я многое подзабыл, но помню, как Блох говорил, что совместная работа Ховарда Хоукса и Кристиана Найби «Нечто из иного мира» [*The Thing from Another World*] (по мотивам классического научно-фантастического рассказа Джона Кэмпбелла «Кто ты?» [*Who Goes There?*]) была научной фантастикой до мозга костей, несмотря на элементы ужасов, и что более поздний фильм «Они!» [*Them!*], о гигантских муравьях, которые вывелись в пустыне Нью-Мексико (само собой, в результате испытаний атомной бомбы), представлял собой фильм ужасов, хотя и с научно-фантастическими приманками.

Граница между фэнтези и научной фантастикой (ведь, строго говоря, то, что мы рассматриваем, это фэнтези: ужасы — поджанр этого большего жанра) — тема, рано или поздно возникающая на любой научно-фантастической конференции (для тех, кто не знает о существовании этой субкультуры, скажу, что ежегодно проходят сотни таких

конференций). Если бы за каждое печатное слово, посвященное дихотомии «фэнтези — научная фантастика», мне дали бы по пять центов, я смог бы купить один из Бермудских островов.

Вопрос определений — это ловушка, и я не знаю более сухого и скучного академического предмета. Подобно бесконечным рассуждениям о влиянии дыхания на ритмы современной поэзии или о роли пунктуации в прозе, разговор о фэнтези и фантастике, в сущности, ничем не отличается от спора о том, сколько ангелов уместится на кончике булавки; это совершенно не интересно никому, кроме подвыпивших болтунов и аспирантов (двух категорий людей, равных в своем невежестве). Я удовлетворюсь тем, что повторю очевидные и неоспоримые положения: и фэнтези, и научная фантастика — результат деятельности воображения; они создают миры, которых не существует — не может существовать или пока не существует. Конечно, между ними есть различие, но границу, если хотите, попробуйте провести сами; с первой же попытки вы убедитесь, что линия получается очень размытой. Например, «Чужой» [*Alien*] — это фильм ужасов, хотя он гораздо теснее связан с наукой, чем «Звездные войны» [*Star Wars*]. А «Звездные войны» — это научно-фантастический фильм, именно научная фантастика, хотя и относящаяся к школе «бей/руби» Э.Э. «Дока» Смита — Мюррея Лейнстера. Космический вестерн, исполненный ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ.

Между этими двумя разновидностями, в буферной зоне, непопулярной у кинематографа, лежат произведения, которые словно весьма безобидно объединяют фэнтези и научную фантастику. Пример — «Близкие контакты третьей степени» [*Close Encounters of the Third Kind*].

Учитывая такое количество рубрикаций (а любой истинный любитель фэнтези и научной фантастики может предложить десятки иных — утопию, антиутопию, «меч и магию», героическую фэнтези, футурологию и так до бесконечности), нетрудно понять, почему я не хочу раскрывать эту дверь шире.

Прежде чем двигаться дальше, позвольте мне вместо определения предложить ряд примеров. А что может служить лучшим примером, чем «Мозг Донована» [*Donovan's Brain*]?

Произведения жанра ужасов совсем не обязательно должны быть ненаучными. Роман Курта Сиодмака «Мозг Донована» движется от научной основы к чистому ужасу (как и «Чужой»). Роман был трижды экранизирован, и все три версии пользовались большим успехом. В центре и романа, и фильмов — фигура ученого, если не безумного, то действующего на грани безумия. То есть мы можем проследить его родословную непосредственно до хозяина Безумной лаборатории Виктора Франкенштейна¹. Ученый экспериментирует с техникой, предназначенной для того, чтобы поддерживать жизнь мозга после смерти тела — в баке, наполненном соевым раствором, через который течет электрический ток.

По сюжету романа частный самолет миллионера У.Д. Донована, человека жесткого и властного, разбивается в аризонской пустыне, недалеко от лаборатории ученого. Воспользовавшись случаем, ученый вскрывает череп умирающего миллионера и помещает его мозг в бак.

Пока ничего экстраординарного. В сюжете есть элементы и ужаса, и научной фантастики; с этой точки зрения он может развиваться в обоих направлениях, в зависимости от выбора Сиодмака. В одной из ранних киноверсий направление определяется сразу: мозг извлекается под рев бури, а аризонская лаборатория больше смахивает на Баскервиль-Холл. Впрочем, ни один из фильмов не передает той атмосферы нарастающего ужаса, какой добивается Сиодмак своей тщательно продуманной, рациональной прозой. Операция проходит успешно. Мозг жив и, вероятно, даже мыслит в своем баке, наполненном соевым раствором. Возникает проблема общения. Ученый пытается связаться с мозгом с помощью телепатии... и в конце концов ему это удается. Войдя в транс, он несколько раз расписы-

¹ И еще дальше к Фаусту? Дедалу? Прометею? Пандоре? Генеалогия, ведущая прямо в ад, если он существует! — *Примеч. автора.*

вается «У.Д. Донован» на листке бумаги, и сравнение показывает, что эта подпись неотличима от подписи миллионера.

А мозг Донована в баке тем временем начинает мяться и мутировать. Он становится все сильнее, он все больше подчиняет себе молодого героя. Покорный его воле, ученый делает так, чтобы состояние миллионера досталось нужному человеку. Он начинает испытывать болезни тела Донована, которое гниет в безымянной могиле: у него болит поясница, он прихрамывает. Сюжет достигает кульминации: Донован пытается с помощью ученого избавиться от маленькой девочки, которая стоит на пути его неумолимой, чудовищной воли.

В одном из фильмов Прекрасная Молодая Жена (в романе Сиодмака ее нет) повышает напряжение и убивает мозг в баке. В книге ученый рубит бак топором, сопротивляясь воле Донована с помощью повторения простенькой, но навязчивой мнемонической фразы: «Через сумрак столбеет, в полночь призрак столбенеет». Стекло разбивается, раствор выливается, и отвратительный пульсирующий мозг, похожий на слизняка, умирает на полу лаборатории.

Сиодмак — настоящий мыслитель и отличный писатель. Поток идей в «Мозге Донована» не менее увлекателен, чем в романах Айзека Азимова, Артура Кларка или покойного Джона Уиндема — на мой взгляд, лучшего в этой области. Но ни один из этих глубокоуважаемых джентльменов не написал ничего, что можно сравнить с «Мозгом Донована»... по правде говоря, никто не написал ничего подобного.

Финальное предупреждение дается в самом конце книги, когда племянника Донована (или его незаконнорожденного сына — будь я проклят, если помню) вешают за убийство¹. Люк виселицы трижды отказывается распахиваться, и рассказчик предполагает, что дух Донована до сих пор жив, неукротимый, неумолимый... и ненасытный.

¹ Понятно, почему Донован так его любил, что хотел оставить ему все состояние. Яблочко от яблони... — *Примеч. автора.*

Несмотря на весь научный антураж, «Мозг Донована» — фэнтези в не меньшей степени, чем «Заклятие рунами» [*Casting the Runes*] М. Р. Джеймса или номинально научно-фантастический рассказ Лавкрафта «Сияние извне» [*Colour Out of Space*].

Ну а теперь возьмем другой пример — историю, которая передается устно и никогда не была записана. Ее рассказывают обычно возле бойскаутских костров, когда солнце село и над огнем жарится на палочках маршмэллоу. Не сомневаюсь, что вы ее знаете, но я хочу передать ее в том виде, в котором услышал впервые сам, замирая от ужаса, когда солнце садилось за пустырем на окраине Стратфорда, где мы обычно играли в бейсбол, если удавалось набрать две команды. Это самый фундаментальный страшный рассказ, какой я знаю.

В общем, парень с девушкой отправились на свидание. Они поехали на машине на Аллею любовников. И вот пока они туда ехали, по радио передали сообщение. Опасный маньяк-убийца по прозвищу Крюк сбежал из тюремной психушки под названием «Саннидейл». Его прозвали Крюком, потому что у него нет правой руки, а вместо нее — острый как бритва крюк. Он подстерегает влюбленных и этим крюком отрезает им головы. Он делает это в два счета, потому что крюк у него очень острый, и когда его поймали, у него в холодильнике было пятнадцать или двадцать голов. Диктор по радио советовал обращать внимание на тех, у кого вместо руки крюк, и избегать безлюдных темных мест.

Девушка сказала: «Давай вернемся?» Но парень — он был рослый, сплошные мускулы — ответил: «Я этого психа не боюсь, да и он, наверно, уже за много миль отсюда». А девушка возразила: «Послушай, Лу, зато я боюсь. Больница «Саннидейл» совсем рядом. Давай поедem ко мне. Я сделаю попкорн, и будем смотреть телевизор».

Но парень ее не слушает, и вот они уже на смотровой площадке в конце дороги, целуются как безумные. А девушка все твердит, что хочет домой, потому что

на стоянке больше нет машин. Эти разговоры о Крюке всех распугали. А парень говорит: «Перестань дрожать, бояться нечего, а если что, я тебя защищу», — и все такое.

И вот они развлекаются в машине, и вдруг она слышит какой-то шум — ветка треснула или что-то еще. Словно по лесу кто-то к ним подбирается. Тут ей становится по-настоящему страшно, она плачет, впадает в истерику и все прочее, как бывает с девушками. И умоляет парня отвезти ее домой. А парень все твердит, что ничего не слышит, но ей кажется, что она видит в зеркале заднего обзора, будто кто-то спрятался за машиной, смотрит на них и улыбается. Тогда девушка говорит, что если он сейчас же не отвезет ее домой, она больше никогда с ним не поедет. И наконец парень заводит двигатель и резко газует, потому что она его достала. И чуть не разбивает машину.

Вот они возвращаются домой, парень выходит, чтобы открыть ей дверцу, и вдруг замирает. Лицо у него белое-белое, а глаза такие огромные, что, кажется, вот-вот выскочат. Она спрашивает: «Лу, что случилось?» А он вдруг падает в обморок, прямо на тротуаре.

Тогда она выходит посмотреть, в чем дело, и когда захлопывает дверцу, слышит какое-то странное хихиканье. Она поворачивается... И видит висящий на дверной ручке острый как бритва крюк.

История о Крюке — классический пример жестокого ужаса. В ней нет характеров, нет темы, нет никаких остроумных ходов; она не возвышается до символической красоты и не стремится ни к каким обобщениям — событий, сознания или человеческой души. Чтобы найти все это, следует обращаться к «литературе» — например, к рассказу Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко» [*A Good Man Is Hard To Find*], который по сюжету и композиции очень похож на историю Крюка. Но рассказ о Крюке существует с одной-единственной целью: до полусмерти пугать детишек в темное время суток.

Эту историю можно переделать — превратить Крюка в пришельца из космоса и дать ему корабль с фотонным или подпространственным двигателем или сделать его существом из параллельного мира в духе Клиффорда Саймака. Но ни одна из этих уловок не превратит историю Крюка в научную фантастику. Это очевидное, несомненное произведение жанра ужасов, и весь его сюжет, вся его лаконичность, все особенности направлены лишь на достижение эффекта последней фразы, удивительно похожей на «Хэллоуин» [Halloween] Джона Карпентера («Это было чудовище», — говорит Джейми Ли Кертис в конце фильма. «Да, — негромко соглашается Дональд Плезенс. — Чудовище».) или на «Туман» [The Fog]. Оба фильма очень страшные — и оба берут начало в истории о Крюке.

Складывается впечатление, что ужас просто *существует* — вне всяких дефиниций и здравого смысла. В статье «Голливудское лето ужасов» из «Ньюсуик» (имеется в виду лето 1979 года — лето «Фантазма» [Phantasm], «Пророчества» [Prophecy], «Рассвета мертвецов» [Dawn of the Dead], «Ночного крыла» [Nightwing] и «Чужого» [Alien]) автор пишет, что в самых пугающих сценах из «Чужого» зрители скорее склонны стонать от отвращения, нежели кричать от ужаса. Это неоспоримо: достаточно неприятно на миг смутно увидеть желеобразное крабоподобное существо у кого-нибудь на лице, но идущая вслед за этим печально известная сцена «разрывания груди» вызывает дрожь омерзения... и происходит это за обеденным столом. Вполне хватит, чтобы извлечь из вас весь попкорн, который вы только что съели.

О рациональном осмыслении жанра ужасов могу сказать лишь следующее: он существует на трех относительно независимых уровнях, причем каждый последующий уровень менее «чист», чем предыдущий. Самая чистая эмоция — страх, что рождает в человеке история о Крюке или старинная классическая «Обезьянья лапка» [The Monkey's Paw]. В этих историях нет ничего внешне отвратительного: в одной — крюк, в другой — высушенная обезьянья лапка, которая с виду ничуть не страшнее любой пластмассовой

безделушки для розыгрышей, что во множестве продаются в магазинах. В квинтэссенцию страха их превращает то, что способно увидеть сознание. В «Обезьяньей лапке» раздается стук в дверь, и убитая горем женщина идет открывать. Когда дверь распахивается, за ней нет ничего, кроме ветра... Но наше сознание начинает гадать, что было бы за дверью, если бы муж женщины не слишком торопился с третьим желанием?

Ребенком я десятками глотал комиксы-страшилки Уильяма М. Гейнса — «Страшное место» [*The Haunt of Fear*], «Байки из склепа» [*Tales from the Crypt*], «Склеп ужаса» [*The Vault of Horror*] — и всех его подражателей (как и в случае с записями Элвиса, Гейнсу часто подражали, но никто не создал ничего равного оригиналу). Эти комиксы 50-х до сих пор остаются для меня вершиной страха, вернее, ужаса — эмоции, которая чуть менее чиста, нежели страх, потому что порождается не только сознанием. Ужас включает в себя и физическую реакцию при виде какого-либо уродства.

Вот, например, типичный рассказ. Жена героя и ее любовник хотят избавиться от самого героя, а потом сбежать и пожениться. Почти во всех комиксах 50-х годов женщины изображаются слегка перезрелыми, соблазнительными и сексуальными, но беспредельно злыми: убийственные суки, которые, подобно паучихе-ктенизиде, испытывают после полового сношения непреодолимую потребность сожрать партнера. Эти двое, которые вполне могли бы сойти со страниц романа Джеймса М. Кейна, приглашают беднягу мужа на прогулку, и дружок жены всаживает ему пулю в лоб. К ноге трупа привязывают бетонный блок и бросают с моста в реку.

Две или три недели спустя наш герой, живой труп, разлагающийся и изъеденный рыбами, выходит из реки. Он бредет к жене и ее приятелю... как можно догадаться, не затем, чтобы угостить их стаканчиком. Никогда не забуду часть диалога из этого рассказа: «Я иду, Мэри, но мне приходится идти медленно... потому что от меня отваливаются кусочки...»

В «Обезьяньей лапке» упор делается на воображение читателя. Он все додумывает сам. В комиксах-страшилках (как и в дешевых журналах 1930—1955 годов) важную роль играют внутренности. Как было замечено выше, старик в «Обезьяньей лапке» успевает пожелать, чтобы страшное привидение исчезло. В «Байках из склепа» Существо из Могилы стоит за дверью во всей своей красе.

Ужас — это непрекращающееся биение сердца старика в «Сердце-обличителе» [*The Tell-Tale Heart*], торопливый стрекот, «будто тикают часы, завернутые в вату». Ужас — аморфная, но весьма осязаемая «вещь» в удивительном романе Джозефа Пейна Бреннана «Слизь» [*Slime*], поглощающая жалобно скулящего пса¹.

Но есть и третий уровень — отвращение. Именно к нему относится та самая «разорванная грудь» в «Чужом». Однако лучше взять другой пример Омерзительной истории, и мне кажется, что рассказ Джека Дэвиса «Грязная игра» [*Foul Play*] из «Склепа ужаса» как раз подойдет. И если в эту минуту вы сидите в гостиной и жуete чипсы или крекеры, вам лучше их отложить, потому что по сравнению с тем, о чем пойдет речь, «разорванная грудь» в «Чужом» покажется сценой из «Звуков музыки». Вы заметите, что в рассказе нет подлинной логики, мотивации, развития образов, но, подобно истории Крюка, этот рассказ — скорее средство для достижения некой цели, способ подобраться к этим трем уровням...

¹ Сама Кейт Вильгельм, признанный мастер мейнстрима и научной фантастики, автор «Где недавно так сладко пели птицы» [*Where Late the Sweet Birds Sang*] и «Теста Клюистон» [*Clewiston Test*], начала карьеру небольшим, но чрезвычайно впечатляющим ужасником «Клон» [*The Clone*], написанным в соавторстве с Тедом Томасом. В этом романе аморфное существо, состоящее почти исключительно из белка (скорее не клон, а комок, как справедливо указывает «Энциклопедия научной фантастики»), образуется в канализационной системе большого города... на остатках полусгнившего гамбургера. Оно начинает расти, поглощая при этом сотни людей. В самой запоминающейся сцене ребенка утягивает за руку в кухонную раковину. — *Примеч. автора.*

«Грязная игра» — это история Херби Саттена, питчера из бейсбольной команды Бейвильской младшей лиги. Саттен — абсолютно отрицательный образ, без малейших просветов, настоящее чудовище. Он коварен, лжив, эгоистичен и готов использовать любые средства, чтобы добиться своего. Он способен в любом из нас пробудить «человека толпы»: читатели с радостью вздернули бы Херби на ближайшей яблоне, и к черту Союз защиты гражданских свобод.

Его команда ведет на одно очко в девятом иннинге. Херби добирается до первой базы и при этом сознательно подставляется под внутренний питч. Хотя Саттен — человек крупный и не очень ловкий, во время следующего питча он все же добирается до второй базы. Вторую базу прикрывает сильный отбивающий команды «Сентрал сити», безгрешный Джерри Диган. Без сомнения, «благодаря ему команда хозяев непременно выиграет в конце девятого иннинга». Коварный Херби Саттен скользит по полю и бьет безгрешного Джерри шипами своих спортивных туфель, но тот держит удар и обезвреживает Саттена.

Шипы нанесли Джерри несколько ран, на первый взгляд — не очень серьезных. Но на самом деле Херби перед игрой смазал шипы быстродействующим ядом. В середине девятого иннинга Джерри подходит к «пластине» с двумя игроками в ауте и одним на позиции, способной принести очко. Для команды хозяев все идет замечательно. К несчастью, Джерри неожиданно падает замертво на основной базе, в тот самый момент, когда судья объявляет аут. А злобный Херби Саттен с ухмылкой уходит.

Врач команды «Сентрал сити» узнает, что Джерри был отравлен. Один из игроков команды мрачно говорит: «Это дело полиции!» Другой зловеще отвечает: «Нет! Погоди! Мы сами с ним разберемся... по-своему».

И вот Херби получает от всей команды письмо, в котором его приглашают вечером на игровое поле: там, дескать, ему должны вручить медаль за выдающиеся достижения в игре. Херби, как видно, столь же туп, сколь и зло-

бен; он поддается на эту уловку, и в следующей сцене мы видим команду «Сентрал сити» на поле. Врач команды одет судьей. Он покидает основную базу... которая при ближайшем рассмотрении оказывается человеческим сердцем. Дорожки между базами представляют собой кишки, а сами базы — куски тела несчастного Херби Саттена. У бэттера в руках вместо биты — отрезанная нога Херби. Питчер держит изуродованную человеческую голову и готовится бросить ее. Голова, из которой свисает глазное яблоко, выглядит так, словно ее уже не раз бросали во время пробежек, хотя, как выразился Дэвис (Веселый Джек Дэвис, как называли его фэны того времени; сейчас он иногда рисует обложки для «Тиви гайд»), «никто не ожидал, что мяч пронесут так далеко». На жаргоне бейсболистов это «мертвый мяч».

Старая Ведьма сопровождает описание этой мясорубки собственным комментарием, который начинается с бессмертного хихиканья: «Хе-хе! Вот такой у меня рассказ для этого выпуска. Херби, питчер, в тот вечер разлетелся на куски и был выдворен... из жизни... Вот так-то».

Как видите, и «Обезьянья лапка», и «Грязная игра» — страшные рассказы, но способ их воздействия и производимое ими впечатление очень сильно разнятся. Неудивительно, что американские издатели комиксов прикрыли свои конторы в начале 50-х... не дожидаясь, пока сенат США сделает это за них.

Итак, на высшем уровне — страх, под ним — ужас, а в самом низу — тошнота отвращения. Моя философия человека, пишущего в жанре ужасов, заключается в том, чтобы учитывать эту иногда полезную иерархию, но избегать отдавать предпочтение какому-то одному уровню на основании того, что он лучше и выразительнее остальных. Четкие определения опасны тем, что способны превратиться в орудия критики, причем того типа, который я бы назвал механическим и поверхностным, а это, в свою очередь, ведет к ограниченности. Я считаю страх наиболее утонченной эмоцией (превосходно использованной в филь-

ме Роберта Уайза «Призрак дома на холме» [*The Haunting*], где, как и в «Обезьяньей лапке», нам так и не позволяют увидеть, что там, за дверью), поэтому и стараюсь пробудить ее у читателей. Но если напугать читателя не удастся, я попытаюсь повергнуть его в ужас; а если пойму, что и это не получается, могу прибегнуть к мерзости. Я человек не гордый.

Создавая свой вампирский роман, получивший название «Жребий Салема», я решил отдать дань литературного уважения (как сделал Питер Страуб в «Истории с привидениями» [*Ghost Story*], работая в традиции таких «классических» авторов рассказов о призраках, как Генри Джеймс, М. Р. Джеймс и Натаниэль Готорн). Поэтому я придал своему роману намеренное сходство с «Дракулой» Брэма Стокера, и потом мне начало казаться, что я играю в интересную — по крайней мере, для меня — игру: в литературный ракетбол¹. «Жребий Салема» — мяч, а «Дракула» — стена, и я бью о стену, чтобы посмотреть, куда отскочит мяч, и ударить снова. Кстати, некоторые траектории были крайне интересными, и я объясняю этот факт тем, что хотя мой мяч существовал в двадцатом веке, стена была продуктом века девятнадцатого. В то же время, поскольку сюжет с вампирами являлся одним из основных в комиксах моего детства, я решил использовать и эту традицию².

Вот несколько сцен из «Жребия Салема», параллельных сценам из «Дракулы»: кол, вбитый в Сьюзен Нортон (у Стокера — в Люси Вестенра); священник, отец Кал-

¹ Игра, в которой резиновым мячом по очереди бьют по стене. Играют вдвоем или вчетвером, используя специальные ракетки.

² Наиболее соответствующая ей сцена в «Жребии Салема» — по крайней мере, в моем представлении — та, в которой водитель автобуса Чарли Родс (типичный негодяй а-ля Херби Саттен) просыпается в полночь и слышит, как кто-то сигналиит в его автобусе. Когда дверцы автобуса навеки закрываются за его спиной, он обнаруживает, что автобус полон детей, словно собравшихся в школу... но все они, как один, — вампиры. Чарли орет дурным голосом, что, быть может, удивляет читателя: в конце концов, детки всего лишь заехали выпить. Хе-хе. — *Примеч. автора.*

лахэн, пьет кровь вампира (в «Дракуле» Мина Мюррей Харкер вынуждена принять столь же извращенное причастие у графа под его памятные, вселяющие ужас слова: «Мой изобильный, хотя и временный источник...»); когда Каллахэн пытается войти в церковь, чтобы получить отпущение грехов, у него загорается рука (в «Дракуле» Ван Хельсинг касается лба Мины облаткой, чтобы очистить ее от гнусного прикосновения графа, но облатка вспыхивает, и у Мины на лбу остается ужасный шрам). Ну и, разумеется, толпа бесстрашных охотников на вампиров, которая есть в обеих книгах.

Естественно, из «Дракулы» я решил использовать те сцены, которые произвели на меня наибольшее впечатление; кажется, что Стокер писал их словно в лихорадке. На примете у меня были и другие, но в окончательный вариант они не попали — как не попал, например, эпизод с крысами. В романе Стокера отряд бесстрашных охотников на вампиров — Ван Хельсинг, Джонатан Харкер, доктор Сьюард, лорд Годалминг и Квинси Моррис — входит в подвал Карфакса, английской резиденции графа. Сам граф давно покинул сцену, но оставил несколько своих гробов для путешествий (ящиков, наполненных землей его страны) и уготовил другие неприятные сюрпризы. И вот вскоре после появления бесстрашных охотников за вампирами подвал заполняют крысы. В соответствии с легендами (а Стокер в своем романе использует поразительное количество связанных с вампирами легенд и преданий), вампиры обладают властью над мелкими животными: кошками, крысами, ласками (и, возможно, республиканцами, хе-хе). Дракула послал этих крыс, чтобы пощекотать нервы нашим героям.

Однако лорд Годалминг это предусмотрел. Он выпускает из сумки пару терьеров, и они быстро справляются с крысами Дракулы. Я решил: пусть Барлоу — мой эквивалент графа Дракулы — тоже использует крыс, и создал для этого в городе из «Жребия Салема» открытую свалку, где крыс видимо-невидимо. На первой сотне страниц я не-

сколько раз упомянул об этих крысах — и до сих пор получаю письма: читателей интересует, может, я просто забыл о собственных крысах, или использовал их для того, чтобы создать атмосферу, или в них есть какой-то другой, потаенный смысл?

На самом деле, в черновом варианте крысы фигурировали у меня в сцене настолько отталкивающей, что мой редактор в «Даблдэй» (тот самый Билл Томпсон, которого я упомянул в предисловии) настоятельно посоветовал исключить ее из романа и заменить чем-нибудь другим. Я поворчал, но послушался его совета. В издании «Жребия Салема» издательства «Даблдэй» (в серии «Новая американская библиотека») врач Джимми Коуди и мальчишка Марк Питри, который повсюду его сопровождает, выясняют, что «король вампиров», как ярко выражается Ван Хельсинг, почти наверняка живет в подвале местного доходного дома. Джимми спускается туда, но лестница обрушивается. А из досок пола под ней торчат ножи. Джимми падает прямо на лезвия и умирает: сцена, полная того, что я называю «ужасом» — в противоположность «страху» и «отвращению». Это как бы середина пути.

Однако в первом варианте романа лестница была крепкой. Джимми спокойно спускался и обнаруживал — с роковым опозданием, — что Барлоу призвал всех крыс со свалки в подвал доходного дома Евы Миллер. Подвал стал для крыс настоящим «ХоДжо»¹, а Джимми Коуди — главным блюдом. Крысы сотнями набрасываются на него, и нас угощают (если это верное слово) созерцанием доброго доктора, который, преодолевая их тяжесть, пытается подняться по лестнице. Крысы у него под рубашкой, в волосах, они кусают его руки и шею. А когда он хочет выкрикнуть предупреждение Марку, крыса забирается ему в рот и, пища, устраивается там.

Мне нравилась эта сцена, потому что, как я полагал, она дает возможность объединить предания о вампирах с другими ужасами. Но мой редактор настаивал, что это

¹ «Ховард Джонсон» — сленговое название сети популярных ресторанов и мотелей.

чересчур, и постепенно я с ним согласился. Может быть, он и прав¹.

На предыдущих страницах я сделал попытку уловить некоторые различия между научной фантастикой и жанром ужасов, между научной фантастикой и фэнтези, между ужасом и страхом, между ужасом и отвращением — скорее на примерах, чем при помощи определений. Все это не плохо — но, вероятно, стоит внимательнее присмотреться к ощущению ужаса, опять-таки, стараясь не дать какое-то определение, а увидеть его воздействие. Что делает ужас? Что заставляет людей стремиться к нему... почему они готовы платить за то, чтобы их напугали? Почему появляется на свет «Изгоняющий дьявола»? И «Челюсти» [*Jaws*]? И «Чужой»?

Но прежде чем говорить об этом, стоит подумать о компонентах: если мы не хотим определять ужас в целом, возможно, анализ его составляющих позволит на прийти к каким-нибудь выводам.

2

Фильмы и романы ужасов всегда были в моде, но раз в десять — двадцать лет мы наблюдаем всплеск их популярности, и эти всплески, кажется, всегда совпадают с пе-

¹ Крысы — маленькие отвратительные существа, верно? Я написал и напечатал (в журнале *Cavalier*) рассказ о крысах под названием «Кладбищенская смена» [*Graveyard Shift*] за четыре года до «Жребия Салема» — в сущности, это был мой третий опубликованный рассказ, и меня беспокоило сходство между крысами под старой мельницей в «Кладбищенской смене» и крысами в подвале меблированного дома в «Жребии Салема». Полагаю, что ближе к концу книги писателя одолевает разного рода усталость, и моей реакцией на эту усталость, когда я дописывал «Жребий Салема», явился такой самоплагиат. И, рискуя разочаровать тех немногочисленных людей, кому крысы нравятся, теперь я считаю, что мнение Билла Томпсона о том, что крысы должны исчезнуть со страниц «Жребия Салема», было правильным. — *Примеч. автора.*

риодами серьезной экономической и/или политической напряженности. Книги и фильмы словно отражают ту блуждающую тревогу (за неимением лучшего термина), которой сопровождаются серьезные, но не смертельные кризисы. Зато когда американцы сталкивались с реальным ужасом в собственной жизни, интерес к страшным книгам и фильмам падал.

Расцвет жанра пришелся на 30-е годы. Когда преследуемые жестокой депрессией люди не могли позволить себе заплатить за радость поглазеть на девушек Басби Беркли¹, танцующих под мелодию «У нас есть деньги», они избавлялись от тревог другим способом: смотрели, как бродит по болотам Борис Карлофф в «Франкенштейне» или как ползет в темноте Бела Лугоши в «Дракуле». На 30-е годы пришелся и расцвет так называемых журналов дрожи, куда входит все, от «Станных рассказов» до «Черной маски».

В 40-е годы мы уже не находим большого количества ястойных упоминания фильмов или романов, а единственный журнал, посвященный фэнтези, который начал выходить в это десятилетие, «Неизвестное», продержался недолго. Великие чудовища студии «Юниверсал» времен депрессии — монстр Франкенштейна, человек-волк, мумия и граф — умирали той особенно неприятной и неловой смертью, какая обычно уготована безнадежно больным; вместо того чтобы с почестями и достойно похоронить их на замшелых европейских кладбищах, Голливуд решил подвергнуть несчастных стариков насмешкам и, прежде чем освободить, высосать из них последние центы. И вот мы видим чудовищ в компании Эббота и Костелло², а также парней из Бауэри³ и, разумеется, Трех бездельни-

¹ Американский режиссер и хореограф. Делал мюзиклы и сам ставил в них танцы. В его фильмах неизменно были сотни танцовщиц.

² Знаменитый комедийный дуэт; их программы многие телекомпании показывают и сегодня.

³ Вымышленные нью-йоркские персонажи, главные герои ряда комедийных фильмов 1946—1958 гг.

ков¹. Впрочем, в эти годы чудовища сами стали бездельниками. Много лет спустя, в другой послевоенный период, Мел Брукс предъявит нам свою версию «Эббот и Костелло встречаются Франкенштейна» [*Abbott and Costello Meet Frankenstein*] — «Молодой Франкенштейн» [*Young Frankenstein*], где вместо Бада Эббота и Лу Костелло играют Джин Уайлдер и Марти Фельдман.

Закат жанра ужасов, начавшийся в 1940 году, продолжался двадцать пять лет. О, конечно, время от времени появлялись такие романы, как «Невероятно уменьшающийся человек» [*Shrinking Man*] Ричарда Матесона или «У кромки бегущей воды» [*The Edge of Running Water*] Уильяма Слоана, напоминая нам, что жанр все еще жив (хотя даже мрачное повествование Матесона о схватке человека с гигантским пауком — прекрасный образец жанра ужасов — в то время рекламировалось как научная фантастика), но мысль о том, чтобы выпустить бестселлер в этом жанре, высмеяла бы любое издательство.

Как и в кинематографе, золотой век литературы странном миновал в 30-е годы, а до того влияние и качество (не говоря уже о тираже) «Станных рассказов», которые печатали Кларка Эштона Смита, молодого Роберта Блоха, доктора Дэвида Келлера и, конечно же, короля ужасов XX века, мрачного и причудливого Г. Ф. Лавкрафта, достигли небывалого уровня. Не стану оскорблять тех, кто на протяжении пятидесяти лет следил за развитием жанра, утверждением, что ужасы в 40-е годы исчезли совсем; на самом деле это не так. Покойный Август Дерлет основал в то время издательство «Аркхэм-Хаус», и оно, это издательство, с 1939 по 1960 год публиковало произведения, которые я считаю важнейшими для развития жанра: «Изгой» [*The Outsider*] и «За стеной сна» [*Beyond the Wall of Sleep*] Г. Ф. Лавкрафта, «Джамби» [*Jumbee*] Генри С. Уайтхеда, «Открывающий пути» [*The Opener of the Way*] и «Приятных снов» [*Pleasant Dreams*] Роберта Блоха... и «Темный карнавал» [*Dark Carnival*] Рэя Брэдбери, сборник удивительных и вселяющих ужас рассказов о мраке,

¹ Название телевизионного сериала 40–50-х годов.

который таится сразу за порогом нашего привычного мира.

Но Лавкрафт умер до Перл-Харбора; Брэдбери начал все чаще и чаще обращаться к лирической стороне своего таланта (и только после этого его произведения стали принимать такие журналы мейнстрима, как «Коллиерз» и «Сатердей ивнинг пост»); Роберт Блох принялся писать рассказы в жанре саспенс и, используя все, чему научился за первые два десятилетия своей писательской карьеры, создал превосходные романы, уступающие только романам Корнелла Вулрича.

Во время войны и сразу после нее жанр ужасов переживал упадок. Время не было к нему благосклонно. Это был период стремительного развития науки и рационализации — и то и другое быстро растет в атмосфере войны, — а кроме того, это время стало тем, что фанаты и писатели называют «золотым веком научной фантастики». Пока «Странные рассказы» упрямо продолжали держать прежний курс, хотя вряд ли собирали миллионы читателей (пытаясь остановить падение тиража, в середине 50-х журнал перейдет от прежнего большого формата к среднему формату — формату дайджеста), рынок научной фантастики расцвел, произвел на свет десяток запомнившихся всем любителям фантастики журналов и создал почву для появления таких имен, как Хайнлайн, Азимов, Кэмпбелл и дель Рей; а эти имена, хотя и не стали нарицательными, хорошо знакомы постоянно растущему сообществу фэнов, безраздельно преданных ракетным кораблям, космическим станциям и непременным лучам смерти.

Итак, жанр ужасов томился в темнице примерно до 1955 года. Время от времени он гремел цепями, но особого волнения не вызывал. И вот два человека, Сэмюэл З. Аркофф и Джеймс Николсон, с трудом спустились в эту темницу и обнаружили в ней ржавеющую денежную машину. До того Аркофф с Николсоном занимались распространением фильмов; поскольку в те времена кино снимали все, кому не лень, они тоже решили попробовать.

Люди осведомленные предсказывали скорый крах этого предприятия. Смельчакам говорили, что они пускаются в открытое море в свинцовой лодке: ведь наступает век телевидения. Осведомленные люди видели будущее, и это будущее принадлежало Дагмар¹ и Ричарду Даймонду, частному детективу². Заинтересованные лица (а таких было очень немного) единогласно пришли к выводу, что Аркофф и Николсон быстро лишатся последней рубашки.

Однако на протяжении следующих двадцати пяти лет компания, которую они основали — «Американ интернешнл пикчерз», АИП (сейчас она принадлежит одному Аркоффу: Джеймс Николсон умер несколько лет назад), — была единственной крупной американской кинокомпанией, которая устойчиво получала прибыли. АИП выпустил немало фильмов, но все они были ориентированы на молодежную аудиторию; среди них есть такие сомнительные шедевры, как «Берта по прозвищу "Товарный вагон"» [*Boxcar Bertha*], «Кровавая мама» [*Bloody Mama*], «Гонимая» [*Dragstrip Girl*], «Трип» [*Trip*], «Диллинжер» [*Dillinger*] и бессмертное «Бинго на пляже» [*Beach Blanket Bingo*]. Но наибольшего успеха компания достигла в фильмах ужасов.

Почему эти картины АИП стали классикой жанра? Да потому, что они были очень просты, сняты наспех и так по-любительски, что иногда кажется, будто видишь тень от микрофона в кадре или замечаешь баллоны акваланга под чешуей подводного чудовища (как в «Нападении гигантских пиявок» [*Attack of the Giant Leeches*]). Сам Аркофф вспоминает, что к началу съемок у них редко бывал готовый сценарий; часто деньги вкладывались в проект исключительно на основании названия, которое показалось удачным в коммерческом смысле, как, например, «Ужас из пятитысячного года» [*Terror from the Year 5000*] или «Пожиратель

¹ Известная актриса 50-х годов; настоящее имя Вирджиния Эгнор.

² Герой телесериала 1957–1960 годов, частный детектив, бывший полицейский.

ратели мозга» [*The Brain Eaters*], — то есть чего-то такого, что будет хорошо выглядеть на рекламных плакатах.

Но каковы бы ни были причины, результат получился отличным.

3

Ну, давайте на время оставим эту тему. Поговорим о чудовищах.

Что такое чудовище?

Начнем с того, что любая история ужасов, какой бы примитивной она ни была, по своей природе аллегорична. Автор, подобно пациенту на кушетке психоаналитика, рассказывает нам что-то одно, в то время как означает это совсем другое. Я не утверждаю, что жанр ужаса *сознательно* аллегоричен или символичен: это подразумевало бы артистичность, которой достигают очень немногие. Недавно Нью-Йорке прошла ретроспектива фильмов АИП (1979); проспективный показ предполагает достаточно высокий уровень искусства, однако фильмы эти по преимуществу — дешевка. Они будят сладкую ностальгию, но тому, кто ищет подлинную культуру, следует выбрать для поисков другое место. Абсурдно полагать, что Роджер Корман неосознанно создавал искусство, снимая за четыре дня фильм с бюджетом 10 тысяч долларов.

Аллегория присутствует здесь лишь потому, что она задана заранее, ее невозможно избежать. Ужас притягивает нас, поскольку позволяет символически выразить то, что мы боимся сказать прямо; он дает нам возможность проявить эмоции, которые в обществе принято сдерживать. Фильм ужасов — это приглашение порадовать себя нестандартным, антиобщественным поведением — беспричинным насилием, осуществлением тайных мечтаний о власти — и получить возможность выразить свои самые глубинные страхи. Кроме того — и это, возможно, самое важное, — роман или фильм ужасов позволяет человеку слиться с толпой, стать полностью общественным существ-

вом, уничтожить чужака. Это было проделано в буквальном смысле в непревзойденном рассказе Ширли Джексон «Лотерея» [*The Lottery*], где концепция чужака — символ, созданный черным кружочком на клочке бумаги. Зато в граде камней, которым заканчивается рассказ, нет ничего символического; ребенок жертвы тоже их швыряет, а мать умирает, крича: «Это несправедливо! Несправедливо!»

И не случайно рассказы ужасов обычно кончаются поворотом сюжета в стиле О'Генри — поворотом, который ведет напрямик в ствол шахты. Берясь за страшную книгу или смотря фильм ужасов, мы снимаем привычную шляпу под названием «хеппи-энд». И ждем, когда нам скажут то, о чем мы и сами подозреваем: что все кончается плохо. В большинстве случаев рассказы ужасов не обманывают этого ожидания, и не думаю, что, когда Кэтрин Росс в финале «Степфордских жен» [*The Stepford Wives*] становится жертвой Степфордской мужской ассоциации или когда в заключительной сцене «Ночи живых мертвецов» [*Night of the Living Dead*] чернокожий герой погибает от пули тупого копа, кто-нибудь по-настоящему удивляется. Как говорится, таковы правила игры.

А чудовищность? Как быть с этим правилом? Что мы можем извлечь из него? Если мы не дадим определения, то сможем ли хотя бы привести примеры? Это, друзья мои, взрывоопасная штука.

Что насчет уродов в цирке? Что вы скажете об этой жуткой ярмарке отклонений от нормы, которую показывают нам в ярких лучах прожекторов? О Ченге и Енге, знаменитых сиамских близнецах? Многие люди считали их чудовищами своего времени, но тех, кто полагал еще более чудовищным тот факт, что у каждого из них собственная интимная жизнь, было гораздо больше. Самый язвительный — а порой и самый забавный — американский карикатурист, парень, которого звали Родригес, развил тему сиамских близнецов в своей серии «Братья Эзоп» в «Нэйшнл лэмпун»; нас тыкали носом во все, что касается людей, на всю жизнь соединенных друг с другом: сексуальная жизнь, туалет, любовные отношения, болезни. Родригес исполь-

зовал все, что только можно подумать о сиамских близнецах... и это были иллюстрации к вашим мрачнейшим предположениям. Конечно, это дурной вкус, но подобная критика бессильна и напрасна: прежде чем вернуться в спокойные воды американского мейнстрима, старый «Нэйшнл инкуайрер» печатал снимки разорванных на куски жертв автокатастроф и собак, грызущих оторванные человеческие головы, обеспечивая добрую дозу мерзости¹.

А настоящие ярмарочные уродцы? Можно их отнести к чудовищам? Карликов? Лилипутов? Бородатую женщину? Толстую женщину? Человека-скелета? В жизни каждого был момент, когда он стоял с хот-догом или пачкой попкорна в руке на утоптанной тысячами ног и усыпанной соломой площадке, а зазывала тем временем соблазнял зрителей; обычно при этом присутствовал в качестве образца один из уродцев: толстая женщина в детской розовой юбочке; мужчина, с головы до ног покрытый татуировками, вокруг шеи которого обернулся, как виселичная петля, хвост дракона; или другой, без остановки глотающий гвозди, куски металла и электрические лампочки. Быть может, немногие из нас поддались искушению выложить двадцать пять, или пятьдесят, или семьдесят пять центов, чтобы зайти внутрь и увидеть их всех, а также обязательного двухголового теленка или эмбрион в бутылке (я пишу рассказы ужасов с восьми лет, однако ни разу не был на ярмарке уродов), но почти все его испытали. Бывают ярмарки, где самого страшного уroda не показывают, держат в темноте, словно какое-то проклятое существо из девятого круга Дантова ада, потому что демонстрировать

¹ И все же в старом добром «Инкуайрере» еще теплится жизнь! Я покупаю его, если там обещан яркий рассказ об НЛО или что-нибудь о снежном человеке, но обычно пролистываю страницы в медленно движущейся очереди к кассе супермаркета, высматривая такие проблески дурного вкуса, как фоторепортаж о вскрытии Ли Харви Освальда или снимок Элвиса Пресли в гробу. Хотя все это, конечно, лишь бледная тень материалов «Инкуайрера» прежних дней: «МАМА ВАРИТ ЛЮБИМУЮ СОБАЧКУ И КОРМИТ ЕЮ ДЕТЕЙ». — *Примеч. автора.*

его запрещено с 1910 года; его держат в яме, одетым в лохмотья. Это дикий человек, и, доплатив один-два доллара, вы можете постоять на краю ямы и посмотреть, как он откусывает голову живому цыпленку и глотает ее. А обезглавленный цыпленок продолжает биться в его руках.

В уродах есть нечто притягательное, но в то же время пугающее и запретное, и потому единственная серьезная попытка сделать их главным сюжетным элементом фильма кончилась тем, что фильм быстро сошел с экранов. Речь идет о фильме «Уродцы» [*Freaks*], снятом Тодом Браунингом в 1932 году на «Эм-Джи-Эм».

«Уродцы» — это история о Клеопатре, красавице акробатке, которая вышла замуж за карлика. Сердце у нее черное, как полночь в угольной шахте. И не карлик интересуется ее, а его деньги. Подобно паукам-людоедам из будущих комиксов, Клео вскоре заманивает в свои сети другого мужчину — Геркулеса, ярмарочного силача. Как и Клеопатра, Геркулес красив, но наши симпатии — на стороне уродцев. Эти двое красавцев начинают потихоньку травить маленького мужа Клео. Узнав об этом, остальные уроды мстят, и месть их ужасна. Геркулеса убивают (говорят, что по первоначальному замыслу его должны были кастрировать), а прекрасная Клеопатра превращается в женщину-птицу, покрытую перьями и безногую.

Браунинг сделал ошибку, сняв в фильме настоящих уродов. В обществе ужаса мы чувствуем себя относительно спокойно, лишь пока видим молнию на спине чудовища и понимаем, что все это понарошку. Кульминационный момент «Уродцев» — когда Живой Торс, Безрукое Чудо и сестры Хилтон (сиамские близнецы) вместе с прочими скользят и хлупают по грязи вслед за кричащей Клеопатрой — это для зрителя уже чересчур. Даже безропотные кинотеатры «Эм-Джи-Эм», получившие право проката этого фильма, отказывались его демонстрировать, и Карлос Кларенс в «Иллюстрированной истории фильмов ужасов» [*Illustrated History of the Horror Film*] («Кэприкорн букс», 1968) говорит, что во время единственного сеанса в Сан-Диего «женщина с криком побежала по проходу».

Фильм настолько урезали, что один критик даже пожаловался: он не понимает, что смотрит. Далее Кларенс сообщает, что в течение тридцати лет фильм был запрещен в Соединенном Королевстве, стране, которая, наряду с прочим, дала миру Джонни Роттена¹, Сиды Вишеса², «Хнычущее дерьмо»³ и замечательный обычай «паки-бэшинг»⁴.

Сейчас «Уродцев» иногда показывают по кабельному телевидению, и, возможно, после выхода этой книги они появятся на видеокассетах. Но вплоть до настоящего времени фильм вызывает жаркие споры среди любителей жанра ужасов — и хотя многие о нем слышали, своими глазами его мало кто видел.

4

Оставив на время уродцев, подумаем, что еще мы считаем настолько ужасным, чтобы обозвать древнейшим на земле бранным словом? Причудливые злодеи Дика Трейси⁵, из которых самым ярким примером может послужить Флайфейс, и главный враг Дона Уинслоу Скорпион, у которого настолько жуткое лицо, что он прячет его под маской (хотя иногда снимает ее, чтобы поразить разочаровавших его служителей зла; говорят, они тут же падают замертво от сердечного приступа, испуганные буквально до смерти). Насколько мне известно, ужасная тайна закрытого лица Скорпиона так и не была раскрыта (прошу прощения за каламбур, хе-хе), но неустрашимому капитану Уин-

¹ Соло-гитарист, автор текстов и основной вокалист английской группы «Секс пистолз».

² Бас-гитарист той же группы, покончил с собой в возрасте 21 года.

³ «Snivelling Shits» — панк-рок-группа.

⁴ Неонацистские банды бритоголовых преследовали иммигрантов азиатского происхождения, и это называлось у них «паки-бэшинг» (*Paki-bashing*).

⁵ Персонаж газетных комиксов, теле- и киносериалов, знаменитый детектив, вечный борец в войне добра против зла.

слоу однажды удалось открыть лицо дочери Скорпиона — у нее оказалось застывшее, мертвое лицо трупа. Эта информация доводится до затаивших дыхание читателей курсивом — *застывшее, мертвое лицо трупа!* — чтобы усилить впечатление.

«Новое поколение» чудовищ из комиксов, пожалуй, лучше всего иллюстрируют творения Стена Ли из «Марвел комикс», где на каждого супергероя, такого как Человек-паук или Капитан Америка, приходится десятки уродливых существ: доктор Осьминог (известный детям всего читающего комиксы мира как Док Ок), чьи руки усилены чем-то похожим на движущийся лес убийственных шлангов от пылесоса; Песочный человек, похожий на шагающую песчаную дюну; Стервятник; Стергон; Ящер; и самый страшный из всех — доктор Дум, который был так изуродован в процессе поиска запретных знаний, что теперь напоминает большого звякающего киборга в зеленом плаще с капюшоном; он смотрит на мир сквозь разрезы глазниц похожие на бойницы средневекового замка, и в буквальном смысле слова обливается потом. Супергерои с элементами чудовищности во внешности выглядят менее выносимыми. Правда, мой любимец Пластиковый Человек (которого всюду сопровождает его удивительный чокнутый приятель Вузи Уинкс) никогда не теряет сил, Рид Ричардс из Фантастической Четверки похож на него, а ближайший помощник Ричардса Бен Гримм (по прозвищу Существо) смахивает на застывший поток лавы — но это скорее исключения, нежели правило.

До сих пор мы говорили о ярмарочных уродах и о карикатурах, которые можно иногда встретить в юмористических разделах. Теперь давайте немного приблизимся к сути. Спросите себя, что вы считаете чудовищным или ужасным в повседневной жизни? Только не делайте этого, если вы врач или медсестра: этим людям часто приходится сталкиваться с отклонениями от нормы, и они привыкли их не замечать; почти то же самое можно сказать о полицейских и барменах.

Ну а все остальные?

Возьмем полноту. Насколько толстым должен стать человек, чтобы перейти черту и превратиться в чудовище? Уж конечно, это не женщина, посещающая «Лейн Брайант»¹, или мужчина, покупающий себе костюмы в отделах для «крупных людей». Или я ошибаюсь? А если он уже не может ходить в кино или на концерт, потому что его ягоды не умещаются на одном кресле?

Понимаете, я не говорю о полноте в медицинском или эстетическом смысле и не покушаюсь на «право быть толстым»; я говорю не о женщине, которую вы встретили на деревенской дороге, когда она в летний день ходила за почтой: ее гигантские ягоды втиснуты в черные слаксы, щеки отвисли и раскачиваются, живот выпирает из-под незаправленной белой блузы, как тесто; я говорю о той точке, где излишек веса переходит границы нормы и превращается в нечто такое, что, независимо от того, прилично это или нет, притягивает ваш взгляд, покоряет его. Я рассуждаю о вашей — или моей — реакции на тех огромных людей, глядя на которых мы начинаем гадать, как они совершают обычные действия: проходят в дверь, садятся в машину, звонят домой из телефонной будки, наклоняются, чтобы завязать шнурок, принимают душ и так далее.

Вы можете возразить: Стив, ты опять говоришь о ярмарке — о толстой женщине в девчоночьей розовой юбке, о гигантских близнецах, ставших бессмертными благодаря «Книге рекордов Гиннесса» (они уезжают от камеры на крошечных моторных скутерах, и их ягоды торчат по обе стороны, словно оживший сон о невесомости). Но на самом деле я веду речь не об этих людях, которые живут в своем особом мире, где совсем иные представления о норме: насколько уродливым вы будете себя чувствовать, даже если весите пятьсот фунтов, в обществе лилипутов, живых скелетов и сиамских близнецов? Норма — это социологическая концепция. Есть старый анекдот о двух африканских лидерах, которые встречаются с Кеннеди, а потом возвращаются домой на одном самолете. Один из них

¹ Сеть магазинов женской одежды нестандартных размеров.

говорит другому: «Кеннеди! Что за нелепое имя!» Аналогичный эпизод есть в «Сумеречной зоне» (в «Глазах наблюдателя»); в нем рассказывается об ужасающе уродливой женщине, которой в очередной раз не удалась пластическая операция... и только в самом конце выясняется, что она живет в будущем и люди там выглядят как гротескные гуманоидные свиньи. «Уродливая» женщина по нашим стандартам необыкновенно красива.

Я веду речь о толстяках в нашем обществе. Например, о бизнесмене, который весит четыреста фунтов и обычно покупает два места в туристическом классе и убирает поручень между креслами. Я веду речь о женщине, которая готовит себе на ленч четыре гамбургера и съедает их с восемью ломтями хлеба и большим количеством картофельного салата со сметаной, за которым следует еще десерт: полгаллона мороженого поверх сладкого пирога.

В 1976 году во время деловой поездки в Нью-Йорк я видел очень толстого человека, который застрял во вращающейся двери книжного магазина «Даблдэй» на Пятой авеню. Огромный, потный, в полосатом костюме, он просто заклинил собой дверь. К охраннику на помощь прибежал городской полицейский; вдвоем они толкали и нажимали, пока мало-помалу дверь не начала рывками двигаться. Наконец она повернулась настолько, что джентльмену удалось выйти. И тогда я задал себе вопрос, который задаю до сих пор: многим ли отличается толпа, собравшаяся, чтобы поглазеть на эту спасательную операцию, от той, что слушает болтовню ярмарочного зазывалы... или от зрителей первого фильма студии «Юниверсал», не сводящих глаз с экрана, когда чудовище Франкенштейна встает с лабораторного стола и идет?

Чудовищны ли толстяки? А люди с заячьей губой или большими родимыми пятнами на лице? В ярмарочную труппу с этим не попадешь — слишком обычное уродство, к сожалению. А те, у кого по шесть пальцев на руках или ногах? Таких тоже немало. И если перейти поближе к повседневности, что вы скажете о человеке, у которого очень много угрей?

Конечно, обычные прыщи — это пустяк: даже у чирлидера может время от времени выскочить прыщик в уголке чудесного ротика. Но я и не говорю об обычных прыщах — я говорю о тех ужасных случаях, когда они покрывают все лицо, словно в японском фильме ужасов, нарыв на нарыве, и почти все пылают и гноятся.

Подобно той сцене в «Чужом» с разрывающейся грудью: этого вполне достаточно, чтобы заставить вас расстаться со съеденным попкорном... только видим мы это не в кино, а в реальности.

Может быть, я еще не затронул ваших представлений о чудовищном в обычной жизни — и, возможно, так их и не затрону, но задумайтесь ненадолго о таком банальном явлении, как леворукость. Разумеется, дискриминация по отношению к левшам очевидна. Если вы учились в колледже или средней школе с современными партами или столами, то знаете, что все они спроектированы исключительно для правшей. В самых передовых учебных заведениях могут в качестве символического жеста заказать несколько парт для левшей, но не больше. А во время тестов или экзаменов левши сбиваются в группку на какой-нибудь одной стороне зала, чтобы не толкать локтями своих нормальных соперников.

Но проблема шире, чем просто дискриминация. Дискриминация расползлась всюду, однако корни чудовищности уходят и в глубину, и в ширину. Левши-бейсболисты всегда считаются посредственными игроками, хотя на самом деле могут играть очень хорошо¹. Французы называют левшей *la sinistre*; это слово происходит из латинского языка, и предок у него тот же самый, что у нашего *sinister* —

¹ Возьмите, например, Билла Ли, когда он был еще в «Бостон ред сокс». Товарищи прозвали его Космонавтом, и бостонские болельщики с теплотой вспоминают, как в 1976 году он уговаривал их после вручения «Сокс» флага убирать за собой мусор. Возможно, самое убедительное доказательство своей «леворукости» Ли предоставил, назвав менеджера «Ред сокс» Дона Циммера «уполномоченным придурком». Вскоре после этого Ли перешел в «Монреаль». — *Примеч. автора.*

«зловещий». В соответствии со старинным поверьем, правая сторона принадлежит Богу, а левая — тому, другому парню. К боксерам-левшам всегда относились подозрительно. Моя мать была левшой; она рассказывала нам с братом, что в школе учитель бил ее линейкой по левой руке, чтобы она взяла ручку в правую. Когда учитель отходил, она, конечно, тут же снова брала ручку левой рукой, потому что правой могла изобразить только большие детские каракули; такова судьба многих, кто пытается писать, как говорят жители Новой Англии, «тупой рукой». Мало кто умеет одинаково хорошо владеть обеими руками, подобно Бренуэллу Бронте, талантливому брату Шарлотты и Эмили. Бренуэлл настолько хорошо владел обеими руками, что мог писать два письма двум разным людям одновременно. Можно задуматься, является ли такая способность чудовищной... или гениальной.

В сущности, любое отклонение от интеллектуальной или физической нормы рассматривалось в истории — и рассматривается сейчас — как проявление чудовищности, полный список включал бы в себя вдовьи мыски (когда-то они считались доказательством колдовских способностей человека), родимые пятна на теле женщины (доказательство того, что она ведьма) и крайние проявления шизофрении, благодаря которым церковь время от времени канонизировала умственно нездоровых людей.

Прежде всего чудовищность привлекает консервативного республиканца в костюме-тройке, который сидит в каждом из нас. Концепция чудовищности нравится и нужна нам потому, что она подтверждает существование порядка, к которому мы, люди, стремимся ежеминутно... и позвольте предположить, что в ужас нас приводят не физические и умственные отклонения, а то отсутствие порядка, которое они символизируют.

Покойный Джон Уиндем, возможно, лучший английский писатель-фантаст, хорошо выразил эту мысль в своем романе «Куколки» [*The Chrysalids*], выпущенном в Америке под названием «Возрождение» [*Rebirth*]. На мой взгляд, в этой книге проблема мутации и отклонения от нормы

рассматривается полнее и глубже, чем в любой другой книге на английском языке со времен Второй мировой войны. В гостиной дома молодого героя книги висят таблички-поучения: «ТОЛЬКО ОБРАЗ БОЖИЙ И ЕГО ПОДОБИЕ ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК»; «НЕ ОСКВЕРНЯЙ НЕЧИСТОТАМИ РОД, УГОДНЫЙ БОГУ»; «В ОЧИЩЕНИИ НАШЕ СПАСЕНИЕ»; «НОРМА — ЖЕЛАНИЕ ГОСПОДА»; и самое красноречивое: «ИЩИ И НАЙДИ МУТАНТА!» В конечном счете, даже просто обсуждая чудовищность, мы выражаем свою веру в норму и страх перед мутантами. И тот, кто пишет романы ужасов, есть простой представитель этого статус-кво, не больше, но и не меньше.

5

Теперь, после всего сказанного, давайте вернемся к фильмам «Американ интернешнл пикчерз» 50-х годов. Тут позже мы поговорим об аллегорических свойствах этих картин (эй вы, в заднем ряду, перестаньте смеяться или покиньте помещение), но пока давайте еще немного порассуждаем о чудовищности... и если коснемся аллегории, то лишь поверхностно, полагая, что в фильмах ее нет.

Хотя эти фильмы появились в то время, когда рок-н-ролл прорвал расовый барьер, хотя они обращены к тем же самым молодым людям, увлеченным современной музыкой, интересно отметить некую вещь, которая в них отсутствует совершенно... по крайней мере, если говорить в терминах «подлинной» чудовищности.

Мы уже отмечали, что фильмы АИП и других компаний, начавших ей подражать, дали киноиндустрии 50-х годов столь необходимый толчок. Они предложили миллионам молодых зрителей то, что те не могли увидеть дома по телевизору, а также место, куда можно пойти и сравнительно комфортабельно провести время. Именно эти «инди»¹, как называл их журнал «Вэрайети», вызвали у всего поколения детей войны ненасытную жажду кино и, воз-

¹ Независимые студии, от independence.

можно, обеспечили успех таким несопоставимым друг с другом фильмам, как «Беспечный ездок» [*Easy Rider*], «Челюсти», «Рокки» [*Rocky*], «Крестный отец» [*The Godfather*] и «Изгоняющий дьявола».

Но где же чудовища?

О, поддельных чудовищ полно: пришельцы на летающих тарелках, гигантские пиявки, оборотни, люди-кроты (в фильме студии «Юниверсал») и десятки других. Но чего АИП не показала нам, испытывая эти многообещающие новые виды, так это нечто такое, что отдает *настоящим* ужасом... *по крайней мере, в эмоциональном понимании детей войны*. Это важное утверждение, и я надеюсь, вы согласитесь, что оно заслуживает курсива.

Они — то есть мы — знали психологический дискомфорт, появившийся с Бомбой, но никогда не знали физических лишений или голода. Дети, которые шли смотреть эти фильмы, были сытыми и ухоженными. У некоторых на войне погиб отец или дядька. Но таких было немного.

И в фильмах тоже не было толстых детей, не было детей с бородавками или страдающих нервным тиком; прыщавых детей; детей, ковыряющих в носу; детей с сексуальными проблемами; детей с заметными физическими недостатками (даже такими ничтожными, как плохое зрение, которое приходится исправлять с помощью очков, — у всех детей из фильмов ужасов и пляжных картин АИП стопроцентное зрение). Конечно, иногда на экране мог появиться эксцентричный подросток (таких, как правило, играл Ник Адамс), ребенок чуть ниже ростом или чуть более смелый, чем остальные, склонный к небольшим странностям, например, носить кепку козырьком назад, как бейсбольный кетчер (обычно у такого парня было прозвище Псих или Чокнутый), но дальше этого дело не заходило.

Почти во всех фильмах действие разворачивается в небольшом американском городе — с этой сценой аудитория знакома лучше всего... но города эти выглядят странно, будто здесь накануне съемок поработала специальная команда, удалив всех хромых, заик, толстопузых или веснушчатых, — короче, убрав всех, кто не похож на Фрэнки

Авалона, Аннет Фуничелло, Роберта Янга или Джейн Уайатт. Конечно, Элиша Кук-младший, который играл в большинстве таких фильмов, выглядит странновато, но его обычно убивают в самом начале, так что, мне кажется, он не в счет.

Хотя и рок-н-ролл, и молодежные фильмы (от «Я был подростком-оборотнем» [*I Was a Teenage Werewolf*] до «Бунтаря без причины» [*Rebel Without a Cause*]) потрепали нервы старшему поколению, которое едва успело начать расслабляться настолько, чтобы превратить «их войну» в миф — неприятный сюрприз, словно выскакивающий из-за живой изгороди крокодил, — и музыка, и кино были лишь предвестием того юнотрясения, которое произойдет позже. Смушал Литтл Ричард, смушал и Майкл Лэндон, который даже не снимал форменный школьный пиджак, превращаясь в волка, но оставались еще годы и мили до Рыбьего веселья в «Вудстоке» [*Woodstock*] или до Дубленого Старика, проделывающего импровизированную хирургическую операцию в «Техасской резне бензопилой» [*The Texas Chainsaw Massacre*].

Это было десятилетие, когда каждый родитель трепетал перед призраком подростковой преступности: мифическим хулиганом-подростком, стоящим в дверях кондитерской Нашего Городка; волосы его смазаны бриолином, под эполет мотоциклетной куртки заткнута пачка «Лаки», сигарета в углу рта, в заднем кармане — новенький нож с выкидным лезвием, и он ждет ребенка. Ребенка, которого можно избить, или его родителя, чтобы запугивать и оскорблять, или девушку, чтобы изнасиловать, а может, собаку, чтобы прикончить — или съесть. Этот пугающий образ, некогда созданный Джеймсом Дином и/или Виком Морроу, внушал ужас любому — и вдруг появляется Артур Фонзарелли¹. Впрочем, в те времена популярные газеты

¹ Джеймс Дин — известный американский актер, снявшийся в трех фильмах и погибший в возрасте 24 лет в автокатастрофе. Вик Морроу — актер кино и телевидения, погиб в 1982 году во время съемок «Сумеречной зоны». Артур Фонзарелли — персонаж телесериала «Счастливые дни», шедшего с 1974 по 1984 год.

и журналы видели молодежную преступность повсюду, точно так же как за несколько лет до того им повсюду мерещились коммунисты. Сапоги с цепочками и потрепанные джинсы можно было увидеть или вообразить на улицах Оукдейла, Пайнвью и Сетервиля; в Мандамиане, Айова, и в Льюистоне, Мэн. Далеко протянулась тень этой страшной подростковой преступности. Марлон Брандо первым дал пустоголовому нигилисту дар речи — в картине под названием «Дикарь» [*The Wild One*]. «Против чего ты восстаешь?» — спрашивает у него хорошенькая девушка. «А что у тебя есть?» — отвечает Марлон.

Для какого-нибудь парня в городке Эшер-Хейтс, Айова, который чудом остался жив, совершив на своем бомбардировщике сорок один вылет над Германией, а теперь хочет лишь продать побольше «бьюиков» с новой трансмиссией, это очень плохая новость; этого парня молодежь нисколько не привлекает.

Но коммунистов и шпионов оказалось гораздо меньше, чем предполагалось; точно так же опасность молодежной преступности была сильно преувеличена. В конечном счете дети войны хотели того же, что и их родители. Им нужны были водительские права; работа в городе и дом в пригороде; жены и мужья; страховка; сознание безопасности; дети; платежи в рассрочку, которые они в состоянии выплатить; чистые рубашки; чистая совесть. Они хотели быть хорошими. Годы и мили между «Гли-клуб»¹ и Симбионистской армией освобождения²; годы и мили между Нашим Городом и дельтой Меконга; а единственным фуззом, который они знали, была техническая ошибка в кантри Марти Роббинса. Школьная форма была им не в тягость. Длинные бакенбарды вызывали у них насмешку, а парня на каблуках или в шортах безжалостно преследовали как педераста. Эдди Кокран мог петь об «умопомрачительных закатанных розовых брюках», и подростки раскупали его записи... но не сами брюки. Для детей войны нор-

¹ Любительские хоры при университетах и колледжах.

² Леворадикальное партизанское движение, существовавшее в США в 1973—1975 годах.

ма была благословением. Они хотели быть хорошими. И они искали мутантов.

В ранних фильмах ужасов 50-х годов, ориентированных на молодежь, допускалось только одно отклонение на картину, только одна мутация. Родители в нее не верили. Именно дети — жаждущие быть хорошими — стояли на страже (чаще всего на одиноком холме, нависающем над Нашим Городом за аллеями влюбленных); именно дети искали, находили и уничтожали мутанта, снова делая мир безопасным и пригодным для сельского клуба танцев и для блендеров «Хамильтон-Бич».

В 50-е годы для детей войны ужас по большей части — за исключением психического напряжения от ожидания Бомбы — был вполне мирским ужасом. Возможно, концепция подлинного ужаса недоступна людям с набитым желудком. Ужас, доступный детям войны, был небольшого масштаба, и в этом свете фильмы, которые принесли АИП подлинный успех — «Я был подростком-оборотнем» [«Я был подростком-Франкенштейном» (*I Was a Teenage Frankenstein*)], — заслуживают особого внимания.

В «Оборотне» Майкл Лэндон играет привлекательного, но замкнутого школьника со вспыльчивым характером. В целом он хороший парень, только любит подраться (как Дэвид Беннер, альтер-эго Халка в телевизионном сериале, герой Лэндона никогда не начинает первым), и в конце концов дело доходит до того, что его могут исключить из школы. Он отправляется к психоаналитику (Уит Бисселл, который играл безумного потомка Виктора Франкенштейна в «Подростке-Франкенштейне»), но тот оказывается воплощением зла. Считая психику Лэндона рудиментом ранних стадий развития человека, Бисселл с помощью гипноза добивается полного регресса, сознательно ухудшая положение, вместо того чтобы помочь мальчишке.

Эксперимент Бисселла удастся и превосходит все его ожидания — или худшие кошмары: Лэндон превращается в свирепого оборотня. Для школьников 1957 года, впервые наблюдающих такое превращение, это было великое зрелище. Лэндон стал воплощением всего того, что нельзя де-

лать, если хочешь быть хорошим... если хочешь окончить школу, вступить в Национальное общество почета, получить рекомендации и учиться в хорошем колледже, где можно иногда подраться и выпить, как делал в свое время твой старик. У Лэндона лицо покрывается шерстью, вырастают длинные клыки, из пасти течет жидкость, подозрительно похожая на крем для бритья. Он набрасывается на девушку, которая одна в гимнастическом зале упражняется на бревне, и можно представить, что от него несет, как от бродячего хорька, вывалявшегося в свежем помете койота. На нем нет застегнутой на все пуговицы рубашки Лиги плюща¹; этот парень ни в грош не ставит отборочные тесты средней школы. Это полное дерьмо, только не собачье, а волчье.

Несомненно, невероятный успех фильма отчасти объяснялся освобождающим, искупительным ощущением, которое испытывали дети войны, желавшие быть хорошими. Когда Лэндон нападает на хорошенькую гимнастку в спортивном трико, он как бы делает заявление от лица всех зрителей. Но одновременно этих зрителей охватывает ужас, потому что на психологическом уровне картина есть цикл наглядных уроков поведения — от «брейса перед уходом в школу» до «никогда не тренируйся одна в пустом зале».

Одним словом, чудовища есть повсюду.

6

Если «Я был подростком-оборотнем» психологически представляет собой известный кошмар, в котором у вас падают брюки, когда вы отдаете честь флагу — только доведенный до крайности и принявший вид косматого чужака, угрожающего вашим сверстникам в Школе Нашего Города, — то «Я был подростком-Франкенштейном» — болезненная притча о свихнувшихся железах. Это фильм для

¹ Группа самых престижных частных колледжей на северо-востоке США.

всякого пятнадцатилетнего подростка, который утром стоял у зеркала и нервно разглядывал свежий прыщ, выскочивший за ночь, мрачно осознавая, что даже патентованные медицинские диски не разрешат эту проблему, что бы там ни говорил Дик Кларк¹.

Вы можете упрекнуть меня в излишнем внимании к угрям. Вы правы. Во многих отношениях произведения ужасов 50-х и начала 60-х годов — скажем, до появления «Психо» [*Psycho*] — это торжественные гимны засоренным порам. Я уже говорил, что сытый человек не может испытать подлинный ужас. Так и американцам пришлось строго ограничить свою концепцию физического уродства — вот почему угри играют такую важную роль в психическом развитии американского подростка.

Конечно, где-то есть парень с врожденным дефектом, который бормочет себе под нос: только *мне* не говори об уродстве, осел... и, безусловно, существуют косолапые американцы, американцы безносые, безрукие и безногие, иепые американцы (мне всегда было любопытно, чувствуют ли слепые американцы себя дискриминированными, слыша рекламную песенку «Макдоналдс»: «Не отрывай глаз от картофеля фри...»). Рядом со столь катастрофическими неудачами Бога, человека и природы несколько угрей кажутся таким же серьезным несчастьем, как заусеница. Но необходимо напомнить, что в Америке серьезные физические недостатки (по крайней мере, пока) являются скорее исключением, чем правилом. Пройдите по любой среднестатистической американской улице и подсчитайте, сколько вам встретится серьезных физических дефектов. Если пройдете три мили и насчитаете больше пяти, намного превзойдете средний показатель. Если станете искать сорокалетних со сгнившими до десен зубами, детей с распухшими от голода животами, людей со следами оспы на лице — ваши поиски будут обречены на провал. Болезни, уродующие человека, чаще встречаются в деревнях и бедных городских кварталах, но в большинстве городов и при-

¹ Известный диск-жокей и ведущий множества телепередач и хит-парадов.

городов Америки люди выглядят здоровыми. Обилие курсов первой помощи, поголовное увлечение культом развития личности («Я буду более уверенной в себе, если не возражаете», — как говорит Эрма Бомбек¹) и распространяющийся со скоростью степного пожара обычай созерцать собственный пупок — все это доказательства того, что американцы в большинстве своем позаботились о низменных сторонах жизни, которая для значительной части остального мира есть борьба за выживание.

Не могу представить себе, чтобы человек, страдающий от недоедания, разделял лозунг «У меня все хорошо — у вас все хорошо»² или чтобы кто-нибудь, с трудом добывающий средства для существования себя самого, жены и восьмерых детей, много думал об оздоровительном тренинге Вернера Эрхарда или о рольфинге³. Это все для богатых. Недавно Джоан Дидион⁴ написала книгу о своем собственном пути в 60-е годы — «Белый альбом» [*The White Album*]. Наверное, для богатых эта книга весьма интересна: история обеспеченной белой женщины, которая может себе позволить лечить нервный срыв на Гавайях; в 70-е годы нервный срыв — эквивалент угрей 60-х.

Когда горизонт человеческого опыта сужается до размеров квартиры, меняется перспектива. Для детей войны, живущих в безопасном (если не считать Бомбы) мире регулярных (два раза в год) медицинских осмотров, пенициллина и всеобщей заботы о зубах, угри стали единственным физическим дефектом, который можно увидеть на улице или в школьном коридоре: об остальных дефектах уже позаботились. Кстати, раз уж я упомянул заботу о зубах, добавлю, что дети, которые под почти удушающим давлени-

¹ Журналистка, автор ряда книг, вела юмористическую колонку для домохозяек.

² Название книги Томаса Энтони Харриса, ставшее своего рода национальным девизом.

³ Система мануальной терапии, разработанная Идой Полин Рольф.

⁴ Американская писательница, эссеистка. Самое известное произведение — сборник публицистики 1979 года «Белый альбом».

ем родителей носят зубные скобки, считают их чем-то вроде физического дефекта, и время от времени в школе можно услышать оклик: «Эй ты, железная пасть!» Но все же в глазах большинства эти скобки — просто средство лечения, не более бросающееся в глаза, чем повязка на поврежденной руке или наколенник у игрока в американский футбол.

А вот от угрей лекарства не существует.

Но вернемся к «Подростку-Франкенштейну». В этом фильме Уит Бисселл собирает из частей трупов погибших гонщиков существо, которое играет Гэри Конвей. Лишние части скормливаются крокодилам, живущим под домом, — конечно, у зрителя довольно рано возникает предчувствие, что самого Бисселла тоже в конце концов съуют аллигаторы, и оно его не подводит. В фильме Бисселл является воплощением зла, его злодейство достигает экзистенциальных масштабов: «Он плачет, даже слезные железы действуют!.. Отвечай, ведь у тебя во рту вежливый язык. Я знаю, потому что сам его пришил»¹. Но именно несчастный Конвей представляет собой главную изюминку фильма. Как и злодейство Бисселла, физическое уродство Конвея столь велико, что становится почти нелепым... и он очень похож на старшеклассника, у которого угри по всей физиономии. Лицо его представляет собой бесформенный макет горной местности, из которой безумно торчит один подбитый глаз.

И все-таки... все-таки... каким-то образом это спотыкающееся существо способно танцевать рок-н-ролл, а значит, оно не может быть таким уж плохим, верно? Мы встретились с чудовищем, и, как говорит Питер Страуб в своей «Истории с привидениями», оказалось, что оно — это мы сами.

Ниже мы еще вернемся к чудовищности, и, надеюсь, это будут более глубокие умозаключения, чем те, что можно добыть из руды «Подростка-оборотня» и «Подростка-

¹ Цитируется по книге «Иллюстрированная история фильмов ужасов» Карлоса Кларенса. Нью-Йорк, Кэприкорн букс, 1968. — *Примеч. автора.*

Франкенштейна», но сейчас для меня было важно показать, что даже на простейшем уровне истории о Крюке способны добиться многого, причем неосознанно. В них присутствует аллегория, и они позволяют пережить катарсис, но лишь потому, что создатель этих произведений — прежде всего агент нормы. Это справедливо в отношении физического ужаса, но кроме того, как мы еще убедимся, справедливо и в отношении произведений более художественного характера, хотя, обратившись к мистическим свойствам ужаса и страха, мы, разумеется, найдем куда более тревожные и поразительные ассоциации. Но чтобы достичь этой точки, мы должны, по крайней мере на время, отложить фильмы и перейти к обсуждению трех романов, которые составляют основу большинства современных произведений жанра ужасов.

Глава третья

Истории Таро

1

Одна из самых распространенных тем в фантастике — бессмертие. «Бессмертное существо» — основной герой произведений, от «Беовульфа» до рассказов По, Вальдемаре и искусственном сердце и далее до книг Лавкрафта (таких, например, как «Прохладный воздух» [*Cool Air*]), Блэтти и даже, спаси нас Господь, Джона Соула¹.

Три романа, о которых пойдет речь в этой главе, по-видимому, действительно постигли бессмертие, и без них невозможно достаточно полно и глубоко проанализировать произведения ужасов 1950—1980 годов. Все три как бы выходят за круг признанной английской «классики», и, возможно, не без причины. «История доктора Джекила и мистера Хайда» была написана в лихорадочной спешке за три дня. Повесть привела жену Стивенсона в такой ужас, что тот бросил рукопись в камин... а потом написал снова, и опять за три дня. «Дракула» — откровенная мелодрама, втиснутая в рамки эпистолярного романа, — форма, испускавшая предсмертные вздохи еще за двадцать лет до того, как Уилки Коллинз сочинял свои последние, полные тайн и напряжения романы. «Франкенштейн», самый известный из трех, написан девятнадцатилетней девушкой, и хотя в художественном смысле он сильнее остальных

¹ Автор огромного количества триллеров.

двух, читают его меньше, да и автору уже никогда потом не удавалось писать так быстро, так хорошо, так успешно... и так дерзко.

С точки зрения нелюбезного критика все три романа выглядят как обычные популярные книжки своего времени, мало чем отличающиеся от других — например, «Монаха» М. Г. Льюиса или «Армадейла» Коллинза, книг, забытых всеми, кроме исследователей готического романа. Время от времени они рекомендуют их своим студентам; те берутся за них с большой осторожностью... а затем проглатывают залпом.

И все же эти три романа — нечто особенное. Они образуют фундамент того небоскреба книг и фильмов, готики двадцатого столетия, которая известна как «современный жанр ужасов». Больше того, в центре каждого из них находится (или таится) чудовище, принадлежащее к той структуре, которую Берт Хетлен¹ назвал «бассейном мифов»; в этот бассейн художественной литературы погружены мы все, даже те, кто не читает книг и не ходит в кино. Словно в колоде карт Таро, там есть яркие представители зла, его символы: Вампир, Оборотень и Безымянная Тварь.

Один из величайших романов о сверхъестественном, а именно «Поворот винта» [*The Turn of the Screw*] Генри Джеймса, исключен из колоды Таро, хотя он сделал бы этот ряд полным, добавив в него наиболее известную сверхъестественную фигуру — Призрака. Я исключил этот роман по двум причинам: во-первых, потому, что «Поворот винта», несмотря на элегантную стилистику и выверенный психологизм, оказал очень слабое влияние на мейнстрим американской массовой культуры. В качестве архетипа скорее можно было бы взять Каспера, дружелюбное привидение. Во-вторых, Призрак — архетип, чья область бытования (в отличие от чудовища Франкенштейна, графа Дракулы и Эдварда Хайда) слишком обширна, чтобы быть представленной одним-единственным рома-

¹ Поэт, профессор Университета Мэна. Кинг учился у него, когда был в университете, и посвятил ему одну из своих книг — «Долгую Прогулку» [*The Long Walk*].

ном, каким бы великим этот роман ни был. Архетип Призрака — в конечном счете океан литературы о сверхъестественном, и хотя в свое время мы заведем о нем разговор, эта беседа не будет ограничиваться одной книгой.

Все эти книги (включая «Поворот винта») объединяет одно: каждая из них имеет дело с самыми глубинными основами ужаса, с тайнами, которые лучше не раскрывать, и словами, которых лучше не произносить. И все же Стивенсон, Шелли и Стокер (а также Джеймс) обещают нам раскрыть эти тайны. Они достигают этого с разной степенью воздействия и успеха... но ни о ком нельзя сказать, что он потерпел неудачу. Может быть, оттого эти романы и кажутся полными жизни. Во всяком случае, они существуют, и, по-моему, нельзя написать такую книгу, как эта, не обратившись к ним. Это корни. Вы можете знать, а можете и не знать, что ваш дед любил вечером после ужина посидеть на веранде и выкурить трубку, но знать, что он эмигрировал из Польши в 1888 году, приехал в Нью-Йорк и участвовал в строительстве подземки, вы просто обязаны. Кроме всего прочего, вы с другим чувством будете заходить в метро. Точно так же трудно понять Кристофера Ии в образе Дракулы, не зная, что написал о Дракуле рыжеволосый ирландец Абрахам Стокер.

Итак... немного о корнях.

2

Даже по Библии не снято столько фильмов, сколько снято по «Франкенштейну». Для примера можно назвать хотя бы «Франкенштейн» [*Frankenstein*], «Невеста Франкенштейна» [*The Bride of Frankenstein*], «Франкенштейн встречает Человека-волка» [*Frankenstein Meets the Wolf-Man*], «Месть Франкенштейна» [*The Revenge of Frankenstein*], «Блэкенштейн» [*Blackenstein*] и «Франкенштейн 1970» [*Frankenstein 1970*]. В свете этого пересказывать сюжет представляется излишним, но, как я уже говорил, «Франкенштейн» сейчас читают нечасто. Миллионам американ-

цев известно это имя (хотя, конечно, не так хорошо, как имя Рональда Макдоналда; вот уж поистине культовая фигура), но большинству даже невдомек, что Франкенштейн — это имя создателя чудовища, а не самого чудовища; и этот факт служит еще одним доказательством, что книга стала частью американского бассейна мифов. Это все равно что сказать, будто Билли Кид (знаменитый главарь банды из Калифорнии, о котором созданы десятки вестернов) на самом деле был неженкой из Нью-Йорка, носил котелок, болел сифилисом и, вероятно, большинство своих жертв убил выстрелом в спину. Людей интересуют такие факты, но они инстинктивно чувствуют, что сейчас это не важно — если вообще было когда-то важно. Есть одна особенность, делающая искусство силой, с которой приходится считаться даже тем, кто об искусстве не думает, — это та систематичность, с какой миф поглощает правду... и при этом не страдает ни отрывкой, ни несварением желудка.

Роман Мэри Шелли — это медлительная, многословная мелодрама; тема проложена крупными, продуманными, но грубыми мазками. Повествование разворачивается так, как приводил бы свои аргументы в споре умный, но наивный студент. В отличие от основанных на нем фильмов, в романе почти нет сцен насилия, и, в отличие от бессловесного чудовища времен «Юниверсал» («Карлофф-фильмы», как очаровательно называет их Форри Экерман), существо Шелли изъясняется высокопарными и правильными фразами пэра в палате лордов или Уильяма Ф. Бакли, вежливо спорящего с Диком Кэвиттом¹ в телевизионном ток-шоу. Это разумное существо, в отличие от подавляющего даже физически чудовища Карлоффа, со скошенным лбом и маленькими, глубоко посаженными глуповато-хитрыми глазками; и во всей книге нет ничего столь же страшного, как слова, которые Карлофф произносит тусклым, безжизненным, медлительным тенором в «Невесте Франкенштейна»: «Да... мертвая... я люблю... мертвых».

¹ Уильям Ф. Бакли — консервативный (республиканский) обозреватель и колумнист. Дик Кэвитт — известный тележурналист, ведущий вечернего ток-шоу.

Роман Мэри Шелли имеет подзаголовок «Современный Прометей», и Прометеем тут является Виктор Франкенштейн. Он оставил родной дом ради университета в Ингольштадте (мы уже слышим скрип оселка — Мэри Шелли точит один из излюбленных топоров этого жанра: *Есть Вещи, Которых Людям Знать Не Следует*), где и помещался — весьма опасно — на идеях гальванизма и алхимии. Неизбежным результатом, естественно, становится создание чудовища; для этой цели используется больше частей, чем можно насчитать в автомобильном каталоге Уитни. Франкенштейн создает своего монстра в едином порыве лихорадочной деятельности, и в этой сцене проза Шелли достигает наибольших высот.

О вскрытии могил, необходимом для достижения цели:

Как рассказать об ужасах этих ночных бдений, когда я рылся в могильной плесени или терзал живых тварей ради оживления мертвой материи? Сейчас при воспоминании об этом я дрожу всем телом... Я собирал кости в склепах; я кощунственной рукой вторгался в сокровеннейшие уголки человеческого тела... иные подробности этой работы внушали мне такой ужас, что глаза мои едва не вылезали из орбит¹.

О сне, который приснился создателю после завершения эксперимента:

Я увидел во сне кошмар: прекрасная и цветущая Элизабет шла по улице Ингольштадта. Я в восхищении обнял ее, но едва успел запечатлеть поцелуй на ее устах, как они помертвели, черты ее изменились, и вот я держу в объятиях труп моей матери; тело ее окутано саваном, и в его складках копошатся могильные черви. Я в ужасе проснулся; на лбу у меня выступил холодный пот, зубы стучали, а все тело свела судорога; и тут в мутном желтом свете луны, пробивавшемся сквозь ставни, я увидел гнусного уродца, сотворенного мной. Он приподнялся

¹ Здесь и далее цитируется по переводу: Мэри Шелли. Франкенштейн, или Современный Прометей. Роман. Пер. с англ. З. Александровой. М.: Изд-во худож. лит-ры, 1965.

полог кровати; глаза его, если можно назвать их глазами, были устремлены на меня. Челюсти его двигались, и он издавал непонятные звуки, растягивая рот в улыбку.

На этот кошмар Виктор реагирует как любой нормальный человек: с криком убегает в ночь. С этой минуты повествование превращается в шекспировскую трагедию, и ее классическая цельность нарушается лишь сомнением миссис Шелли, в чем же роковая ошибка: в дерзости Виктора (возомнившего себя Творцом) или в его отказе принять на себя ответственность за свое создание, после того как вдохнул в него искру жизни?

Чудовище начинает мстить своему создателю и убивает его младшего брата Уильяма. Кстати, читателю не слишком жалко Уильяма: когда чудовище пытается с ним подружиться, мальчик отвечает: «Отвратительное чудовище! Пусти меня! Мой папа — судья! Его зовут Франкенштейн. Он тебя накажет. Ты не смеешь меня держать». Эта обычная реакция ребенка из богатой семьи, и именно она оказывается для него роковой: услышав из уст мальчика имя своего создателя, чудовище ломает ему хрупкую шею.

В убийстве обвиняют ни в чем не повинную служанку Франкенштейнов Жюстину Мориц и приговаривают ее к повешению — и бремя вины несчастного Франкенштейна удваивается. Не выдержав, чудовище приходит к своему создателю и рассказывает свою историю¹. В заключение

¹ История эта большей частью просто нелепа. Чудовище прячется в сарае, примыкающем к крестьянской хижине. Один из крестьян, молодой человек по имени Феликс, как раз учит подружку, беглую арабскую женщину благородного происхождения Софию, своему языку; слушая их, чудовище учится говорить. Учебниками для чтения ему служат «Потерянный рай», «Жизнеописание» Плутарха и «Страдания юного Вертера» [sic], которые он обнаруживает в чемодане, найденном в канаве. Этот причудливый рассказ в рассказе можно сравнить только с той сценой в «Робинзоне Крузо», когда Крузо нагой плывет к разбитому кораблю и там, в соответствии с замыслом Дефо, набивает карманы разнообразными вещами и продуктами. Мое восхищение подобной изобретательностью не знает границ. — *Примеч. автора.*

оно говорит, что хочет подругу. Оно обещает Франкенштейну, что если его желание будет исполнено, оно заберет свою женщину и они вдвоем будут жить в какой-нибудь далекой пустыне (предполагается Южная Америка, поскольку Нью-Джерси в те времена еще не изобрели), вдали от людей. А в качестве альтернативы чудовище грозит царством ужаса. Оно подтверждает вечную истину «лучше творить зло, чем ничего не делать», говоря: «Я отомщу за свои обиды. Раз мне не дано вселять любовь, я буду вызывать страх; и прежде всего на тебя — моего заклятого врага, моего создателя, я клянусь обрушить неугасимую ненависть. Берегись: я сделаю все, чтобы тебя уничтожить, и не успокоюсь, пока не опустошу твое сердце и ты не проклянешь час своего рождения».

Наконец Виктор соглашается и действительно создает женщину. Акт своего второго творения он совершает на одном из пустынных Оркнейских островов, и на этих страницах Мэри Шелли вновь добивается первоначальной интенсивности настроения и атмосферы. За мгновение до того как наделить существо жизнью, Франкенштейн начинает сомневаться. Он представляет себе, как эта парочка опустошает мир. Хуже того, они видятся ему Адамом и Евой отвратительной расы чудовищ. Дитя своего времени, Мэри Шелли и не подумала, что человек, способный вдохнуть жизнь в разлагающиеся части трупов, сочтет детской забавой создать бесплодную женщину.

Разумеется, после того как Франкенштейн уничтожает подругу созданного им монстра, тот немедленно появляется; у него подготовлено для Виктора Франкенштейна несколько слов, и ни одно из них не звучит как пожелание счастья. Обещанное им царство ужаса разворачивается, как цепь взрывающихся хлопушек (хотя в размеренной прозе миссис Шелли это больше напоминает разрывы капсулей). Для начала чудовище душит Анри Клерваля, друга детства Франкенштейна. Вслед за этим оно делает самый ужасный намек: «Я буду с тобой в твою брачную ночь». Для современников Мэри Шелли, как и для наших с вами

современников, в этой фразе содержится нечто большее, чем просто клятва убить.

В ответ на угрозу Франкенштейн почти сразу женится на своей Элизабет, которую любит с самого детства, — не самый правдоподобный момент книги, но все равно с чемоданом в канаве или беглой благородной арабкой его не сравнить. В брачную ночь Виктор выходит навстречу монстру, наивно полагая, что тот угрожал смертью ему. Не тут-то было: чудовище тем временем врывается в маленький домик, который Виктор и Элизабет сняли на ночь. Элизабет гибнет. За ней умирает отец Франкенштейна — от сердечного приступа.

Франкенштейн безжалостно преследует свое создание в арктических водах, но сам умирает на борту идущего к полюсу корабля Роберта Уолтона, очередного ученого решившего разгадать загадки Бога и природы... и круг ак куратненько замыкается.

3

И вот вам вопрос: как получилось, что эта скромная готическая история, которая в первоначальном варианте едва занимала сто страниц (Перси уговорил свою супругу добавить подробностей), превратилась в своеобразную эхокамеру культуры? Теперь, спустя сто шестьдесят четыре года, мы имеем овсянку «Франкенберри» (близкую родственницу двух других отменных завтраков — «Графа Чокулы» и «Буберри»¹); старый телесериал «Мюнстеры»² [*The Munsters*]; конструктор «Аврора Франкенштейн» (в собранном виде глаз юного моделиста порадует фосфоресцирующее создание, бредущее по фосфоресцирующему

¹ «Франкенберри», «Граф Чокула» и «Буберри» — названия сухих завтраков фирмы «Дженерал миллз», в которых кусочки сделаны в форме монстров, а на коробке непременно изображено чудовище.

² Телесериал 1964–1966 годов «Мюнстеры» рассказывает о приключениях семьи чудовищ.

кладбищу); и выражения вроде «вылитый Франкенштейн»¹ для обозначения чего-то предельно уродливого.

Наиболее очевидный ответ на сей вопрос — фильмы. Это заслуга кино. И это будет верный ответ. Как указывалось в литературе о кинематографе *ad infinitum*² (и, вероятно, *ad nauseam*³), фильмы великолепно справились с ролью культурной эхокамеры... возможно, потому, что в мире идей, как и в акустике, эхо удобнее всего создать в большом пустом пространстве. Вместо мыслей, которые дают нам книги, фильмы снабжают человечество большими порциями инстинктивных эмоций. Американское кино добавило к этому яркое ощущение символичности, и получилось ослепительное шоу. Возьмем в качестве примера Клинта Иствуда в фильме Дона Сигела «Грязный Гарри» [*Dirty Harry*]. В интеллектуальном плане этот фильм представляет собой идиотскую мешанину. Но по части символов и эмоций — юная жертва похищения, которую на рассвете вытаскивают из цистерны, плохой парень, захватывающий автобус с детьми, каменное лицо самого Грязного Гарри Каллахена — фильм великолепен. Даже самые отъявленные либералы после фильмов типа «Грязного Гарри» или «Соломенных псов» [*Straw Dogs*] выглядят так, словно их стукнули по голове... или переехали поездом.

Есть, конечно, фильмы, в основе которых лежит идея, и они бывают очень разные — от «Рождения нации» [*Birth of a Nation*] до «Энни Холл» [*Annie Hall*]. Однако до недавнего времени они оставались прерогативой иностранных режиссеров («новая волна» в кино, прокатившаяся по Европе в 1946—1965 гг.), а в Америке прокат этих фильмов всегда был сопряжен с финансовым риском; их показывали в «арт-хаузах», если показывали вообще. В этом отношении, как мне представляется, можно неверно истолковать успех фильмов Вуди Аллена в более поздние годы.

¹ Фирма «Аурора пластик корпорейшн» выпускала пластмассовые конструкторы — модели знаменитых монстров.

² До бесконечности (лат.).

³ До тошноты (лат.).

В городских районах Америки во время показов его фильмов — и таких фильмов, как «Кузен, кузина» [*Cousin, Cousine*] — в кассах выстраиваются очереди. Как говорил Джордж Ромеро («Ночь живых мертвецов» [*Night of the Living Dead*], «Рассвет мертвецов» [*Dawn of the Dead*]), «сценарий весьма неплох», но в глуши — в кинотеатрах-мультиплексах в Давенпорте, Айова, или Портсмуте, Нью-Хэмпшир, — эти фильмы демонстрировались неделю-другую, а потом исчезали. Американцы предпочитают Берта Рейнолдса в «Смоки и Бандите» [*Smokey and the Bandit*]: когда американцы отправляются в кино, они хотят видеть действие, а не шевелить извилинами; им нужны автокатастрофы, заварной крем и бродячие чудовища.

Как ни смешно, потребовался иностранец — итальянец Серджо Леоне, — чтобы сформировать архетип американского кинематографа, определить и типизировать то, что хотят увидеть в кино американцы. То, что сделал Леоне в фильмах «За пригоршню долларов» [*A Fistful of Dollars*], «На несколько долларов больше» [*For a Few Dollars More*] и «Хороший, плохой, злой» [*The Good, the Bad, and the Ugly*], нельзя даже назвать сатирой. В особенности «Хороший, плохой, злой» — грандиозное и удивительно вульгарное утрирование и без того утрированных архетипов американских киновестернов. В этом фильме пистолетные выстрелы звучат с оглушительностью атомных взрывов; крупные планы тянутся минутами, перестрелки — часами, а улицы маленьких западных городков кажутся широкими, как современные шоссе.

Так что если кто-то ищет причину, которая превратила красноречивого монстра Мэри Шелли, с его образованием, полученным из «Страданий юного Вертера» и «Потерянного рая», в популярный архетип, наилучшим ответом будет — фильмы. Бог свидетель: кино превращает в архетипы самых неподходящих субъектов: жители гор в засаленных лохмотьях, покрытые грязью и вшами, становятся гордым и прекрасным символом фронта (Роберт Редфорд в «Иеремии Джонсоне» [*Jeremiah Johnson*] или любая кар-

тина «Санн интернешнл»); полоумные убийцы — представителями умирающего американского духа свободы (Битти и Данауэй в «Бонни и Клайде» [*Bonnie and Clyde*]); и даже некомпетентность становится архетипом, как в фильмах Блейка Эдвардса / Питера Селлера, где покойный Питер Селлерс играет инспектора Клузо. Из таких архетипов американское кино создало свою собственную коллуду Таро, и большинство из нас знакомы с ее картами, такими как Герой Войны (Оди Мерфи, Джон Уэйн), Сильный и Немногословный Блюстителъ Порядка (Гэри Купер, Клинт Иствуд), Шлюха с Золотым Сердцем, Спятивший Хулиган («Лучше всего в мире, мама!»), Неумелый, но Забавный Папуля, Мама на Все Руки, Ребенок из Канавы на Пути Вверх и десятки других. Очевидно, все эти стереотипы созданы с различной степенью мастерства, но даже в самых неудачных образчиках присутствует отражение архетипа, этакое культурное эхо.

Впрочем, здесь мы не рассматриваем ни Героя Войны, и Сильного и Немногословного Блюстителъ Порядка; мы обсуждаем другой чрезвычайно популярный архетип — Безымянную Тварь. Ибо если какой-нибудь роман и сумел пройти дистанцию книга — фильм — миф, так это «Франкенштейн». Он стал сюжетом для одного из первых «сюжетных» фильмов, когда-либо созданных, — короткометражной картины, в которой в роли чудовища снялся Чарльз Огл. Руководствуясь своим представлением о монстре, Огл рвал на себе волосы и, очевидно, вымазал лицо полужасохшим «Бисквиком»¹. Продюсером фильма был Томас Эдисон. Сегодня тот же самый архетип выступает в телевизионном сериале Си-би-эс «Невероятный Халк» [*The Incredible Hulk*], который умудрился объединить два обсуждаемых здесь архетипа... причем успешно («Невероятного Халка» можно рассматривать как произведение об оборотне и о безымянной твари одновременно). Хотя каждое превращение Дэвида Беннера в Невероятного Халка

¹ Мучная смесь с добавками молочного и яичного порошка; используется для приготовления печенья, блинов и оладий.

заставляет меня гадать, куда девались его ботинки и как он их себе возвращает¹.

Итак, вначале было кино — но какая сила превращает «Франкенштейна» в фильм, и не один раз, а снова, снова и снова? Один из возможных ответов таков: сюжет, хотя и постоянно изменяемый (хочется сказать, извращаемый) кинематографистами, содержит удивительную дихотомию, которую вложила в него Мэри Шелли. С одной стороны, писатель ужасов есть агент нормы, желающий, чтобы мы искали и уничтожали мутантов, и мы чувствуем ужас и отвращение, испытываемое Франкенштейном по отношению к созданному им безжалостному, страшному существу. Но с другой стороны, мы понимаем, что чудовище не виновато, и разделяем страстное увлечение автора идеей *tabula rasa*.

Чудовище душит Анри Клерваля и обещает Франкенштейну «быть с ним в брачную ночь», но это же чудовище способно испытывать ребяческое удовольствие и удивление, глядя, как сверкающая луна поднимается над деревьями; оно, подобно доброму духу, приносит по ночам дрова крестьянской семье; оно хватается за руку слепого старика, падает на колени и умоляет: «Настало время! Спаси и защити меня!.. Не бросай меня в час испытаний!» Монстр, который задушил высокомерного Уильяма, в то же время вытащил маленькую девочку из воды... и был вознагражден зарядом дроби в зад.

Мэри Шелли — давайте стиснем зубы и скажем правду — не очень хорошо справлялась с эмоциональной прозой (именно поэтому студенты, что приступают к чтению

¹ Когда Дэвид Беннер начинает свое превращение, рвет на себе рубашки и брюки, мой семилетний сын Джо довольно говорит: «Старина зеленошкурый возвращается». Джо совершенно верно видит в Невероятном не пугающего агента хаоса, а слепую силу природы, обреченную творить только добро. Как ни странно, в большинстве своем фильмы ужасов преподают молодежи утешительный урок: судьба добра. Не самый плохой урок для малышей, справедливо видящих себя заложниками сил, с которыми человеку не потягаться. — *Примеч. автора.*

книги в ожидании захватывающего кровавого сюжета — эти ожидания сформированы кинофильмами, — удивляются и разочаровываются). Лучше всего ей удались страницы, на которых Виктор и его создание, словно на дискуссии в Гарварде, обсуждают «за» и «против» просьбы монстра сотворить ему подругу; иными словами, она чувствует себя лучше всего в мире чистых идей. Так что есть определенная ирония в том, что свойство книги, обеспечивающее ей такую привлекательность для кино, заключается в способности Шелли пробудить в читателе двух человек: одного, который хочет закидать камнями чудовище, и другого, который на себе испытывает удары этих камней и чувствует всю несправедливость происходящего.

И все же ни один режиссер не воплотил обе эти идеи полностью; вероятно, ближе всего к этому подошел Джеймс Уэйл в своем стильном фильме «Невеста Франкенштейна», в котором экзистенциальные горести чудовища (юный ертер с болтами в шее) сводятся к более земным, но эмоционально куда более сильным: Виктор Франкенштейн оглашается и создает женщину... но той не нравится монстр. Эльза Ланчестер, которая выглядит как королева диско поздних лет, орет дурным голосом, когда он пытается к ней прикоснуться, и мы вполне сочувствуем монстру, громящему проклятую лабораторию.

Грим для Бориса Карлоффа в оригинальной звуковой версии «Франкенштейна» создавал Джек Пирс; это он сотворил лицо, так же знакомое нам всем (хотя и менее благообразное), как лица дядюшек и двоюродных братьев в семейном фотоальбоме: квадратная голова, мертвенно-бледный, слегка вогнутый лоб, шрамы, винты, тяжелые веки. «Юниверсал пикчерз» скопировала грим Пирса, но когда английская студия «Хаммер филмз» в конце 50-х — начале 60-х годов снимала свою серию фильмов о Франкенштейне, была использована другая концепция. Возможно, получилось не столь вдохновенно, как оригинальный грим Пирса (в большинстве случаев Франкенштейн «Хаммера» очень похож на несчастного Гэри Конвея в «Я был подростком-Франкенштейном»), но у обоих ва-

риантов есть нечто общее: хотя и в том и другом случае на чудовище страшно смотреть, в нем есть что-то такое печальное, такое жалкое, что наши сердца устремляются к нему, и в то же время мы отшатываемся в страхе и отвращении¹.

Как я уже отмечал, большинство режиссеров, обращавшихся к Франкенштейну (за исключением тех, кто снимал исключительно юмористические картины), осознавали эту дихотомию и пытались ее использовать. Найдется ли режиссер с душой настолько остывшей, что ему никогда не хотелось, чтобы монстр спрыгнул с горящей ветряной мельницы и затолкал факелы в глотки невежественных ту-пиц, которые из кожи вон лезут, чтобы его прикончить? Сомневаюсь. Если такой и существует, то это поистине жестокосердый человек. Но не думаю, чтобы хоть один режиссер сумел передать весь пафос ситуации, и нет такого фильма о Франкенштейне, который вызывал бы у зрителя слезы с той же легкостью, как заключительная сцена «Кинг-Конга», где гигантская обезьяна сидит на вершине Эмпайр-стейт-билдинг и отбивается от самолетов, словно от доисторических птиц родного острова. Подобно Иствуду в спагетти-вестерне Леоне, Конг — архетип архетипа. В глазах Бориса Карлоффа, а позже Кристофера Ли мы видим ужас от осознания собственной чудовищности; у Кинг-Конга, благодаря удивительным спецэффектам Уиллиса О'Брайена, он написан на морде гигантской обезьяны. В результате получается почти живописное полотно одинокого умирающего чужака. Это один из лучших образцов величайшего слияния любви и ужаса, невинности и страха — слияния, эмоциональную реальность которого лишь наметила, лишь предположила в своем романе Мэри Шелли. Я думаю, она бы поняла точнейшее замечание Дино де Ла-

¹ Лучший из Франкенштейнов «Хаммера» — вероятно, Кристофер Ли, который едва не затмил Белу Лугоши в роли графа Дракулы. Ли — великий актер, единственный, кто сумел приблизиться к интерпретации этой роли Карлоффом, хотя в смысле сценария и режиссуры Карлоффу везло несравненно больше. И все же в роли вампира Кристофер Ли лучше. — *Примеч. автора.*

урентиса о великой привлекательности подобной дихотомии и согласилась бы с ним. Де Лаурентис говорил о собственном незабываемом римейке «Кинг-Конга», но мог бы сказать то же самое и о несчастном монстре: «Никто не плачет, когда гибнут Челюсти». Что ж, мы действительно не плачем, когда умирает чудовище Франкенштейна — но аудитория рыдает, когда Конг, этот заложник из более примитивного и романтического мира, падает с Эмпайрстейт, — и при этом, возможно, мы испытываем отвращение к самим себе за чувство облегчения.

4

Хотя разговор, который в конечном счете привел Мэри Шелли к решению написать «Франкенштейна», происходил на берегу Женевского озера, за много миль от британской земли, его все же следует признать одним из безумнейших английских чаепитий всех времен. И как ни забавно, это собрание несет ответственность не только за появление «Франкенштейна», опубликованного в том же году, но и за «Дракулу» — роман, написанный человеком, который родится только через тридцать один год.

Был июнь 1816 года, и группа путешественников — Мэри и Перси Шелли, лорд Байрон и доктор Джон Полидори — вынуждена была провести взаперти две недели из-за сильного ливня. Путники начали читать вслух немецкие готические рассказы о призраках из книги «Фантазмагория», и вынужденное заточение постепенно стало принимать определенно странный характер. Кульминация произошла, когда с Перси Шелли случилось что-то вроде приступа. Доктор Полидори записал в своем дневнике: «За часом в 12 часов начались разговоры о привидениях. Лорд Байрон прочел несколько строк из «Кристабель» Кольриджа; когда наступила тишина, Шелли неожиданно закричал, сжал руками голову и со свечой в руке выбежал из комнаты. Я побрызгал ему в лицо водой и дал эфир. Оказалось, он смотрел на миссис Шелли и неожиданно по-

думал о женщине, у которой вместо сосков глаза; это привело его в ужас».

Пусть с этим разбираются англичане.

Итак, путешественники договорились, что каждый попытается написать новую историю о сверхъестественном. Именно у Мэри Шелли, чье произведение единственное выдержит испытание временем, были наибольшие трудности с его созданием. У нее вообще не было никаких замыслов, и прошло несколько ночей, прежде чем воображение нарисовало ей кошмар, в котором «бледный подмастерье святотатственных искусств создал ужасный призрак человека». Эта сцена сотворения представлена в четвертой и пятой главах ее романа (из которого выше приводились цитаты).

Перси Биши Шелли написал фрагмент, озаглавленный «Убийцы». Джордж Гордон Байрон — любопытную страшную историю «Погребение». Но именно Джона Полидори, доброго доктора, иногда упоминают как возможный мостик к Брэму Стокеру и «Дракуле». Его рассказ впоследствии был расширен до романа и пользовался большим успехом. А назывался он «Вампир».

На самом деле роман Полидори достаточно плох... и отличается подозрительным сходством с «Погребением», рассказом о призраках, написанным его несравненно более талантливым пациентом лордом Байроном. Возможно, здесь пахнет и плагиатом. Известно, что вскоре после короткой интерлюдии на берегах Женевского озера Байрон и Полидори жестоко повздорили, и дружба их закончилась. Можно предположить, что причиной разрыва послужило сходство между двумя произведениями. Полидори, которому в то время был двадцать один год, кончил плохо. Успех романа, в который он превратил свой рассказ, заставил его бросить врачебную практику и стать профессиональным писателем. Но его произведения успехом больше не пользовались; зато он преуспел в карточных долгах. Поняв, что его репутация безвозвратно загублена, он, как истый английский джентльмен того времени, пустил себе пулю в лоб.

Появившийся на стыке веков роман Стокера «Дракула» лишь отдаленно напоминает «Вампира» Полидори; тема узкая, и даже если исключить преднамеренные аллюзии, семейное сходство всегда будет присутствовать — но можно не сомневаться, что Стокер знал о Полидори. Прочитав «Дракулу», невольно думаешь, что Стокер перевернул все камни в этой области. Таким ли уж сомнительным покажется предположение, что он прочел книгу Полидори, заинтересовался темой и решил написать лучше? Я считаю, что так оно и произошло, точно так же, как мне нравится думать, что Полидори заимствовал основную идею у Байрона. В таком случае Байрон стал бы литературным дедом легендарного графа, который как-то похвастал Джонатану Харкеру, что прогнал турок из Трансильвании... а ведь Байрон погиб, сражаясь вместе с греками в восстании против турок, восемь лет спустя после встречи с Шелли и Полидори на берегу Женевского озера. Сам граф аплодировал бы такой смерти.

5

Все рассказы ужасов можно разделить на две группы: те, в которых ужас возникает в результате действия свободной и осознанной воли (сознательного решения творить зло), и те, в которых ужас предопределен и приходит извне, подобно удару молнии. Наиболее классический пример рассказа второго типа — история Иова, который становится кем-то вроде болельщика на космическом духовном суперкубке команд Бога и Сатаны.

Психологические истории ужасов — те, что исследуют территорию человеческого сердца — почти всегда вращаются вокруг концепции свободной воли, «врожденного зла»; одним словом, чего-то такого, ответственность за что мы вправе возложить на Бога-Отца. Таков Виктор Франкенштейн, который создает живое существо из отдельных частей, чтобы удовлетворить собственное высокомерие и гордость, а затем усугубляет свой грех, отказываясь взять

на себя ответственность за содеянное. Таков доктор Джекил, создавший мистера Хайда исключительно из викторианского лицемерия — он хочет пьянствовать и развлекаться, но при этом ни одна самая грязная уайтчепелская проститутка не должна подозревать, что это благонравный доктор Джекил. Возможно, лучший из всех рассказов о внутреннем зле — это «Сердце-обличитель» Эдгара По, в котором убийство совершается из чистого зла и нет никаких смягчающих обстоятельств. По предполагает, что его героя назовут безумцем, потому что мы всегда считаем немотивированное зло безумием — ради собственного здравомыслия.

Литературу ужасов, имеющую дело с внешним злом, часто бывает трудно воспринимать серьезно; слишком уж она смахивает на замаскированные приключенческие романы для подростков, в конце которых отвратительные чужаки из космоса непременно бывают побеждены, или в самый последний момент Красивый Молодой Ученый находит решение... как в «Начале конца» [*Beginning of the End*], когда Питер Грейвз изобретает акустическое ружье и с его помощью загоняет всех гигантских кузнечиков в озеро Мичиган.

И все же концепция внешнего зла обширнее и страшнее. Лавкрафт это понял, и оттого его рассказы о грандиозном, циклопическом зле столь впечатляют — когда они хорошо написаны. Многие написаны неважно, но когда Лавкрафт в ударе, как в «Ужасе Данвича» [*The Dunwich Horror*], «Крысах в стенах» [*The Rats in the Walls*] и прежде всего — в «Цвет из иных миров» [*The Colour Out of Space*], его рассказы производят неизгладимое впечатление, а самые лучшие заставляют почувствовать бесконечность вселенной и существование тайных сил, которые способны уничтожить все человечество, стоит им просто хмыкнуть во сне. В конце концов, что такое мелкое внутреннее зло вроде атомной бомбы по сравнению с Ньярлахотепом, Ползучим Хаосом или Шаб-Ниггуратом, Козлом с Тысячью Младых?

«Дракула» Брэма Стокера представляется мне значительным произведением потому, что гуманизирует кон-

цепцию внешнего зла; Лавкрафт никогда не позволял нам уловить ее таким знакомым способом и ощутить ее текстуру. Это приключенческое произведение, но оно ни на миг не опускается до уровня Эдгара Райса Берроуза или «Варни-Вампира» [*Varney the Vampire*].

Этого эффекта Стокер достигает в основном благодаря тому, что почти на всем протяжении длинного романа держит зло вне повествования. В первых четырех главах граф почти всегда на сцене, он вступает в дуэль с Джонатаном Харкером, медленно теснит его к стене («Потом будут поцелуи вам всем», — слышит, теряя сознание, Харкер его слова, обращенные к трем странным сестрам)... а затем исчезает и больше не появляется на трех сотнях оставшихся страниц¹. Этот один из наиболее замечательных и увлекательных приемов — обман зрения — в английской литературе редко кому удавался. Стокер создает своего страшного бессмертного монстра примерно так же, как ребенок — фигуру гигантского кролика на стене, шевеля пальцами перед огнем.

Зло, что несет граф, кажется полностью предопределенным; его приезд в Лондон, где «кишат миллионы», не есть результат злой воли смертного существа. Испытание Харкера в замке Дракулы — не следствие внутренней слабости или греха: он, Харкер, пришел сюда потому, что ему было это поручено. Смерть Люси Вестенра тоже отнюдь не закономерна. Ее встреча с Дракулой на кладбище Уитби — моральный эквивалент случайного удара молнии во время игры в гольф, и она ничем не заслужила того, чтобы Ван

¹ Граф выходит на сцену еще раз пять, и наиболее блистательно его появление в спальне Мины Мюррей Харкер. После смерти Ренфилда мужчины врываются к ней в комнату и видят картину, достойную Босха: граф сжимает Мину в объятиях, его лицо вымазано ее кровью. В непристойной пародии на брачный обряд он грязным ногтем вскрывает вену на своей груди и заставляет Мину пить кровь. Другие появления графа не столь великолепны. Один раз мы видим его идущим по улице в шеголеватой шляпе, а в другой сцене он тарашится на хорошенькую девушку, словно заурядный похотливый старик. — *Примеч. автора.*

Хельсинг и ее жених Артур Холмвуд вбили ей в грудь основной кол, отрубили голову и наполнили рот чесноком.

Стокер не то чтобы игнорирует внутреннее зло или библейскую концепцию свободы воли; в «Дракуле» эта концепция воплощена в обаятельнейшем из всех маньяков мистере Ренфилде, который символизирует также истоки вампиризма — каннибализм. Ренфилд, который трудным путем пробирается в высшую лигу (начинает с мух, продолжает пауками и потом переходит к птицам), приглашает графа в сумасшедший дом доктора Сьюарда, прекрасно сознавая, что делает; но предположить, что это достаточно крупный образ, способный нести ответственность за все последующее зло, значит предположить нелепость. Образу Ренфилда, пусть и обаятельному, недостает силы, чтобы взвалить на него это бремя. Можно не сомневаться, что если бы Дракула не мог воспользоваться Ренфилдом, он нашел бы другой способ.

В определенном смысле решение о том, что зло приходит извне, диктовали Стокеру нравы его времени, потому что зло, воплощенное в графе, в большой степени есть извращенное сексуальное зло. Стокер дал жизнь легенде о вампире главным образом потому, что его роман буквально перенасыщен сексуальной энергией. Граф даже не нападает на Джонатана Харкера; на самом деле Харкер обещан странным сестрам, которые живут в замке вместе с хозяином. Единственное столкновение Харкера с этими развратными, но смертоносными гарпиями — сексуальное столкновение, и оно представлено в его дневнике весьма живописными строчками:

Блондинка придвинулась ко мне и так низко наклонилась, что я почувствовал ее дыхание на своей щеке... Лицо ее выражало сладострастие, которое меня и притягивало, и отталкивало. Женщина облизывала губы, как животное, чуя добычу. В лунном свете я увидел влажные полураскрытые губы и белые зубы... Она наклонялась все ниже и ниже, вот ее губы уже совсем близко от моих... Я ощутил легкое прикосновение, дрожащие мягкие губы прижались к коже на шее, и вот уже

острые зубы впиваются мне в горло... С замирающим сердцем я ждал, что будет дальше¹.

В Англии 1897 года девушка, которая «придвинулась и низко наклонилась», — не из тех, кого стоит приглашать домой, чтобы познакомить с мамой; Харкеру предстоит оральное изнасилование, да он и не возражает. Не возражает, *потому что не несет ответственности за происходящее*. В обществе со строгой моралью можно найти клапан психологического спасения в концепции внешнего зла: это сильнее нас обоих, детка. Когда появляется граф и прерывает этот тет-а-тет, Харкер даже разочарован. Вероятно, большинство шокированных и затаивших дыхание читателей — тоже.

Кроме того, граф в романе охотится только на женщин: вначале Люси, затем Мина. Реакция Люси на укус графа почти такая же, как отношение Джонатана к странгым сестрам. Еще вульгарнее то, что Стокер в чисто классической манере утверждает, будто Люси свихнулась. Днем бледная, но спокойная Люси, принимая ухаживания своего будущего мужа Артура Холмвуда, ведет себя в соответствии с приличиями. Однако по ночам она распутно забывается со своим мрачным кровавым соблазнителем.

В реальной жизни Англию в это время охватила эпидемия увлечения месмеризмом, хотя Франц Месмер, отец того, что мы называем гипнозом, уже восемьдесят лет как скончался. Подобно графу, последователи Месмера в основном предпочитали молоденьких девушек; эти Свенгали² XIX века вводили девушек в транс, поглаживая по телу... по всему телу. Объекты этих экспериментов испытывали «удивительное чувство, заканчивавшееся высшей вспышкой наслаждения». Очень вероятно, что эта «высшая вспышка наслаждения» была оргазмом, но лишь немногие незамужние женщины того времени узнали бы ор-

¹ Брэм Стокер. Дракула и «Железная дева». Книга о вампирах. Пер. с англ. С. Тулякова. — Пермь: Янус, 1993.

² Гипнотизер, персонаж сатирического романа Джорджа Дюморье «Трилби».

газм, случись он у них, и потому эффект считался просто побочным результатом научных опытов. Многие девушки возвращались и просили снова принять их для участия в экспериментах; «Мужчины не знают, но маленькие девочки понимают», — как поется в песне Бо Диддли¹. Во всяком случае, то, что было сказано о вампиризме, вполне применимо и к месмеризму: высшая вспышка наслаждения допускалась, потому что приходила извне; девушка испытывала наслаждение, за которое не несла ответственности.

Этот сильный сексуальный подтекст, несомненно, послужил одной из причин столь долгой жизни Вампира в кино; жизнь эта началась с Макса Шрека в «Носферату» [*Nosferatu*], продолжилась интерпретацией Лутоши (1931), потом интерпретацией Кристофера Ли и далее вплоть до «Салемских вампиров» (1979), в котором Реджи Нелдер своей трактовкой замыкает круг, возвращаясь к Макс Шреку.

При прочих равных условиях этот подтекст дает возможность показать женщину, едва прикрытую ночной рубашкой, и парней, которые снова и снова проделывают со спящей леди то, что публику никогда не утомляет, а именно — примитивное насилие.

Но возможно, в сюжете сексуальный подтекст еще сильнее, только с первого взгляда этого не заметно. Я уже упоминал, что, по моему мнению, привлекательность произведений ужаса заключается в том, что они позволяют нам испытывать антиобщественные эмоции, которые в большинстве случаев нам приходится сдерживать — для блага общества и нас самих. Во всяком случае, «Дракула» — не книга о нормальном сексе. Граф Дракула, а также странные сестры, по-видимому, ниже пояса мертвы: любовью они занимаются только с помощью рта. Сексуальной основой «Дракулы» является инфантильный орализм плюс сильный интерес к некрофилии (и педофилии, добавят некоторые, учитывая роль Люси, женщины-девочки). К тому же это секс, лишенный ответственности, и, используя уни-

¹ Американский певец, один из основоположников рок-н-ролла.

кальный и забавный термин, придуманный Эрикой Йонг, его можно назвать «сексом без расстегивания ширинки». Столь инфантильное отношение к сексу может являться одной из причин того, что миф о вампире (который в книге Стокера говорит: «Я изнасилую тебя ртом, и тебе это понравится; вместо того чтобы вводить ценную жидкость в твое тело, я ее извлеку») всегда был так популярен у подростков, старающихся привыкнуть к своей сексуальности. Вампир словно нашел кратчайший путь сквозь все племенные сексуальные обычаи... и не забудьте про бессмертие.

6

В книге Стокера есть и другие любопытные элементы, очень разные, но, по-видимому, концепция внешнего зла и сексуальный подтекст — наиболее мощные стороны романа. Потомков странных сестер Стокера мы видим в удивительно роскошных и сладострастных вампирах из хаммеровской «Невесты Дракулы» [*Brides of Dracula*] 1960 года (которая заверяет нас, что, в самых лучших моралистических традициях фильмов ужасов, расплатой за извращенный секс служит кол в сердце), да и не только в ней, а еще в десятках фильмов до и после нее.

Задумав собственный роман о вампирах, «Жребий Салема», я решил практически исключить из него сексуальный аспект, чувствуя, что в обществе, где гомосексуализм, групповой секс, оральный секс и даже, боже упаси, «золотой дождь» стали предметом публичного обсуждения (не говоря уже о сексе с различными фруктами и овощами, если верить колонке «Форум» в «Пентхаусе»), сексуальный двигатель, придававший энергию книге Стокера, вероятно, останется без горючего.

До некоторой степени это соответствует действительности. Хэйзел Корт, с которой постоянно спадает платье (ну, почти спадает) в фильме АИП «Ворон» [*The Raven*] (1963), сегодня выглядит почти комично, не говоря уже о сентиментальном Валентино, подражающем Беле Луго-

ши в фильме «Дракула» студии «Юниверсал»; никакое нагнетание ужаса и никакие кинематографические трюки не спасают от желания рассмеяться посреди фильма. Но секс — и в этом практически не может быть сомнений — всегда останется движущей силой жанра ужасов: секс, который порой принимает замаскированные, фрейдистские формы, вроде вагинального создания Лавкрафта Великого Ктулху. Взглянув глазами автора на это скользкое, желеобразное существо со множеством шупалец, стоит ли удивляться, что Лавкрафт проявлял «слабый интерес» к сексу?

В жанре ужасов секс неизменно связан с проявлением силы; это секс, основанный на таких взаимоотношениях, когда один партнер находится во власти другого; секс, который почти неизбежно ведет к плохому финалу. Вспомним, например, «Чужого». Две женщины, входящие в состав экипажа, выглядят абсолютно асексуально вплоть до кульминации, когда Сигурни Уивер сражается с ужасным межзвездным «зайцем», который умудрился проникнуть даже в спасательную шлюпку. Во время этой последней схватки Уивер одета в трусики-бикини и тонкую кофточку, здесь она — воплощение женственности и вполне может поменяться местами с любой жертвой вампирских фильмов хаммеровского цикла 60-х годов. Нам словно бы говорят: «С ней все было в порядке, пока она не разделась»¹.

¹ Мне кажется, в «Чужом» есть еще одна исключительно сексуальная интерлюдия, которая на уровне сюжета разочаровывает, какого бы вы ни были мнения о женских способностях по сравнению с мужскими. Героиня Сигурни Уивер, которая всю дорогу была отважной и исключительно практичной, вдруг выходит из образа, по капризу сценариста отправляясь на поиски корабельной кошки. Разумеется, тут же мужская часть публики вздыхает, многозначительно смотрит друг на друга и говорит вслух или мысленно: «Как это похоже на женщин!» Такой поворот сюжета прежде всего нуждается в убедительности, которая достигается благодаря сексизму. Мы можем в ответ сказать: «Как это похоже на голливудских сценаристов — мужских, шовинистических свиней». Необоснованный поворот сюжета не портит фильм, но все равно это промах. — *Примеч. автора.*

Вызвать ужас — все равно что парализовать противника в рукопашном бою: надо найти уязвимое место и ударить туда. В психологическом смысле наиболее очевидное уязвимое место — это сознание того, что человек смертен. Конечно, это известно всем без исключения. Но в обществе, которое такое внимание уделяет физической красоте (что несколько угрей становятся причиной сильнеешего психического расстройства) и сексуальной потенции, глубоко заложенная тревога и двойственность по отношению ко всему, что связано с сексом, становятся еще одной уязвимой точкой, ее-то и находит автор книги ужасов или сценарист фильма. В эпических произведениях Роберта Говарда жанра «меч и магия», где обязателен могучий герой с обнаженным торсом, злодейки-женщины все как одна до мозга костей испорчены, все как одна садистки и эксгибиционистки. Самый распространенный сюжет киноафиш: чудовище — то ли глазастый монстр из «Этот остров Земля» [*This Island Earth*], то ли мумия из хаммеровского римейка 1959 года фильма студии «Юниверсал», — которое шагает во тьме среди дымящихся руин какого-то города и несет на руках бесчувственную красавицу. Красавица и чудовище. Ты в моей власти. Хе-хе-хе. Снова сцена примитивного насилия. А примитивный, извращенный насильник и есть вампир, который похищает не только сексуальное наслаждение, но и жизнь. И, наверное, для миллионов подростков, которые наблюдают, как вампир взмывает в воздух и приземляется в спальне какой-нибудь спящей молодой женщины, самое лучшее заключается в том, что вампиру даже не требуется эрекция. Что может быть лучше для тех, кто стоит на пороге сексуальной жизни, тех, кого учили (в том числе и фильмы), что успешные сексуальные отношения основаны на господстве мужчины и подчинении женщины? А вот и джокер этой колоды: большинство четырнадцатилетних мальчишек, которые только что обнаружили свой сексуальный потенциал, способны господствовать разве что над разворотом «Плейбоя». Секс многое дает подросткам, но в первую очередь он их пугает. Фильм ужасов в целом и фильм о вампирах

в частности еще больше укрепляет этот страх. Да, говорит он, секс *страшен*. Секс *опасен*. И я могу доказать это тебе прямо здесь и прямо сейчас. Садись, парень. Хватай свой попкорн. Я расскажу тебе одну историю...

7

Но хватит рассуждений о сексе, по крайней мере, пока. Посмотрим третью карту в этой беспокойной колоде Таро. Забудем на время Майкла Лэндона и АИП. Взгляните, если осмелитесь, в лицо настоящему оборотню. Его зовут, любезный читатель, Эдвард Хайд.

«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» задумывалась Стивенсоном как произведение шокирующее, предельно простое — и, как он надеялся, прибыльное. Повесть привела жену писателя в такой ужас, ч. Стивенсон сжег черновик и переписал ее заново, добавив назидательности, чтобы угодить жене. Из трех рассматриваемых здесь книг «Джекил и Хайд» — самая короткая (убористым шрифтом около семидесяти страниц), но, несомненно, самая стильная. Если Брэм Стокер оглушает нас ужасом, как колотушкой, то короткая и поучительная повесть Стивенсона производит впечатление быстрого смертельного укола пестиком для льда.

Словно в зале суда (с судебным разбирательством сравнил это произведение Г. К. Честертон) мы слышим свидетельства нескольких человек, дающих показания по мере того, как развивается рассказ о несчастьях доктора Джекила. Повесть начинается с того, что нотариус Джекила мистер Аттерсон и некий Ричард Энфилд, его дальний родственник, однажды утром прогуливаются по Лондону. Когда они проходят мимо «зловещего массивного здания» со «слепым лбом грязной стены» и с дверью «облупившейся, в темных разводах», мистер Энфилд рассказывает Аттерсону историю, связанную с этой дверью. Он говорит, что был здесь однажды ранним утром и заметил двух человек, шедших навстречу друг другу: мужчину и маленькую девочку.

Они столкнулись. Девочка упала, а мужчина — Эдвард Хайд — просто пошел дальше, наступив на плачущую девочку. Собралась толпа (что делали здесь эти люди в три часа холодным зимним утром, так и остается невыясненным; возможно, они обсуждали, что использовал Робинзон Крузо в качестве карманов, когда приплыл к севшему на мель кораблю), и Энфилд схватил мистера Хайда за воротник. Хайд оказался человеком с такой отвратительной наружностью, что Энфилду и впрямь пришлось защищать его от гнева толпы. «Мы с трудом удерживали женщин, которые готовы были растерзать его, точно фурии», — говорит Энфилд Аттерсону. Более того, к девочке вызвали врача; «стоило ему взглянуть на моего пленника, как он побледнел от желания убить его на месте». И опять мы видим здесь автора ужасов как агента нормы; собравшаяся толпа ищет мутанта и, судя по всему, находит его в отвратительном мистере Хайде, хотя Стивенсон торопится сообщить нам через Энфилда, что *внешне* в Хайде как будто ничего неправильного нет. Он, конечно, не Джон Траволта, но и не Майкл Лэндон, у которого из-под форменного школьного пиджака вырастает шерсть.

Энфилд признается Аттерсону, что Хайд «держался хладнокровно, будто сам Сатана». Когда Энфилд потребовал для девочки компенсации, Хайд исчез в той самой двери и вскоре принес сотню фунтов: десять золотых гиней и чек. Хотя Энфилд этого не говорит, мы в должное время узнаем, что чек был подписан Генри Джекилом.

Энфилд заканчивает свой рассказ одним из самых ярких описаний оборотня во всей литературе ужаса. Хотя в обычном смысле в этом описании почти ничего нет, оно говорит о многом; мы знаем, что имеет в виду Стивенсон, и он знал, что мы это знаем, потому что, вероятно, понимал: все мы ищем мутантов:

Его наружность трудно описать. Что-то в ней есть странное... что-то неприятное... попросту отвратительное. Ни один человек еще не вызывал у меня подобной гадливости, хотя я сам не понимаю, чем она объясняется. Наверное, в нем есть

какое-то уродство, такое впечатление создается с первого же взгляда, хотя я не могу определить отчего. У него необычная внешность, но необычность эта какая-то неуловимая... И не потому, что забыл: он так и стоит у меня перед глазами¹.

Несколько лет спустя в одном из своих рассказов Редьярд Киплинг дал название тому, что так встревожило Энфилда в мистере Хайде. Если забыть о волчьем проклятии и различных снадобьях (сам Стивенсон называет дымящийся напиток «чепухой»), в мистере Хайде Энфилд почувствовал то, что Киплинг называл Знаком Зверя.

8

Аттерсон располагает собственной информацией. Она совпадает с тем, что видел Энфилд (боже, как велик и прекрасно построен рассказ Стивенсона: он движется гладко, будто стрелка швейцарских часов). Он составлял завещание Джекила и знает, что его наследником является Эдвард Хайд. Кроме того, он знает, что указанная Энфилдом дверь — это задняя дверь дома Джекила.

Сделаем небольшое отступление. «Доктор Джекил и мистер Хайд» опубликован за три десятилетия до того, как идеи Зигмунда Фрейда начали свое победное шествие, но в первых двух частях повести Стивенсон дает поразительно точную метафору идеи Фрейда о сознании и подсознании, или, если говорить точнее, о контрасте между суперэго и ид. Вот большое здание. Со стороны Джекила, то есть с той стороны, которая предстает взорам общества, здание кажется красивым и изящным; в нем живет один из самых известных лондонских врачей. С другой стороны — это все то же здание — мы видим грязь и запустение, людей, которые по сомнительным причинам в три часа утра толкуются

¹ Здесь и далее цитируется по переводу: Роберт Луис Стивенсон. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. Пер. с англ. И. Гуровой. — Собр. соч. в пяти томах, том 2. — М.: Изд-во «Правда», 1967.

на улице, и «слепой лоб грязной стены», и «облупившуюся, в темных разводах, дверь». Со стороны Джекила все в порядке, и жизнь идет по наезженной колее. Но с другой стороны, властвует Дионис. Здесь входит Джекил, там выходит Хайд. Даже если вы не сторонник фрейдизма и не оцените глубокое проникновение Стивенсона в человеческую психику, вам придется признать, что здание — отличный символ дуализма человеческой природы.

Вернемся к делу. Следующим важным свидетелем является девушка, очевидец убийства, после которого Хайд становится беглецом, скрывающимся от правосудия. Читая, как Стивенсон описывает убийство сэра Дэнверса Кэрю, мы слышим, как эхо этого описания отдается во всех таблоидах нашего времени: Ричард Спек и студентки-медсестры, Хуан Корона и даже несчастный доктор Герман Тарновер. Зверь, застигнутый во время расправы со слабой ничего не подозревающей жертвой, действующий не с умом или хитростью, а лишь с тупой, разрушительной яростью. Можно ли представить себе что-то худшее? Да, можно: его лицо не слишком отличается от того, что мы с вами видим в зеркале ванной каждое утро.

Внезапно он пришел в дикую ярость — затопал ногами, взмахнул тростью и вообще повел себя... как буйнопомешанный. Почтенный старец попятился с недоумевающим и несколько обиженным видом, а мистер Хайд, словно сорвавшись с цепи, свалил его на землю ударом трости. В следующий миг он с обезьяньей злобой принялся топтать свою жертву и осыпать ее градом ударов — служанка слышала, как хрустели кости, видела, как тело подпрыгивало на мостовой, и от ужаса лишилась чувств.

Для полного сходства с картинкой в таблоиде не хватает только какой-нибудь надписи на стене, сделанной кровью жертвы. Далее Стивенсон сообщает нам, что «трость, служившая орудием преступления, хотя и была сделана из какого-то редкостного, твердого и тяжелого дерева, переломилась пополам — с такой свирепой и неуголимой же-

стокостью наносились удары. Один расщепившийся конец скатился в сточную канаву...»

Здесь и в других местах Стивенсон применяет к мистери Хайду определение «обезьяний». Он предполагает, что Хайд, подобно Майклу Лэндону из «Я был подростком-оборотнем», — это ступень назад по эволюционной шкале, жестокость, идущая из глубины веков, которая еще не исчезла... и разве не это на самом деле пугает нас в мифе об оборотне? Это внутреннее зло в сочетании с местью, и не удивительно, что церковники времен Стивенсона осыпали проклятиями его историю. Они, очевидно, поняли иносказание и увидели в Хайде нашего прародителя Адама. Если принять предположение Стивенсона, что лицо оборотня — это и наше лицо, то знаменитая реплика Лу Костелло Лону Чейни-младшему в «Эббот и Костелл» встречают Франкенштейна» становится не такой уж смешной. Чейни, играющий тощего Ларри Тэлбота, жалуется Костелло: «Ты не понимаешь. Когда взойдет луна, я превращусь в волка». Костелло отвечает: «Ну да... ты и еще пять миллионов парней».

Во всяком случае, убийство Кэрю приводит полицию в квартиру Хайда в Сохо. Птичка упорхнула, но инспектор Скотленд-Ярда, ведущий расследование, уверен, что его скоро возьмут, потому что Хайд сжег свою чековую книжку: «Ведь деньги для него — сама жизнь. Нам достаточно будет дежурить в банке и выпустить объявление с описанием его примет».

Но у Хайда, разумеется, есть другая личина, и он обращается к ней. Джекил, которого испуг заставляет вернуться к разумному поведению, решает никогда больше не пользоваться средством. И тут, к своему ужасу, обнаруживает, что теперь превращение происходит спонтанно. Он создал Хайда, чтобы освободиться от уз приличий и норм, но у зла тоже есть свои узы: в конце концов Джекил становится пленником Хайда. Церковники обрушились на «Джекила и Хайда», сочтя книгу иллюстрацией того, что случается, когда «звериную сущность» человека спускают с поводка; современные читатели более склонны сочувст-

зовать Джекилу как человеку, попытавшемуся — пусть на короткое время — вырваться из смиренной рубашки ханжеской викторианской морали. И вот когда Аттерсон и дворецкий Джекила Пул врываются в лабораторию Джекила, доктор мертв... но находят они тело Хайда. Произошло самое ужасное: герой умер, мысля как Джекил, но внешне оставшись Хайдом; тайный грех, или Знак Зверя, который он пытался скрыть, неизгладимо запечатлен на его лице. Он завершает свое признание словами: «Сейчас, отложив перо, я запечатаю мою исповедь, и этим завершит свою жизнь злополучный Генри Джекил».

Легко — даже слишком легко — увидеть в истории Джекила и его свирепого альтер-эго религиозную притчу, изложенную в приключенческой форме. Разумеется, эта история снабжена некой моралью, но мне кажется, что вместе с тем Стивенсон сделал попытку изучить ханжество — причины его возникновения и тот вред, который оно причиняет душе.

Джекил — лицемер, предающийся тайному греху; Аттерсон, подлинный герой повести, — полная противоположность Джекилу. Поскольку это кажется мне очень важным по отношению не только к повести Стивенсона, но и ко всем произведениям об оборотнях, позвольте отнять у вас еще немного времени и привести еще одну цитату из книги. Вот как Стивенсон представляет Аттерсона на первой странице «Джекила и Хайда»:

Мистер Аттерсон, нотариус, чье суровое лицо никогда не освещала улыбка, был замкнутым человеком, немногословным и неловким в обществе, сухопарым, пыльным, скучным — и все-таки очень симпатичным...¹ Он был строг с собой: когда обедал в одиночестве, то, укрощая вождение к тонким винам, пил джин и, горячо любя драматическое искусство, более двадцати лет не переступал порога театра.

¹ Должен признаться, что, прочитав описание Аттерсона, данное Стивенсоном, я усомнился в том, что этот человек *может* быть симпатичным. — *Примеч. автора.*

О «Рамонах», любопытной панк-рок-группе, появившейся около четырех лет назад, Линда Ронстадт сказала: «Эта музыка сжата до геморроидальности». То же самое можно сказать об Аттерсоне, который, выполняя в книге функцию стенографиста в суде, в то же время умудряется стать самым привлекательным образом. Разумеется, это чистейшей воды викторианский педант, и можно всерьез опасаться за судьбу его сына или дочери, но мысль Стивенсона заключается в том, что ханжества в Аттерсоне не больше, чем в любом другом человеке. («Можно грешить в мыслях, словах и деяниях», — гласит старое методистское высказывание, и я полагаю, что, когда Аттерсон думает об изысканных винах, а пьет джин с водой, его можно назвать грешником в мыслях... но здесь мы вступаем в обширную и весьма смутную область, в которой трудно уловить концепцию свободной воли: «Мозг — это обезьяна», — говорит герой в «Псах войны» [*Dog Soldiers*] Роберта Стоуна, и он прав.)

Разница между Аттерсоном и Джекилом в том, что Джекил пьет только джин, чтобы подавить любовь к вину на публике. В одиночестве своей библиотеки он способен выпить целую бутылку доброго портвейна (и, вероятно, поздравляет себя с тем, что не должен ни с кем делить ни ее, ни отличные ямайские сигары). Возможно, он не хотел бы, чтобы его видели на легкомысленном представлении в Вест-Энде, но с удовольствием идет туда в облике Хайда. Джекил не хочет ограничивать себя ни в каких своих желаниях. Он хочет лишь удовлетворять их тайно.

9

Все это очень интересно, можете сказать вы, но факт остается фактом: за последние десять-пятнадцать лет не было ни одного хорошего фильма про оборотней (телевизионные катастрофы вроде «Волчьей луны» [*Moon of the Wolf*] не в счет). И хотя вышло немало фильмов про Дже-

кила и Хайда¹, сомневаюсь, чтобы появился хоть один полноценный римейк (или имитация) истории Стивенсона со времен «Дочери доктора Джекила» [*Daughter of Dr. Jekyll*] «Американ интернешнл» конца 50-х (печальный упадок для одного из первых Безумных Докторов, персонажей, к которым фанаты ужасов относятся с большой нежностью).

Но не забывайте: то, о чем мы здесь говорим, в основе своей является старым конфликтом между ид и суперэго, это свобода творить зло или нет... или, как сказал бы сам Стивенсон, конфликт между подавлением и удовлетворением. На этом древнем противостоянии зиждется христианство, но если воспользоваться терминами мифологии, единство Джекила и Хайда предполагает иную дуалистичность: уже упоминавшееся разделение на Аполлона (создание разума, морали и благородства, «всегда стремящееся ввысь») и Диониса (бог пирушек и плотских наслаждений, изменчивая сторона человеческой природы). Если попытаться углубиться еще дальше, придешь к разделению на разум и тело... именно такое впечатление хочет Джекил произвести на своих друзей: дескать, он — создание чистого разума, не имеющее никаких человеческих вкусов и потребностей. Такого парня трудно представить себе сидящим на унитазе с газетой в руках.

Если мы взглянем на историю Джекила и Хайда как на языческий конфликт между Аполлоном и Дионисом в человеке, то увидим, что миф об оборотне — в различных обликах — присутствует в огромном количестве современных романов и кинофильмов.

Лучшим примером, возможно, служит фильм Альфреда Хичкока «Психо», хотя, при всем моем уважении к мастеру, эта идея заложена в романе Роберта Блоха. В сущности, Блох разрабатывает этот своеобразный взгляд на чело-

¹ Двойственную роль сыграли три великих актера: Джон Берримор (1920), Фредрик Марч (1932) и Спенсер Трейси (1941). Марч получил «Оскара» — единственный случай присуждения этой награды за лучшую мужскую роль в фильме ужасов. — *Примеч. автора.*

веческую природу в нескольких своих предыдущих книгах, включая «Шарф» [*The Scarf*] (который начинается удивительными, причудливыми строками: «Фетиш? Это по-вашему. А я скажу одно: я ни на минуту не мог с ним расстаться. С самых юных лет...») и «До смерти уставшего» [*The Dead Beat*]. Эти книги, по крайней мере формально, не относятся к жанру ужасов; в них нет ни одного чудовища или сверхъестественного события. Критика относит их к «романам в жанре саспенс». Но, посмотрев с точки зрения конфликта Аполлона/Диониса, мы увидим, что это романы ужасов; в каждом из них говорится о дионисовом психопате, таящемся за аполлоновым фасадом нормальности... и медленно, пугающе медленно проявляющемся. Блох написал несколько романов об оборотне, но обошелся без нелепых снадобий или проклятий. Даже перестав сочинять «лавкрафтские» рассказы о сверхъестественном (хотя, по существу, он никогда не переставал их писать: возьмите его недавние «Странные эоны» [*Strange Eons*]), он не перестал быть писателем ужасов; он просто переместил перспективу с внешнего (среди звезд, на морском дне, на плато Ленг или в колокольне заброшенной церкви в Провиденсе, Лонг-Айленд) на внутреннее — туда, где и живет оборотень. Возможно, когда-нибудь эти три романа — «Шарф», «До смерти уставший» и «Психо» — будут изданы в виде трилогии, как «Почтальон всегда звонит дважды» [*The Postman Always Rings Twice*], «Двойная страховка» [*Double Idemnity*] и «Милдред Пирс» [*Mildred Pierce*] Джеймса М. Кейна, потому что романы Блоха 50-х годов оказали такое же влияние на американскую литературу, как романы Кейна 30-х о «подлеце с добрым сердцем». И хотя метод изображения в них различен, и те и другие — великие книги о преступлениях; в них предлагается натуралистичный взгляд на американскую жизнь; в них исследуются возможности главного героя, взятого в качестве антигероя; в их центре — конфликт Аполлона и Диониса, а значит, все они — романы об оборотне.

Наиболее известный из трех романов — «Психо», с главным героем Норманом Бейтсом; в фильме Хичкока

Энтони Перкинс играет его крайне зажатый и «геморроидальным». Для внешнего мира (вернее, для той его небольшой части, которая каждый день видит владельца захламленного, приходящего в упадок мотеля) Норман абсолютно нормален. Вспоминается Чарльз Уитмен, аполлонов скаут-орел¹, который в дионисовом приступе расстреливает людей с башни Техасского университета; Норман кажется таким же приятным парнем. И Джанет Ли не видит никаких причин опасаться его в заключительные мгновения своей жизни.

Однако Норман — оборотень. Только он не обрастает шерстью; вместо этого он меняется, надевая белье, платье и туфли покойной матери, и не кусает гостей, а рубит их на куски. Как доктор Джекил снимал тайную квартиру в Сохо и имел особую «дверь Хайда», так и у Нормана есть гайное место, где две его личности встречаются; в данном случае это глазок за картиной, через который он подсматривает за раздетыми женщинами.

Эффект «Психо» объясняется тем, что в нем миф об оборотне переносится в нашу с вами жизнь. Это не внешнее, predetermined зло; виноваты не звезды, а мы сами. Мы знаем, что Норман оборотень только внешне, когда надевает мамину одежду и говорит ее голосом; но к концу фильма у нас возникает тревожное предположение, что в душе он *всегда* оборотень.

«Психо» вызвал массу подражаний, большинство которых легко распознать по названиям, предполагающим наличие на чердаке чего-то большего, чем старые игрушки: «Смирительная рубашка» [*Strait-Jacket*] (Джоан Кроуфорд достается топор в этом смелом, хотя и слегка переусложненном фильме, снятом по сценарию Блоха), «Безумие 13» [*Dementia 13*] (первый художественный фильм Фрэнсиса Копполы), «Кошмар» [*Nightmare*] («хаммеровский» фильм), «Отвращение» [*Repulsion*]. Это далеко не полный перечень потомков фильма Хичкока, сценарий для которого напи-

¹ Бойскаут первой ступени, получивший по результатам испытаний знак высшего отличия — значок «Скаута-орла».

сал Джозеф Стефано. Впоследствии Стефано работал над телевизионным сериалом «За гранью возможного», о котором у нас в свое время еще пойдет речь.

10

Нелепо было бы с моей стороны полагать, что весь современный жанр ужаса — и на бумаге, и на киноплёнке — можно свести к указанным трем архетипам. Это упростило бы ситуацию, но такое упрощение было бы ложным, даже если добавить к колоде Таро карту Призрака. Колода не ограничивается Безымянной Тварью, Вампиром и Оборотнем; в тени таятся другие страшные существа. Но именно эта троица определяет основную массу современных произведений ужаса. Мы видим смутные очертания Безымянной Твари в фильме Ховарда Хоукса «Нечто из иного мира»¹ [*The Thing*] (я был ужасно разочарован, что тварь оказывается рослым Джимом Арнессом, наряженным космическим овощем); оборотень поднимает свою косматую голову в обличье Оливии де Хэвилленд в «Женщине в клетке» [*Lady in a Cage*] или Бетт Дэйвис в «Что случилось с Бэби Джейн?» [*What Ever Happend to Baby Jane?*]; мы видим тень Вампира в таких разных фильмах, как «Они!» и картинах Джорджа Ромеро «Ночь живых мертвецов» и «Рассвет мертвецов»... хотя в последних двух символический акт питья крови заменен каннибализмом: мертвецы вгрызаются в плоть своих живых жертв².

¹ Фильм Карпентера с Куртом Расселом вышел в 1982 году и потому не попадает в рассматриваемый период. — *Примеч. автора.*

² «Мартин» [*Martin*] Ромеро — классический пример того, как можно использовать миф о вампире и сознательно проанализировать его в фильме; Ромеро сопоставляет романтические предпосылки этого мифа, которые считает важными, с его неприглядной реальностью — как в версии «Дракулы» Джона Бэдэма, где кровь с невероятной натуралистичностью струится из вен жертвы. — *Примеч. автора.*

Нельзя отрицать, что кинематографисты постоянно возвращаются к этим трем великим чудовищам, и я считаю основной причиной следующее: эти архетипы — истинные, иными словами — глина в руках умных детишек; а судя по всему, большинство режиссеров, работающих в этом жанре, и есть дети.

Прежде чем закончить разговор об этих трех произведениях, а вместе с ним и анализ литературы XIX века о сверхъестественном (если хотите полнее познакомиться с темой, могу порекомендовать вам эссе Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» [*Supernatural Horror in Literature*]; книга выходила в дешевом, но красивом и прочном издании «Довер пэйпербэк»), разумно вернуться к началу и просто снять шляпу перед всеми тремя произведениями за те достоинства, которыми они обладают именно как *романы*.

Всегда существовала тенденция рассматривать популярные произведения вчерашнего дня в качестве социальных документов, моральных трактатов, исторических свидетельств или просто предшественников более интересных книг (как «Вампир» Полидори предшествует «Дракуле» Стокера, а «Монах» Льюиса готовит сцену для «Франкенштейна» Мэри Шелли) — рассматривать как угодно, только не как романы, крепко стоящие на собственных ногах и рассказывающие свои истории.

Когда преподаватели и студенты начинают обсуждать «Франкенштейна», «Доктора Джекила и мистера Хайда» или «Дракулу» как произведения искусства и воображения, разговор частенько бывает очень коротким. Преподаватели склонны сосредоточиваться на недостатках, а студенты больше обращают внимание на такие забавные штучки, как фонографический дневник доктора Сьюарда, отвратительный акцент Квинси П. Морриса или чемодан с высокой литературой, найденный в придорожной канаве.

Безусловно, ни одна из этих книг не может равняться с великими романами своего времени, и я не стану это утверждать; достаточно сопоставить всего два произведения примерно одного периода — скажем, «Дракулу» и «Джуда

Незаметного», — и все станет ясно. Но жизнь книги не определяется только идеей... или литературным мастерством, как, судя по всему, считает большинство современных писателей и критиков... этих продавцов прекрасных машин без моторов. Разумеется, «Дракула» — это не «Джуд», но роман Стокера о графе продолжает отзываться в сознании людей гораздо дольше, чем более громкий и битком набитый привидениями «Варни-Вампир»; то же самое касается книги Мэри Шелли о Безымянной Твари и повести Роберта Луиса Стивенсона, использующей миф об Оборотне.

Будущий автор «серьезной» литературы (ставящий сюжет в конец длинного ряда, возглавляемого творческим методом и гладкостью слога, которые большинство преподавателей ошибочно принимают за стиль), кажется, забывает, что «роллс-ройс» без двигателя — просто самый роскошный в мире горшок для бегонии, а роман без сюжета — не более чем диковинка, нечто вроде головоломки. Сердце романа — двигатель, и что бы мы ни говорили об этих трех книгах, их создатели наделили свои творения способностью работать быстро, четко и бесперебойно.

Как ни странно, только Стивенсон сумел успешно наладить производство двигателей. Его приключенческие романы продолжают читать, а вот последующие романы Стокера, такие как «Сокровище семи звезд» [*The Jewel of Seven Stars*] и «Логово белого червя» [*The Lair of the White Worm*], известны только самым отъявленным любителям фантастики¹. А готические произведения Мэри Шелли, написанные после «Франкенштейна», ныне уже совершенно забыты.

Каждое из трех произведений, которые мы обсудили, замечательно не только тем, что это роман ужасов или

¹ Ради справедливости следует добавить, что Брэм Стокер написал несколько отличных рассказов — самые известные из них «Железная дева» [*Squaw*] и «Дом судьи» [*The Judge's House*]. Любители страшных рассказов наслаются его сборником «Гость Дракулы» [*Dracula's Guest*]; книга, как это ни глупо, сейчас не переиздается, но ее можно найти в библиотеках. — *Примеч. автора.*

произведение саспенса, но и тем, что представляет гораздо более широкий жанр — романа вообще.

Когда Мэри Шелли оставляет вымученные философские рассуждения о том, что натворил Франкенштейн, она дарит нам поистине мощные сцены опустошения и мрачного ужаса — наиболее впечатляющие, наверное, в конце книги, когда в молчаливых полярных водах близится к завершению взаимный мрачный танец мести.

Из всех трех произведений роман Стокера, вероятно, обладает наиболее сильной энергетикой. Книга, быть может, покажется несколько затянутой современным читателям и критикам, которые полагают, что художественному произведению следует уделять не больше времени, чем телефильму (считается, что эти два вида искусства взаимозаменяемы), но, прочитав его, мы будем вознаграждены — я верно подобрал слово? — сценами и картинками, достойными Доре: Ренфилд, рассыпающий свой сахар бесконечным терпением обреченного; сцена, в которой Люси пробивают сердце осиновым колом; обезглавливание странных сестер Ван Хельсингом; смерть графа в ружейных залпах, после гонки во тьме.

«Доктор Джекил и мистер Хайд» — шедевр краткости; это вывод не мой, а Генри Джеймса. В незаменимом учебнике по композиции Уилфреда Странка и Э. Б. Уайта «Элементы стиля» [*The Elements of Style*] тринадцатое правило звучит так: «Опустите ненужные слова». Наряду с «Алым знаком доблести» [*The Red Badge of Courage*] Стивена Крейна, «Поворотом винта» Генри Джеймса, романом Джеймса М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» и «Стреляй!» [*Shoot*] Дугласа Фэйрбейрна небольшая повесть Стивенсона может послужить учебным пособием для молодых писателей по тринадцатому правилу Странка — трем наиболее важным словам во всем учебнике композиции. Характеристики сжаты, но точны; портреты героев набросаны кратко, но не карикатурно. Настроение не высказывается в лоб, а предполагается. Повествование сжато до предела.

На этом мы их и оставим, с теми же чувствами удивления и ужаса, которые эти великие монстры по-прежнему

вызывают в сознании читателей. Может быть, самое недооцененное свойство всех трех заключается в том, что они сумели выйти за пределы реальности и создать собственный, полностью фантастический мир. Но мы оставим не все, мы прихватим с собой взгляд на архетипы Оборотня, Вампира и Безымянной Твари не как на мифологические фигуры, а как на персонажи близкой реальности — иными словами, включим их в свою жизнь.

Дружище... Это великолепно!

Глава четвертая

Раздражающее автобиографическое отступление

1

Я уже говорил, что разговор о произведениях страха и ужасов как о культурном феномене последних тридцати лет невозможен без автобиографических отступлений. Мне кажется, что сейчас как раз подходящее для этого время. Что за обуза! Но вам придется это вытерпеть, потому что я не могу уйти с поля, с которым связан навсегда.

Читатели, любящие какой-то из основных жанров — вестерны, детективы, научную фантастику или приключения, — не стремятся анализировать интерес авторов (и свой собственный), как это делают любители жанра ужасов. Тем, кто интересуется им, присуще тайное или открытое ощущение (его могут скрывать, а могут и не скрывать), что интерес к ужасам есть нечто ненормальное. В качестве предисловия к одной из своих книг («Ночная смена») я написал довольно длинное эссе, в котором попытался проанализировать, почему некоторые любят произведения ужасов и почему я их пишу. Повторять его здесь мне не хочется; если вам интересно, рекомендую прочесть это предисловие; оно понравилось всем моим родственникам.

Поставим вопрос более эзотерически: почему люди так интересуются моими интересами — и своими собственными

ми? Мне кажется, это происходит прежде всего потому, что в нашем сознании прочно закреплен постулат: интерес к ужасам нездоров и ненормален. Так что когда мне задают вопрос: «Почему вы об этом пишете?» — меня на самом деле приглашают лечь на кушетку и рассказать, как в детстве меня на три недели заперли в погребке, или как я учился пользоваться туалетом, или как не ладил со сверстниками. Никто не интересуется тем, сколько времени потребовалось Артуру Хейли или Гарольду Роббинсу, чтобы привыкнуть к горшку, потому что банки, аэропорты и «Как я заработал свой первый миллион» — темы, которые кажутся всем совершенно нормальными. Есть что-то исключительно американское в стремлении понять, как все устроено (не этим ли объясняется феноменальный успех «Пентхаус форум»? все эти письма и обсуждение различных случаев половых сношений, траекторий орального секса, многочисленных экзотических позиций — это сугубо американское как яблочный пирог; «Форум» — просто сексуальный самоучитель из серии «Сделай сам»), но в интересе к монстрам, домам с привидениями и Существам, Что в Полночь Выползают из Склепа, есть что-то неизменно чуждое. Спрашивающие неизбежно превращаются в подобие забавного психиатра Виктора де Грута, героя комиксов, и при этом упускают из виду, что вообще создавать произведения ради денег — а именно этим и занимаются писатели — довольно странный способ зарабатывать на жизнь.

В марте 1979 года меня среди прочих пригласили выступить на обсуждении произведений ужасов на так называемых Мохонкских идах (ежегодная встреча писателей и фанатов, спонсором которой выступал «Мердер инк», книжный магазин на Манхэттене). За круглым столом я рассказал историю о себе самом, которую слышал от матери, — дело было, когда мне едва исполнилось четыре года, так что меня можно простить за то, что я помню это происшествие только со слов матери.

Семейное предание гласит, что однажды я отправился поиграть в соседний дом, расположенный вблизи железной дороги. Примерно через час я вернулся, бледный (ска-

зала мать) как привидение. Весь остаток дня я отказывался объяснить, почему не подождал, пока за мной придут или позвонят по телефону, и почему мама моего приятеля не проводила меня, а позволила возвращаться одному.

Оказалось, что мальчик, с которым я играл, попал под поезд (мой приятель играл на путях; а может, просто перебежал рельсы; только много лет спустя мама рассказала мне, что части трупа собрали в плетеную корзину). Мать так никогда и не узнала, был ли я с ним рядом, когда это случилось, произошло ли несчастье до моего ухода или уже после. Возможно, у нее имелись свои догадки на этот счет. Но, как я уже говорил, я этого случая не помню совсем; мне рассказали о нем через несколько лет.

Эту историю я поведал в ответ на вопрос из зала. Нас спросили: «Можете ли вы вспомнить что-нибудь особенно ясное из вашего детства?» Иными словами — входите, мистер Кинг, доктор сейчас вас примет. Роберт Мараско, автор «Сожженных приношений» [*Burnt Offerings*] и «Гостиных игр» [*Parlor Games*], сказал, что ничего такого припомнить не может. Я рассказал свою историю о поезде главным образом для того, чтобы спрашивающий не был разочарован, и закончил так же, как здесь, — добавил, что сам я этот случай не помню. На что третий участник круглого стола, Дженет Джеппсон (она не только романист, но и психиатр), возразила: «Да вы с тех пор только об этом и пишете».

Аудитория одобрительно зашумела. Нашлась ячейка, куда можно меня поместить... а заодно и мотив. Я написал «Жребий Салема», «Сияние» и уничтожил мир чумой в «Противостоянии» потому, что в нежном возрасте видел, как моего приятеля переехал медленный товарный состав. На мой взгляд, полная нелепица; такая психоаналитическая «стрельба с бедра» ничем не лучше астрологии.

Дело не в том, что прошлое вообще не попадает в писательскую мельницу; совсем наоборот. Один пример: самый яркий сон, какой я только могу вспомнить, приснился мне в восьмилетнем возрасте. Во сне я увидел труп повешенного, болтающийся на виселице на холме. На плече

трупа сидели птицы, а за ним было ядовитое зеленое небо с кипящими облаками. На трупе была табличка — «Роберт Бернс». Но когда ветер повернул тело, я увидел, что у трупа мое лицо — разложившееся, поклеванное птицами, но, несомненно, мое. И тут труп открыл глаза и посмотрел на меня. Я проснулся с криком, уверенный, что увижу в темноте склонившееся ко мне мертвое лицо. Шестнадцать лет спустя я использовал этот сон как один из центральных образов в романе «Жребий Салема». Табличку на трупе я сменил на «Хьюби Марстен». В другом сне — этот сон повторялся на протяжении десяти лет, если я уставал или испытывал стресс, — я пишу роман в старом доме, в котором, по слухам, бродит обезумевшая женщина. Я работаю в комнате на третьем этаже, и в ней очень жарко. Дверь в дальнем углу комнаты выходит на чердак, я знаю — знаю, — она там, и рано или поздно стрекот моей машинки привлечет ее ко мне (возможно, она критик из «Таймс б ревью»). В любом случае, она наконец появляется в дверь, как страшный чертик из табакерки, — седая, с безумным взглядом и с топором в руках. И, убегая от нее, я обнаруживаю, что дом каким-то образом невероятно разросся, стал гораздо больше, и я в нем заблудился. Проснувшись после этого сна, я проворно перебирался поближе к жене.

У всех бывают дурные сны, и мы, писатели, стараемся использовать их повыгоднее. Но одно дело — использовать сон, и совсем другое — считать его первопричиной своей личности и всей своей последующей жизни. Это нелепое предположение не имеет ничего — или очень мало — общего с реальным миром. Сны — это мысленное кино, обрывки и остатки впечатлений бодрствующей жизни, сшитые в подсознательные лоскутные одеяла бережливым человеческим умом, который ничего не любит выбрасывать. Одни из этих мысленных кинофильмов могут быть непристойного характера, другие — комедии, а третьи — фильмы ужаса.

Я считаю, что писателями не рождаются, писателя не делают сны или детские травмы; писателями становятся. Стать писателем (художником, актером, режиссером, тан-

цором и т. д.) можно только в результате сознательных усилий. Конечно, должен быть и талант, но талант — чрезвычайно дешевый товар, дешевле столовой соли. Преуспевшего человека отделяет от просто талантливого тяжелая работа и долгая кропотливая учеба, постоянный процесс совершенствования. Талант — тупой нож, и он ничего не разрежет, если не приложишь к нему большую силу — настолько большую, что лезвие не режет, а рвет и проламывает (и после двух-трех таких великанских взмахов вполне может сломаться... что, должно быть, и случилось с такими несопоставимыми писателями, как Росс Локридж и Роберт Говард). Дисциплина и постоянная работа — вот оселки, на которых тупой нож таланта затачивается, пока не станет достаточно острым, чтобы прорезать самое жесткое мясо и хрящ. Ни один писатель, живописец или актер не владел с рождения абсолютно острым ножом (хотя некоторые обладали очень большими ножами; художника с большим ножом мы называем «гением»), и каждый точит свой нож с разной степенью усердия и желания.

Я полагаю, что дабы преуспеть в любой области, художник должен оказаться в нужное время в нужном месте. Нужное время в руках богов, но любой ребенок своей матери может проложить себе путь в нужное место и ждать¹.

Но где оно, это нужное место? В этом одна из величайших и привлекательнейших тайн человеческого существования.

Я помню, как ходил искать воду с лозой вместе со своим дядей Клейтоном, типичнейшим представителем жителей Мэна. Мы были вдвоем, дядя Клейтон и я; он в своей клетчатой красно-черной фланелевой рубашке и старой зеленой шляпе, а я — в синей парке. Мне было тогда лет двенадцать; ему могло быть и сорок, и шестьдесят. В руке он держал лозу — раздвоенную ветку яблони. Яблоня для этого дела лучше всего, сказал он, хотя в крайнем случае может сойти и береза. Есть еще клен, но

¹ Это не моя мысль, но будь я проклят, если помню, кто это сказал, так что позвольте мне приписать ее самому плодовитому из писателей — мистеру Неизвестному Автору. — *Примеч. автора.*

приговор дяди Клейта был таков: клен для поисков воды не годится, потому что в нем лживое зерно, и он солжет, если сможет.

В двенадцать лет я был уже достаточно большой, чтобы не верить в Санта-Клауса, фей или лозоискательство. Одна из странных особенностей нашей культуры состоит в том, что родители при первой же возможности стараются заставить детей не верить в красивые сказки; у папы с мамой может не найтись времени, чтобы помочь детям с уроками или почитать им вечером (пусть смотрят телевизор, телик — клевая нянька, пусть смотрят телевизор), зато они прилагают колоссальные усилия, чтобы вызвать у ребенка недоверие к бедному старине Клаусу и чудесам вроде лозоискательства и водяного колдовства. На это время всегда находится. Почему-то эти люди считают, что волшебные сказки, рассказанные в «Острове Гиллигана» [*Gilligan's Island*], «Странной паре» [*The Odd Couple*] или «Лодке любви» [*The Love Boat*], более приемлемы. Бог знает, почему многие взрослые связывают эмоциональное просвещение с грабежом банков, но это так; они не успокоятся, пока свет удивления не погаснет в глазах их детей. (Это не про меня, шепчете вы своему соседу; нет, дамы и господа, именно про вас.) Родители, как правило, осознают тот факт, что дети безумны — в классическом смысле этого слова. Но я не вполне уверен, что убийство Санта-Клауса или Зубной феи — аналог «рациональности». Для детей рациональность безумия вполне эффективна. А главное, она держит страшилищ под строгим контролем.

Дядя Клейт почти не утратил этого детского умения удивляться. Среди прочих его поразительных талантов (по крайней мере, поразительных для меня) была способность выслеживать пчел (заметив на цветке медоносную пчелу, он шел за ней до самого улья — шел по лесу, брел по болоту, карабкался по склонам, но из виду не терял); способность сворачивать сигарету одной рукой (он всегда эксцентрично дергал локтем, прежде чем сунуть сигарету в рот и зажечь спичками «Даймонд», которые носил в водонепроницаемом пакетике) и бесконечный запас преда-

чий и сказаний... историй об индейцах, о привидениях, фамильных историй, легенд — чего угодно.

В тот день за обедом моя мама пожаловалась дяде Клейту и его жене Элле, что вода из крана плохо течет и бачок в туалете наполняется медленно. Она боялась, что колодец опять пересохнет. В то время, в 1959 и 1960 годах, наш колодец мелел и летом даже совсем пересыхал примерно на месяц. Тогда мы с братом возили воду в большом старом баке, который мой другой дядя (дядя Орен; в течение многих лет он был лучшим плотником во всем южном Мэне) соорудил у себя в мастерской. Бак втаскивали через заднюю дверь в дряхлый универсал, а потом наполняли его из колодца, используя большие молочные бидоны. В сухой месяц питьевую воду набирали из городской колонки.

И вот пока женщины мыли посуду, дядя Клейт позвал меня и сказал, что мы должны отыскать моей матери новый колодец. В двенадцать лет это интересный способ провести время, но я был настроен скептически: дядя Клейт с таким же успехом мог бы сказать, что покажет, где за старой методистской церковью приземлилась летающая гарелка.

Он начал бродить вокруг, в заломленной набок старой зеленой шляпе, с сигаретой в уголке рта. Прут он держал за раздвоенный конец обеими руками, вывернув запястья вверх. Мы бесцельно походили по заднему двору, по подъездной дороге, по холму, где росла яблоня (она и сейчас там растет, хотя в маленьком фермерском доме живут совсем другие люди). И Клейт болтал... Он рассказывал о бейсболе, о попытках некогда создать в Киттери меднорудный концерн, о Поле Баньяне¹, который, согласно легенде, когда-то повернул вспять ручей Престил, чтобы снабдить лагерь питьевой водой.

Время от времени яблоневый прут начинал слегка подрагивать. Тогда дядя замолкал, останавливался и ждал. Иногда подрагивание усиливалось, но потом все-таки прекращалось.

¹ Знаменитый фольклорный герой, лесоруб, славившийся своей силой и аппетитом.

— Кое-что здесь есть, Стив, — говорил дядя. — Кое-что. Но немного.

И я с понимающим видом кивал, уверенный, что он сам это делает. Знаете, как родители, когда они — а вовсе не Санта-Клаус — кладут подарок под елку или достают зуб из-под подушки, когда вы уже уснули, и заменяют его монеткой. Я был уверен, что все это просто спектакль, но продолжал ходить с дядей. Не забывайте, я был в том возрасте, когда ребенок хочет «быть хорошим»; меня учили отвечать, когда ко мне обращаются, и слушаться старших, какую бы нелепость они ни говорили. Кстати, это не самый плохой способ ввести ребенка в экзотический мир человеческого поведения; послушные дети (а я был послушным) частенько совершают длительные прогулки по закоулкам и необычным местам человеческой психики. Я не верил, что можно отыскать воду с помощью яблоневого прута, но мне было интересно посмотреть, как продлевается этот трюк.

Мы шли по лужайке перед домом, и прут снова задрожал. Дядя Клейт повеселел.

— Вот здесь настоящая находка, — сказал он. — Смотри, Стив! Она опустится, будь я проклят, если не опустится!

Еще три шага, и прут не просто опустился — он повернулся в руках дяди Клейта и указал прямо вниз. Отличный фокус; я почти слышал, как хрустнули сухожилия. Морщась от усилия, дядя с трудом поднял прут. Но как только ослабил давление, тот снова указал вниз.

— Здесь много воды, — сказал дядя. — Пей хоть до Судного дня, и колодец не пересохнет. И вода близко.

— Дай мне попробовать, — попросил я.

— Ну, надо немного отойти, — ответил он.

Мы так и сделали. Отошли к краю подъездной дороги.

Он дал мне прут, показал, как его держать (запястья развернуты вверх, большими пальцами прижимаешь развилку — «Иначе этот сукин сын сломает тебе руки, когда пойдет за водой», — сказал Клейт), и слегка подтолкнул меня в спину.

— Сейчас просто кусок дерева, верно? — спросил он. Я согласился. — Но когда начнешь приближаться к воде, почувствуешь, как она оживет, — ухмыльнулся дядя. — Я хочу сказать, по-настоящему оживет, словно все еще на дереве. Ничего нет лучше яблони, когда хочешь найти воду.

То, что произошло потом, вполне могло быть внушением, и я даже не стану пытаться убедить вас в обратном, хотя с тех пор прочел немало на эту тему и теперь убежден, что лозоискательство — не миф; по крайней мере, в определенное время определенные люди по каким-то непонятным причинам умеют им пользоваться¹. Скажу только, что дядя Клейт привел меня в то состояние, в которое я стараюсь привести читателей, — в состояние веры, когда окаменевший щит «рациональности» временно откладывается, недоверчивость сидит себе смирно, и вы вновь обретаете способность удивляться. И капля внушения, на мой взгляд, отнюдь не повредит — это лучше для мозга, чем кокаин.

Я пошел к тому месту, где стоял дядя Клейт, когда прут «нырнул», и будь я проклят, если яблоневая ветка не ожила у меня в руках. Она потеплела и начала двигаться. Вначале это была легкая дрожь, которую я ощущал, но не мог увидеть, а потом конец прута начал поворачиваться.

— Получилось! — крикнул я дяде Клейту. — Я ее чувствую!

Клейт рассмеялся. Я тоже — и это был не истерический смех, а радостный. Когда я дошел до нужного места, прут «нырнул» в моих руках; только что он держался горизонтально, а в следующий миг уже указывал прямо вниз. Я очень отчетливо помню два обстоятельства, связанных с этим моментом. Первое — ощущение тяжести; ветка стала *тяжелой*. Как будто вода была не под землей, а в самом

¹ Одно из наиболее правдоподобных объяснений заключается в том, что не прут отыскивает воду, а человек, который его держит — и потом приписывает эту способность пруту. Лошади чуют воду за двенадцать миль, если ветер подходящий; почему бы человеку не учуять воду в пятидесяти или ста футах под землей? — *Примеч. автора.*

пруте. После «нырка» Клейт вернул прут в первоначальное положение — у меня не хватило сил. Он взял у меня прут, и тут же ощущение тяжести и магнетизма прекратилось. Оно не перешло от меня к нему — просто *кончилось*. Только что было, а в следующее мгновение — уже нет.

А второе, что мне запомнилось, это ощущение одновременно уверенности и тайны. Вода здесь была. Дядя Клейт это знал, и я тоже. Она здесь, под землей, река, заключенная в скалу. Чувство того, что ты в нужном месте. Знаете, в мире есть линии силы — невидимые, но трепещущие от страшной, пугающе огромной энергии. Время от времени кто-нибудь натывается на них и гибнет или — если он в нужном месте — заставляет их работать. Но сначала надо найти это место.

Клейт воткнул палку там, где мы почувствовали притяжение воды. Наш колодец действительно пересох — в августе, а не в июле, — но в том году у нас не было денег к новый, поэтому пришлось снова взяться за бак и бидоны. И на следующее лето тоже. Зато в 1963 или 1964 году мы сделали новый колодец.

К тому времени палка, которую воткнул дядя Клейт, давно исчезла, но я хорошо помнил место. Бурильщик установил свое оборудование — большую красную машину, очень похожую на молящегося богомола, собранного из детского конструктора, — в трех футах от того места, где когда-то торчала палка (я и сейчас слышу, как мама жалуется, что весь ее прекрасный газон засыпали мокрой глиной). Вода оказалась меньше чем в ста футах, и, как и обещал дядя Клейтон в то воскресенье, когда мы с ним шли с яблоневым прутком, ее было много. Мы могли пить ее хоть до Судного дня, и колодец бы не пересох.

2

Однако пора вернуться к отправной точке, а она такая: бессмысленно спрашивать у писателя, о чем он пишет. С таким же успехом можно спросить у розы, почему она

красная. Талант, подобно воде, которую дядя Клейт отыскал под газоном в то воскресенье, даст о себе знать — только в отличие от воды он больше похож на большой кусок необработанной руды. Его можно очистить — или отточить, если вернуться к прежней метафоре — и заставить работать бесконечным количеством способов. Заточка и использование — достаточно простые операции, вполне доступные начинающему писателю. Очистка таланта — это всего лишь вопрос опыта. Если по пятнадцать минут ежедневно в течение десяти лет упражняться с гантелями, станешь силачом. Если в течение десяти лет ежедневно писать по полтора часа, станешь хорошим писателем¹.

Но что там, на дне? Это самая загадочная и изменчивая карта в колоде. Не думаю, чтобы писатель каким-то образом мог этим управлять. Вырыв колодец, вы делаете пробу, отправляете ее в ближайшую лабораторию Агентства по анализу воды и, получив результат, убеждаетесь: содержание солей и примесей в воде может колебаться в поразительно широких пределах. Даже H₂O не создана одинаковой. Точно так же Джойс Кэрол Оутс и Гарольд Роббинс пишут по-английски — но, в сущности, на разных языках.

Есть некое очарование в открытии таланта (хотя описать это трудно, и кое-что я даже не стану пытаться выразить на бумаге. «Предоставьте это поэтам! — воскликнул он. — Поэты знают, как об этом сказать, или по крайней мере воображают, что знают; впрочем, это одно и то же. Так что предоставьте это поэтам!»), в том волшебном

¹ Но, спешу добавить, только если с самого начала у вас есть талант. Вы можете десять лет просеивать обычную землю — и ничего не получите, кроме хорошо просеянной обычной земли. С четырнадцати лет я играю на гитаре и к тридцати трем продвинулся не дальше того, что было в шестнадцать. Могу сыграть «Louie, Louie» и «Little Deuce Coupe» на ритм-гитаре с группой «MoonSpinners». Могу немного потренироваться, и это, конечно, взбадривает меня, когда я начинаю хандрить, но, думаю, Эрик Клэптон пока может не опасаться конкуренции с моей стороны. — *Примеч. автора.*

мгновении, когда лоза в ваших руках устремляется вниз, и вы знаете, что он здесь, прямо вот тут. Есть определенное очарование и в рытье колодца, в очистке руды, заточке ножа (и об этом тоже трудно писать; меня всегда поражала сага о героических усилиях молодого плодовитого писателя — «Янгблад Хоук» [*Youngblood Hawke*] Германа Вука), но на самом деле я хочу потратить еще несколько минут на разговор о другом типе лозоискательства — не подлинном открытии таланта, а ударе молнии, которая бьет, когда вы находите не сам талант, но точное направление его развития. Если хотите, это минута, когда юный бейсболист осознает не то, что может стать неплохим питчером (это было известно и раньше), а то, что обладает способностью пускать мяч по особенной траектории. Этого не передать словами. Надеюсь, все сказанное послужит оправданием дальнейшему автобиографическому отступлению. Я не пытаюсь объяснить собственный интерес к танцу смерти оправдать его или подвергнуть психоанализу; просто хочу показать декорации, среди которых этот интерес проявил себя стойким, прибыльным и приятным... конечно, за исключением тех моментов, когда сумасшедшая женщина выскакивает с чердака в том страшном доме сна, куда подсознание переносит меня примерно раз в четыре месяца.

3

Фамилия предков моей матери — Пиллсбери, и происходят они (так она говорила) от тех самых Пиллсбери, которые делают муку и смеси для выпечки. Разница между двумя ветвями семейства, говорила мама, в том, что мучные Пиллсбери в поисках богатства переселились на запад, а наши предки, бедные, но честные, остались на побережье Мэна. Моя бабушка, Нелли Пиллсбери (в девичестве — Фогг), была одной из первых женщин, окончивших Горэмскую среднюю школу — выпуск 1902 года, кажется. Она умерла в возрасте восьмидесяти пяти лет; уже слепая и прикованная к постели, она по-прежнему могла про-

склонять латинские глаголы и перечислить имена всех президентов до Трумэна включительно. Мой дед по материнской линии, плотник, короткое время был помощником Уинслоу Хомера¹.

Предки моего отца родом из города Перу, штат Индиана; а если еще углубиться в прошлое — из Ирландии. Пиллсбери, уравновешенные и практичные, были добропорядочными англосаксами; зато отец, как и все его родственники, отличался большой эксцентричностью. У его сестры, моей тетки Бетти, случались «заскоки» (моя мать считала, что у нее маниакально-депрессивный психоз; впрочем, она никогда не баллотировалась в президенты Клуба любителей тети Бетти), моя бабушка по отцовской линии любила съесть на завтрак ломоть хлеба со свиным салом, а дед, ростом шесть футов и весом триста пятьдесят фунтов, умер в тридцать два года, пытаясь догнать поезд. По крайней мере, так рассказывают.

Я уже говорил, что невозможно объяснить, почему в человеке внезапно вспыхивает одержимость чем-то, но уловить момент, когда вы обнаруживаете этот всепоглощающий интерес — то мгновение, если хотите, когда лоза водоискателя неожиданно и уверенно поворачивает вниз, к скрытой воде, — вполне возможно. Можно сказать и по-другому: талант — это компас, и нам нет дела, как он работает, почему он указывает на магнитный полюс; но момент, когда стрелка поворачивается к этому великому центру притяжения, для нас важен.

Мне всегда казалось странным, что этим особым моментом в своей жизни я обязан отцу, который бросил мою мать, когда мне было два года, а моему брату Дэвиду — четыре. Отца я не помню совсем, но на снимках, которые видел, передо мной предстает человек среднего роста, в очках, слегка полноватый — одним словом, симпатичный американец сороковых годов. Во время Второй мировой войны он служил в торговом флоте, пересекал Атлан-

¹ Известный американский художник второй половины XIX века.

тический океан и играл в рулетку с немецкими подводными лодками. Мама рассказывала, что больше всего он боялся не торпед, а того, что у него из-за плохого зрения отнимут капитанское свидетельство: на суше он то и дело съезжал на обочину и ездил на красный свет. Я страдаю тем же; иногда мне кажется, что у меня вместо глаз пара донышек от бутылок колы.

Дон Кинг был непоседой. Мой брат родился в 1945 году, я — в 1947-м, а с 1949 года от отца не было ни слуху ни духу... хотя мать уверяла, что в 1964 году, во время беспорядков в Конго, она видела его в новостях среди белых наемников одной из сторон. Но я думаю, что она ошиблась. К тому времени ему было уже около пятидесяти. Однако если это все же правда, надеюсь, он решил проблемы со зрением.

После исчезновения отца мать осталась одна и справлялась с трудом. Следующие девять лет мы ее почти не видели. Она нанималась на множество низкооплачиваемых работ: гладила в прачечной, готовила тесто в ночную смену в пекарне, была кладовщицей и экономкой. Она была способной пианисткой и обладала хорошим, хотя и своеобразным чувством юмора, и каким-то образом ей удавалось поддерживать нас на плаву. У нас не было машины (а до 1956 года — и телевизора), но мы никогда не голодали.

Эти девять лет мы много ездили по стране, но всегда возвращались в Новую Англию. А в 1958 году вернулись в Мэн уже окончательно. Моим дедушке и бабушке было за семьдесят, и семья наняла мою мать, чтобы заботиться о стариках последние годы их жизни.

Мы жили в Дареме, и хотя может показаться, что эта семейная история увела нас далеко от темы, на самом деле мы к ней как раз приближаемся. Примерно в четверти мили от маленького дома, где росли мы с братом, стояло красивое кирпичное здание. Там жила сестра моей мамы, Этелин Пиллсбери Флоус, со своим мужем Ореном. Над их гаражом был просторный чердак, со скрипучими половицами и замечательным чердачным запахом.

В то время чердак соединялся с целой серией пристроек, и заканчивалась эта анфилада старинным амбаром. Все эти сооружения опьяняюще пахли старым, давно убраным сеном, но кое-что напоминало о тех днях, когда здесь держали скотину. Если забраться на сеновал, можно было увидеть скелеты кур, очевидно, сдохших там от какой-то болезни. Я часто совершал к ним паломничество; меня что-то зачаровывало в этих куриных останках, лежавших под грудями перьев, хрупких, как лунный свет, и в темных глазницах, где когда-то были глаза, скрывалась какая-то тайна...

Чердак над гаражом представлял собой нечто вроде семейного музея. Здесь Пиллсбери годами складывали старые вещи, от мебели до фотографий, и места оставалось ровно столько, чтобы маленький мальчик мог проползти узкими проходами, ныряя под старинную лампу или перебираясь через ящик с древними обоями, которые кто-то зачем-то захотел сохранить.

Нам с братом не запрещали туда лазить, но тетя Этелин была недовольна, потому что половицы там не были приколочены, а кое-где их вообще не хватало. Очень легко было споткнуться и упасть на бетонный пол внизу — или прямо в кузов старого пикапа «шевроле» дяди Орена.

Именно там, на старом чердаке, в холодный осенний день 1959 или 1960 года моя внутренняя лоза уверенно нырнула, и стрелка компаса безошибочно указала на какой-то истинный мысленный полюс. В тот день я наткнулся на ящик с отцовскими книгами... в бумажных обложках, середины 40-х годов.

На чердаке было много отцовских вещей, и я хорошо понимаю, почему после его внезапного исчезновения мать постаралась спрятать их там. Именно здесь за год или два до этого брат нашел пленку, снятую отцом на корабле. Мы с Дэви позаимствовали немного из отложенных денег (без ведома матери), взяли напрокат кинопроектор и снова и снова смотрели пленку в зачарованном молчании. В одном месте отец передал камеру кому-то другому, и вот он, Дональд Кинг из Перу, штат Индиана, стоит у поручня. Он

поднимает руку, улыбается; сам не зная об этом, он машет рукой сыновьям, которые тогда еще даже не были зачаты. Мы перематывали пленку, смотрели, снова перематывали и снова смотрели. И опять. Привет, папа; интересно, где ты сейчас.

В другой коробке оказались его торговые лоции; еще в одной — альбомы со статьями о разных странах. Мама говорила, что хотя он всегда ходил с вестерном в кармане, по-настоящему его интересовали научная фантастика и ужасы. Он сам не раз делал попытки написать рассказы такого типа и предлагал их популярным журналам того времени, например, «Блюбуку» и «Аргоси», но так ничего и не опубликовал («У твоего отца в характере не было постоянства», — как-то раз сухо сказала мне мать, и это был самый большой упрек по отношению к нему, какой я от нее когда-либо слышал), зато получил несколько писем с отказами. «Это-не-подойдет-но-присылайте-еще» — так я их называл в двадцатилетнем возрасте, когда собрал немало собственных (в минуты депрессии я подумывал, не использовать ли их в качестве носовых платков).

Ящик, который я отыскал в тот день, оказался настоящей сокровищницей, полной старых изданий «Эйвон» в мягких обложках. В те дни только издательство «Эйвон» печатало фэнтези и книги о сверхъестественном в мягких обложках. Я с большой нежностью вспоминаю их — особенно сверкающие обложки, покрытые неким гибридом желатина и пищевой пленки. Если рассказ становился скучным, можно было длинными полосами срывать эту блестящую пленку. При этом раздавался восхитительный звук. И хотя это снова уводит нас от темы, я с любовью вспоминаю и издания 40-х годов издательства «Делл»; тогда это были сплошные детективы, и на задней стороне обложки каждой книги была изображена великолепная карта места преступления.

Одна из книг «Эйвона» была «образцом»: очевидно, составители решили, что слово «антология» любители подобной литературы не поймут. Там были рассказы Фрэнка Белнэпа Лонга («Псы Тиндала» [*The Hounds of Tindalos*]),

Зелии Бишоп («Проклятие Йига» [*The Curse of Yig*]) и множество других, выбранных из предыдущих номеров «Станных историй». Еще в сундучке были две книги Меррита — «Гори, ведьма, гори» [*Burn, Witch, Burn*] (не путайте с более поздним романом Фрица Лейбера «Ведьма» [*Conjure Wife*]) и «Металлическое чудовище» [*The Metal Monster*].

Но самым ценным в этой сокровищнице был сборник Лавкрафта 1947 года под названием «Притаившийся ужас и другие рассказы» [*The Lurking Fear and Other Stories*]. Очень хорошо помню рисунок на обложке: ночное кладбище (где-то вблизи Провиденса, судя по всему!), а из-под могильного камня выбирается отвратительная зеленая тварь с длинными клыками и горящими красными глазами. За ней маячит туннель, ведущий в недра земли. С тех пор я видел буквально сотни изданий Лавкрафта, но этот рисунок для меня лучше всего выражает дух творчества Г.Ф.Л¹. ... и я до сих пор понятия не имею, кто был художником.

Конечно, это было не первое мое знакомство с литературой ужасов. В Америке нужно быть слепым и глухим, чтобы в возрасте десяти-двенадцати лет не столкнуться хотя бы с одним чудищем. Но тут я впервые повстречался с серьезной литературой этого жанра. Лавкрафта называли литературным поденщиком — я категорически с этим не согласен, — но так ли это или нет, сочинял ли он популярное чтиво или писал «художественную литературу» (в зависимости от вашего критического настроения), в данном контексте значения не имеет, потому что сам он относился к своему творчеству серьезно. И это чувствуется. И потому эта книга, подарок моего исчезнувшего отца, стала моей первой встречей с миром гораздо более объемным, чем фильмы категории В, которые по субботам крутили в кинотеатрах, или книги для мальчиков Карла Кармера и Роя Рокуэлла. Когда Лавкрафт писал «Крыс в стенах» или «Модель Пикмана» [*Pickman's Model*], он не просто забавлялся или пытался заработать несколько лишних баксов;

¹ Говард Филлипс Лавкрафт.

он писал всерьез, и именно на эту серьезность отозвалась моя внутренняя лоза.

Я забрал книги с чердака. Тетя, которая была школьной учительницей, практичной до мозга костей, не одобряла их, но я не сдавался. На следующий день я впервые посетил плато Ленг, познакомился с причудливым арабом Абдулом Альхазредом из эпохи до ОПЕК (автором «Некрономикона», который, насколько мне известно, никогда не предлагался для обсуждения членам клуба «Книга-в-месяц» или Литературной гильдии, но экземпляр которого, как говорят, хранился под замком в особом собрании Мискатоникского университета); побывал в городах Данвич и Аркхэм, штат Массачусетс; и главное — встретился с мрачным ужасом «Сияния извне».

Через пару недель эти книги исчезли, и с тех пор я их не видел. Я всегда подозревал, что тут не обошлось без моей тетушки Этелин... но в конечном счете это не важно. Я уже ступил на свой путь. Лавкрафт — благодаря отцу — открыл его мне, как и моим предшественникам, среди которых Роберт Блох, Кларк Эштон Смит, Фрэнк Белнэп Лонг, Фриц Лейбер и Рэй Брэдбери. И хотя Лавкрафт, который умер еще до того, как Вторая мировая война оживила многие из его ужасных видений, нечасто упоминается в этой книге, читателю не стоит забывать о его тени, длинной и тощей, с темными пуританскими глазами, — тени, которая лежит почти на всех последующих произведениях ужасов. Эти глаза мне запомнились по первой увиденной мною его фотографии... такие глаза можно встретить на старинных портретах, что до сих пор висят в домах Новой Англии, черные глаза, которые, кажется, смотрят не только вовне, но и внутрь.

Эти глаза словно преследуют вас.

4

Первый фильм, который я посмотрел еще ребенком, назывался «Тварь из Черной лагуны» [*Creature from the Black Lagoon*]. Кинотеатр был «драйв-ин»; мне тогда, веро-

ятно, было около семи лет, потому что картина, в которой снимались Ричард Карлсон и Ричард Деннинг, вышла в 1954 году. Она демонстрировалась в стереоварианте, но я не помню, чтобы надевал очки, так что, возможно, это был вторичный прокат.

Из этого фильма я ясно помню только одну сцену, но она произвела на меня неизгладимое впечатление. Герой (Карлсон) и героиня (Джулия Адамс, которая выглядела совершенно сногшибательно в слитном купальнике) участвуют в экспедиции где-то в джунглях Амазонки. Они пробираются по узкому болотистому ручью и оказываются в широком бассейне, который выглядит идиллической южноамериканской версией райского сада.

Но в этом раю таится чудовище — естественно. Это чешуйчатая земноводная тварь, очень похожая на дегенератов-полукровок Лавкрафта — безумное и святотатственное отродье богов и земных женщин (я вас предупреждал, что трудно уйти от Лавкрафта). Чудовище медленно и терпеливо перегораживает ручей дамбой из веток и стволов, потихоньку запирая антропологов в ловушку.

Я тогда едва научился читать, а до ящика с отцовскими книгами было еще несколько лет. Смутно помню маминых приятелей в это время — примерно с 1952 по 1958 год; воспоминаний достаточно, чтобы понять: она общалась с мужчинами, — но недостаточно, чтобы представить ее интимную жизнь. Одного звали Норвилл; от него пахло сигаретами «Лаки», и летом он включал в своей двухкомнатной квартире три вентилятора; другой был Милт, он водил «бьюик» и летом носил гигантские синие шорты; был еще третий, очень маленького роста; кажется, он работал поваром во французском ресторане. Насколько мне известно, ни с кем из них о браке речь даже не заходила. Матери, видно, хватило одного раза. К тому же в то время было принято, чтобы замужняя женщина утрачивала способность принимать решения и зарабатывать на жизнь. А я помню маму упрямой, неподдающейся, мрачно упорной; ее почти невозможно было переубедить; она приобрела вкус к самостоятельности и хотела сама определять, как

ей жить. У нее были приятели, но никто из них не задерживался надолго.

В тот вечер у нас был Милт, тот самый, с «бьюиком» и в больших синих шортах. Казалось, мы с братом ему нравились, и он не возражал, если время от времени мы оказывались на заднем сиденье его «бьюика» (когда входишь в спокойные воды сорокалетнего возраста, идея о поцелуях в машине за просмотром фильма уже не кажется такой привлекательной... даже если у вас «бьюик» размером с крейсер). К тому времени как появилась Тварь, мой брат сполз на пол и уснул. Мама с Милтом курили одну на двоих сигарету с ментолом и о чем-то разговаривали. Впрочем, они не имели значения — по крайней мере, в этом контексте; ничто не имело значения, кроме больших черно-белых фигур на экране, когда отвратительная Тварь загоняла героя и сексапильную героиню в... в... в Черную лагуну!

Глядя на экран, я вдруг понял, что Тварь стала *моей* Тварью; я ее приобрел. Даже для семилетнего мальчика Тварь выглядела не очень убедительно. Я тогда не знал, что это добрый старый Рикку Браунинг, знаменитый подводный каскадер в костюме из латекса, но догадывался, что это какой-то парень в костюме чудовища... и точно так же догадывался: он еще навестит меня в черной лагуне моих снов — и будет выглядеть гораздо правдоподобнее. Он может ждать в шкафу, когда мы вернемся домой; может затаиться в темной уборной в конце коридора, от него будет нести водорослями и болотной гнилью, и он будет готов закусить маленьким мальчиком. Семь лет — возраст небольшой, но вполне достаточный, чтобы понять: ты получаешь то, за что платишь. Ты владеешь этим, ты это купил, оно твое. Ты уже достаточно взрослый, чтобы ощутить, как внезапно оживает в твоих руках лоза, наливается тяжестью и поворачивается, указывая на скрытую воду.

Моя реакция на Тварь в тот вечер, вероятно, была идеальной, именно той, на которую надеется всякий писатель или режиссер, когда снимает колпачок с ручки или крышку с объектива камеры: полная эмоциональная вовлечен-

ность, не ослабленная никаким мыслительным процессом, — а ведь вы понимаете, что для того чтобы разрушить очарование, достаточно заданного шепотом вопроса приятеля: «Видишь молнию у него на спине?»

На мой взгляд, только люди, работающие в этой области, понимают, насколько хрупко это впечатление и какое удивительное воздействие оно способно оказать на взрослого читателя или зрителя. Когда Кольбридж писал о «приостановке неверия», мне кажется, он понимал, что неверие — не воздушный шарик, который можно запустить в воздух с минимальными усилиями; оно обладает свинцовой тяжестью, и его нужно поднимать рывком. Неверие — тяжелая штука. Возможно, произведения Лавкрафта и Артура Хейли пользуются различной популярностью потому, что в существование машин и банков верят все, но требуется значительное усилие, чтобы хоть на время поверить в Ньярлатотепа, Слепого Безлицега, Воющего в Ночи. И когда я встречаю человека, который говорит что-нибудь вроде: «Я никогда не читаю таких книг и не смотрю таких фильмов, потому что этого не существует в действительности», — я этому человеку сочувствую. Он просто не выдерживает веса фантазии. Мышцы его воображения слишком ослабли.

В этом смысле дети — идеальная аудитория для произведений ужасов. Парадокс заключается в следующем: слабые физически, дети с необыкновенной легкостью справляются с тяжестью воображения. Они жонглируют невидимыми мирами — феномен вполне понятный, если вспомнить о том, с какой перспективы они смотрят на вещи. Дети искусно манипулируют логикой прихода Санта-Клауса в канун Рождества (он может спускаться по узким каминным трубам, а если камина нет, то есть прорезь для писем, а если нет и ее, то всегда есть щель под дверью), с пасхальным зайцем, Богом (рослый старец, седая борода, трон), Иисусом («Как, по-твоему, он превратил воду в вино?» — спросил я своего сына Джо, когда ему — Джо, а не Иисусу — было пять лет; по мнению Джо,

у Иисуса имелось нечто «вроде волшебного «Кулэйда»¹, понимаешь?»), с Рональдом Макдоналдом, с Бургером Кингом, эльфами «Кибблера», Дороти и Тотошкой, Одиноким Рейнджером и Тонто² и тысячью других аналогичных персонажей.

В большинстве случаев родители переоценивают свою способность понимать эту открытость и стараются держать детей подальше от всего, что связано со страхом и ужасом, — «рекомендовано к просмотру с родителями (или «без возрастных ограничений», как в случае «Штамма “Андромеда”» [*The Andromeda Strain*]), но действие может оказаться слишком напряженным для детей младшего возраста», как гласит реклама «Челюстей»; по-видимому, такие родители считают, что позволить детям пойти на настоящий фильм ужасов — все равно что принести гранату в детский сад.

Тут имеет место один из странных доплеровских эффектов: люди забывают, что процесс взросления заключается в том, что дети младше восьми лет способны испытывать *чего угодно*. В подходящем месте и в подходящее время дети боятся собственной тени. Рассказывают о четырехлетнем мальчике, который отказывался ложиться в постель без включенной лампы. Родители в конце концов поняли, что он боится существа, о котором часто говорил отец; существом оказался вечерний бейсбольный матч с искусственным освещением³.

В свете этого кажется, что даже фильмы Диснея представляют собой минные поля ужаса, и хуже всего те из них, что, по-видимому, будут демонстрироваться до конца

¹ Товарный знак растворимого порошка для прохладительных напитков.

² «Кибблер» — компания, производящая печенье, кексы и прочие сладости; использует в своей рекламе изображение симпатичных эльфов; Одинокий Рейнджер — герой многочисленных вестернов, радиосериала, телесериала, комиксов и т. п., борец за справедливость, которому помогает его друг индеец Тонто.

³ Twi-night double header — буквально можно понять как «сумеречный двухголовый»; такой матч состоит из двух периодов.

времен¹. По сей день встречаются взрослые, которые на вопрос о том, что в детстве показалось им самым страшным, ответят: сцены, когда мать Бемби убивает охотник или когда Бемби с отцом убегают от лесного пожара. Другие кадры диснеевских фильмов, которые сравнимы с ужасом обитателя Черной лагуны, это марширующие метлы, вышедшие из-под контроля в «Фантазии» [*Fantasia*] (на самом деле для маленького ребенка истинный ужас ситуации — подразумеваемые отношения отец — сын между Микки-Маусом и старым колдуном; метлы все приводят в полный беспорядок, а когда колдун/отец вернется, последует НАКАЗАНИЕ... Такая сцена вполне может вызвать у ребенка строгих родителей приступ ужаса); ночь на Лысой горе из того же фильма; колдуньи из «Белоснежки» [*Snow White*] и «Спящей красавицы» [*Sleeping Beauty*], одна — соблазнительно красным отравленным яблоком (а какого ребенка не приучают с самого младшего возраста бояться яда?), другая — со смертоносным веретеном; так можно продолжать до относительно безвредных «Ста одного далматинца» [*One Hundred and One Dalmatians*], в котором выступает внучка диснеевских ведьм 30–40-х годов — злобная Стервелла де Виль, с отвратительным костлявым лицом, громким голосом (взрослые иногда забывают, как пугаются дети громкого голоса даже своих родителей) и зверским планом убить всех щенят-далматинцев (настоящих «детей», если вы сами ребенок) и пошить из них шубы.

¹ В одном из моих любимых рассказов Артура Кларка это действительно происходит. Пришельцы из космоса высаживаются на Земле после Большого катаклизма. В конце рассказа блестящие инопланетные умы бьются над фильмом, который пришельцы отыскивали и сумели воспроизвести. Фильм кончается словами: «Производство Уолта Диснея». Иногда мне кажется, что сложно придумать лучшую эпитафию человечеству или миру, единственный разумный обитатель которого, гарантировавший себе бессмертие, — не Гитлер, Карл Великий, Альберт Швейцер или хотя бы Иисус Христос, а Ричард Никсон, чье имя выгравировано на пластинке, помещенной на безвоздушную поверхность Луны. — *Примеч. автора.*

И все же именно родители гарантируют выпуски и перепуски диснеевских фильмов; при этом у них самих бегут по спине мурашки, когда они вспоминают, как дрожали от ужаса в детстве... потому что хороший фильм ужасов (или жуткие эпизоды в «комедии» либо «мультфильме»), помимо всего прочего, сбивает нас со взрослых подпорок и возвращает в детство. И тут наша собственная тень снова может превратиться в злобного пса, зияющую пасть или манящую темную фигуру.

Возможно, наиболее четко осознание этого возвращения к детству приходит в удивительном фильме ужасов Дэвида Кроненберга «Выводок» [*The Brood*], в котором обеспокоенная женщина буквально рождает «детей гнева», одного за другим убивающих членов ее семьи. В середине фильма отец сидит в отчаянии в комнате на верхнем этаже, пьет и оплакивает жену, которая первой испытала на себе гнев этого выводка. Мы видим саму кровать... и неожиданно из-под нее показываются когтистые руки и впиываются в пол рядом с туфлями обреченного отца. Так Кроненберг возвращает нас в прошлое: нам снова четыре года, и оправдались наши самые мрачные догадки о том, что может прятаться под кроватью.

Ирония заключается в том, что дети гораздо лучше взрослых приспособлены к тому, чтобы иметь дело с фантазией и ужасом *на собственных условиях*. Слова «на собственных условиях» я выделил курсивом не просто так. Взрослый способен справиться с катастрофическим ужасом — вроде «Техасской резни бензопилой», — потому что понимает: все это не по-настоящему; когда съемки кончатся, мертвецы встанут и пойдут смывать сценическую кровь. Дети не способны провести такое различие, и «Резня» вполне справедливо отнесена к категории R¹. Детям действительно такие сцены ни к чему, как ни к чему им и заключительные кадры «Ярости» [*The Fury*], где Джона Кассеветиса буквально разрывает на куски. Но если вы посадите в первый ряд смотреть «Резню» шестилетнего ре-

¹ Дети до 17 — только со взрослыми.

бенка и взрослого, который временно теряет способность различать вымышленные и «реальные» вещи (как выражается Дэнни Торранс, маленький герой «Сияния» [*The Shining*]) — допустим, вы дали взрослому за два часа до сеанса дозу ЛСД, — я полагаю, ребенку неделю будут сниться кошмары. Взрослый же проведет не меньше года в комнате с обитыми резиной стенами, откуда будет писать домой письма цветными мелками.

Определенная доля фантазии и ужаса в жизни ребенка присутствовать должна. Воображение помогает справиться с ними, а благодаря своему уникальному положению в жизни дети способны заставить такие чувства работать. К тому же они сами хорошо понимают уникальность своего положения. Даже в таком относительно упорядоченном обществе, как наше, им ясно, что их выживание практически не зависит от них самих. Дети до восьми лет «зависимы» во всех смыслах этого слова; от отца и матери (или сакого-нибудь их подобия) зависит не только наличие пищи, одежды и жилища, но и то, что машина не попадет в аварию, что они вовремя сядут на школьный автобус, что их приведут домой из «Каб-скаутс»¹ или «Брауниз»², что лекарства будут покупаться в специальной упаковке, чтобы дети не могли их случайно вскрыть и отравиться, что их не ударит током, когда они возятся с тостером или играют в салон красоты Барби в ванной.

Этой зависимости противоречит врожденный инстинкт самосохранения. Ребенок осознает, что не контролирует ничего, и я подозреваю, что именно это заставляет его беспокоиться. Примерно такую же тревогу испытывают пассажиры самолета. Они не боятся, потому что воздушный транспорт считается безопасным, но тревожатся, потому что ситуация от них не зависит и если что-то пойдет не

¹ Подразделение организации «Бойскауты Америки», в которое входят мальчики 7—10 лет.

² Подразделение «Герлскаутс»; на своих собраниях пекут шоколадное печенье «брауниз» и продают, а деньги идут на нужды организации.

так, им останется лишь сидеть, сжимая в руках гигиенический пакет или журнал. Напротив, информированный человек разумом отлично понимает, что поездка в машине гораздо опаснее самолета, и тем не менее за рулем чувствует себя комфортнее, потому что сохраняет контроль над ситуацией... или, по крайней мере, его иллюзию.

Тайная враждебность, которую дети питают к пилотам своей жизни, возможно, отчасти объясняет, почему, подобно неистребимым мультфильмам Диснея, старые волшебные сказки тоже живут вечно. Родитель, который протестующе вскидывает руки при мысли о том, что его ребенок пойдет смотреть «Дракулу» или «Подмену» [*Changeling*] (с ее извращенным образом тонущего ребенка), вряд ли станет возражать, если его чадо почитает на сон грядущий «Гензеля и Гретель». Но вдумайтесь: в сказке о Гензеле и Гретель рассказывается о брошенном ребенке (да, организовала это мачеха, но все равно символически она мать, а отец — пустоголовый простофиля, который во всем слушается жену, даже когда знает, что она не права; следовательно, мы можем считать ее аморальной, а его — активно злым, в библейском или мильтоновском смысле), далее происходит похищение (ведьма в пряничном домике), порабощение, незаконное задержание и, наконец, оправданное убийство и кремация. Мало кто из родителей возьмет ребенка на «Выжить» [*Survive*] — остросюжетный фильм об игроках в регби, которые выжили в авиакатастрофе в Андах благодаря тому, что питались погибшими товарищами, но те же самые родители не возражают против «Гензеля и Гретель», где ведьма откармливает детей, чтобы потом их съесть. Мы предлагаем детям такие сказки почти инстинктивно, возможно, на более глубинном уровне понимая, что они являются идеальными центрами кристаллизации страхов и враждебности.

Даже у снадаемых тревогой авиапассажиров есть свои волшебные сказки — фильмы типа «Аэропорта», которые, подобно «Гензелю и Гретель» и мультфильмам Диснея, проявляют все признаки бесконечной жизни... но которые

следует смотреть только на День благодарения. Потому что в каждом из них снимается большое количество индеек¹.

Моя инстинктивная реакция на «Тварь из Черной лагуны» напоминала ужасный обморок наяву. Прямо на моих глазах происходил кошмар; весь ужас, который хранится у нас в генетической памяти, развертывался передо мной на экране кинотеатра.

Примерно двадцать два года спустя мне выпала возможность снова посмотреть «Тварь из Черной лагуны» — не по телевизору, где впечатление портит реклама подержанных автомобилей, музыкальных альбомов и нижнего белья; слава богу, фильм я смотрел нетронутый, несокращенный и даже в стереоварианте. Те, кто, подобно мне, носит очки, с трудом пользуются очками для стерео; спросите у любого очкарика, как ему нравятся картонные очки, которые дают при входе в кинотеатр. Если стереофильмы снова начнут производить в больших количествах, я намерен отправиться в ближайший центр коррекции зрения и заплатить семьдесят баксов за специальные линзы с диоптриями — одну красную, другую синюю. Не говоря уже о раздражающих очках, должен упомянуть, что я взял с собой своего сына Джо — ему было пять лет, примерно столько же, сколько было мне в том кинотеатре (и представьте мое изумление — мое *унылое* изумление, — когда я обнаружил, что картина, которая привела меня в ужас в тот далекий вечер, была отнесена экспертами ААК² к группе «без возрастных ограничений» — точно так же, как фильмы Диснея).

В результате я испытал то странное чувство возвращения назад во времени, которое, я уверен, испытывают большинство родителей, когда смотрят вместе с детьми фильмы Диснея, или читают им книги про Винни-Пуха,

¹ Индейка (*turkey*) — традиционное блюдо на обеде в День благодарения; в переносном смысле также означает «тупицу, бездаря».

² Американская ассоциация кино — центральная организация американской кинопромышленности, ведающая вопросами производства и проката фильмов.

или берут их с собой в «Храм солнца»¹ или в цирк «Барнум и Бейли». Популярная запись способна создать определенную «установку» в сознании слушателя именно из-за своей короткой — от шести недель до трех месяцев — жизни, и потому старые золотые диски звучат до сих пор: это эмоциональный эквивалент растворимого кофе. Когда по радио «Beach Boys» поют «Помоги мне, Ронда», я всегда испытываю удивительную виноватую радость первого чувства (если вы учтете мой нынешний возраст — тридцать три года — и проделаете вычисления, то поймете, что я в этом отношении чуть отстал от нормы). Книги и фильмы делают то же самое, хотя, на мой взгляд, возрождаемая ими мысленная установка в случае кино по глубине и текстуре богаче и глубже, а в случае книг — сложнее.

В тот день с Джо я как бы посмотрел «Тварь из Черной лагуны» с другого конца телескопа, но теория возрождаемой мысленной установки все равно сработала; в сущности, она преобладала над всем прочим. Время, возраст и опыт наложили на меня, как и на всех нас, свой отпечаток; время — не река, как полагал Эйнштейн, а большое стадо бизонов, которые проносятся над нами и втаптывают нас в землю, мертвых и окровавленных, со слуховым аппаратом в ухе и пристегнутым к ноге калоприемником вместо револьвера. Двадцать два года назад я не знал, что Тварь на самом деле — добрый старый Рикку Браунинг, знаменитый подводный каскадер в костюме из латекса, и на этот раз приостановить неверие было гораздо труднее. Но я его приостановил — что ничего не значит, а может быть (я надеюсь!), значит, что стадо бизонов до меня еще не добралось. И когда неверие наконец исчезло, нахлынуло прежнее чувство, как пять лет назад, когда я впервые повел Джо и Наоми, мою дочь, в кино — на новую версию «Белоснежки и семи гномов». В фильме есть сцена, в которой, после того как Белоснежка надкусила отравленное яблоко, гномы с плачем уносят ее в лес. Половина дети-

¹ Памятник юмористу У. Роджерсу; представляет собой башню высотой 30 м.

шек в зале утопала в слезах; у остальных глаза тоже были на мокром месте. Мысленная установка восстановилась настолько, что и я почувствовал подступившие слезы. Я ненавидел себя за то, что мной можно так откровенно манипулировать, но поддавался — сидел, пуская в бороду слезы из-за героев мультика. Вот только мной манипулировал не Дисней, а я сам. Во мне проснулся ребенок, проснулся и заплакал... и на какое-то время ожил.

Когда «Тварь из Черной лагуны» уже подходила к концу, груз неверия уравновесился где-то у меня над головой, и режиссер Джек Арнольд вновь воспроизвел передо мной древнее уравнение волшебной сказки, крупными, отчетливыми символами, как на детских кубиках. Когда мы смотрим фильм, ребенок просыпается в нас и начинает понимать, что такое смерть. Смерть — это когда Тварь из Черной лагуны перегораживает выход. Смерть — это когда чудовище добирается до тебя.

В конце концов герой и героиня, разумеется, не только выживают, но и одерживают победу — как Гензель и Гретьель. Когда в кинотеатре вспыхнул свет и на большом белом экране появилась надпись: «СПОКОЙНОЙ НОЧИ, БУДЬТЕ АККУРАТНЕЙ ЗА РУЛЕМ» (а также напоминание «НЕ ЗАБУДЬТЕ ПОСЕТИТЬ ВАШУ ЦЕРКОВЬ»), — на короткое время пришло чувство облегчения, почти воскрешения. Но более основательным было ощущение того, что добрый старый Ричард Карлсон и старая добрая Джулия Адамс потерпят неудачу в третий раз и останется — останется навсегда — Тварь, которая медлительно и терпеливо ждет свою жертву на дне Черной лагуны; даже сейчас я вижу, как она выглядывает из-за растущей стены грязи и веток.

Ее глаза. Ее древние глаза.

Глава пятая

Радио и декорации реальности

1

Книги и фильмы — дело хорошее, и скоро мы к ним вернемся, но сначала я хочу немного поговорить о радио середины 50-х годов. Начну с самого себя, а потом мы сможем перейти к обобщениям.

Я принадлежу к тому поколению, которое еще помнит радиопостановки как форму драматического искусства со своими собственными декорациями реальности. Впрочем, к пониманию значения радио нас это утверждение не приближает, каким бы справедливым оно ни было. Золотой век радио кончился примерно в 1950 году, и в том же году начался период, скромная попытка осветить который предпринята в книге; в тот год я встретил свой третий день рождения и научился пользоваться горшком. Я присутствовал при рождении рок-н-ролла и видел, как он растет — здоровым и сильным... Но я также присутствовал у смертного одра радио как мощного средства распространения художественных произведений.

Бог свидетель, на радио по-прежнему можно найти драму — «Театр загадок» [*Mystery Theater*] Си-би-эс тому пример — и даже комедию, как знает всякий преданный поклонник удивительно абсурдного супергероя Чикенмена¹. Но «Театр загадок» выглядит странно плоским и мер-

¹ Петух, персонаж радиопередач. Полицейский, борющийся с преступностью. Передача создана в конце 60-х годов и идет до сих пор.

твым — всего лишь антикварная вещица. Нет той эмоциональной энергии, которой бурлила радиосеть, когда каждую неделю со скрипом открывалась дверь «Внутреннего святилища» [*Inner Sanctum*], или начинались передачи «Неизвестное измерение» [*Dimension X*] и «Я люблю тайны» [*I Love a Mystery*], или в первые дни «Саспенса» [*Suspense*]. Хотя я слушаю «Театр загадок», когда выпадает время (и когда И. Дж. Маршалл бывает в ударе), я не особенно рекомендовал бы его публике: он похож на «студебекер», который только по непонятной случайности еще на ходу, или на последнюю в мире бескрылую гагарку. «Театр загадок» Си-би-эс похож на силовой кабель, по которому когда-то подавался мощный, почти смертоносный ток, а теперь он валяется в углу, необъяснимо холодный и совершенно безвредный. «Приключения Чикенмена» [*The Adventures of Chickenman*], синдицированная комедийная программа, воспринимается лучше (но это свойство комедий вообще, что на радио, что в театре), однако < неустрашимому Чикенмену все же необходимо привыкнуть, как к нюхательному табаку или виноградным улиткам. В приключениях Чикенмена мне больше всего нравится тот момент, когда он, в сапогах, трико и плаще, приходит на остановку городского автобуса и обнаруживает, что поскольку у него нет карманов, то нет и ни единой монетки, чтобы заплатить за проезд¹. Но как ни мил этот Чикенмен, весело переходящий от одной нелепой ситуации к другой, в компании своей еврейской мамы с ее бесценными советами и куриным бульоном с шариками мацы, он всегда как-то размыт, всегда словно не в фокусе... за исключением, может быть, того бесценного момента, когда он стоит перед шофером автобуса, зажав плащ между ног. Я улыбаюсь, слушая приключения Чикенмена,

¹ А на многих людей Чикенмен вообще не действует. Мой добрый друг Мэк Маккатчен однажды проигрывал его приключения группе друзей, а те сидели с непроницаемо вежливым выражением на лице. Как говорит Стив Мартин в «Придурке» [*The Jerk*]: «Уберите от нее тарелку с устрицами и принесите ей сэндвич с сыром, как я велел с самого начала». — *Примеч. автора.*

иногда даже смеюсь, но все же не встречал таких потрясающе смешных моментов, как с Фиббером Макги, который подходит к своему чулану, неудержимый, как само время, или с Честером Ф. Райли, погруженным в долгие и тревожные разговоры с соседом, гробовщиком по имени Диггер О'Делл («Он считает себя большой шишкой»).

Наиболее отчетливо я помню только одну радиопрограмму, которая, безусловно, относилась к танцу смерти: это «Саспенс», и его тоже транслировала радиосеть Сиби-эс.

Мы с моим дедом (тем самым, что в молодости работал с Уинслоу Хомером) слушали радио вместе. В восемьдесят два года дед был здоров и силен, но понять его речь было невозможно из-за густой бороды и отсутствия зубов. Он говорил — и очень много, — но только моя мать была способна разобрать его бормотание. «Гиззен-группен фаззава-групп?» — спрашивал он меня, когда мы вместе слушали старый настольный радиоприемник «Филко». «Конечно дедушка», — отвечал я, не имея ни малейшего представления о том, с чем согласился. Тем не менее радио нас объединяло.

В то время — в 1958 году — мои бабушка и дедушка жили в одной комнате, которая служила одновременно гостиной и спальней, самой большой комнате маленького новоанглийского дома. Дедушка ходил — с трудом, но бабушка уже ослепла, была прикована к постели и ужасно тучна; она страдала гипертонией. Иногда сознание ее прояснялось, и тогда она раздражалась длинными тирадами, требуя, чтобы мы накормили лошадь, погасили свет или помогли ей встать, дабы она могла испечь на ужин пирог. Временами она разговаривала с Флосси, одной из моих теть по материнской линии. Флосси умерла от менингита сорок лет назад. Итак, ситуация в комнате была такой: дед сохранял ясный ум, но понять его было невозможно; бабушку же можно было понять, но она впадала в маразм.

И между ними — дедушкин радиоприемник.

По радиовечерам я приносил стул, ставил его в дедушкином углу, а дед закуривал одну из своих большущих си-

гар. Звучал гонг, возвещавший начало «Саспенса», или Джонни Доллар заводил еженедельный рассказ о своих расходах, или из динамика доносился голос Мэтта Диллона в исполнении Билла Конрада, глубокий и невыразимо усталый: «Это делает человека бдительным... и немного одиноким». Для меня запах крепкой сигары в маленькой комнате до сих пор связан с воспоминаниями о том, как я воскресным вечером вместе с дедом слушаю радио. Скрип двери, звон шпор... или вопль в конце классической серии «Саспенса»: «Вчера ночью ты умер».

И они действительно умерли, одна за другой, все последние радиoproграммы. Первым ушел в небытие «Дымок из ствола» [*Gunsmoke*]. Сейчас у телезрителей лицо Мэтта Диллона, которое в прошлые годы можно было только вообразить, ассоциируется с Джеймсом Арнессом, лицо Китти — с Амандой Блейк, Дока — с Милбурном Стоуном, Честера — разумеется, с Деннисом Уивером. Их лица голоса затмили голоса, приходившие по радио. И даже сейчас, двадцать лет спустя, энергичный, слегка подвывающий голос Уивера у меня ассоциируется с Честером Гудом (или, как он именовался в радиопередачах, Честером Праудфутом); я вижу, как он торопливо идет по дощатому тротуару Додж-Сити и кричит: «Мистер Диллон! Мистер Диллон! Там, на Лонг-брэнч, что-то случилось!» «Джонни Доллар» продержался еще год или чуть дольше; он закрыл последнее дело и исчез в том чистилище, куда попадают все ушедшие в отставку следователи страховых компаний.

«Саспенс», последний из радиоужастиков, умер в тот же день, что и «Джонни Доллар», — 30 сентября 1962 года. К тому времени телевидение продемонстрировало свои способности производить ужасы; подобно «Дымку из ствола», «Внутреннее святилище» перепрыгнуло с радио на видео, и мы наконец смогли увидеть скрипучую дверь. Она была поистине ужасна — слегка покосившаяся, покрытая паутиной, — однако это принесло некое облегчение. Нет ничего ужаснее, чем звучащая дверь. Я не собираюсь писать длинную диссертацию на тему, почему умерло радио или почему оно по сравнению с телевидением предьявляет

повышенные требования к воображению слушателя (хотя мы вкратце коснемся этой темы, когда будем говорить о великом Арче Оболене); радиодраму и без того слишком много анализировали и явно перехвалили. Легкая ностальгия полезна для души, но, мне кажется, я уже достаточно отдал ей дань.

Однако я хочу кое-что сказать о воображении как инструменте искусства и науки внушения страха. Эта мысль принадлежит не мне: я слышал, как ее выразил в 1979 году Уильям Ф. Нолан на Всемирной конвенции фантастов. Нолан сказал: сильнее всего пугает то, что находится за закрытой дверью. Вы подходите к двери в старом покинутом доме и слышите, как что-то скребется за ней. Аудитория замирает вместе с героем, когда он или она (чаще она) приближается к запертой двери. Героиня распахивает дверь — и видит насекомое размером с автомобиль. Аудитория кричит, но в этом крике слышится странное облегчение. «Десятифутовое насекомое — это, конечно, ужасно, — думает зритель, — но с десятифутовым насекомым я справлюсь. Я боялся, что оно будет *стофутовым*».

Представьте, если пожелаете, самый страшный эпизод «Подмены». Героиня (Триш ван Девер) бежит к дому с привидениями, который снял ее новый друг (Джордж Скотт), уверенная, что тот нуждается в ее помощи. На самом деле Скотта в доме нет, но негромкие, вкрадчивые звуки заставляют ее думать, что есть. Загипнотизированная публика смотрит, как Триш поднимается на второй этаж, на третий; наконец, взбирается по узкой, затянутой паутиной лестнице, ведущей на чердак, где восемьдесят лет назад был жестоко убит мальчик. И когда она заходит на чердак, инвалидное кресло мальчика неожиданно поворачивается и устремляется к ней, гонится за ней по всем трем этажам, по коридору и отрезает путь к входной двери. Публика кричит, когда пустое кресло преследует героиню, но самое страшное не это; самое страшное происходит, когда камера задерживается на длинных темных лестницах, и мы пытаемся вообразить, как сами поднимаемся по этим лестницам к еще неведомому, но уже ждущему нас ужасу.

Приводя пример с большим насекомым, Нолан говорил как сценарист, но его мысль применима к любым видам искусства. То, что таится за дверью или на верхней площадке лестницы, никогда не пугает так, как сама лестница или дверь. И поэтому возникает парадокс: искусный ужас почти всегда разочаровывает. Можно очень долго пугать неизвестным (классический пример, на который также указал Билл Нолан, — фильм Жака Турнера «Проклятие демона» [*Curse of the Demon*] с Даной Эндрюсом), но рано или поздно вам придется выложить карты. Придется открыть дверь и показать публике, что там, за ней. И даже если за ней насекомое не в десять, а в сто футов ростом, публика облегченно вздохнет и подумает: «Стофутовое насекомое — это ужасно, но с ним я справлюсь. Я боялся, что оно будет *тысячефутовым*». Дело в том — и человечеству крупно повезло, потому что это позволяет справиться такими ужасами, как Дахау, Хиросима, крестовый поход тей¹, массовый голод в Камбодже и случившееся Джонстауне, Гвиана, — итак, дело в том, что человеческое сознание способно справиться почти с чем угодно... перед писателем или режиссером, работающим в жанре ужаса, возникает проблема: как добиться психологического эквивалента скорости, превышающей скорость света, если существует уравнение $E = mc^2$.

Существует и всегда существовала школа писателей (я не принадлежу к их числу), которые считают, что преодолеть это затруднение можно, вообще не открывая дверь. Классический пример — с участием двери — созданная Робертом Уайзом версия романа Ширли Джексон «Призрак дома на холме» [*The Haunting of Hill House*]. Роман и фильм не слишком различаются сюжетом — но, на мой взгляд, существенно различаются напором, точкой зрения и конечным эффектом. (Мы ведь, кажется, говорили о радио? Ничего, рано или поздно мы к нему вернемся.) Позже мы обсудим превосходный роман миссис Джексон, но сейчас

¹ Злополучный поход, предпринятый для освобождения Иерусалима от сарацинов в 1212 году тысячами французских и немецких детей. Все дети либо погибли, либо попали в рабство.

давайте разберемся с фильмом. В нем некий антрополог (Ричард Джонсон), чье хобби — поиски привидений, приглашает трех человек провести с ним лето в пользующемся дурной славой доме на холме, где в прошлом произошло много страшных событий и где время от времени люди видят (или не видят) привидения. В эту группу входят две женщины (Джули Харрис и Клэр Блум), у которых уже есть опыт общения с невидимым миром, и беззаботный племянник нынешнего владельца дома (его играет Расс Тэмблин, старый пляшущий придурок из киноверсии «Вестсайдской истории» [*West Side Story*]).

Экономка миссис Дадли делает каждому простое пугающее предупреждение: «Ближе чем в городе нет ни одной живой души. Никто не придет сюда. Никто не услышит ваш крик. Ночью. В темноте».

Конечно, миссис Дадли оказывается права, и выясняется это очень скоро. Все четверо переживают серию ужасных происшествий, одно страшнее другого, и беспечный Люк в конце концов заявляет, что дом, унаследовать который он так стремился, нужно сжечь дотла... а землю посыпать солью.

Для нас самое любопытное здесь следующее: зритель так и не узнает, что за ужас таится в доме на холме. *Что-то* в нем, конечно, есть. *Что-то* ночью берет за руку испуганную Элеанор — она думает, что это Тео, но на следующий день выясняется, что Тео к ней не приближалась. *Что-то* с силой бьет по стене. А пресловутую дверь это *что-то* заставляет выгибаться внутрь так, что она становится похожа на большой пузырь — зрелище настолько необычное для глаз, что сознание реагирует на него с ужасом. Пользуясь выражением Нолана, что-то скребется за дверью. На самом деле, несмотря на отличную игру актеров, отличную режиссуру и превосходное черно-белое операторское мастерство Дэвида Болтона, в фильме Уайза (название сокращено до «Призрака» [*The Haunting*]) мы, по сути, имеем дело с одним из редких «радиоужастиков». Что-то скребется за разукрашенной дверью, что-то ужасное... но Уайз предпочитает так и не открывать эту дверь.

Лавкрафт бы открыл... вернее, чуть-чуть приотворил бы. Вот окончание дневника Роберта Блейка из посвященного Роберту Блоху рассказа «Обитатель тьмы» [*The Hunter of the Dark*]:

Нет ощущения пространства — далекое близко, а близкое — далеко. Нет света, нет стекла — вижу эту колокольню — башню — окно. Могу слышать — Родерик Ашер — сумасшедший или схожу с ума — в башне движется и издает звуки существо — я — это оно, а оно — это я — хочет выбраться... должно выбраться и собирается с силами... Оно знает, где я нахожусь...

Я, Роберт Блейк, но я вижу башню в темноте. Появился отвратительный запах... все путается перед глазами... бросилось на окно башни... разбило его и вырвалось наружу... Ия... гнаи... ягг...

Я вижу его — оно приближается — жуткий ветер — огромное пятно — черные крылья — Йог-Соттот, спаси меня! — огромные горящие глаза...¹

Так кончается рассказ, а нам остается лишь смутно представлять себе, чем же был этот призрак Роберта Блейка. «Не могу его описать, — повторяет герой за героем. — Но если бы мог, вы бы сошли с ума от страха». Почему-то я в этом сомневаюсь. Я думаю, что Уайз, а до него Лавкрафт понимали: открыть дверь — в девяносто девяти случаях из ста значит почти наверняка уничтожить цельный, подобный сновидению эффект чистого ужаса. «Я могу с этим справиться», — скажет себе аудитория, усаживаясь поудобнее, и бах! — вы проиграете матч в самом конце девятого иннинга.

Я не одобряю такой метод — мы позволим двери выпячиваться, но не откроем ее, — потому что считаю: это игра не на победу, а на ничью. В конце концов, есть (или возможен) сотый случай — и есть концепция приостановки неверия. Соответственно, я предпочту распахнуть дверь

¹ Лавкрафт Г. Ф. Обитатель тьмы. Пер. с англ. Т. Мусатовой// Тварь у порога. — М.: РИПОЛ — Джокер, 1993.

настежь в разгаре веселья, предпочту открыть карты. И если публика завизжит не от ужаса, а от смеха, если зрители заметят молнию на спине чудовища, придется вернуться к чертежам и попытаться построить все заново.

Самым привлекательным в радио в его лучшие времена было то, что для него не существовало вопроса, открывать дверь или нет. Радио избавлено от этой проблемы по своей природе. Радиослушатели вплоть до 1950 года и не мечтали о том, чтобы подкрепить декорацию реальности зрительным образом.

Так что же это за декорация реальности? Вот еще один пример сопоставления и контраста из области кино. Один из классических фильмов ужасов, который мне не довелось посмотреть в детстве, — «Люди-кошки» [*Cat People*] Вэла Льютона, режиссер Жак Турнер. Как и «Уродцев», этот фильм непременно вспоминают фэны, когда заходит речь о «великих ужастиках»; наряду с ним упоминаются «Проклятие демона», «Глубокой ночью» [*Dead of Night*] и «Эксперимент Куотермасса» [*The Creeping Unknown*]. Впрочем, сейчас нам достаточно фильма Льютона. Именно его многие с любовью помнят с детства — именно он впервые их напугал. Причем всегда вспоминаются два эпизода: в обоих участвует Джейн Рэндольф, «хорошая» девушка, а ей угрожает Симона Симон, «плохая» девушка (которая, будем справедливы, сама по себе зла не больше, чем бедный старый Ларри Тэлбот в «Человеке-волке» [*The Wolf Man*]). В первом эпизоде мисс Рэндольф оказывается запертой в пустом подвале с бассейном, и к ней подбирается большая дикая кошка; во втором эпизоде она идет по Центральному парку, а кошка опять подкрадывается... все ближе и ближе... готовится прыгнуть... мы слышим ее хриплый рев... и оказывается, что это всего лишь тормоза проезжающего автобуса. Мисс Рэндольф садится в него, а публика с облегчением вздыхает, осознав, что ужасная катастрофа чудом миновала.

Если говорить о психологическом воздействии, я не стану спорить с тем, что «Люди-кошки» — хороший, воз-

можно, даже великий американский фильм и, несомненно, лучший фильм ужасов 40-х годов. В основе мифа о людях-кошках — кошках-оборотнях, если хотите — сексуальный страх: Ирене (мисс Симон) в детстве сказали, что всякое проявление страсти превратит ее в кошку, и с тех пор она в это верит. Тем не менее она выходит замуж за Кента Смита, который настолько влюблен, что послушно ведет ее к алтарю, хотя каждому ясно, что брачную ночь — и множество других ночей — он проведет на диване. Неудивительно, что бедняга со временем начинает искать утешения у Джейн Рэндольф.

Но вернемся к этим двум эпизодам. Сцена в плавательном бассейне очень эффектна. Льютон и режиссер Жак Турнер, подобно Стэнли Кубрику, были настоящими мастерами, умели довести эпизод до совершенства и учитывали все мелочи. Они нигде не отступают от правды, начиная с плитки на стенах и плеска воды в бассейне и кончая легким эхом, которое вторит мисс Рэндольф, когда она задает вечный вопрос фильмов ужасов: «Кто здесь?» Я уверен, что на публику 40-х годов не меньший эффект производила и сцена в Центральном парке, но сегодня так уже не выходит: даже в захолустных городках зрители будут свистеть и смеяться.

Я увидел этот фильм уже во взрослом возрасте и некоторое время не мог понять, из-за чего же весь сыр-бор. Наконец я сообразил, почему сцена преследования в Центральном парке работала в 40-е годы, но не срабатывает сегодня. Это связано с тем, что техники киностудии называют «техническим уровнем». Но это лишь рабочий термин для того, что я называю «зрительной установкой» или «декорацией реальности».

Если у вас будет возможность посмотреть «Людей-кошек» по телевизору, или в доме отдыха, или за городом, обратите особое внимание на эту сцену. Вглядитесь внимательно, и вы убедитесь, что это совсем не Центральный парк. Это декорация, построенная в павильоне. Причина ясна: Турнер, который хотел в любое время контролиро-

вать освещенность¹, не мог выбирать между павильоном и натурными съемками; у него просто не было выбора. «Технический уровень» 1942 года не позволял снимать сцену на местности вечером. Если снимать днем с сильным фильтром, фальшь еще больше бросится в глаза, и потому Турнер выбрал павильон — интересно, кстати, что сорок лет спустя Стэнли Кубрик тоже предпочел павильон, снимая «Сияние» [*The Shining*]... Подобно Льютону и Турнеру, Кубрик — режиссер, крайне чувствительный к нюансам света и тени.

Для театральной публики того времени в этом не было фальши: зрители привыкли задействовать свое воображение при просмотре фильма. Декорации принимались как данность, точно так же, как сейчас мы принимаем почти полное отсутствие декораций в пьесах, которые (как «Наш городок» [*Our Town*] Торнтон Уайлдера) требуют «голой сцены»; театрал Викторианской эпохи такой спектакль встретил бы в штыки. Он мог бы понять *принцип* голой сцены, но на эмоциональном уровне пьеса для него утратила бы все очарование. Он счел бы, что «Наш городок» находится за пределами его декораций реальности.

Для меня сцена в Центральном парке утратила правдоподобность по той же причине. Чем дальше камера движется вслед за мисс Рэндольф, тем громче все окружающее кричит моему глазу: «Фальшь! Фальшь! Фальшь!» Я должен беспокоиться за мисс Джейн Рэндольф — а думаю о каменной стене из папье-маше. Когда наконец подъезжает автобус и звук его тормозов напоминает рычание разочарованной кошки, я размышляю о том, как трудно втиснуть нью-йоркский автобус в тесный павильон, и о том, настоящие ли кусты на переднем плане.

Декорации реальности изменчивы, и границы той мысленной страны, в которой можно плодотворно использо-

¹ Уильям Нолан, говоря об этом фильме, отметил, что в сцене в Центральном парке ему больше всего запомнилась последовательность «свет-тень-свет-тень-свет-тень», когда камера движется вслед за мисс Рэндольф, — и это действительно производит сильный эффект. — *Примеч. автора.*

вать воображение (Род Серлинг дал этой стране название, которое стало в нашем языке идиомой: «Сумеречная зона»), находятся в почти непрерывном движении. К 60-м годам — а в том десятилетии я посмотрел больше фильмов, чем когда-либо еще — «технический уровень» вырос настолько, что павильоны и декорации устарели. Появилась возможность снимать практически при любом освещении. В 1942 году Вэл Льютон не мог снимать сцену в Центральном парке ночью, зато в «Барри Линдоне» [*Barry Lyndon*] Стэнли Кубрик снял несколько сцен при свечах. Этот технический «квантовый скачок» имел парадоксальный эффект: он ограбил банк воображения. В своем следующем фильме — «Сияние» — Кубрик сделал гигантский шаг назад, к павильону¹.

Вы можете сказать, что все эти рассуждения очень далеки от радиодрамы и вопроса, открывать или не открывать дверь, за которой чудовище, но на самом деле мы совсем рядом с обеими темами. Как зрители 40-х и 50-х годов верили в декорации Центрального парка, изготовленные Льютоном, так и радиослушатели верили в то, что говорят им диктор, актеры и звукорежиссеры. Визуальная декорация присутствовала, но она была гибкой, и сильное воображение ее легко изменяло. Когда вы создаете чудовище в своем сознании, у него на спине нет никакой молнии; это самое настоящее чудовище. Сегодняшняя аудитория, слушая старые записи, верит в вымышленный бальный зал не больше, чем я поверил в каменные стены Льютона из

¹ Нужны ли еще доказательства того, что декорация реальности меняется, хотим мы этого или нет? Помните «Бонанцу» [*Bonanza*], которую крутили на Эн-би-си тысячу лет назад? Посмотрите как-нибудь при случае. Посмотрите на эти декорации «Рассудительной» [*Ponderosa*] — на передний двор, на большую гостиную — и спросите себя, как вы могли тогда счесть это «реальным». Нам это казалось настоящим, потому что мы привыкли смотреть телесериалы, снятые в павильоне, примерно до 1965 года; но в наши дни даже телевидение не пользуется павильонами для натурных съемок. К лучшему или худшему, но технический уровень изменился. — *Примеч. автора.*

папье-маше; мы просто слышим записи диджеев 40-х годов. Но для публики того времени этот бальный зал не был вымышленным; можно было представить себе мужчин во фраках и женщин в бальных платьях и перчатках по локоть, горящие в канделябрах свечи и дирижера Томми Дорси в ослепительно-белом смокинге. Или, как в случае с печально известной постановкой «Войны миров» [*The War of the Worlds*] Опсона Уэллса, с участием актеров театра «Меркурий» (миллионы американцев никогда этого не забудут), можно было настолько расширить страну воображения, что люди с криками выбегали на улицы. На телевидении это не сработало бы, но на радио никаких молний на спинах марсиан не было.

Мне кажется, радио избежало проблемы «открытой двери/закрытой двери», потому что нацеливалось скорее на воображение, чем на «технический уровень». Радио сделало мир воображения реальным.

2

Свой первый опыт, связанный с истинным ужасом я получил из рук Рэя Брэдбери — это была постановка по его рассказу «Третья экспедиция» [*Mars is Heaven!*] в «Не известном измерении». Передача вышла примерно в 1951 году, значит, мне тогда было четыре. Я попросил разрешения послушать, но мама отказала. «Уже поздно, — сказала она, — и кроме того, мальчика твоего возраста это расстроит».

В другой раз мама рассказала мне, что одна из ее сестер едва не перерезала себе вены, услышав радиоспектакль «Война миров». Тетка не собиралась спешить; она могла выглянуть в окно ванной комнаты и, по ее собственным словам, не собиралась кончать жизнь самоубийством, пока не увидит на горизонте марсианские треножники. Вероятно, можно сказать, что передача слишком расстроила мою тетю... и голос матери до сих пор преследует меня в беспокойных снах: «Расстроит... расстроит... расстроит...»

Тем не менее я подобрался к двери, чтобы послушать тайком. Мама оказалась права: меня это расстроило.

Космические путешественники приземляются на Марсе — только это совсем не Марс. Это добрый старый Грин-таун, штат Иллинойс, и населен он покойными друзьями и родственниками космонавтов. Здесь их матери, возлюбленные, добрый старый Клэнси, полицейский, мисс Хэнрис, учительница второго класса. На Марсе Лу Гериг¹ по-прежнему играет за «Янки».

Марс — это рай, решают космические путешественники. Местные жители приглашают космонавтов в свои дома, там они мирно спят, набив животы гамбургерами, сосисками и яблочным пирогом. Только один из членов экипажа подозревает нечто невыразимо страшное, и он прав. О, как он прав! Но даже он слишком поздно распознает смертоносную иллюзию... потому что ночью любимые лица начинают растекаться, распадаться, меняться. Добрые мудрые глаза превращаются в черные ямы, полные смертельной ненависти. Розовые яблочные щеки бабушки и дедушки удлиняются и желтеют. Носы вытягиваются в сморщенные хоботы. Это ночь страха, ночь безнадежных криков и запоздалого ужаса, потому что Марс — совсем не рай. Марс — это ад, полный ненависти, обмана и смерти.

В ту ночь я спал не в постели, а на пороге, чтобы мне на лицо падал реальный и рациональный свет лампы из ванной. Такова была власть радио в самом его расцвете. Тень, заверяли нас в начале каждого эпизода, обладает «силой затуманивать разум человека». И сейчас, когда я думаю о художественных передачах, мне приходит в голову, что телевидение и кино часто затуманивают ту часть нашего разума, где наиболее плодотворно работает воображение; они делают это, навязывая нам диктатуру зримых декораций.

Если представить себе воображение как существо-метаморф (представьте, если хотите, что Ларри Тэлбот обречен оборачиваться каждое полнолуние не в волка, а всякий раз в другое животное, во всех животных — от акулы до

¹ Знаменитый бейсболист, с 1923 года игравший за команду «Нью-Йорк янкиз».

мухи), то одна из этих форм — буйная горилла, существо, чрезвычайно опасное и совершенно не поддающееся контролю.

А если это кажется вам слишком надуманным или мелодраматичным, вспомните о своих детях или о детях близких друзей (но не о своем детстве: вы можете достаточно точно помнить события, однако воспоминания об эмоциональном состоянии будут совершенно искаженными); мы знаем немало случаев, когда дети отказываются выключить свет на втором этаже, или спуститься в подвал, или даже взять пальто из шкафа, потому что видели или слышали что-то, испугавшее их, — и это не обязательно кино или телепередача. Я уже упоминал «двухголовое ночное чудовище»; Джон Макдоналд рассказывает, что его сын месяц с лишним боялся чего-то, что называл «зеленым потрошителем». Наконец Макдоналд и его жена поняли, в чем дело: за обедом их друг упомянул Мрачного жнеца¹; позже Макдоналд назвал так один из своих рассказов о Трэвисе Макги.

Ребенок может испугаться чего угодно, и взрослые обычно понимают, что слишком переживать из-за этого — значит разрушить с ним нормальные отношения: начинаешь чувствовать себя как солдат посреди минного поля. К этому добавляется еще один усложняющий фактор: иногда мы нарочно пугаем детей. *Однажды, говорим мы, дядя в черной машине остановится, даст тебе конфетку и пригласит прокатиться с ним. Это Плохой Человек [читай: Монстр], и если он остановится, ты никогда, никогда, никогда не должен...*

Или: *Джинни, вместо того чтобы оставлять зубик Зубной фее, давай положим его в стакан с колой. Завтра утром зуб исчезнет. Кола его растворит. Подумай об этом в следующий раз, когда будешь пить колу...*

Или: *Маленькие мальчики, которые играют со спичками, писают в кровать, они просто ничего с этим не могут поделать, поэтому ты...*

¹ Зеленый потрошитель — *green ripper* — звучит почти так же, как *Grim Reaper*, Мрачный жнец, персонификация смерти.

Или вечное: *Не бери это в рот, ты не знаешь, где оно было.*

Как правило, дети хорошо справляются со своими страхами... как правило. Возможности их воображения столь широки и столь разнообразны, что нечасто горилла выскакивает из ящика. Они не только боятся того, что обитает у них в шкафу или под кроватью; одновременно они воображают себя пожарными и полицейскими (которые представляются им Рыцарями без страха и упрека), матерями и медсестрами, супергероями самых разных сортов, собственными родителями, одетыми в старую одежду с чердака: нарядившись таким образом, они стоят перед зеркалом и хихикают, потому что получилось очень смешно. Им необходимо испытывать широкий спектр эмоций, от любви до скуки, примерять их на себя, как новую обувь.

Но время от времени горилла все-таки вылезает. Дети понимают, что это проявление воображения следует держать в клетке. («Это только кино, на самом деле этого не бывает, верно?...» Или, как пишет Джудит Верст в одной из своих отличных книг для детей: «Мама говорит, что призраков, вампиров и зомби не бывает... но...») Однако их клетки, само собой, более хрупкие, чем у взрослых. Я не верю, что существуют люди, полностью лишенные воображения — хотя жизнь заставила меня поверить, что есть такие, у которых отсутствует даже рудиментарное чувство юмора, — но иногда невольно склоняешься к этой мысли... может быть, потому, что некоторые строят не просто клетки, а сейфы, как в банке «Чейз Манхэттен». И даже снабжают их замком с часовым механизмом.

Одному журналисту, который брал у меня интервью, я сказал: вы замечали, что у большинства великих писателей на лице сохраняется детское выражение любопытства, особенно у тех, кто пишет фэнтези? Например, у Рэя Брэдбери лицо мальчишки из Иллинойса, хотя ему пошел седьмой десяток и у него седые волосы и толстые очки. У Роберта Блоха лицо шутника-шестиклассника, хотя ему тоже больше шестидесяти (насколько больше, я даже не

буду пытаться угадать, а то он может прислать ко мне Нормана Бейтса); это лицо ребенка, сидящего на задней парте — иногда учитель пересаживает его вперед, но ненадолго — и издающего скрипучие звуки, проводя ладонью по крышке. У Харлана Эллисона лицо городского мальчишки-хулигана, настолько уверенного в себе, что обычно он добр, но если его задеть, любому задаст жару. Но возможно, выражение, которое я пытаюсь описать (или, вернее, только намекнуть на него, потому что на самом деле описать его невозможно), заметнее всего на лице Исаака Башевиса Зингера¹, который, хотя и считается «настоящим» писателем, основную часть жизни посвятил составлению каталога дьяволов, ангелов, демонов и *диббуков*². Возьмите книгу Зингера и посмотрите на фото автора (можете заодно и саму книгу прочесть). Вы увидите лицо старика, но это лишь внешняя оболочка, столь тонкая, что сквозь нее можно читать газету. А под ней ясно виден мальчишка Главным образом в глазах — они молодые и ясные.

Одна из причин этого явления, возможно, заключается в том, что авторам фэнтези нравится горилла. Они никогда не беспокоились о крепости ее клетки, и в результате их не постигла утрата воображения, которая является обязательным признаком взросления; у них не установилось ограниченное — туннельное — зрение, так необходимое для успешной карьеры взрослого человека. Один из парадоксов фэнтези/ужаса состоит в том, что писатель, работающий в этом жанре, подобен ленивому поросенку, который строит свой дом из соломы и веток; но вместо того чтобы усвоить урок и построить кирпичный дом по примеру старшего брата (навечно врезавшегося в мою память в своей инженерной кепке благодаря Диснею), автор фэнтези/ужаса просто заново строит свой домик из тех же соломы и прутьев. Потому что каким-то безумным образом ему

¹ Писатель, первый из лауреатов Нобелевской премии, пишущий на идиш.

² В еврейском фольклоре — злой дух, который способен овладеть телом человека; в таком случае его следует изгнать при помощи специальных обрядов.

нравится, когда волк приходит и сдувает его домик, точно так же как *нравится*, когда горилла сбегает из клетки.

Конечно, далеко не все писатели пишут фэнтези, но многие из нас сознают необходимость время от времени подкармливать свое воображение такими страхами. Люди понимают, что воображению необходим этот корм, как йод необходим для профилактики заболеваний щитовидной железы. Фантазия — это йод мозга.

Выше я уже упоминал о приостановке неверия, которую Кольридж считал необходимой для восприятия фэнтезийного рассказа, романа или стихотворения. Можно сказать иначе: читатель должен позволить горилле на время освободиться, но как только мы увидим молнию на спине чудовища, горилла тут же вернется назад в клетку. К сорока годам она уже к ней привыкает, и иногда приходится выгонять ее оттуда палкой. А бывает, она совсем не желает выходить.

В этих условиях декорацией реальности становится очень трудно манипулировать. Конечно, в кино это делается, иначе моя книга была бы на треть короче. Но, устранив видимую часть декорации реальности, радио разработало могучее орудие (возможно, даже опасное: об этом свидетельствует паника и истерия в национальном масштабе, вызванные радиопьесой «Война миров»)¹, чтобы сбивать замок с клетки гориллы. Однако, несмотря на ностальгию, которую все мы испытываем, невозможно вернуться назад и воссоздать творческую суть радиоужаса; этот способ навсегда умер просто потому, что нам — к лучшему или худшему — теперь необходима и зримая часть декорации реальности. Хочется вам того или нет, но с этим мы уже расстаться не можем.

¹ Кстати, а Гитлер? В сознании большинства из нас он связан с кадрами киноплёнки, но при этом забывается, что в свое время Гитлер со зловещим мастерством использовал радио. Полагаю, что, пару раз появившись на «Встрече с прессой» или покрутившись на вертеле «60 минут» с Майком Уоллесом, гусь Гитлера отлично бы поджарился. — *Примеч. автора.*

3

Мы почти закончили наше краткое обсуждение радио; мне кажется, не стоит уподобляться тем киноманам, которые способны весь вечер утомительно объяснять, почему Чарли Чаплин — величайший киноактер, а спагетти-вестерны Клинта Иствуда — высшая точка экзистенциально-абсурдистского движения, однако наш разговор будет неполным, если не упомянуть истинного мастера этого жанра — не Орсона Уэллса, а Арча Оболера, первого драматурга, имевшего собственный национальный радиосериал — жутковатый «Свет погас» [*Lights Out*].

«Свет погас» выходил в 40-х годах, но его повторяли в 50-е (и даже в 60-е), поэтому я с полным правом могу включить его в свою книгу.

Лучше всего из этого сериала я помню «Цыплячье сердце, которое пожрало мир». Оболер, подобно другим художникам в жанре ужаса (еще один прекрасный пример — Альфред Хичкок), был чрезвычайно чувствителен к юмору неразрывно связанному с ужасом, и это лучше всего видно в истории с цыплячьим сердцем; абсурдность происходящего заставляет вас хохотать, но в то же время у вас по коже бегут мурашки.

— Помнишь, ты интересовался у меня, как наступит конец мира? — спрашивает своего юного протеже ученый, невольно навлекший ужас на ничего не подозревающий мир, когда они летят в легкомоторном самолете на высоте пяти тысяч футов над непрерывно растущим цыплячьим сердцем. — Помнишь, что я ответил? О, какие научные пророчества! Звучные теории о прекращении вращения Земли... об энтропии... но вот реальность, Луис! Наступил конец человечества! Не в красном блеске атомного взрыва... не в великолепии звездной плазмы... не в белой холодной тишине... но *так*! В этой ползучей, все пожирающей плоти под нами. Ну разве не отличная шутка, Луис? Шутка вселенной! Конец человечества... из-за цыплячьего сердца.

— Нет, — дрожащим голосом отвечает Луис. — Я не хочу умирать. Я найду безопасное место для посадки...

И тут, точно в нужный момент, успокаивающий гул мотора сменяется кашлем.

— Мы срываемся в штопор! — кричит Луис.

Они падают прямо на цыплячье сердце, и доктор громкогласно провозглашает:

— Конец человечества!

Мы слышим биение... громче... громче... а затем болезненный всплеск — и конец программы. Гений Оболера в том, что когда «Цыплячье сердце» заканчивается, вам хочется смеяться и в то же время вас выворачивает наизнанку от отвращения.

«Начало бомбежки», — объявляла старая радиореклама (гудение бомбардировщиков; мысленно мы представляем себе небо, полное летающих крепостей). «Сбросить мороженое в залив Пьюджет», — продолжает голос (воющий гидравлический звук открывающихся бомболюков, нарастающий свист, который заканчивается гигантским всплеском). «Итак... шоколадный сироп... взбитые сливки... и... бросить мараскиновые вишни!» Мы слышим громкий плещущий звук, с которым льется шоколадный сироп, затем чпение — это за сиропом следуют взбитые сливки. Потом раздается громкое *шлеп-шлеп-шлеп*. И, как ни нелепо, сознание отзывается на эти звуки, и внутренним взором мы действительно видим гигантские порции пломбира, которые, подобно вулканическим конусам, встают из вод залива Пьюджет... и на каждой — мараскиновая вишня размером со стадион «Кингдом». Мы даже видим, как эти отвратительно красные вишни скатываются вниз и плюхаются во взбитые сливки, оставляя в них кратер размером с Тихо. А все благодаря гению Стэна Фреберга.

Арч Оболер, неутомимый и очень умный человек, который также был связан с кино (один из первых фильмов, рассказывающих о выживании человечества после третьей мировой войны — «Пять» [*Five*], — снят по замыслу Оболера) и преподавал драматическое искусство, использовал две сильные стороны радио: во-первых, врожденное повиновение мозга, его стремление увидеть то, что ему хотят показать, каким бы нелепым это ни было; во-вторых, то,

что страх и ужас — очень сильные эмоции, они выбивают из-под нас подпорки взрослости, и мы остаемся в темноте, подобно детям, которые не могут включить свет. Радио — конечно, «слепое» средство, и только Оболер использовал его так полно и эффективно.

Разумеется, сейчас мы можем на слух распознавать уставшие условности радио (главным образом из-за растущей зависимости от зримых декораций реальности), но в те времена это была обычная практика, и аудитория об этом даже не задумывалась (каменные стены из папье-маше в «Людях-кошках» Турнера воспринимались без всяких усилий). Если для публики 80-х эти условности кажутся вопиющими, как новичку-театралу — реплики, произносимые театральным шепотом в сторону в пьесах Шекспира, то это наша проблема, и каждый справляется с ней по-своему.

Одна из таких условностей — постоянное использование рассказчика для развития сюжета. Вторая — диалог-описание, прием, необходимый на радио, но на телевидении и в кино ставший нелепым. Например, в «Цыплячье сердце, которое сожрало мир» доктор Альберт описывает Луису происходящее; прочтите этот отрывок и спроси себя, как он звучит для вашего привыкшего к телевизору или кино слуху:

Посмотри вниз... огромное одеяло зла покрывает все. Видишь, дороги черны от женщин и мужчин, которые бегут, спасая свою жизнь. Видишь: серая протоплазма вытягивается и поглощает их.

На телевидении такое поднимут на смех, скажут — пошлость: немодно, как там выражаются. Но когда слушаешь эти слова в темноте на фоне гудения авиадвигателя, воздействие стопроцентное. Вольно или невольно, сознание создает образ, нужный Оболеру: огромная желеобразная капля, ритмично пульсирующая и глотающая бегущих людей...

По иронии судьбы телевидение и первые звуковые фильмы вначале тоже опирались на эти привычные аудитории радиоусловности, пока новые средства не выработа-

ли собственные голоса — и собственные условности. Многие из нас помнят мостики-повествования, которые использовались в ранних телепостановках (например, был такой тип Трумэн Бредли с причудливой внешностью, который в начале каждой еженедельной серии «Фантастического театра» [*Science Fiction Theater*] читал краткую научную лекцию с моралью в конце); последним, но, вероятно, лучшим примером использования этой условности является голос покойного Уолтера Уинчелла¹ за кадром в сериале «Неприкасаемые» [*Untouchables*]². В первых звуковых фильмах можно найти те же самые диалоги-описания и повествовательные мостики. В них нет никакой необходимости, потому что мы видим происходящее, но они на какое-то время остаются, как ненужный аппендикс, присутствующий просто потому, что эволюция еще не убрала его. Мой любимый пример в этой области — великолепные во всех других отношениях мультфильмы Макса Флейшера начала 40-х про Супермена. Каждый начинается с того, что рассказчик торжественно сообщает аудитории: была некогда планета под названием Криптон, «которая сверкала в небе подобно большому зеленому драгоценному камню». А вот и она сама, ей-богу, сверкает в небе подобно большому зеленому драгоценному камню, прямо у нас перед глазами. Через мгновение она раскалывается на кусочки в ослепительной вспышке. «Криптон взорвался», — сообщает нам рассказчик, когда куски разлетаются во все стороны. На всякий случай, вдруг мы не заметили³.

¹ Журналист и радиокomentатор; считается отцом современной светской хроники.

² Телефильмы 1959–1963 годов о группе агентов ФБР; действие происходит в 20-е годы XX века.

³ «Сценичность» — еще одна условность, которая широко использовалась в первых телепрограммах и звуковых фильмах, пока не были найдены иные, более гибкие способы повествования. Посмотрите телепередачи 50-х годов или такие фильмы, как «Это случилось однажды ночью» [*It Happend One Night*], «Певец джаза» [*The Jazz Singer*] или «Франкенштейн», и обратите внимание на то, что обычно сцены сняты с одной стационарной камеры, словно

Оболер при создании своих радиодрам использовал и третий прием; он вновь возвращает нас к Биллу Нолану и закрытой двери. Когда дверь открывают, говорит Нолан, мы видим десятифутовое насекомое, и сознание, чья способность воображать намного превосходит возможности любого искусства, облегченно вздыхает. Сознание, обычно послушное (безумие, с точки зрения нормальных людей, есть своего рода непослушание), как правило, настроено пессимистично, и часто эта пессимистичность бывает просто какой-то нездоровой.

Поскольку Оболер редко перебарщивал в использовании диалога в описательных целях (в отличие от создателей «Тени» [*The Shadow*] и «Внутреннего святилища»), он смог использовать эту естественную склонность сознания к болезненной пессимистичности для создания самых возмутительных эффектов, какие только приходилось воспринимать дрожащей аудитории. Сегодня насилие на телевидении осуждается (и в основном уже изжито, особенно по сравнению с шестидесятыми — с «Неприкасаемыми»

эта камера на самом деле — театральный зритель, смотрящий из зала. Говоря об одном из новаторов немого кино Жорже Мельесе, С. С. Прувер в своей книге «Дети Калигари» [*Caligari's Children*] делает то же самое наблюдение: «Двойные экспозиции, передвижки и иные технические трюки, которые придумывал Мельес, он снимал с неподвижной позиции, соответствующей неподвижной позиции зрителя в зале театра; это не пугало аудиторию, а скорее забавляло ее и в конце концов утомило настолько, что способствовало банкротству Мельеса». Относительно ранних звуковых фильмов, которые появились через сорок лет после новаторских «фантастических» фильмов Мельеса и его «спецэффектов», следует заметить, что неподвижное положение камеры диктовалось и техническими ограничениями: камера производила во время съемки громкие шелкающие звуки, и единственным способом избежать этого было поместить ее в звуконепроницаемое помещение со стеклянным окном. Передвинуть камеру означало передвинуть помещение, а это дорого и занимает много времени. Но дело, конечно, не в шуме камеры. Просто снова действует стереотип. Связанные сценическими условностями, многие режиссеры того времени были просто неспособны к новациям. — *Примеч. автора.*

с «Питером Ганном» [*Peter Gunn*] или «Триллером» [*Thriller*]), потому что оно недвусмысленно: мы видим, как льется кровь; такова природа этого вида искусства и такова его декорация реальности.

Оболер щедро использовал кровь и насилие, но большая часть этого только подразумевалась; подлинный ужас не оживал перед камерой, он создавался в сознании. Возможно, лучший пример — программа Оболера с названием в духе Дона Мартина «День у дантиста».

Пьеса начинается с того, что «герой», дантист, собирается закрывать кабинет. Сестра говорит ему, что есть еще один пациент, которого зовут Фред Хаусман.

— Он утверждает, что ему нужна срочная помощь, — говорит сестра.

— Хаусман? — рывкает дантист.

— Да.

— Фред?

— Да... вы с ним знакомы?

— Нет... вовсе нет, — небрежно отвечает дантист.

Выясняется, что Хаусман пришел потому, что доктор Чарльз, который раньше вел здесь практику, рекламировал себя как «дантиста без боли»... а Хаусман, хотя он бывший борец и футболист, ужасно боится дантистов (как и большинство из нас... и Оболер отлично это знает).

В первый раз Хаусман начинает волноваться, когда доктор *привязывает* его к креслу. Он возражает. Дантист ровным, разумным, абсолютно убедительным голосом отвечает (с этого начинаются и наши подозрения: ведь кто говорит разумнее опасного сумасшедшего?), что «для того, чтобы процедура была безболезненной, нужна полная неподвижность».

Наступает тишина, и слышно, как затягиваются петли.

Очень туго...

— Ну вот, — успокаивающим тоном говорит дантист. — Прочно, как клоп в ковре... Забавное выражение, верно? Вы ведь не клоп. Скорее любовник...

О-го-го, говорит мрачный парень, сидящий внутри нас. *Дела старины Фреда Хаусмана плохи. Совсем плохи.*

И действительно, дело плохо. Дантист по-прежнему говорит негромким, приятным, рациональным голосом и продолжает называть Хаусмана любовником. Оказывается, Хаусман ослабил девушку, которая впоследствии стала женой дантиста. Хаусман порочил ее на всех городских углах. Дантист узнал, что Хаусман лечит зубы у доктора Чарльза, и перекупил у того практику, решив, что рано или поздно Хаусман вернется... вернется к «дантисту без боли».

И в ожидании этого новый дантист сделал дополнительные ремни на кресле.

Для Фреда Хаусмана.

Конечно, это лишает происходящее всякого сходства с реальностью (но то же самое можно сказать и о «Буре»¹ — как вам такое дерзкое сравнение?); однако в сей решающий миг сознанию все равно, насколько реально изображение. А Оболеру — тем более: как и всех лучших писателей жанра ужасов, его больше всего интересует эффект желательно такой, который обрушивается на слушателя как двадцатифунтовый кусок черепицы. И в «Дне у дантиста» Оболер превосходно его достигает.

— Ч... что вы собираетесь делать? — испуганно спрашивает Хаусман, задавая тот самый вопрос, который вертится у нас в голове с самого начала этой страшной передачи.

Ответ дантиста прост и ужасен — тем более ужасен, что он рождает в нашем сознании страшные подозрения, а Оболер не торопится их развеять. Впрочем, в данных обстоятельствах мы, возможно, и не захотим, чтобы они развеялись.

— Ничего особенного, — отвечает дантист, щелкая переключателем; начинает визжать бормашина. — Собираюсь просверлить небольшое отверстие... и выпустить через него некоторое количество любовничка.

Хаусман дрожит и стонет от ужаса, на этом фоне бормашина звучит все громче и громче... и замолкает. Конец.

Вопрос, конечно, в том, где именно просверлил дьявольский дантист дыру, чтобы «выпустить любовничка».

¹ Имеется в виду пьеса Шекспира.

Мы слегка ненавидим Оболера за то, что он так и не раскрыл тайну, — главным образом потому, что воображение рисует нам самые ужасные картины.

Моя первая догадка была такова: дантист просверлил Хаусману висок и убил его своей импровизированной хирургией мозга.

Но позже, когда я подрос и понял суть преступления Хаусмана, мне пришли в голову иные возможности. Гораздо более отвратительные.

И даже сегодня, когда я пишу это, я продолжаю гадать: где именно сделал дыру этот безумец?

4

Ну, довольно: пора перейти от слуха к зрению. Но сначала я хотел бы напомнить вам кое-что, что вы, очевидно, знаете и сами. Многие старые радиoproграммы — от «Внутреннего святилища» и «Гангстеров» [*Gang Busters*] до «Пыльной» «Нашей подружки Сал» [*Our Gal Sal*] — сохранились в записях, и качество этих записей лучше, чем у ностальгических телепрограмм, которые показывают время от времени. Если хотите проверить свою способность приостановить неверие и обойти визуальную установку, навязанную телевидением и кино, можете начать практически с любого магазина звукозаписей. Еще более полезен каталог звукозаписей Шванна: он предложит вам то, чего нет в ближайшем магазине. И если прочитанное вызвало у вас интерес к Арчу Оболеру, позвольте шепнуть на ухо небольшой секрет: «Падай замертво! Упражнения в ужасе» [*Drop Dead! An Exercise in Horror*] — сценарий, производство и режиссура Арча Оболера — можно приобрести в «Кэпитол рекордс». В жаркое лето оно охлаждает лучше чая со льдом... если вы сумеете хотя бы на сорок минут избавиться от визуальной установки.

Глава шестая

Современный американский фильм ужасов — текст и подтекст

1

Вероятно, сейчас вы подумали: у этого парня стальные нервы, раз он считает, что сможет в одной главе рассказать обо всех фильмах ужасов, снятых с 1950 по 1980 год, — обо всех, от «Изгоняющего дьявола» до почти забытой ленты «Флот против ночных чудовищ» [*The Navy vs. the Night Monsters*].

Что ж, во-первых, на самом деле этому будут посвящены две главы, а во-вторых, я не собираюсь говорить обо всех фильмах, как бы мне этого ни хотелось; но действительно нужно обладать хорошими нервами, чтобы вообще браться за эту тему. К счастью для меня, существует несколько традиционных способов обращения с ней, так что можно рассчитывать хотя бы на иллюзию связности и порядка. Я избрал следующий подход: текст и подтекст в фильме.

Для начала, мне кажется, следует кратко повторить все, что уже было сказано о фильме ужасов как произведении искусства. Если принять, что искусство есть любая творческая работа, от которой аудитория получает больше, чем отдает (достаточно вольное определение, но в данной области оно и не должно быть чересчур строгим), то в таком случае художественная ценность фильма ужасов заключа-

ется в том, что он обладает способностью устанавливать связь между страхом реальным и вымышленным. Я уже говорил и снова повторю здесь, что лишь малая часть фильмов ужасов создается с мыслью об «искусстве»; обычно их создателями движет мысль о «прибыли». Искусство не создается сознательно, оно излучается попутно, как атомный котел излучает радиацию.

Однако я не утверждаю, что все фильмы ужасов — это «искусство». Пройдите в любой вечер по Сорок второй улице до Таймс-сквер, и вы увидите афиши с названиями вроде «Кровавые расчленители» [*The Bloody Mutilators*], «Женщина-мясник» [*The Female Butcher*] или «Ужасные» [*The Ghastly Ones*] — а в 1972 году нас порадовали фильмом, в котором на наших глазах женщину распиливают двуручной пилой; камера подолгу задерживается на разбросанных по полу внутренностях. Существуют отвратительные фильмы, в которых нет и следа искусства, и только самые нетребовательные зрители станут с этим спорить. Это сценический эквивалент реалистичных 8- и 16-миллиметровых снафф-фильмов, которые иногда проникают к нам из Южной Америки.

Следует также сказать, что любой кинематографист, который решается снимать фильм ужасов, идет на большой риск. В других видах творчества единственным риском является неудача — мы можем, например, сказать, что фильм Майка Николса «День дельфина» [*The Day of the Dolphin*] не удался, но при этом никакого общественного возмущения не будет, и матери не станут пикетировать кинотеатры.

Некоторые фильмы скатываются вплотную к черте, за которой «искусства» не существует ни в каком виде и начинается чистая эксплуатация; иногда именно эти фильмы пользуются шумным успехом. Один из таких — «Техасская резня бензопилой»; в руках Тоуба Хупера фильм удовлетворяет предложенному выше определению искусства, и я готов свидетельствовать на любом суде о его общественной ценности, искупающей недостатки. Но об «Ужасных» я бы этого не сказал. Разница больше, чем просто

различие между бензопилой и двуручной пилой; она шириной в несколько миллионов световых лет. Хупер снял фильм очень своеобразно, но со вкусом и совестью. «Ужасные» — работа слабоумных, дорвавшихся до кинокамеры¹.

Итак, если я хочу сохранить некую упорядоченность нашей дискуссии, мне придется вернуться к понятию ценности — художественной или общественной. Общественная ценность фильмов в том, что они способны устанавливать связь между реальным и нереальным; это достигается путем создания подтекста. И поскольку аудитория у них обширная, этот подтекст часто охватывает всю культуру.

Бывало — в 50-е годы и в начале 70-х, — что фильмы выражали общественно-политические страхи, и этот факт придает таким картинам, как «Вторжение похитителей тел» Дона Сигела или «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина, безумно убедительную документальность. Когда фильмы ужасов надевают многочисленные социополитические шляпы — и второсортные картины превращаются в передовицы таблоидов, — они нередко служат исключительно точным барометром, отражающим то, что по ночам тревожит все общество.

Однако фильмы ужасов отнюдь не всегда рядятся в одежды, которые делают их скрытыми комментариями к социальным или политическим проблемам (как «Выводок» Кроненберга — реакция на распад семьи, или его же «Судороги» [*They Came from Within*] — о каннибалистических побочных последствиях того, что Эрика Йонг назвала «сексом без расстегивания ширинки»). Как правило, фильмы ужасов заглядывают внутрь человека, ищут глубоко укоренившиеся личные страхи — те самые слабые точки, с кото-

¹ Один раз можно с успехом проскользнуть по тонкому льду, но это вовсе не гарантирует того, что во второй раз тоже получится; талант Хупера остался при нем, однако его второй фильм «Съеденные заживо» [*Eaten Alive*] переходит в категорию «кровавых расчленителей», и это разочаровывает. Единственный режиссер, о котором я могу сказать, что он сумел использовать эту мрачную территорию, нигде не оступившись, — канадский кинематографист Дэвид Кроненберг. — *Примеч. автора.*

рыми каждый должен уметь справиться. Это привносит в них элемент универсальности и служит основой для создания подлинного искусства. С этой позиции можно объяснить, почему «Изгоняющий дьявола» (самый социальный из всех социальных фильмов) не пользовался успехом в Западной Германии: в то время там был совершенно иной набор общественных страхов (немцев гораздо больше тревожили бомбы в руках радикалов, чем сквернословие детей), зато «Рассвет мертвецов» побил все рекорды сборов.

Фильмы, исследующие личные страхи, имеют немало общего со сказками братьев Гримм; второсортная картина — это тоже своего рода волшебная сказка. Ее цель — не получить политическую выгоду, а запугать нас, нарушив некоторые табу. Поэтому если мое представление об искусстве правильно (искусство дает больше, чем получает), то эти фильмы ценны для публики тем, что помогают людям лучше понять смысл этих табу и страхов.

Хорошим примером этого второго типа фильмов ужасов является картина студии «Ар-Кей-Оу» «Похитители тел» [*The Body Snatcher*], вольное переложение — я очень мягко выражаюсь — повести Роберта Луиса Стивенсона, с Карлоффом и Лутоши в главных ролях. И кстати, продюсировал ее уже знакомый нам Вэл Льютон.

Как произведение искусства «Похитители тел» — одна из лучших картин 40-х годов. Как пример второго типа фильмов — то есть фильмов, нарушающих табу, — это просто шедевр.

Думаю, все согласятся, что один из самых больших страхов, с которым каждый должен справиться на личном уровне, это страх смерти; без старушки смерти фильмам ужасов пришлось бы туго. Соответственно, бывает «хорошая» смерть и «плохая» смерть; большинство из нас предпочло бы мирно скончаться в своей постели в восьмидесятилетнем возрасте (желательно после плотного обеда, бутылки хорошего вина и хорошего перепихона), но мало кому хотелось бы испытать, каково быть медленно расплюснутым автомобильным подъемником, чувствуя, как на лоб размеренно падают капли машинного масла.

Многие фильмы ужасов черпают страх из понятия «плохой» смерти (как в «Ужасном докторе Файбсе» [*The Abominable Dr. Phibes*], в котором Файбс расправляется со своими жертвами с помощью двенадцати казней египетских — выдумка, достойная комиксов о Бэтмене лучших времен). Кто, например, может забыть смертоносные бинокли из «Ужасов черного музея» [*Horrors of the Black Museum*]? Они снабжены шестидюймовыми пружинными шипами, и когда жертва подносит бинокль к глазам и пытается отрегулировать резкость...

Другие черпают ужас в самом факте смерти и последующего разложения тела. В обществе, где такое значение придается хрупким преимуществам молодости, здоровья и красоты (и последнее, как мне кажется, обычно определяется терминами первых двух), смерть и разложение неизбежно воспринимаются с ужасом и со временем превращаются в табу. Если вы не согласны, спросите себя, почему школьников не водят на экскурсию в местный морг, как водят в полицейское отделение, пожарную команду и в ближайший «Макдоналдс»; можно себе представить — по крайней мере, мне это под силу — гибрид морга с «Макдоналдсом»: главным моментом экскурсии будет, конечно, разглядывание Мактрупа.

Нет, контора гробовщика — табу. Гробовщики — это современные жрецы, которые творят свою магию макияжа и бальзамирования тела за дверями, на которых ясно написано: «Вход воспрещен». Кто моет трупу волосы? Подстригают ли в последний раз ногти на руках и ногах дорогого покойника? Правда ли, что мертвецов укладывают в гроб без обуви? Кто одевает их для последнего визита в зал погребения? Как маскируют пулевые отверстия? Как скрывают странгуляционные синяки?

На все эти вопросы можно получить ответы, но это не общедоступное знание. И если вы захотите поместить его в собственный багаж, окружающие сочтут вас странным. Я это знаю по себе; в процессе работы над романом, в котором отец пытается воскресить сына из мертвых, я собрал стопку погребальной литературы в фут толщиной — и то

и дело ловил на себе косые взгляды тех, кто гадал, зачем я читаю «Погребение: пережиток или ценность?».

Я не хочу сказать, что людей совсем не интересует то, что находится за закрытыми дверьми морга или что происходит на кладбище после того, как скорбящие расходятся... «Похитители тел» — это, в сущности, не история о сверхъестественном, и публика ее в этом качестве и не воспринимает; она воспринимает ее как фильм (подобно известному документальному фильму 60-х годов «Собачий мир» [*Mondo Cane*]), который уведет вас за границы области, очерченной табу.

«Кладбища ограблены, детей убивают, чтобы их расчленить, — гласила реклама этого фильма. — Немыслимые события и невероятные ФАКТЫ из мрачных времен начала хирургических исследований, НАИБОЛЕЕ ШОКИРУЮЩИЕ ИЗ ВСЕХ, ЧТО КОГДА-ЛИБО БЫЛИ ПРЕДСТАВЛЕНЫ НА ЭКРАНЕ!» (И все это напечатано на покосившемся могильном камне.)

Но реклама на этом не останавливается; она точно указывает границы табу и предполагает, что каждый достаточно любознателен, чтобы ступить на запретную почву: «Если вы это выдержите, взгляните на РАЗГРАБЛЕННЫЕ МОГИЛЫ! ВСКРЫТЫЕ ГРОБЫ! РАСЧЛЕНЕННЫЕ ТРУПЫ! ПОЛУНОЧНЫЕ УБИЙСТВА! ШАНТАЖ ТЕЛАМИ! БРОДЯЩИХ УПЫРЕЙ! БЕЗУМНУЮ МЕСТЬ! СТРАШНУЮ ТАЙНУ! И Не Говорите, Что Мы Вас Не Предупреждали!»

Есть в этом приятный отзвук аллитераций, не правда ли?

2

Эти «области тревоги» — политико-социально-культурные и более мифические, сказочные, — разумеется, имеют тенденцию соприкасаться друг с другом; хороший фильм ужасов действует сразу на несколько слабых точек. Например, «Судороги» на одном уровне связан с сексуальным промискуитетом; на другом спрашивает, как вы отнесетесь к пиявке, которая вдруг выпрыгнет из щели для пи-

сем и вцепится вам в лицо. Это очень разные «области тревоги».

Но раз уж мы повели разговор о смерти и разложении, стоит взглянуть на несколько фильмов, в которых эта особая область использована хорошо. Лучший пример — конечно, «Ночь живых мертвецов», где в заключительных сценах ужас достигает такого масштаба, что аудитории частенько просто трудно его выдержать. Фильм нарушает и другие табу: в одной сцене маленькая девочка убивает мать садовой лопатой... а потом начинает ее есть. Как вам такое? Но фильм снова и снова возвращается к начальному пункту, и ключевое слово в названии не «живые», а «мертвецы».

В самом начале главная героиня, которая едва спаслась от зомби на кладбище, куда пришла с братом, чтобы положить цветы на могилу матери (брату повезло меньше), натывается на одинокую ферму. Проходя по двору, она слышит, как что-то капает... капает... капает. Она поднимается на второй этаж, видит нечто, кричит... и камера показывает разлагающуюся голову трупа недельной давности. Это шокирующий, незабываемый момент. Позже правительственный чиновник говорит встревоженной толпе, что хотя это может им не понравиться (то есть им придется нарушить табу), покойников нужно сжигать: поливать керосином и сжигать.

Хороший режиссер фильмов ужасов, если не хочет показаться нелепым, должен отчетливо представлять себе, где проходят границы табу и что лежит по ту сторону. В «Ночи живых мертвецов» Джордж Ромеро играет на разных инструментах, и играет виртуозно. Многое можно было бы сказать об изобразительной силе этого фильма, но один из самых страшных моментов наступает перед кульминацией, когда снова появляется брат героини, по-прежнему в шоферских перчатках, и хватает сестру с идиотской целенаправленностью голодного мертвеца. Фильм полон насилия, как и его продолжение «Рассвет мертвецов», но это насилие обладает собственной логикой, и я утверждаю, что в жанре ужасов логичность играет важную роль: она необходима, чтобы раскрыть мораль.

В «Психо» Хичкока ужас достигает высшей точки, когда Вера Майлз касается кресла в подвале, и кресло поворачивается, показывая наконец мать Нормана — высохший, сморщенный труп с пустыми глазницами. Она не просто мертва; из нее сделали чучело, как из птиц, украшающих кабинет Нормана. Когда появляется Норман в женском платье и с косметикой на лице, это воспринимается почти как разрядка.

В картине АИП «Колодец и маятник» [*The Pit and the Pendulum*] мы видим иной облик плохой смерти — может быть, самый ужасный. Винсент Прайс и его отряд с помощью ломов и лопат пробиваются через кирпичную стену в склеп. И обнаруживают, что женщина, покойная жена Прайса, действительно была погребена заживо; лишь на мгновение камера показывает ее искаженное лицо, застывшее в гримасе ужаса, выпученные глаза, скрюченные пальцы и скулы, обтянутые серой кожей. Думаю, вслед за хаммеровскими фильмами эта картина стала важнейшим событием в развитии послевоенных фильмов ужасов, сигнализируя о возврате к усилиям запугать аудиторию... и о готовности использовать для этой цели любые средства.

Есть множество других примеров. Ни один фильм про вампиров не может обойтись без ночного блуждания по кладбищу и вскрытого склепа. В римейке «Дракулы» Джона Бэдэма разочаровывающе мало хороших моментов, но один прекрасный эпизод все же есть: сцена, когда Ван Хельсинг (Лоуренс Оливье) обнаруживает пустую могилу своей дочери Мины... и отверстие, которое ведет дальше, в глубины земли¹. В этой части Англии много шахт. И нам говорят, что холм, на склоне которого расположено клад-

¹ Я слышу, как вы спрашиваете с отчаянием: «Дочь Ван Хельсинга?» Читавшие Стокера увидят в фильме Бэдэма (и в пьесе, по которой снят фильм) множество отступлений от романа. Эти изменения не противоречат внутренней логике сюжета и взаимоотношений, но зачем они были сделаны? Изменения не помогают Бэдэму сказать что-то новое ни о графе, ни о мифе о вампирах в целом; на мой взгляд, для них вообще нет разумных оправданий. И, как часто бывает в подобных случаях, мы можем только пожалеть плечами и заметить: «Это шоу-бизнес». — *Примеч. автора.*

бище, изрыт сетью туннелей. Тем не менее Ван Хельсинг спускается вниз, и дальше начинаются лучшие сцены фильма — страшные, клаустрофобические, напоминающие классический рассказ Генри Каттнера «Кладбищенские крысы» [*The Graveyard Rats*]. На мгновение Ван Хельсинг останавливается возле омота, когда слышит сзади голос дочери: она просит поцеловать ее. Глаза ее неестественно сверкают; она по-прежнему в саване. Тело ее разложилось и приобрело болезненно-зеленоватый оттенок, она стоит раскачиваясь в подземном проходе, как персонаж картины Апокалипсиса. В этот момент Бэдэм не просто предлагает нам вместе с ним пересечь границу табу — он буквально толкает нас вперед, в объятия разлагающегося трупа, тем более страшного, что при жизни он полностью соответствовал американским стандартам красоты: молодость и здоровье. Это только мгновение, но в фильме нет ему равных: воздействие этого мгновения сохраняется надолго.

3

«Не стоит Библию читать за слог ее», — сказал как-то У. Х. Оден, когда был в ударе. Надеюсь, мне удастся избежать аналогичного недостатка в нашем небольшом неформальном обсуждении фильмов ужасов. Я собираюсь сказать несколько слов о фильмах периода 1950–1980 годов, сделав упор на уже упоминавшихся связных точках. Мы обсудим фильмы, подтекст которых обращен к нашим наиболее конкретным страхам (социальным, экономическим, культурным, политическим), а потом те, которые выражают страхи универсальные, присущие любой культуре и лишь слегка изменяющиеся от места к месту. Потом рассмотрим таким же образом различные книги и сюжеты... но, надеюсь, этим мы не ограничимся и оценим книги этого удивительного жанра ради них самих — оценим их по существу, а не производимый ими эффект. Мы постараемся не резать курицу, чтобы посмотреть, как она несет золотые яйца (в этом преступлении можно обвинить почти

каждого школьного учителя или профессора колледжа, который когда-либо усыплял вас на занятиях), и не станем читать Библию ради ее слога.

Анализ — замечательный инструмент, когда речь идет об интеллектуальной оценке, но если вы поймаете меня на том, что я принялся говорить о культурном этносе Роджера Кормана или о социальных корнях «Дня, когда Марс напал на Землю» [*The Day Mars Invaded the Earth*], разрешаю вам бросить книгу в почтовый ящик, вернуть ее издателю и потребовать возврата денег. Иными словами, если на пути мне встретится слишком много грязи, я собираюсь спокойно повернуть назад, а не надевать, на манер учителей английской литературы, болотные сапоги.

А теперь — вперед.

4

Мы можем начать разговор о «реальных» страхах с любых точки, но шутки ради давайте начнем с чего-нибудь очень далекого от сути; например: фильмы ужасов как отражение экономических кошмаров.

В литературе полным-полно произведений об ужасах экономики, но связанных со сверхъестественным среди них очень мало; прежде на ум приходят «Крах 79-го» [*The Crash of '79*], «Денежные волки» [*The Money Wolves*], «Вид большой компании» [*The Big Company Look*], а также замечательный роман Фрэнка Норриса «Мактиг» [*McTeague*]. В этом контексте я хотел бы проанализировать только один фильм — «Ужас Амитивилля» [*The Amityville Horror*]. Я думаю, он подойдет нам как пример для иллюстрации общей мысли: жанр ужасов необычайно гибок и податлив, его адаптационные способности велики, и он очень *полезен*; автор книги или режиссер могут воспользоваться им и как ломом, чтобы взломать запертые двери, и как небольшой тонкой отмычкой, чтобы вскрыть замок. Таким инструментом можно открыть замок практически любого страха, и «Ужас Амитивилля» прекрасно это демонстрирует.

Возможно, кто-нибудь в американской глубинке не знает, что этот фильм, в котором играют Джеймс Бролин и Марго Киддер, предположительно основан на реальных событиях (описанных покойным Джеем Энсоном в одноименной книге). Я говорю «предположительно», потому что после публикации книги в СМИ раздались крики: «Подделка!» — а когда вышел фильм, эти возгласы возобновились. Критики почти единодушно осудили его, но, несмотря на это, «Ужас Амитивилля» стал одним из самых кассовых фильмов 1979 года.

С вашего разрешения, я не стану здесь рассматривать вопрос об истинности или ложности событий, на которых основан фильм, хотя, разумеется, у меня на этот счет есть свое мнение. В контексте нашего разговора вопрос о том, были ли в доме Луцев привидения или это выдумка, почти не имеет значения. В конце концов, все фильмы, даже основанные на реальных событиях, — результат вымысла. Оличный фильм Джозефа Уэмбо «Луковое поле» [*The Onion Field*] начинается с титров: «*Это случилось на самом деле*», — но это не так; произведение искусства тесно связано с вымыслом, и с этим ничего не поделаешь. Мы знаем, что полицейский по имени Иэн Кэмпбелл действительно был убит на луковом поле, и знаем, что его напарнику Карлу Хеттингеру удалось сбежать; если у нас возникнут сомнения, мы можем пойти в библиотеку и просмотреть микрофильмы. Можем увидеть фотоснимки тела Кэмпбелла, поговорить со свидетелями. И все же каждому ясно, что когда два мелких хулигана застрелили Иэна Кэмпбелла, никаких камер поблизости не было; не было их и когда Хеттингер принялся воровать в магазинах. Фильмы производят вымысел в качестве побочного продукта точно так же, как кипящая вода производит пар... или фильмы ужасов производят искусство.

Если бы мы собирались анализировать книжную версию «Ужаса Амитивилля» (мы не будем, так что не напрягайтесь), было бы важно вначале решить, пойдет ли речь о художественном произведении или нет. Но поскольку

нас интересует фильм, это не имеет значения; в любом случае это вымысел.

Так что давайте рассматривать «Ужас Амитивилля» просто как историю безотносительно того, «истинная» она или «вымышленная». История эта незамысловата, как и большинство историй ужасов. Луцы, молодая супружеская пара с двумя или тремя детьми (дети Кэти Луц от предыдущего брака), покупают дом в Амитивилле. В этом доме молодой человек по велению «голосов» убил всю свою семью — прежних владельцев. Поэтому Луцам удалось купить его дешево. Но вскоре выясняется, что они все равно здорово переплатили, потому что дом населен призраками. Об их присутствии свидетельствует черная пузырящаяся масса в туалетах (в конце эта масса начинает покрывать стены и лестницы), комната, полная мух, кресло-качалка, которое раскачивается само по себе, и место подвале, привлекающее собаку. Под пальцами маленького мальчика разбивается окно. У девочки появляется «невидимый друг», который, по-видимому, действительно существует, а не выдуман ею. В три утра за окнами горят чьи-то глаза. И так далее.

Самое плохое, с точки зрения зрителей, заключается в том, что Луц (Джеймс Бролин), по-видимому, разлюбил жену (Марго Киддер) и все более многозначительно поглядывает на топор. И задолго до конца фильма мы уверяемся, что он точит его не только для рубки дров.

Наверное, писателю не стоит пересказывать что-то, написанное им самим, но тем не менее я это сделаю. В конце 1979 года я написал для «Роллинг стоун» статью и, как мне сейчас кажется, несправедливо резко отозвался в ней об «Ужасе Амитивилля». Я назвал эту историю глупой, что соответствует действительности; я назвал ее упрощенной и примитивной, что тоже верно (кинокритик Дэвид Чьют в «Бостонском фениксе» весьма точно окрестил фильм «Чепухой Амитивилля»), но все эти критические стрелы летят мимо цели, и мне как опытному любителю жанра следовало бы это знать. *Глупый, упрощенный, примитивный* — эти определения отлично подходят для характери-

стики истории о Крюке, но это не отменяет того факта, что рассказ о Крюке — классический образец своего жанра; больше того, во многом именно благодаря этим качествам он и стал классикой.

Избавленный от отвлекающих моментов (тошнотворного священника Рода Стайгера, который бессовестно переигрывает в роли монаха, сорок лет проносившего рясу и вдруг обнаружившего дьявола, и Марго Киддер, занимающейся аэробикой в бикини и одном белом чулке), «Ужас Амитивилля» представляет собой блестящий пример Рассказа, Который Слушают у Костра. Рассказчик должен только перечислить все необъяснимые события в правильном порядке, так, чтобы тревога постепенно сменилась откровенным страхом. Если это сделано, рассказ подействует... точно так же, как тесто начнет подниматься, если в нужный момент и при нужной температуре добави дрожжи.

Видимо, я не понимал, как эффективно фильм действует на этом уровне, пока не посмотрел его повторно в большом кинотеатре в западном Мэне. Во время сеанса не было смеха, не было свиста... и выкриков почти не было. Публика как будто не просто смотрела фильм — она его *изучала*. Зрители сидели в зачарованном молчании, вбирая картину в себя. Когда фильм кончился и зажгли свет, я увидел, что аудитория значительно старше, чем обычно бывает на фильмах ужасов; средний возраст колебался, пожалуй, между тридцатью восемью и сорока двумя. И лица людей были озарены каким-то внутренним сиянием. Выходя, они оживленно обсуждали друг с другом увиденное. Именно эта реакция — она кажется странной, если учесть, к какому жанру относится фильм и что он предлагает зрителям — заставила меня снова задуматься над ним и пересмотреть свою оценку.

Тут следует учесть два обстоятельства. Во-первых, «Ужас Амитивилля» позволяет зрителю прикоснуться к неведомому простым, незамысловатым способом; это не менее эффективно, чем все предыдущие эпидемии, начиная, допустим, с моды на реинкарнацию и гипноз, которая по-

следовала за «В поисках Брайди Мерфи» [*The Search for Bridey Murphy*], и включая увлечение летающими тарелками в 50-е, 60-е и 70-е, «Жизнь после жизни» [*Life After Life*] Реймонда Муди, а также живой интерес к таким диковинным способностям, как телепатия, ясновидение и цветистые рассуждения кастанедовского дона Хуана. Упрощенность не всегда обладает большим художественным изяществом, но часто производит сильнейшее впечатление на воображение и сознание тех, у кого это воображение не очень развито. «Ужас Амитивилля» — примитивный рассказ о доме с привидениями, а к концепции дома с привидениями время от времени обращается даже самое неразвитое сознание, хотя бы в детстве, у бойскаутского костра.

Прежде чем перейти ко второму пункту (и я обещаю больше не занимать ваше время «Ужасом Амитивилля»), посмотрим рецензию на фильм 1974 года «Фаза 4» [*Phase IV*]. «Фаза 4» — скромный фильм студии «Парамаунт», с Найджелом Девенпортом и Майклом Мерфи. В нем рассказывается о том, как муравьи, после вспышки солнечной активности ставшие разумными, захватывают мир; возможно, идея была навеяна небольшим романом Пола Андерсона «Волна мысли» [*Brain Wave*], а потом произошло перекрестное опыление с фильмом 1954 года «Они!». В «Они!» и в «Фазе 4» одно место действия — пустыня; впрочем, в «Они!» ближе к развязке действие перемещается в канализационные коллекторы Лос-Анджелеса. Стоит добавить, что, хотя декорации у них одинаковые, фильмы очень далеки друг от друга по тону и настроению. Отзыв о «Фазе 4», который я хочу процитировать, написан Полем Реном и опубликован в «Замке Франкенштейна», № 24:

Приятно узнать, что Сол Басс, изобретательный художник, который создавал входные титры трех великих фильмов Хичкока, сам обратился к режиссуре фильмов саспенса. Его первый опыт — «Фаза 4», нечто среднее между фантастикой 50-х и фильмами об экологических катастрофах 70-х... Повествование не всегда логичное и связанное, но тем не менее «Фаза» —

серьезное упражнение в саспенсе. Отрадно смотреть на Девенпорта — его холодная отчужденность постепенно дает трещину, в то время как медоточивый английский акцент неизменно сохраняет достоинство... Визуальный ряд вполне умудренный, как и следовало ожидать, а цветовая гамма довольно мрачна; преобладают янтарь и зелень.

Такой умудренной рецензии и следовало ожидать от «Замка Франкенштейна», лучшего из «журналов о чудовищах», который, правда, слишком быстро скончался. Рецензия убеждает нас в том, что перед нами фильм ужасов, очень близкий к «Ужасу Амитивилля». Муравьи у Басса даже не великанских размеров. Просто маленькие насекомые, которые решили действовать сообща. У фильма был не очень успешный прокат, но я сумел его посмотреть в 1976 году в кинотеатре «драйв-ин»; сеанс состоял из двух фильмов, причем первый был гораздо хуже.

У настоящего ценителя ужасов, как у поклонника балета, вырабатывается способность ощущать глубину и текст ру жанра. Ваш слух и зрение обостряются, а чуткое ухо способно услышать качество. Есть отличный уотерфордский хрусталь, который тонким звоном отзывается на самое слабое прикосновение, какими бы толстыми и громоздкими ни казались изделия из него; а есть бесформенные стаканы Флинтстоунов¹; можно пить «Дом Периньон» из того и другого, но, друзья мои, между ними все же есть разница.

Во всяком случае, «Фаза 4» успехом в прокате не пользовалась — из-за тех зрителей, которые не являются фэнами и которым трудно приостановить свое неверие; таким зрителям кажется, что в фильме ничего не происходит. Нет «громких сцен», как, например, в «Изгоняющем дьявола», когда Линда Блэр изрыгает гороховый суп прямо в лицо Максу фон Сюдову... Или когда в «Ужасе Амитивилля» Джеймсу Бролину снится, что он зарубил топором всю семью. Однако, как указывает Роен, истинный ценитель жанра (его, конечно, мало... но хорошего всегда мало, какую область ни возьми, не правда ли?) найдет, что в «Фазе 4»

¹ Герои мультсериала 1960—1966 годов.

происходит очень многое — здесь присутствует мелодичный звон хрусталя, его можно уловить; он слышится в музыке тихих и странных пустынных кадров, снятых камерой Басса, и в спокойном, сдержанном рассказе Майкла Мерфи. Тонкий слух улавливает этот верный мелодичный звук... и сердце на него отзывается.

Я говорю это для того, чтобы показать: справедливо и противоположное. Ухо, привыкшее только к мелодичным «тонким» звукам — например, к чинным струнам камерной музыки, — услышит какофонию в народной скрипке; и тем не менее музыка блюграсс¹ тоже по-своему хороша. Дело в том, что поклонникам кино в целом и поклонникам фильмов ужасов в частности порой легко — даже слишком легко — не заметить грубоватое очарование фильмов типа «Ужаса Амитивилля» после картин вроде «Отвращения», «Призрака», «451 градус по Фаренгейту» последний фильм может кому-то показаться научно-фантастическим; тем не менее в нем отражены кошмары всех (лиголюбоб) или «Фазы 4». Так человек, привыкший к ресторанам, с презрением относится к дешевым закусочным... Эту мысль мы подробнее разовьем в следующей главе, а пока достаточно сказать, что фанат на собственный страх и риск утрачивает вкус к простой пище, и когда мне говорят, что нью-йоркские зрители смеются над тем или иным фильмом ужасов, я спешу его посмотреть. Часто я испытываю разочарование, но время от времени слышу прекрасную народную скрипку, съедаю превосходного жареного цыпленка и бываю так взволнован, что смешиваю метафоры.

Все это подводит нас к часовой пружине «Ужаса Амитивилля» и причине, по которой она так хорошо работает: подтекст картины связан с экономической тревогой, и эту тему режиссер Стюарт Розенберг ни на минуту не упускает из виду. В рамках этой темы — восемнадцатипроцентная

¹ Традиционная музыка шотландско-ирландского происхождения, распространенная на юге Аппалачей. В блюграссе используются традиционные инструменты горцев: мандолина, банджо и народная скрипка.

инфляция, арендная плата, растущая так, что за ней не угонишься, бензин по доллару сорок за галлон; «Ужас Амитивилля», как и «Изгоняющий дьявола», не мог появиться в более подходящий момент.

Это становится ясно в единственной подлинно драматичной сцене фильма — небольшом отступлении, прорывающемся сквозь сентиментальные напыщенные эпизоды, словно солнце сквозь тучи в дождливый день. Семейство Луцев собирается на свадьбу младшего брата Кэти Луц (в фильме он выглядит лет на семнадцать). Разумеется, дело происходит в Плохом Доме. Младший брат потерял полторы тысячи долларов, которые нужно отдать поставщику провизии, и, соответственно, пребывает в растерянности и страхе.

Бролин говорит, что выпишет чек — и выписывает, — но разгневанный поставщик требует наличных; и пока идет свадьба, они вполголоса спорят в ванной. После торжества Луц переворачивает вверх дном гостиную Плохого Дома в поисках потерянных денег, которые теперь принадлежат ему и являются для него единственным способом оплатить чек, выданный поставщику. По его запавшим, покрасневшим глазам мы видим, что денег у него не больше, чем у злополучного шурина. Это человек, стоящий на краю финансовой пропасти. Он находит только след денег под диваном — пустую банковскую обертку, на которой напечатано: «\$500». «Где они?» — восклицает Бролин, и голос его дрожит от гнева, раздражения и страха. И в этот момент мы слышим ясный и четкий уотерфордский звон — или, если хотите, единственную ноту истинной музыки в фильме, который во всем остальном — полная ерунда.

Все, что есть удачного в «Ужасе Амитивилля», сосредоточено в этой сцене. В ней демонстрируется влияние Плохого Дома, отрицать которое не может никакой скептик: мало-помалу этот дом приводит Луцев к финансовому краху. Картину можно было бы назвать «Ужас тающего банковского счета». Это наиболее прозаический недостаток тех мест, где обычно разворачивается история дома с привидениями. «Дом продается дешево, — с широкой улыбкой

говорит агент по продаже недвижимости. — Говорят, в нем водятся привидения».

Что ж, дом Луцы купили действительно дешево (есть в фильме еще одна хорошая сцена, правда, слишком короткая, когда Кэти говорит мужу, что станет первой, кто из всей ее большой католической семьи обзавелся собственным домом; «Мы всегда снимали квартиры», — говорит она), но в конце концов он обходится им слишком дорого. В финале дом словно распадается на части. Окна разбиваются, из щелей выползает густая черная масса, лестница, ведущая в подвал, выгибается... и зритель думает не о том, выберутся ли Луцы живыми, а о том, есть ли у них страховка.

Этот фильм понятен и близок любой женщине, которая плакала, когда засорился туалет или соседи сверху залили ее квартиру; любому мужчине, который медленно закипал, когда сточные желоба обрушивались под тяжестью снега; любому ребенку, который прищемил дверью пальцы, и ему кажется, что эта дверь специально его подкараулила. По части ужасов «Амитивилль» довольно скучен; живо тоже не отличается крепостью, но пить его можно.

«Представьте себе счета!» — вздохнула во время фильма женщина, сидевшая рядом со мной... но подозреваю, что думала она о собственных счетах. Невозможно получить все сразу, однако Розенберг хотя бы умудряется дать нам «квайану»¹; и мне кажется, что зрители ходят на «Ужас Амитивилля» по следующей причине: за банальной историей о привидениях скрывается рассказ о том, кто быстрее потерпит финансовый крах.

Действительно, представьте себе счета.

5

А теперь — «политические» фильмы ужасов.

Мы уже упоминали несколько фильмов этой разновидности: «Земля против летающих тарелок» и сигеловская

¹ Дешевый синтетический материал типа нейлона, из которого делаются рубашки и проч.

версия «Вторжения похитителей тел»; оба фильма вышли в 50-е годы. Кажется, все лучшие картины такого рода относятся к этому периоду — хотя, возможно, история ходит по кругу: «Подмена», неожиданно получившая широкое признание весной 1980 года, представляет собой странную комбинацию истории о призраках и Уотергейта.

Если фильмы — это сны массовой культуры (один критик даже назвал кино «сном с открытыми глазами»), а фильмы ужасов — ее кошмары, то большинство фильмов этого жанра середины 50-х годов являются кошмарными снами о ядерном уничтожении в результате политического катаклизма.

Из фильмов ужасов этого периода мы должны исключить те, которые отражают страх перед техногенной (так называемые фильмы про «большой сбой»), а также ядерной катастрофой, такие как «Система безопасности» [*Fail-Safe*] и местами интересная «Паника в нулевом году» [*Panic in the Year Zero*] Рэя Милланда. Эти фильмы не политические в том смысле, в каком является политическим «Вторжение похитителей тел» Сигела; в нем зритель, если захочет, может в образе зловещих стручков из космоса увидеть своего политического врага.

Начало политическим фильмам ужасов обсуждаемого периода положил, как мне представляется, фильм «Нечто» [*The Thing*] (1951), режиссер Кристиан Найби, продюсер Ховард Хоукс (можно заподозрить, что он приложил руку и к режиссуре). В фильме снимались Маргарет Шеридан, Кеннет Тоби и Джеймс Арнесс в роли моркови-кровопийцы с планеты X.

Кратко: полярный лагерь ученых и военных обнаруживает сильное магнитное излучение, исходящее из района, куда недавно обрушился метеоритный дождь; поле настолько сильное, что выводит из строя все электронные приборы и приспособления. Камера, сконструированная так, что начинает снимать, когда радиационный фон повышается, сделала снимки объекта, который на большой скорости вращается и маневрирует — странное поведение для метеора.

Туда отправляется экспедиция и обнаруживает вмерзшую в лед летающую тарелку. Горячая тарелка растопила лед и погрузилась в него; затем лед снова замерз, и снаружи остался торчать только хвостовой стабилизатор. Армейские ребята, которые на протяжении всего фильма демонстрируют симптомы обморожения головного мозга, уничтожают внеземной корабль из космоса в попытках выжечь его из льда термитом.

Однако обитателя корабля (Арнесс) удалось спасти и в ледяной глыбе перенести на исследовательскую станцию. Его помещают на склад и ставят охрану. Один из охранников проникся к нему таким участием, что накрыл одеялом. Несчастный! Очевидно, ему изменили звезды, биоритмы замедлились, магнитные полюса сознания временно поменялись местами. Одеяло с электрическим подогревом растапливает лед. Короткого замыкания при этом чудесным образом не происходит. Нечто сбегает, и начинается потеха.

Через шестьдесят минут все кончается тем, что нечто поджаривают на чем-то вроде электрического тротуара, изготовленного учеными. Очень кстати оказавшийся на станции репортер сообщает благодарному миру о первой победе землян над захватчиками из космоса, и фильм, подобно вышедшей семь лет спустя «Капле» [*The Blob*], заканчивается не надписью «Конец», а вопросительным знаком.

«Нечто» — короткий фильм (Карлос Кларенс в «Иллюстрированной истории фильмов ужасов» совершенно справедливо называет его «интимным»), малобюджетный и явно снят с одного захода, как и «Люди-кошки» Льютона. Подобно «Чужому», который появится более четверти века спустя, «Нечто» основывается на использовании клаустрофобии и ксенофобии; оба этих чувства мы бережем для фильмов с мифическим, «волшебнo-сказочным» подтекстом¹, но, как указывалось выше, лучшие фильмы

¹ Некоторые скажут, что ксенофобия — само по себе политическое чувство, и приведут доказательства, но я — по крайней мере временно — скорее рассматривал бы его как универсальное чувство и исключил бы из набора подсознательной пропаганды, о котором мы здесь говорим. — *Примеч. автора.*

ужасов затрагивают не один уровень, и «Нечто» действует также и на уровне политических страхов. Картина в очень неприглядном свете выставляет «яйцеголовых» (и «рефлекторных либералов»; в начале 50-х между ними можно было поставить знак равенства), впадающих в грех миротворчества.

Одно присутствие Кеннета Тоби и его солдат придает фильму милитаристский и, следовательно, политический оттенок. У нас ни на миг не возникает иллюзии, что арктическая база создана исключительно для ученых, желающих изучить такие бесполезные вещи, как северное сияние и образование ледников. Нет, эта база тратит деньги налогоплательщиков на вещи нужные: это часть системы раннего оповещения, часть американской бдительной и непрерывной и т.д., и т.д. Ученые целиком подчиняются Тоби. В конце концов, как бы говорит фильм, мы с вами ведь знаем, каковы эти яйцеголовые с их башнями из слоновой кости, верно? Полны великих мыслей, но ничего не стоят в ситуации, где требуется практичный человек. В конечном счете фильм утверждает, что великие идеи заставляют ученых уподобиться ребенку, играющему со спичками. Может, они и умеют обращаться со своими микроскопами и телескопами, но нужен человек вроде Кеннета Тоби, чтобы обеспечить американскую бдительную и непрерывную и т.д., и т.д., и т.д.

«Нечто» — первый фильм 50-х годов, в котором ученый выступает в роли миротворца, то есть человека, из трусости или из-за неверного взгляда на вещи открывающего врата рая и впускающего туда демонов (в противоположность, скажем, безумным ученым 30-х, которые готовы были открыть ящик Пандоры и выпустить из него зло; различие коренное, хотя средства и результаты одни и те же). Фильмы техноужасов 50-х годов постоянно чернят ученых — и это неудивительно, если вспомнить, что именно наука открыла врата, через которые атомную бомбу можно было внести в рай — вначале саму по себе, а потом в баллистических ракетах. У среднестатистического Джона или Джейн за восемь-девять лет, прошедших после ка-

питуляции Японии, выработалось исключительно шизофреническое отношение к науке и ученым: необходимость в них никем не оспаривалась, но в то же время все испытывали глубокое отвращение к научным открытиям. С одной стороны — старый приятель Редди Киловатт¹; с другой стороны — исчезающий в ядерном взрыве макет города, *точно такого, как ваш*, в новостной хронике перед сеансом «Нечто».

Ученого-миротворца в «Нечто» играет Роберт Корнтуайт, и из его уст мы слышим псалом, который очень скоро выучат все зрители 50-х и 60-х: «Мы должны сохранить это существо для науки». Вторая его часть такова: «Если оно явилось из общества более развитого, чем наше, значит, оно пришло с миром. Если бы только мы смогли наладить с ним контакт и узнать, чего оно хочет...»

Корнтуайт говорит, что только ученые способны изжить это существо из иного мира — и оно должно быть изучено; мы должны его расспросить; нужно узнать, как роен его корабль. Не важно, что существо до сих пор проявляло только тягу к убийству, отправило на тот свет кучу крепких парней (само оно в процессе этого потеряло руку, но не волнуйтесь, рука отрастет) и питалось кровью, а отнюдь не вегетарианской пищей.

На протяжении фильма солдаты дважды ловят Корнтуайта и уводят подальше, но в кульминационный момент ему удается освободиться и встретить существо с пустыми руками. Существо очень долго и многозначительно смотрит на него... а потом небрежно отбрасывает в сторону, как вы прихлопнули бы комара. Потом тварь поджаривается на электрическом тротуаре.

Я — всего лишь наемный писатель и не собираюсь читать лекции по истории (это все равно что учить вашу тетушку варить яйца). Замечу лишь, что ни до, ни после 50-х американцы не относились к идее миротворчества более агрессивно. Еще не забылось страшное унижение Невилла Чемберлена и почти неизбежное поражение Англии в на-

¹ Фантастический персонаж, на протяжении 70 лет пропагандировавший электроэнергию в США и других странах.

чале войны с Гитлером. Да и с чего бы американцам об этом забыть? Ведь это случилось всего за двенадцать лет до выпуска «Твари», и даже те американцы, которым в 1951 году исполнился двадцать один год, хорошо это помнили. Мораль проста: такое миротворчество не работает; нужно сбить их с ног, если стоят, и стрелять, если бегут. Иными словами, если их не остановить, они будут откусывать от вас по кусочку (в «Нечто» это можно воспринимать буквально). Урок Чемберлена для Америки 50-х заключался в том, что не бывает мира любой ценой и не бывает миротворчества. Хотя полицейская операция в Корее обозначила начало конца этой идеи, представление об Америке как о всемирном полицейском (что-то типа международного Клэнси, который ворчливо спрашивает у геополитических грабителей вроде Северной Кореи: «Чем это ты тут занимаешься, парень?») еще не утратило привлекательности, и многие американцы выражались куда красноречивей: Соединенные Штаты — не только полицейский, но и спаситель свободного мира, техасский рейнджер, который в 1941 году протиснулся в кипящий салун азиатско-европейской политики и за три с половиной года избавил его от швали.

И вот наступает момент, когда Корнтуайт встает лицом к лицу с нечто — и нечто презрительно отбрасывает его в сторону. Это чисто политический символ, и публика радостно аплодирует, когда несколько мгновений спустя нечто уничтожают. В противостоянии Корнтуайта и громадного Арнесса есть подтекст, намекающий на Чемберлена и Гитлера; а когда Тоби и его brave ребята уничтожают нечто, это символ столь же быстрого и эффективного устранения главного геополитического злодея — может быть, Северной Кореи, а гораздо вероятнее, подлых русских, которые быстро сменили Гитлера в этой роли.

Если вам кажется, что эта смысловая нагрузка слишком велика для такого скромного фильма, как «Нечто», вспомните, что точка зрения человека формируется под влиянием пережитого, а его политические пристрастия определяются этой точкой зрения. Я лишь хочу сказать,

что с учетом политического характера того времени и недавних катастрофических мировых событий идея этого фильма была предопределена. Что делать с кровососущей морковкой из космоса? Очень просто. Разрезать на куски, если она стоит, и подстрелить, если бежит. А если вы американский ученый с характером Роберта Корнтуайта, вас просто сомнут.

Карлос Кларенс отмечает, что нечто поразительно напоминает чудовище Франкенштейна из фильма «Юниверсал» двадцатилетней давности, и, в сущности, в этом нет ничего удивительного; эта карта из колоды Таро нам уже знакома, а если вы ее не узнали, само название напомнит нам, что мы имеем дело с Безымянной Тварью. Современным зрителям может показаться странным, что существо, достаточно разумное, чтобы покорить космос, в фильме является во всех отношениях отрицательным персонажем (в противоположность, скажем, чужакам из «Земли против летающих тарелок», которые говорят мелодичными головами и строят фразы с безукоризненностью оксфордского профессора; тварь Хоукса может только хрюкать, как свинья, когда ей чешут спину щеткой). Поневоле удивитесь, зачем оно вообще явилось на Землю. Я лично подозреваю, что оно сбилось с курса, а первоначально собиралось засеять всю Небраску или, может, дельту Нила кусочками самого себя. Только представьте, инопланетные захватчики с вашего огорода! (Встань у них на пути, и они убьют тебя, но прокопти их хорошенько и... какие они сочные! И какой вкус!)

Но даже это не покажется таким уж нелепым, если мы вспомним о характере того времени. Тогда американцы видели в Гитлере и Сталине существ, обладавших звериным коварством, — в конце концов, Гитлер первым применил реактивные самолеты и баллистические ракеты. Но все же это животные, а их политические идеи мало чем отличаются от хрюканья. Гитлер хрюкает по-немецки, Сталин — по-русски, но все равно хрюканье есть хрюканье. И возможно, существо из «Нечто» говорит что-нибудь совершенно безвредное — например, «Жители нашей сис-

темы хотят знать, можно ли сбрасывать карту при покупке», — но на слух это звучит плохо. Очень плохо.

Для сравнения взгляните в другой конец телескопа. Дети Второй мировой войны произвели «Нечто»; двадцать шесть лет спустя Стивен Спилберг, дитя Вьетнама и поколения, которое само себя назвало поколением любви, подарил нам прекрасный противовес «Нечто» — свою картину «Ближние контакты третьей степени». В 1951 году часовой (тот самый, что глупо накрыл нечто одеялом и в результате отправился на тот свет) разряжает в чужака автомат; в 1977 году мужчина держит в руках плакат: «Приходите и будьте друзьями». Где-то между этими двумя точками Джон Фостер Даллес эволюционировал в Генри Киссинджера, а драчливая политика конфронтации перешла в разрядку.

В «Нечто» Кеннет Тоби занят сооружением электрического тротуара, чтобы убить внеземное существо; в «Ближних контактах» Ричард Дрейфусс в своей гостиной строит макет Башни дьявола — посадочной площадки чужаков. И мы видим, что он бы с радостью взобрался на саму гору, чтобы разместить там посадочные огни. Нечто — огромное и громоздкое; пришельцы Спилберга — маленькие, хрупкие и похожи на детей. Они не говорят, но их корабль издает музыкальные звуки — музыка сфер, как мы предполагаем. И Дрейфусс отнюдь не стремится перебить этих посланцев космоса; напротив, он улетает с ними.

Я совсем не хочу сказать, что Спилберг является или считает себя представителем поколения любви просто потому, что вырос в те годы, когда студенты засовывали маргаритки в стволы М-1¹, а Хендрикс и Джоплин играли в «Филмор уэст». Не утверждаю я и того, что Ховард Хукс, Кристиан Найби, Чарльз Ледерер (который написал сценарий для «Нечто») или Джон Ф. Кэмпбелл (чей рассказ лег в основу фильма) сражались на пляжах Анцио² или поднимали звездно-полосатый флаг в операции на

¹ Американская винтовка времен Второй мировой войны.

² Город южнее Рима, возле которого высадились американцы во Второй мировой войне.

Иодзиме¹. Но события определяют точку зрения, а точка зрения определяет политику, и идея «Ближних контактов третьей степени» кажется мне столь же предопределенной, как и идея «Нечто». Ясно, что основной тезис «Нечто» — «пусть этим займутся военные» — в 1951 году был вполне приемлем, потому что военные превосходно справились с японцами и нацистами во время Второй мировой войны; но ясно и то, что тезис «Ближних контактов» — «не доверяйте это военным» — был абсолютно объясним в 1977 году, после отнюдь не блестящих результатов Вьетнамской войны, или даже в 1980 году (когда вышел второй, дополненный вариант «Ближних контактов») — в том году, когда наши военные, три часа провозившись с технической подготовкой, провалили операцию по освобождению заложников в Иране.

Политические фильмы ужасов нельзя назвать распространенным явлением, но на ум приходят и другие примеры. Самые воинственные из них, такие как «Нечто», превозносят добродетель силы и оплакивают порок слабости; эффект ужаса достигается в основном изображением общества, в политическом отношении противоположного нашему и в то же время обладающего большой мощью — не важно, технологической или магической; как заметил Артур Кларк, когда вы достигаете определенной точки, разница между магией и технологией исчезает. В начале удивительной версии «Войны миров» Джорджа Пала есть поразительный момент: три человека — один из них размахивает белым флагом — первыми приближаются к приземлившемуся кораблю чужаков. Все трое принадлежат к разным классам и народам, однако они едины — не только в том, что являются представителями человечества, но и в своем всеобъемлющем «американизме», и это, на мой взгляд, совсем не случайно. Приближаясь с белым флагом к дымящемуся кратеру, они демонстрируют нам картину революционной войны, с которой мы все свыклись со школы: барабанщик, горнист и знаменосец. И когда мар-

¹ Остров в Тихом океане. Американцы овладели им в ходе крупной военной операции в 1945 году.

сиане уничтожают их тепловым лучом, это становится символическим актом, и зрителю видится за этим надругательство над всеми идеями, за которые когда-либо сражались американцы.

То же самое мы встречаем в фильме «1984», только здесь (фильм, разумеется, не слишком обременен глубиной, которую вложил в свой роман Оруэлл) марсиан сменил Старший Брат.

И в фильме «Человек Омега» [*The Omega Man*] с участием Чарлтона Хестона (по роману Ричарда Матесона «Я — легенда» [*I Am Legend*], который Дэвид Чьют назвал трезвым и *практичным* вампирским романом) мы видим ту же картину: вампиры, в черных костюмах и солнцезащитных очках, в точности похожи на карикатурных гестаповцев. По иронии судьбы ранняя киноверсия того же романа («Последний человек на Земле» [*The Last Man on Earth*] с Винсентом Прайсом в редкой для него роли положительного персонажа — Роберта Невилла) несет другую, но тоже вызывающую ужас политическую идею. Из подтекста — кстати, фильм более близок к роману Матесона — следует, что политик политику рознь и что именно успешная охота на вампиров (его исключительно *практичный* успех, перефразируя Чьюта) превращает Невилла в чудовище, в преступника, в гестаповца, который убивает беспомощных людей во сне. Для нации, которая в ночных политических кошмарах до сих пор видит Кент-стейт¹ и Милай², эта идея выглядит особенно впечатляющей. «Последний человек на Земле», возможно, являет нам пример фильма предельного политического ужаса, потому что иллюстрирует известный тезис Уолта Келли: «Мы встретили врага, и оказалось, что враг — это мы сами».

И тут мы приближаемся к любопытной границе; я ее укажу, но переходить не собираюсь: это точка, в которой

¹ Расстрел 4 мая 1970 года национальной гвардией штата Огайо студентов Кентского университета, которые устроили акции протеста против вторжения американских войск в Камбоджу.

² Резня в Сонгми, один из самых кровавых эпизодов Вьетнамской войны.

фильм ужаса соприкасается с черной комедией. Довольно продолжительное время в этой пограничной точке существовал Стэнли Кубрик. Прекрасный пример тому — его классические фильмы: «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» [*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*] (парень ищет монетку, чтобы позвонить в Вашингтон и предотвратить третью мировую войну; Кинен Уинн с большой неохотой добывает ему мелочь из автомата с колой, предупреждая при этом будущего спасителя мира: «Тебе придется отвечать перед компанией “Кока-кола”»); «Заводной апельсин» [*A Clockwork Orange*] — фильм, нагнетающий политический ужас, изображая людей чудовищами (Малколм Макдауэлл избивает беспомощного старика под мелодию «Поющих под дождем»); «2011 год: Космическая одиссея» [*2001: A Space Odyssey*] — фильм политического ужаса с чудовищем-нечеловеком («Пожалуйста, не выключай меня», — умоляет компьютер-убийца HAL 9000, когда единственный оставшийся в живых пилот корабля, летящего к Юпитеру, один за другим уничтожает модули его памяти), которое кончает свою жизнь, распевая детскую песенку. Кубрик, единственный из американских режиссеров, понимал, что переход через границы табу способен вызвать и дикий хохот, и дикий ужас; всякий, кому в детстве доводилось смеяться шутке бродячего торговца, с этим согласится. А может быть, только Кубрик оказался достаточно умным (или достаточно смелым), чтобы ступить на эту приграничную полосу больше одного раза.

6

«Мы открыли двери невообразимой силе, — мрачно говорит старый ученый в финале фильма «Они!», — и теперь их не закроешь!»

В конце романа Д. Ф. Джонса «Колосс» [*Colossus*] (экранизирован под названием «Колосс: проект Форбина» [*Colossus: The Forbin Project*]) компьютер, получивший

контроль над всем, говорит Форбину, своему создателю, что люди не просто смиряются с его правлением — они увидят в нем Бога. «Никогда!» — гордо отвечает Форбин голосом, который сделал бы честь герою космической оперы Хайнлайна. Но последнее слово принадлежит самому Джонсу — и оно неутешительное. «Никогда?» — так гласит последний абзац его предостерегающего повествования¹.

В фильме Ричарда Игана «Гог» [*Gog*] (режиссер Херберт Л. Строк) вся электроника на космической исследовательской станции словно свихнулась. Зеркало беспорядочно поворачивается, преследуя героиню смертоносным тепловым лучом; центрифуга неожиданно так разгоняется, что буквально размазывает по стенкам двух испытуемых; и в довершение всего два пучеглазых робота Гог и Магог полностью выходят из-под контроля: щелкают своими клешнями-манипуляторами, издают странные звуки, напоминающие тиканье счетчика Гейгера, и разрушают все вокруг. («Я с ним справлюсь», — говорит хладнокровный ученый за несколько мгновений до того, как Магог сворачивает ему шею одним из этих своих манипуляторов.)

«У нас тут они вырастают большие», — самодовольно сообщает старый индеец из «Пророчества» Джона Франкенхаймера Роберту Фоксуорту и Талии Шайр, а в это время головастик размером с лосося выпрыгивает из озера в северном Мэне и скачет по берегу. И действительно: после того как Фоксуорту встречается лосось размером с дельфина, благодаришь небеса за то, что киты не водятся в пресной воде.

¹ Д. Ф. Джонса трудно назвать Поллианной. В его романе, вышедшем вслед за «Колоссом», придуманная для контроля рождаемости пилюля, которую нужно принимать только один раз, приводит к вымиранию человечества. Джонс не одинок в своем утрюмом недоверии к технологическому миру; таков же Дж. Баллард, автор столь мрачных произведений, как «Автокатастрофа» [*Crash*], «Бетонный остров» [*Concrete Island*] и «Высотка» [*High-Rise*], не говоря уже о Курте Воннегута-младшем (которого моя жена ласково называет «папа Курт»), давшем нам «Колыбель для кошки» [*Car's Cradle*] и «Механическое пианино» [*Player Piano*]. — *Примеч. автора.*

Все это — отличительные черты фильмов ужасов с технологическим подтекстом... иногда именуемых «фильмы о том, как природа спятила» (хотя неясно, что природного есть в Гоге и Магоге с их гусеницами и целым лесом антенн). Во всех этих фильмах вина возлагается на человечество и человеческую технологию; «Вы сами навлекли на себя это зло», — как бы говорят такие фильмы; подходящая эпитафия для братской могилы человечества, думаю я, когда начнут свой полет МБР.

В фильме «Они!» ядерные испытания на полигоне Белые пески (на нем в 1945 году был произведен первый атомный взрыв) послужили причиной появления гигантских муравьев; холодная война привела к созданию старины Колосса; то же самое с машинами, которые сошли с ума в «Гоге»; а ртуть в воде, побочный продукт бумажного производства, вызвала к жизни гигантских головастика и чудовищ-мутантов в «Пророчестве».

Именно здесь, в фильмах техноужасов, мы натыкаемся на главную жилу. Никаких отдельных вкраплений, самородков, как в фильмах об ужасах экономических или политических; да здесь золото можно брать прямо из земли голыми руками. На этой территории фильмов ужасов почва столь плодородная, что даже такая до невозможности плохая картина, как «Ужас на пляже для пирушек» [*The Horror of Party Beach*], предоставляет технологический аспект для анализа: видите ли, всем этим пляжным любителям музыки в бикини угрожают чудовища, мутанты, возникшие из-за сброса контейнеров с радиоактивными отходами; естественно, эти контейнеры начинают пропускать радиацию. Но не волнуйтесь: хотя несколько девушек были растерзаны, все кончается хорошо и до начала семестра можно съесть еще одну сосиску.

Вновь повторю: все это редко происходит по задумке режиссеров, сценаристов или продюсеров; эти темы возникают сами по себе. Например, продюсерами «Ужаса на пляже» были два владельца кинотеатров «драйв-ин» из Коннектикута, которые увидели шанс быстро заработать на малобюджетном фильме ужасов (по-видимому, рассуждали

они так: если Николсон и Аркофф из АИП могут заработать X долларов, снимая второсортные картины, то они могут заработать X в квадрате на третьесортных картинах). То, что в ходе съемок они обрисовали проблему, которая станет актуальной лишь десять лет спустя, — чистая случайность... но любые случайности рано или поздно происходят, как на Три-Майл-Айленде¹. Довольно забавно, что этот неровный малобюджетный рок-н-ролльный фильм ужасов попал со своими щелкающими счетчиками Гейгера в самое яблочко задолго до того, как кто-нибудь задумался над «Китайским синдромом» [*The China Syndrome*].

Итак, очевидно, что эти три круга ужасов пересекаются, и рано или поздно мы прибываем на одну и ту же конечную станцию — к общему кошмару всех американцев. Конечно, этот кошмар создается ради прибыли, но кошмар — всегда кошмар, и в конечном счете мотив теряет значение и интересным становится сам кошмар.

Я уверен, что продюсеры «Ужаса на пляже для пирушек» (как и продюсеры «Китайского синдрома») никогда не говорили друг другу: «Послушай, надо предупредить народ Америки, что атомные реакторы — опасная штука, но мы подсластим эту горькую пилюлю забавным сюжетом». Нет, обсуждение, более вероятно, шло таким образом: поскольку мы нацеливаемся на молодежную аудиторию, наши герои будут молодыми; поскольку наша аудитория интересуется сексом, мы будем снимать сцены на солнечном пляже, что позволит нам показывать много обнаженных тел, а цензорам не к чему будет придраться. И поскольку наша аудитория любит остроту ощущений, покажем ей ужасных чудовищ. И еще должно быть смешно. В результате получился гибрид самых прокатных фильмов АИП: кино про чудовищ и кино про пляж.

Но поскольку любой фильм ужасов (возможно, за исключением фильмов немецких экспрессионистов 1910–1920-х годов) должен быть хотя бы поверхностно правдо-

¹ Остров на реке Саскуэханна, штат Пенсильвания. На нем расположена атомная электростанция, на которой в 1979 году произошла первая в истории ядерной энергетики крупная авария.

подобным, надо придумать какую-то *причину*, чтобы чудовища неожиданно появились из океана и начали совершать эти свои антиобщественные поступки. (В одной из сцен чудовища нападают на дремлющих пляжников и убивают десятка два молодых людей — к вопросу о тех, кто портит другим веселье!) И продюсеры выбрали в качестве первопричины ядерные отходы, которые вытекают из проржавевших контейнеров. Я уверен, что в их продюсерских обсуждениях это был один из самых незначительных пунктов, и *именно поэтому* он стал сейчас таким важным для нас.

Поиски причины появления чудовищ — это своего рода процесс свободных ассоциаций, разновидность теста, с помощью которого психиатры определяют пункты тревоги. И хотя «Ужас на пляже для пирушек» давно канул в небытие, образ контейнеров с символами радиации на крышках, медленно погружающихся на дно океана, в памяти остался у многих. «Что, Христа ради, делают с этими ядерными отходами? — тревожно спрашивает сознание. — С отработанным топливом, с радиоактивной грязью, с использованными плутониевыми стержнями, с отслужившими свой срок деталями, стильными, как никелированный револьвер, которые будут излучать еще лет шестьсот? Знает ли *кто-нибудь*, ради Христа, куда все это девают?»

Стоит чуть глубже вдуматься в фильмы о техноужасах — то есть те, чей подтекст предполагает, что нас предадут наши собственные машины и процесс массового производства, — как сразу же выскакивает одна из карт колоды Таро, о которых мы говорили; на сей раз это Оборотень. Рассуждая о «Докторе Джекиле и мистере Хайде», я пользовался терминами «аполлонов» (имея в виду разум и силу интеллекта) и «дионисов» (эмоции, чувственность, импульсивные действия). Как правило, фильмы, выражающие страхи перед технологиями, тоже обладают двойной природой. Кузнечики в «Начале конца» — существа аполлоновы, они заняты своими делами: прыгают, едят, выпускают табачный сок и производят маленьких кузнечиков. Но, вырастая под влиянием ядерного проклятия до разме-

ров «кадиллака», они становятся дионисовыми и нападают на Чикаго. И именно дионисовы тенденции (в этом конкретном случае — инстинкт продолжения рода) — приводят их к гибели. Питер Грейвз (в роли Смелого Молодого Ученого) моделирует брачный призыв, и запись с этим призывом передают через громкоговорители с катеров, плывущих по озеру Мичиган; все кузнечики устремляются в воду, считая, что там их ждет самка. Тоже предостережение, как вы понимаете. Уверен, Д. Ф. Джонсу понравилось.

Даже в «Ночи живых мертвецов» есть аспект техноужаса — факт, о котором обычно забывают, когда видят, как зомби движутся к одинокой ферме в Пенсильвании, где окопались «хорошие парни». Охваченные ужасом зрители упускают из виду, что на самом деле ничего сверхъестественного в этих ходячих мертвецах нет; они встают из могил потому, что космический аппарат, летевший к Венере, подцепил на обратном пути некую оживляющую радиацию. Очевидно, предполагается, что обломки этого аппарата растащили на сувениры в Палм-Спрингс или Форт-Лодердейле.

Присущий подтексту фильмов техноужасов эффект барометра можно увидеть, если сопоставить картины 50-х, 60-х и 70-х годов. В 50-е годы ужас перед Бомбой и радиоактивными осадками был живым и страшным, он оставил след в детях этого времени, которые хотели быть хорошими, точно так же как депрессия оставила свой след в детях 30-х годов. Новое поколение — сейчас это подростки — растет, уже не вспоминая о Карибском кризисе и убийстве Кеннеди в Далласе; оно взращивается на молоке разрядки. Нынешним молодым людям трудно осознать ужас этих событий, но, несомненно, они его осознают, когда наступит пора нового затягивания поясов и растущего напряжения — а она не за горами... и будущие фильмы ужасов вновь окажутся кстати и придадут смутным страхам людей направление и фокус.

Возможно, труднее всего понять ужас тем, чье время прошло; может быть, поэтому родители ругают детей за страх перед привидениями, забывая, что в детстве сами ис-

пытывали те же самые страхи (и родители у них были такие же сочувствующие, но ни черта не понимающие). Возможно, поэтому кошмары одного поколения становятся социологией следующего, и даже тем, кто прошел через огонь, трудно припомнить, как сильно он жжется.

Я, например, помню, что в 1968 году, когда мне был двадцать один, тема длинных волос была чрезвычайно неприятной и взрывчатой. Сейчас в это так же трудно поверить, как в то, что люди убивали друг друга из-за разногласий насчет того, вращается ли Солнце вокруг Земли или наоборот.

В том счастливом 1968 году какой-то строитель выбросил меня из бара «Звездная пыль» в Брюере, штат Мэн. Этот парень был сплошные мускулы; он сказал мне, что я могу вернуться и допить свое пиво, «когда пострижешься, ты, лохматый неряха». Из проезжающих машин (обычно старых, еще с крыльями и порогами) слышались крики: «Ты парень или девчонка? Отсосешь мне, детка? Когда ты в последний раз мылся?» Такие дела, как выражается папа Курт.

Я могу вспомнить все это скорее с целью анализа, как вспоминаю вросшую в края раны повязку после хирургической операции, когда мне было двенадцать лет, — вспоминаю, как ее снимали. Я закричал от боли и потерял сознание. Помню то ощущение, когда повязку стаскивали с новой, здоровой ткани (операцию производила санитарка, которая, по-видимому, не понимала, что делает), помню свой крик и помню обморок. Но вот чего не могу вспомнить, так это самой боли. То же самое с прической, а в более широком смысле — со всеми другими болями, связанными со взрослением во времена напалма и жакета Неру. Я сознательно избегал писать романы, действие которых происходит в 60-е годы, потому что это все равно что срывать хирургическую перевязку, ставшую для меня лишь воспоминанием — как будто это было с другим человеком. Но тем не менее все это было: ненависть, паранойя, страх с обеих сторон — и все это было *слишком* реально. Тому, кто сомневается, достаточно заново посмотреть

квинтэссенцию контркультуры 60-х годов — фильм ужасов «Беспечный ездок», в котором Питер Фонда и Деннис Хоппер гибнут от рук двух деревенщин на пикапе, а в это время Роджер Макгинн поет песню Боба Дилана «Все в порядке, мама, это просто кровь».

Так же трудно бывает вспомнить страхи, которые пришли к нам в годы расцвета атомной технологии, двадцать пять лет назад. Сама по себе технология была строго аполлонова; аполлонова, как отличный парень Ларри Тэлбот, молящийся на ночь. Атом не был расщеплен бормочущим Колином Клайвом или Борисом Карлоффом в какой-нибудь безумной восточноевропейской лаборатории; это не было сделано с помощью алхимии и лунного света в центре рунического круга; нет, это совершили парни из Окриджа¹ и Белых песков, которые носили твидовые пиджаки и курили «Лаки», парни, которых беспокоила перхоть и псориаз, а также мысли от том, смогут ли они купить новую машину и как избавиться от проклятых сорняков на газоне. Расщепление атома, цепная реакция, открытие двери в новый мир, о которой говорил старый ученый в «Они!», — все это было проделано на сугубо деловой основе.

Люди понимали это и могли с этим жить (научные книги 50-х годов превозносят мир Дружественного атома, в котором энергию дают безопасные ядерные реакторы, а школьники бесплатно получают комиксы, выпущенные за счет электрических компаний), но все же подозревали, что на оборотной стороне медали — волосатая обезьянья морда, и боялись ее; боялись того, чем может обернуться атом, который по многим технологическим и политическим причинам не во всем поддается контролю. Это ощущение глубокой тревоги мы видим в таких фильмах, как «Начало конца», «Они!», «Тарантул», «Невероятно уменьшающийся человек» (где радиация вместе с пестицидами превращает в кошмар жизнь одного человека — Скотта Кери), «Водородный человек» [*The H-Man*] и «Человек четвертого измерения» [*4D Man*]. Пика абсурдности этот

¹ Город в штате Теннесси, который стал штаб-квартирой «Манхэттенского проекта».

цикл достигает в «Ночи зайца» [*Night of the Lepus*], где миру угрожают шестидесятифутовые зайчики¹.

Тревоги, отраженные в фильмах техноужасов 60-х и 70-х годов, менялись вместе с тревогами людей, живших в то время: фильмы о гигантских насекомых уступают место таким, как «Проект Форбина» (компьютерная программа, завоевавшая мир) и «2001» — оба фильма предлагают нам мысль о компьютере в роли бога или даже еще более отвратительную (и, согласен, нелепую), о компьютере как некоем сатире; она представлена в фильмах «Потомство демона» [*Demon Seed*] и «Сатурн 3» [*Saturn 3*]. Ужас 60-х порожден представлением о технологии как осьминоге — возможно, разумном, — что погребает нас заживо в волоките и информационных системах, которые ужасны, когда действуют («Проект Форбина»), но еще ужаснее, когда ломаются. В «Штамме «Андромеда»», например, небольшой клочок бумаги, застрявший в ударнике телетайпа, не дает звонку сработать, и это (в манере, которую, несомненно, одобрил бы Руб Голдберг²) едва не приводит к концу света.

Наконец наступили 70-е; их дух ярче всего был выражен в не очень хорошо исполненном, но отлично задуманном фильме Франкенхаймера «Пророчество», который удивительно напоминает фильмы о больших насекомых 50-х (изменилась только первопричина), и в «Китайском синдроме», фильме ужасов, объединившем все три основные разновидности технофобии: страх перед радиацией,

¹ И множество других, в том числе японского производства, объединенных в качестве первопричины либо долгим воздействием радиации, либо атомным взрывом: «Годзилла» [*Godzilla*], «Горго» [*Gorgo*], «Радон» [*Rodan*], «Мотра» [*Mothra*] и «Гидра — трехголовый монстр» [*Ghidrah, the Three-Headed Monster*]. Один раз эта идея использовалась даже для создания комического эффекта, и это было задолго до «Доктора Стрейнджлава» Кубрика — в своеобразном фильме 50-х годов «Атомный ребенок» [*The Atomic Kid*], в котором снимался Микки Руни. — *Примеч. автора.*

² Известный карикатурист и скульптор; прославился рисунками сложных, но бесполезных машин и механизмов.

страх перед экологией и страх перед вышедшими из-под контроля машинами.

Прежде чем закончить эту краткую характеристику картин, основанных на массовых страхах перед технологией, и извлечь из них эквивалент истории о Крюке (картины, адресованные луддиту, сидящему в каждом из нас), стоит упомянуть некоторые попадающие в эту категорию фильмы о космических путешествиях (только исключим из этого списка такие ксенофобные ленты, как «Земля против летающих тарелок» и «Мистериане» [*The Mysterians*])... Следует отличать фильмы, которые сосредотачиваются на возможных дионисовых последствиях космических исследований (например, «Штамм "Андромеда"» или «Ночь живых мертвецов», где спутники приносят на Землю опасные, но неразумные живые организмы), от чисто ксенофобных картин, рассказывающих о вторжении из космоса, фильмов, в которых человечеству отводится пассивная роль, когда на него нападают инопланетные головорезы. В фильмах такого рода технология часто выступает в роли спасителя (как в «Земле против летающих тарелок», в котором Хью Марлоу с помощью своего акустического ружья нарушает работу электромагнитных двигателей кораблей пришельцев, или в «Нечто», где Тоби и его люди поджаривают межзвездный овощ электричеством): аполлонова наука уничтожает дионисовых плохих парней с планеты X.

Хотя и «Штамм "Андромеда"», и «Ночь живых мертвецов» рассматривают космические путешествия как реальную опасность, возможно, лучший пример идеи об уме, опасно загипнотизированном песней сирены-технологии, мы имеем в «Эксперименте Куотермасса», фильме, который предшествовал обоим вышеупомянутым. В этом фильме, первом из признанного критиками цикла «Куотермасс», зрителю предлагают одну из самых необычных загадок запертой комнаты: трое ученых-астронавтов отправлены в космос, но возвращается только один... да еще кататоником. Телеметрия и присутствие всех трех скафандров как будто свидетельствуют, что ни один из астронавтов не покидал корабль. Куда же они делись?

Оказалось, в корабль проник межзвездный «заяц» — этот прием мы еще встретим в «Оно! Ужас из космоса» [*It! The Terror from Beyond Space*] и, конечно, в «Чужом». «Заяц» поглотил двух товарищей выжившего космонавта, оставив от них только жидкую серую массу... и, разумеется, этот «заяц» (нечто вроде космической споры) вплотную занялся телом выжившего — Виктора Каруна, роль которого со страшным правдоподобием исполняет Ричард Уордсворт. В конце концов бедный Карун превращается в губчатый многощупальцевый ужас; его обнаруживают на лесах Вестминстерского аббатства и там же уничтожают (в самый последний момент: оно уже собирается выпустить споры и произвести миллиарды себе подобных) сильным разрядом электричества.

Все это стандартно для фильма о чудовищах. Но мрачная, создающая сильное впечатление режиссерская манера Вэла Геста и сам образ Куотермасса в исполнении Брайана Донлеви (с тех пор другие актеры в других фильмах исполняли роль Куотермасса, немного смягчив этот образ) поднимают «Эксперимент Куотермасса» на уровень, о котором и мечтать не могут создатели «Ужаса на пляже для пирушек». Куотермасс — это ученый, которого можно считать безумцем, а можно и не считать, в зависимости от вашего отношения к технологии. Правда, если он безумец, в его безумии достаточно аполлоновой методичности, чтобы сделать его таким же пугающим (и опасным), как машущая щупальцами масса, которая недавно была Виктором Каруном. «Я ученый, а не предсказатель будущего», — презрительно говорит Куотермасс робкому врачу, который спрашивает у него, что будет дальше; когда коллега предупреждает его, что, если он откроет люк разбившейся ракеты, космические путешественники внутри могут сгореть, Куотермасс кричит на него: «Не говорите мне, что делать, а чего не делать!»

К Каруну он относится так же, как биолог — к хомяку или макаке-резус. «С ним все в порядке, — говорит Куотермасс о впавшем в кататонию Каруне, который сидит в чем-то, отдаленно напоминающем кресло дантиста,

и смотрит на мир глазами черными и мертвыми, как адские угли. — Он знает, что мы стараемся ему помочь».

И все-таки в конце побеждает именно Куотермасс — пусть даже благодаря слепой удаче. После того как чудовище уничтожено, Куотермасс грубо отстраняет полицейского, который нерешительно говорит ему, что молился об успехе. «С меня достаточно и одного мира», — говорит полицейский; Куотермасс не обращает на него внимания.

У двери к нему пробивается молодой помощник.

— Я только что узнал, — говорит он. — Могу я что-нибудь сделать, сэр?

— Да, Моррис, — отвечает Куотермасс. — Мне понадобится помощь.

— В чем, сэр?

— В том, чтобы начать все сначала, — выразительно произносит Куотермасс. И это последние слова фильма. В заключительном кадре еще одна ракета стартует в небеса.

Похоже, Гест сам двояко относится и к этому концу и к образу Куотермасса, и именно эта двойственность придает ранним хаммеровским фильмам их силу и звучность. Образ Куотермасса более близок к реальным исследователям послевоенного периода из Окриджа, чем к бормочущим невнятицу ученым 30-х годов; он не доктор Циклоп в белом лабораторном халате, который безумно хихикает, наблюдая сквозь толстые стекла очков за своими созданиями. Напротив, он не только неплохо выглядит и обладает недюжинным умом — он харизматичен, и его невозможно сбить с пути к поставленной цели. Если вы оптимист, то можете считать главной темой «Эксперимента Куотермасса» прославление упорства человеческого духа. Если, с другой стороны, вы пессимист, тогда Куотермасс становится символом врожденной ограниченности человечества и верховным жрецом фильмов техноужасов. Возвращение первой ракеты с астронавтами на борту едва не привело к гибели человечества; Куотермасс отвечает на эту неудачу, как можно быстрее отправляя вторую ракету. Медлительные политики, очевидно, не в состоянии справиться с его харизмой, и когда мы видим в конце фильма

старт второй ракеты, у нас возникает вопрос: *а что принесет с собой она?*

В тревожные сны Голливуда попали даже горячо любимые американцами автомобили; за несколько лет до того, как связаться с домом в Амитивилле, Джеймсу Бролину пришлось противостоять кошмару в фильме «Автомобиль» (1977) [*The Car*] — кошмар олицетворяет выполненный по индивидуальному заказу приземистый лимузин, похожий на те, что развозят пассажиров по аэропорту, но весь мятый и побитый, только что с автомобильной свалки. К концу второй части становится ясно, что это халтура (во время демонстрации такого фильма вы можете благополучно отлучиться за попкорном, потому что знаете: еще по крайней мере минут десять машина ни на кого не нападёт), но начало картины просто отличное: машина преследует двух велосипедистов в Национальном парке Зайон, штат Юта; она ритмично сигналиит, настигая их, и в конце концов сбивает и давит. Есть что-то в этом эпизоде: он взывает к глубинному, примитивному чувству, которое мы испытываем, закрываясь в машине и становясь анонимными... почти убийцами.

Фильм Стивена Спилберга, поставленный по небольшой повести Ричарда Матесона «Дуэль» [*Duel*], гораздо лучше; первоначально он вышел в цикле Эй-би-си «Фильм недели» [*Movie of the Week*], но со временем стал культовым. В картине сумасшедший водитель на огромном десятиколесном грузовике преследует Денниса Уивера по тянущемуся, кажется, на миллионы миль калифорнийскому шоссе. Самого водителя грузовика мы так и не видим (хотя в одном эпизоде из кабины машет мясистая лапа, а в другом — пара ковбойских ботинок топчется по другую сторону машины), и в конечном счете сам грузовик, с его огромными колесами, с грязным, похожим на пустые глаза идиота лобовым стеклом, с голодными бамперами, становится монстром. Когда наконец Уиверу удастся заманить его на край шоссе, грузовик падает под откос, звуки его «гибели» напоминают жуткий рев времен Юрского периода... с таким ревом тираннозавр погружался бы в смоляную

яму. И Уивер реагирует на это так же, как отреагировал бы любой уважающий себя пещерный человек: он вопит, кричит, дурачится, буквально пляшет от радости. «Дуэль» — захватывающий фильм; возможно, это не лучшая работа Спилберга — он снимет свои шедевры позже, в 70-е и 80-е годы, — но, несомненно, она входит в десятку лучших фильмов, снятых для телевидения.

Можно припомнить и другие любопытные истории, в центре которых — автомобиль, но это будут в основном рассказы и романы; такие ленты, как «Смертельные гонки 2000 года» [*Death Race 2000*] и «Безумный Макс» [*Mad Max*], вряд ли в счет. Современный Голливуд, очевидно, решил, что эпоха частного владения автомобилем достигла своего пика и машины надо оставить для забавных автокатастроф (как в «Грязной игре» [*Foul Play*] и нелепо-веселом «Большом автограблении» [*Grand Theft Auto*]) или для слепого благоговения («Водитель» [*The Driver*]). Если читатель эта тема заинтересовала, он может насладиться антологией (сейчас она вышла и в мягкой обложке), составленной Биллом Пронзини и озаглавленной «Зловещий автомобиль» [*Car Sinister*]. Истинным шедевром этой антологии является страшный/забавный рассказ Фрица Лейбера об автомобиле будущего «X — значит пешеход» [*X Marks the Pedwalk*].

7

Фильмы об ужасах социальных.

Мы уже обсуждали несколько фильмов, в которых присутствует социальный аспект — прыщи и псориаз в 50-е годы, не говоря уже о креме для бритья, стекающем по форменному школьному пиджаку Майкла Лэндона. Но есть фильмы, которые затрагивают более серьезные социальные проблемы. В некоторых случаях («Роллербол» [*Rollerball*], «Дикарь на улицах» [*Wild in the Streets*]) они представляют собой логическую или сатирическую экстраполяцию современных общественных тенденций и таким

образом становятся научной фантастикой. Если не возражаете, мы о них говорить не станем на том основании, что это совсем другой танец — отличный от мрачного котильона, в котором мы с вами сейчас участвуем.

Есть несколько фильмов, которые попытались пройти по грани между ужасом и социальной сатирой; наиболее успешно это, по моему мнению, удалось «Степфордским женам». Фильм основан на романе Айры Левина, а Левину удалось проделать этот рискованный трюк дважды — второй раз в «Ребенке Розмари» [*Rosemary's Baby*], о котором мы подробно поговорим, когда наконец начнем обсуждать роман ужасов. А пока ограничимся «Степфордскими женами», в которых сказано немало остроумного о Движении в защиту прав женщин и немало тревожного о том, как ответили на это движение американские мужчины.

Я некоторое время размышлял, соответствует ли этот фильм (режиссер Брайан Форбс, в главных ролях Кэтрин Хэсс и Пола Прентисс) теме моей книги. Он не менее саркастичен, чем лучшие картины Кубрика (хотя гораздо менее изящен), и мне нет дела до тех, кто не смеется, когда Хэсс и Прентисс заходят в дом соседа (он местный аптекарь и настоящий Уолтер Митти¹) и слышат, как его жена стонет наверху: «О, Фрэнк, ты замечательный... Фрэнк, ты лучше всех... ты чемпион...»²

Книга Левина избежала определения «роман ужасов» (которое в наиболее возвышенных кругах литературной критики подобно ярлыку «дворняжка»), потому что критики увидели в ней легкую сатиру на Движение в защиту прав женщин. Но тонкие сатирические намеки Левина на-

¹ Персонаж рассказа Дж. Тербера из сборника «Тайная жизнь Уолтера Митти».

² Впрочем, автор этой сцены не Форбс и не Левин, а сценарист Уильям Голдмен, очень забавный парень. Если сомневаетесь, посмотрите его удивительную пародию на фэнтези и волшебную сказку «Принцесса-невеста» [*The Princess Bride*]. Не могу вспомнить ни одной другой сатиры, кроме разве что «Алисы в Стране Чудес», в которой так удачно сочетались бы любовь, юмор и доброта. — *Примеч. автора.*

правлены отнюдь не против женщин; они нацелены на тех мужчин, которые считают своим неотъемлемым правом уходить по субботам на гольф сразу после того, как им подали завтрак, и возвращаться (как правило, основательно выпив) как раз к обеду.

Я включаю картину сюда — в качестве образца социального ужаса, а не социальной сатиры, — потому что она после некоторых колебаний и отступлений словно сама уже не знает, чем хочет быть, и становится именно этим — фильмом социального ужаса.

Кэтрин Росс и ее муж (его играет Питер Мастерсон) переезжают из Нью-Йорка в Степфорд, пригород в Коннектикуте, считая, что здесь будет лучше их детям и им самим. Степфорд — симпатичный небольшой городок, где дети прилежно дожидаются школьного автобуса, где в любой день можно увидеть двух-трех парней, моющих свои машины, где (вы это чувствуете) ежегодная квота Объединенного благотворительного фонда не только выполняется, но и перевыполняется.

Но есть в Степфорде какая-то странность. Большинство местных замужних женщин кажутся слегка... ну, тронутыми. Хорошенькие, неизменно в красивых платьях (думаю, здесь авторы фильма допустили ошибку: в качестве отличительного признака это грубовато; с тем же успехом эти женщины могли бы приклеивать ко лбу этикетку с надписью: «Я одна из СТРАННЫХ степфордских жен»), разъезжают на автомобилях-универсалах, с необычным энтузиазмом обсуждают заботы по дому и, кажется, все свободное время проводят в супермаркете.

Одна из степфордских жен (из числа *странных*) повредила голову в небольшой аварии на парковке; позже мы видим ее на пикнике, и она снова и снова повторяет: «Я просто *должна* получить рецепт... Я просто *должна* получить рецепт... Я просто *должна*...» И тайна степфордских жен раскрыта. Фрейд с нотками чего-то, подозрительно похожего на отчаяние, спрашивает: «Женщина... чего же она хочет?» Форбс и компания задают противоположный вопрос и получают поразительный ответ. Фильм утвержда-

ет: мужчинам не нужны женщины, им нужны роботы с половыми органами.

В этом фильме есть несколько забавных сцен, помимо уже упоминавшегося эпизода «Фрэнк, ты чемпион»; вот моя любимая: на «ведьминой пирушке», которую организуют Росс и Прентисс, эти *странные* степфордские жены медлительно и очень искренне начинают обсуждать достоинства стиральных порошков и отбеливателей; каждая словно сошла с тех реклам, которые высокопоставленные клерки-мужчины с Мэдисон-авеню иногда называют «Две С на К», имея в виду «двух сучек на кухне».

Но фильм медленно вальсирует из этого ярко освещенного зала социальной сатиры в гораздо более темное помещение. Мы чувствуем, как сжимается кольцо — вначале вокруг Пола Прентисс, затем вокруг Кэтрин Росс. Возникают неприятные эпизоды, когда художник, очевидно, дизайнер по роботам, делает наброски Росс и его глаза перебегают с блокнота на нее и обратно; ухмылка на лице мужа Гины Луизы, когда бульдозер срывает ее теннисный корт, готовя площадку для сооружения плавательного бассейна, который всегда хотелось иметь ему; Росс застает мужа одного в их новом доме, он сидит со стаканом в руке и плачет. Она встревожена, но мы-то знаем: его слезы означают всего лишь, что он променял жену на манекен с микроchipами в голове. Очень скоро она утратит весь свой интерес к фотосъемкам.

Самый сильный ужас и самый мощный социальный заряд фильм приберегает для финала, когда «новая» Кэтрин Росс заходит к прежней... может быть, для того, чтобы ее убить. Под разлетающимся неглиже, которое могло бы быть от «Фредерика из Голливуда»¹, мы видим, что маленькая грудь миссис Росс увеличилась и стала такой, какую мужчины, обсуждая женскую красоту, называют сногшибательной. Впрочем, это вообще не *женские* груди, теперь они принадлежат исключительно мужу. Однако

¹ Известная сеть магазинов нижнего белья. Обанкротилась в 2015 году.

манекен еще не завершен: на месте глаз — два ужасных темных провала. Это страшно и, вероятно, зрительно очень впечатляет, но меня гораздо больше испугала эта разбухшая силиконовая грудь. Лучшие фильмы социального ужаса добиваются своего эффекта намеками, а «Степфордские жены», показывая нам лишь поверхность вещей и не заботясь об объяснениях, как эти вещи сделаны, намекают на многое.

Не стану утомлять вас, пересказывая сюжет фильма Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола» — еще одной картины о поколении с меняющейся моралью; просто предположу, что если ваш интерес к жанру настолько велик, что вы дочитали до этой страницы, значит, вы видели этот фильм.

Действие происходит в конце 50-х — начале 60-х годов, когда разыгрывается прелюдия («Мальчик или девочка» и т.д., и т.д., и т.д.), и с 1966-го по 1972-й — непосредственно страшные события. Литтл Ричардс, который в 1957 году приводил в ужас родителей, вскакивая на пианино и танцуя на нем в туфлях из змеиной кожи, выглядит безобидным шутником рядом с Джоном Ленноном, заявившим, что «Битлз» популярнее Иисуса (после этого фундаменталисты с полным правом могли позволить себе демонстративно сжигать записи группы). Напomaженные волосы сменились уже упоминавшимися длинными лохмами. Родители стали находить у своих сыновей и дочерей какие-то незнакомые травки. Образы рок-музыки становились все тревожнее: если «Мистер Тамбурин» вроде бы о наркотиках, то с «Восьмью милями высоты» «Бердз» в этом уже нет никакого сомнения. Радиостанции продолжали крутить диски одной группы даже после того, как два ее музыканта — мужчины — объявили, что влюблены друг в друга. Элтон Джон заявил о своих нестандартных сексуальных наклонностях, и ничего; однако всего лишь двадцать лет назад звукозаписи дикого Джерри Ли Льюиса перестали передавать по радио, после того как он женился на своей четырнадцатилетней двоюродной сестре.

Потом была война во Вьетнаме. Господа Джонсон и Никсон представляли ее в виде большого пикника в Азии. Молодежь в большинстве своем отказалась принять в нем участие. «Я не ссорился с Конгом», — заявил Мохаммед Али и был лишен чемпионского титула за отказ сменить боксерские перчатки на М-1. Молодые люди начали сжигать свои призывные повестки и убегать в Канаду и Швецию или маршировать с вьетконговскими флагами. В Бангоре, когда я учился в колледже, юношу арестовали и приговорили к заключению за то, что он пришел к заднице своих джинсов американский флаг. Как весело, дети.

Это было больше, чем пропасть между поколениями. Два поколения, подобно разлому Сан-Андреас¹, двигались по разным плитам культурного сознания, обязательств и самого определения цивилизации. Результатом было не землетрясение, а времетрясение. И вот на фоне этого противопоставления прежнего и нового помешательства фильм Фридкина «Изгоняющий дьявола» сам собой превратился в социальный феномен. Очереди в кассы кинотеатров растягивались на кварталы, и даже в поселках, где обычно улицы к половине восьмого пустеют, пришлось организовывать ночные сеансы. Церковники выставляли пикеты, социологи вещали, комментаторы только и говорили, что о зрительском интересе. Страна впала в двухмесячное помешательство.

Фильм (и роман) формально посвящен попыткам двух священников изгнать демона из юной Риган Макнил, хорошенькой маленькой девочки, которую играет Линда Блэр (позже она прославилась в печально известном фильме Энби-си «Рожденные невинными» [*Born Innocent*]). Однако на самом деле это фильм о решительной социальной перемене, очень точно отразивший молодежный взрыв, который произошел в конце 60-х — начале 70-х годов. Это был фильм для всех родителей, которые с ужасом и болью осознавали, что теряют детей, и не могли понять почему. Это вновь Оборотень, история Джекила и Хайда, в кото-

¹ Разлом в земной коре длиной 1300 километров, вызывающий землетрясения в Калифорнии.

рой милая, одинокая и любящая Риган превращается в сквернословящее чудовище, привязанное к постели и хрипящее (голосом Мерседес Маккембридж) такие очаровательные молитвы, как «Ты позволишь Иисусу тебя трахнуть». Если отбросить религиозную оболочку, каждый взрослый американец понимал, о чем говорит мощный подтекст этого фильма; всем было ясно, что демон в Риган Макнил с энтузиазмом откликнется на приветственные возгласы Вудстока¹.

Один из сотрудников «Уорнер бразерс» рассказывал мне недавно, что, согласно исследованиям, средний возраст кинозрителя составляет пятнадцать лет; может быть, именно поэтому фильмы так часто напоминают крайний случай задержки в развитии. На каждую картину типа «Джулии» [*Julia*] или «Поворотного пункта» [*The Turning Point*] приходится десятки таких, как «Роллер Буги» [*Roll Boogie*] или «Если не прекратишь, ослепнешь» [*If You Don't Stop It, You'll Go Blind*]. Но стоит отметить, что когда появляются блокбастеры, на которые надеется каждая студия — такие картины, как «Звездные войны» [*Star Wars*], «Челюсти», «Американские граффити» [*American Graffiti*], «Крестный отец» [*The Godfather*], «Унесенные ветром» [*Gone With the Wind*] и, конечно, «Изгоняющий дьявола», — они подавляют это демографическое господство, которое является врагом умного кинопроизводства. Фильмам ужасов это удается сравнительно редко, но «Изгоняющему дьявола» это удалось (как и «Ужасу Амитивилля», о котором мы уже говорили и который собирал в основном взрослую аудиторию).

Фильмом, адресованным непосредственно пятнадцатилетней аудитории, составляющей основную массу кинозрителей, была картина Брайана Де Пальмы по моему роману «Кэрри» [*Carrie*]. Хотя я полагаю, что и книга, и фильм опираются на одну и ту же социальную ситуацию, обладающую подтекстом ужаса, между ними достаточно

¹ Фестиваль рок-музыки, который состоялся в 1969 году на ферме недалеко от города Бетел, штат Нью-Йорк, и стал кульминационным событием эпохи «контркультуры».

различий для того, чтобы сделать любопытные наблюдения над киноверсией Де Пальмы.

И в фильме, и в книге действие в основном происходит в средней школе; хотя фильм в некоторых моментах расходится с книгой (например, мать Кэрри в кино выглядит странной католичкой, отступившей от веры), основной сюжет тот же самый. Это история девочки по имени Кэрри Уайт, запуганной дочери религиозной фанатички. Необычная одежда Кэрри и ее пугливость становятся предметом шуток и розыгрышей всего класса; девочка в любой ситуации является аутсайдером. Она обладает слабыми телекинетическими способностями, которые усиливаются после первой менструации, и в конце концов с их помощью «срывает овалы» после ужасной катастрофы на школьном балу.

Де Пальма подходит к ситуации легче и искуснее, чем я; книга пытается рассказать об одиночестве девочки, об отчаянных усилиях стать частью общества своих сверстников, в котором она вынуждена существовать, и о крахе этих усилий. И если в романе есть какая-то идея, она заключается в том, что средняя школа — это оплот крайнего консерватизма и фанатизма, в котором школьникам позволено «подняться над ситуацией» не больше, чем инду-су выйти за пределы своей касты.

Но в книге есть и более глубокий подтекст — во всяком случае, я на это надеюсь. Если «Степфордские жены» рассказывают о том, чего мужчины хотят от женщин, то «Кэрри» — книга о том, как женщины находят точку приложения своих сил и что страшит мужчин в женской сексуальности... Я писал эту книгу в 1973 году, всего три года спустя после окончания колледжа, и был уверен, что знаю, чего Движение за права женщин требует от меня и от моего пола. В более «взрослом» смысле книга говорит о встревоженности мужчин грядущим равноправием женщин. Для меня Кэрри Уайт — обиженный подросток, пример человека, чей дух сломлен «ради ее же блага» в той яме пожирателей мужчин и женщин, какой обычно является средняя школа. Но она к тому же и Женщина, впервые

ощутившая свои силы и, подобно Самсону, обрушивающая в конце книги храм на всех окружающих.

Тяжелая, сложная тема — но в романе она есть только для тех, кто готов ее воспринять. А если нет, я возражать не стану. Подтекст действенен лишь тогда, когда он ненавязчив (возможно, по части ненавязчивости я даже чересчур преуспел: в своей рецензии на фильм Де Пальмы Полина Кейл отмахивается от моего романа как от «неприятательной халтуры» — угнетающая оценка, однако отчасти заслуженная).

Фильм Де Пальмы более амбициозен. Как и в «Степфордских женах», в «Кэрри» ужас и юмор существуют бок о бок и взаимодействуют друг с другом, и только к концу ужас одерживает верх. Мы видим, как Билли Нолан (которого отлично сыграл Джон Траволта) по-акульки улыбается полицейским, пряча пиво между ног; момент, напоминающий «Американские граффити». Но чуть позже мы видим, как он разбивает кувалдой голову свинье на скотном дворе; акулька улыбка перешла границу безумия, и именно об этом переходе границы и повествует фильм.

Мы видим троих юношей (одного из них, формально — героя фильма, играет Уильям Кэтт), которые примеряют смокинги перед выпускным балом: эффект ускоренного движения, голоса в стиле Дональда Дака. Видим девушек, которые унижали Кэрри в душевой, бросая в нее тампоны и гигиенические прокладки; они выполняют штрафные упражнения на стадионе под трубную, неуклюжую музыку, напоминающую «Прогулку слоненка». Но за этими детскими, немного забавными сценками мы чувствуем бессмысленную, почти несфокусированную ненависть; общество неосознанно мстит тому, кто пытается подняться над ситуацией. Почти на всем своем протяжении фильм Де Пальмы поразительно весел, но мы чувствуем, что его игривость опасна; за ней видится акулька улыбка, которая превращается в застывшую пасть; занимающиеся ритмикой девушки совсем недавно кричали Кэрри: «Заткни течь! Заткни течь! Заткни течь!» И на балке над

тем местом, где должны короновать Кэрри и Томми (Кэтт), стоит ведро со свиной кровью... и ждет.

Де Пальма искусно и верно управляет своими актрисами. Когда я писал роман, я упорно пробивался к финалу, стараясь использовать все, что знаю о женщинах (а знал я тогда очень немного). Это напряжение чувствуется в книге. Мне кажется, она читается быстро и легко, а еще (по крайней мере, для меня) увлекательно. Но есть в ней некая тяжесть, какой не должно быть в подлинно популярном романе, ощущение *Sturm und Drang* (бури и натиска), от которого я не мог избавиться, как ни старался. В смысле характеров и действия книга кажется достаточно ясной и правдивой, но ей недостает стиля фильма Де Пальмы.

Книга пытается прямо проанализировать муравейник средней школы; Де Пальма в этом же исследовании идет окольными... и гораздо более верными путями. Фильм появился в то время, когда кинокритики сетовали на отсутствие картин с хорошими, полноценными женскими ролями... но никто из этих критиков не заметил, что в своей киноинкарнации «Кэрри» принадлежит почти исключительно женщинам. Билли Нолан, главный — и самый пугающий — образ книги, в кино сведен к почти второстепенной роли. Томми, юноша, который приглашает Кэрри на бал, показан в книге как мальчик, пытающийся поступить по-мужски: он по-своему пытается преодолеть кастовую систему. В фильме он — лишь марионетка в руках подружки, которая с его помощью пытается искупить свою вину за сцену в душевой.

— Я хожу только с теми, с кем хочу, — терпеливо сказал Томми. — И я приглашаю тебя, потому что хочу тебя пригласить. И вдруг он понял, что так оно и есть¹.

Однако в фильме, когда Кэрри спрашивает Томми, почему он приглашает на бал именно ее, тот отвечает ослепительной, солнечной улыбкой и говорит: «Потому что тебе

¹ Стивен Кинг. Кэрри. Пер. с англ. А. Корженевского. — М.: Огонек, 1993.

понравились мои стихи». Которые, кстати, написала его подружка.

Роман рассматривает среднюю школу в довольно обычном свете — как уже упоминавшуюся яму, полную пожирателей мужчин и женщин. Социальная позиция Де Пальмы более оригинальна: он видит в этой пригородной школе для белых детей разновидность матриархата. Куда ни посмотришь, везде за сценой девушки: они дергают за невидимые нити, определяют результаты выборов, используют своих дружков в качестве подставных лиц. На таком фоне Кэрри выглядит вдвойне жалкой, потому что ничего подобного она сделать не в состоянии и может только ждать, пока ее спасут или проклянут другие. Единственная ее сила — в телекинетических способностях, и со временем и книга, и фильм приходят к этому пункту: Кэрри использует свой «дикий талант», чтобы обрушить все прогнившее общество. Я думаю, что успех и книги, и фильма во многом определяется этим: любой школьник, с которого стаскивали шорты на уроке физкультуры или чьи разбивали очки в коридоре, одобрит Кэрри. Она уничтожает гимнастический зал, и в этом (а также в ее разрушительном возвращении домой, на которое в фильме не хватило денег) мы видим осуществление мечты всех социально униженных.

8

Жил некогда на опушке большого леса бедный дровосек с женой и двумя детьми: мальчиком Гензелем и девочкой Гретель. Он всегда был беден, а однажды, когда в той местности случился голод, не смог даже обеспечить семью едой. Однажды вечером, пометавшись по постели, полный тревог и беспокойств, он сказал жене: «Что с нами будет? Как мы вырастим наших бедных детей, если у нас самих ничего нет?» «Вот что я скажу тебе, муж, — ответила женщина, — завтра утром мы отведем детей в самую густую часть леса; там мы разожжем для них костер и дадим каждому по куску хлеба, а потом

займемся своей работой и оставим их одних. Они не смогут отыскать путь домой, и мы от них избавимся...»¹

Выше мы обсуждали фильмы ужасов с подтекстом, который пытается увязать реальные (хотя и неопределенные) тревоги с кошмарами, принятыми в кино. Теперь же, после обращения к «Гензелю и Гретель», поучительнейшей детской сказке, давайте оставим тусклый свет рациональности и рассмотрим несколько фильмов, действие которых значительно глубже, потому что минует разум и обращается к страхам, которые считаются универсальными.

Здесь мы, несомненно, пересекаем границы табу, и мне лучше с самого начала быть с вами откровенным. Я полагаю, что мы все душевно больны; те из нас, кто не попал в психлечебницу, просто лучше маскируются — а может, и не лучше. Мы все знаем людей, которые разговаривают сами с собой; людей, которые корчат ужасные гримасы, когда считают, что их никто не видит; людей, страдающих истерическими фобиями — они боятся змей, темноты, тесных помещений, падения... и, конечно, тех червей, что терпеливо ждут под землей своей доли на большом праздничном столе жизни: все едоки должны быть съедены.

Когда мы платим пять или шесть баксов и садимся на свое место смотреть фильм ужасов, мы бросаем вызов кошмару.

Почему? Некоторые причины этого просты и очевидны. Показать, что мы можем, что не боимся прокатиться на американских горках. Это не значит, что мы удержимся от крика на хорошем фильме ужасов: каждый имеет право вскрикнуть, когда вагончик на горках делает резкий поворот или низвергается в пруд. И, подобно американским горкам, фильмы ужасов всегда были царством молодежи: к сорока или пятидесяти годам интерес к двойным поворотам и петлям значительно снижается.

¹ Из «Сокровищницы волшебных сказок» Эндрю Ленга, изданной Гэри Уилкинсом. — Нью-Йорк: Эвенел букс, 1979, с. 91. — *Примеч. автора.*

Кроме того, как уже было отмечено, мы стремимся восстановить ощущение нормальности: фильмы ужасов изначально консервативны, даже реакционны. Фреда Джексон в роли ужасной тающей женщины в «Умри, монстр, умри!» [*Die, Monster, Die!*] подтверждает, что хотя мы далеко не так красивы, как Роберт Редфорд или Дайана Росс, все равно до истинного уродства нам сотни и сотни световых лет.

А еще мы хотим позабавиться.

Да, но вот как раз в этом месте земля начинает уходить из-под ног. Потому что забава эта довольно своеобразная. Мы забавляемся, видя опасность — иногда смертельную, — грозящую *другим*. Один критик предположил, что если профессиональный футбол служит зрителям заменой войны, то фильм ужасов — современная версия публичного линчевания.

Без сомнения, мифические, «сказочные» фильмы ужасов стараются убрать все оттенки серого (в этом одна из причин слабого эффекта «Когда звонит незнакомец» [*When the Stranger Calls*]); психопат, которого честно и хорошо играет Тони Бекли, — просто бедняга, страдающий от собственного психоза; наше невольное сочувствие к нему разбавляет успех фильма, как вода разбавляет виски); они уговаривают нас отложить взрослую склонность к анализу и вновь стать детьми, видеть только черное или белое. Возможно, на этом уровне фильмы ужасов приносят психическое облегчение своим приглашением к упрощению, и даже откровенное безумие встречается достаточно редко. Нам говорят, что мы можем отпустить вожжи у своих эмоций... или обойтись совсем без вожжей.

Если все мы безумны, значит, безумие конкретного человека — лишь вопрос степени. Если безумие заставляет вас резать женщин, как Джек-потрошитель или Кливлендский мясник, вас запирают в психиатрическую лечебницу (только этих двух любителей ночной хирургии так и не поймали, хе-хе-хе); если, с другой стороны, безумие заставляет вас говорить с самим собою или ковырять в носу утром в автобусе, вас оставят в покое и позволят занимать-

ся своими делами... хотя сомнительно, чтобы вы получали приглашения на великосветские приемы.

Потенциальный линчеватель сидит почти в каждом из нас (я исключаю святых, прошлых и нынешних, но все святые тоже были по-своему безумны), и время от времени его приходится выпускать покричать и покататься по травке. Клянусь Господом, кажется, я снова завел речь об Оборотне. Наши эмоции и страхи образуют собственное тело, и мы понимаем, что оно требует упражнений для поддержания мышечного тонуса. Некоторые из этих эмоциональных «мышц» принимаются — даже приветствуются — в цивилизованном обществе; это, разумеется, те эмоции, которые стремятся поддерживать статус-кво самой цивилизации. Любовь, дружба, верность, доброта — этим эмоциям мы аплодируем, эти эмоции обрели бессмертие в плохих куплетах на открытках «Холлмарк» и виршах (я решусь назвать это поэзией) Леонарда Нимоя.

Проявление подобных эмоций общество приветствует позитивно: это мы узнаем с пеленок. Когда в детстве мы обнимаем маленькую мерзавку-сестру и целуем ее, все тетюшки и дядюшки улыбаются, усмеваются и восклицают: «Ну разве он не прелесть?» И за этим обычно следует награда в виде шоколадного печенья. Но если мы нарочно прищемим маленькой мерзавке пальцы дверью, последуют санкции: гневные укоры родителей, теток и дядек; и получим мы не печенье, а шлепок.

Однако антиобщественные эмоции никуда не уходят и требуют соответствующих упражнений. У нас существуют такие «черные» шутки, как «в чем разница между грузовиком с шарами для боулинга и грузовиком с мертвыми младенцами?» (нельзя разгрузить шары для боулинга вилами... между прочим, я впервые услышал эту шутку от десятилетнего мальчика). Такая шутка может вызвать улыбку или даже смех, хотя внутренне мы отшатываемся, и это лишний раз подтверждает тезис: если мы разделяем братство людей, то одновременно разделяем и их безумие. Я не защищаю «черные» шутки или безумие, а лишь объясняю, почему лучшие фильмы ужасов, как и волшебные сказки,

умудряются быть реакционными, анархистскими и революционными в одно и то же время.

Мой агент Кирби Макколи любит рассказывать сцену из фильма Энди Уорхола «Плохой» [*Bad*] — и рассказывает ее добродушным тоном завязтого любителя ужасиков. Мать выбрасывает ребенка из окна небоскреба; мы переносимся к толпе внизу и слышим громкий всплеск. Другая мать проводит своего ребенка сквозь толпу к мокрому месту (по-видимому, на самом деле это разбитый арбуз), показывает на него и говорит: «Вот что случится с тобой, если ты будешь плохим!» «Черная» шутка, как та, про грузовик с мертвыми младенцами — или про детей в лесу, которую мы называем «Гензель и Гретель».

У фантастических фильмов ужасов, как и у «черных» шуток, работа грязная. Они сознательно обращаются ко всему худшему в нас. Это освобожденная болезненность, спущенные с цепи примитивнейшие инстинкты, ожившие отвратительные фантазии... и все это происходит, как и полагается, в темноте. Поэтому хорошие либералы сторонятся фильмов ужасов. Что касается меня, то я рассматриваю самые агрессивные из них — «Рассвет мертвецов», например — таким образом: они поднимают крышку люка в цивилизованной лобной части мозга и бросают корзину сырого мяса голодным аллигаторам, которые плавают в подземной реке.

А зачем это нужно? Чтобы они не вздумали вырваться, парень. Так они останутся там, внизу, а я здесь, наверху. Леннон и Маккартни сказали, что все, что нам нужно, это любовь, и я с ними согласен. С одним уточнением: пока твои аллигаторы сыты.

9

А теперь слово поэту Кеннету Петчену. Из его маленькой умной книги «Но даже так» [*But Even So*]:

Иди же сюда, дитя,
если бы мы хотели

причинить тебе зло, неужели ты думаешь,
мы бы затаились здесь,
у дороги,
в самом темном уголке
леса?

Это квинтэссенция атмосферы всех лучших фантастических фильмов ужасов; она доказывает, что под уровнями простой агрессивности и простой болезненности есть еще один, на котором фильмы ужасов проделывают самую важную работу. И это хорошо, потому что без этого уровня наше воображение было бы бедным и униженным и довольствовало бы тем ужасом, который предлагают ему фильмы вроде «Последний дом слева» [*Last House on the Left*] и «Пятница, 13-е» [*Friday the 13-th*]. Да, фильм ужасов собирается причинить нам вред, и именно потому он затаился здесь, в самой темной части леса. На этом, самом фундаментальном уровне фильм ужасов вас не обманывает: он хочет до вас добраться. Как только ему удастся низвести вас до детской психологии, он начинает играть более простые и гармоничные мелодии: величайшее ограничение (и следовательно, величайший вызов) жанра ужасов есть его строгость. То, что действительно глубоко пугает людей, может быть сведено к немногому. И как только это произошло, анализ, который был представлен на предыдущих страницах, становится невозможен... а даже если бы был возможен, то оказался бы бесполезен. Можно определить воздействие, и на этом дело кончится. Идти дальше бессмысленно, это все равно что пытаться разделить простое число надвое и получить при этом равные половины. Но этого воздействия может оказаться достаточно: есть фильмы вроде «Уродцев» Браунинга, которые способны низвести нас до состояния дрожащей протоплазмы, заставить шептать (или скулить): «Пожалуйста, не надо»; эти фильмы сохраняют свою власть над нами, что бы мы ни делали, включая применение самого волшебного из всех заклинаний: «Это всего лишь кино». И все они могут открываться знаменитой волшебной отмычкой: «Однажды...»

Так что прежде чем двигаться дальше, вот вам небольшая шутка. Возьмите листок бумаги, ручку и записывайте свои ответы. Двадцать вопросов; за каждый вопрос — пять очков. Если вы набрали меньше семидесяти, придется вернуться и поработать над настоящими страшными фильмами... теми, что пугают нас, просто потому что пугают.

Готовы? Отлично. Назовите фильмы.

1. Однажды мужу слепой женщины, чемпионки мира, пришлось на какое-то время отлучиться (чтобы убить дракона или что-нибудь в этом роде), а пока его не было, к ней пришел злой человек по имени Гарри Роут из Скарсдейла.

2. Однажды три няньки вышли из дому на Хэллоуин, и только одна из них дожила до Дня всех святых.

3. Однажды женщина, укравшая деньги, провела не слишком приятный вечер в захолустном мотеле. Все шло хорошо, пока не появилась мать владельца мотеля; эта мать сделала кое-что очень плохое.

4. Однажды плохие люди испортили линию подачи кислорода в большой больнице, и очень многие уснули надолго — как Белоснежка. Только они никогда уже не проснулись.

5. Однажды жила-была печальная девушка; она знакомилась с мужчинами в баре и когда приводила их к себе домой, переставала быть печальной. Но как-то раз она познакомилась с мужчиной, который носил маску. А под маской скрывалось чудовище.

6. Однажды смелые исследователи высадились на другой планете, чтобы проверить, не нужна ли кому помощь. Помощь никому не была нужна, но, возвращаясь, они обнаружили, что кое-кого с собой прихватили.

7. Однажды печальная женщина по имени Элеанор отправилась на поиски приключений в зачарованный замок. В зачарованном замке леди Элеанор была уже не такой печальной, потому что нашла новых друзей. Но только эти друзья ушли, а она осталась... навсегда.

8. Однажды один молодой человек пытался привезти волшебный порошок из другой страны на борту волшебного

го ковра-самолета. Но плохие люди схватили его, прежде чем он добрался до ковра-самолета, отобрали у него волшебный порошок и посадили его в темницу.

9. Однажды жила-была маленькая девочка, которая выглядела очень милой, но на самом деле была очень злой. Она заперла своего воспитателя в комнате и подожгла его матрац, набитый стружкой, — а все потому, что он был с ней строг.

10. Однажды жили-были двое маленьких детей, очень похожих на Гензеля и Гретель, и когда их папа умер, мама вышла замуж за злого человека, который делал вид, что он хороший. На пальцах одной руки у этого человека было вытатуировано слово «ЛЮБОВЬ», а на пальцах другой — «НЕНАВИСТЬ».

11. Однажды одна американка, чье здравомыслие было под вопросом, приехала в Лондон. И ей показалось, что в соседнем заколоченном доме произошло убийство.

12. Однажды женщина и ее брат пошли положить цветы на могилу матери, и брат, который любил розыгрыши, сказал: «Они идут за тобой, Барбара». Только оказалось, что они на самом деле пришли за ней... но сначала они забрали *его*.

13. Однажды все птицы в мире рассердились на людей и начали убивать их, потому что попали под злые чары.

14. Однажды сумасшедший топором зарубил свою семью — одного за другим — в старом ирландском доме. И когда отрубил голову садовнику, она скатилась в бассейн — ну разве не забавно?

15. Однажды две сестры состарились вместе в зачарованном замке в царстве Голливуд. В свое время одна из них была знаменита в этом царстве, но с тех пор прошло много лет. А другая была прикована к инвалидному креслу. И знаете, что случилось? Сестра, которая могла ходить, подала парализованной сестре на обед мертвую крысу! Ну разве не забавно?

16. Однажды жил-был гробовщик, который обнаружил: если воткнуть черные булавы в участки кладбища, владельцы этих участков умирают. Но когда он заменил чер-

ные булавки белыми, знаете, что случилось? Кино превратилось в кучу дерьма! Ну разве не забавно?

17. Однажды плохой человек украл маленькую принцессу и похоронил заживо... по крайней мере, так он сказал.

18. Однажды один человек изобрел волшебные глазные капли; с их помощью он смог увидеть карты своих партнеров в Лас-Вегасе и выиграл кучу денег. Еще он мог видеть сквозь одежду и смотрел на девушек на вечеринках, что было совсем нехорошо, но подождите минутку. Этот человек видел все больше... и больше... и больше...

19. Однажды жила-была женщина, которой достался ребенок Сатаны, и этот ребенок сбросил ее с галереи при помощи трехколесного велосипеда. Какой нехороший поступок! Но маме повезло! Поскольку она вскоре умерла, ей не пришлось участвовать в продолжении!

20. Однажды несколько друзей отправились в плавание на каноэ по волшебной реке, и плохие люди увидели, что они развлекаются, и решили наказать их за это. Плохие люди не хотели, чтобы горожане забавлялись в их лесу.

Ну что, записали ответы? Если у вас четыре или больше пропусков и нет даже догадок, чем их заполнить, вы слишком много времени проводите за «правильными» фильмами, такими как «Джулия», «Манхэттен» [*Manhattan*] и «Уходя в отрыв» [*Breaking Away*]. И пока вы смотрели Вуди Аллена с его имитацией вросших волос (либеральных вросших волос, разумеется), вы пропустили некоторые из самых страшных фильмов. А вот и ответы:

1. «Дождись темноты» [*Wait Until Dark*].
2. «Хэллоуин» [*Halloween*].
3. «Психо» [*Psycho*].
4. «Кома» [*Coma*].
5. «В поисках мистера Гудбара» [*Looking for Mr. Goodbar*].
6. «Чужой» [*Alien*].
7. «Призрак дома на холме» [*The Haunting*].
8. «Полуночный экспресс» [*Midnight Express*].
9. «Дурная кровь» [*The Bad Seed*].
10. «Ночь охотника» [*The Night of the Hunter*].
11. «Ночной дозор» [*Night Watch*].

12. «Ночь живых мертвецов» [*Night of the Living Dead*].
13. «Птицы» [*The Birds*].
14. «Безумие 13» [*Dementia 13*].
15. «Что случилось с Бэби Джейн?» [*What Ever Happened to Baby Jane?*].
16. «Я хороню живого» [*I Bury the Living*].
17. «Мрак» [*Macabre*]¹.
18. «Икс: Человек с рентгеновскими глазами» [*X — the Man with the X-Ray Eyes*].
19. «Омен» [*The Omen*].
20. «Избавление» [*Deliverance*].

Первое, что нужно сказать насчет этого списка из двадцати картин (я бы назвал его обязательным для всех, кто хочет изучить фильмы ужасов рассматриваемого периода): в четырнадцати фильмах не происходит ничего сверхъестественного... в пятнадцати, если считать «Чужого», который формально относится к жанру научной фантастики (я, однако, считаю его историей о сверхъестественном; мне кажется, что это Лавкрафт космоса: человечество пришло к Древним Богам, а не они явились к нему). Поэтому, как ни парадоксально, мы можем сказать, что фильмы ужасов должны опираться на реальность. Такая опора освобождает воображение от лишнего груза и помогает сбросить тяжесть неверия. Публику притягивает в фильме ощущение того, что при должном совпадении обстоятельств это могло случиться на самом деле.

Второе, что следует отметить: в названиях доброй четверти фильмов упоминается ночь или темнота. Темнота —

¹ Фильм Уильяма Касла — первый, но, к несчастью, не последний — был, возможно, самым «обязательным к просмотру» фильмом времен моей начальной школы. Мои друзья в Стратфорде, штат Коннектикут, произносили его название как «Макбар». Из-за ужасной рекламной кампании мало кому из нас родители разрешали его посмотреть. Но я проявил изобретательность истинного фаната и сказал маме, что иду на диснеевского «Дэви Крокетта» [*Davy Crockett*] (я был уверен, что легко смогу пересказать его содержание благодаря вкладышам от жвачки). — *Примеч. автора.*

и это понятно — есть основа наших самых примитивных страхов. Хотя мы провозглашаем приоритет духа, наша психология аналогична психологии остальных млекопитающих, которые ползают, ходят или бегают: нам приходится опираться на те же пять чувств. Есть немало млекопитающих с острым зрением, но мы к ним не относимся. Есть млекопитающие — например, собаки, — у которых зрение еще хуже, чем у нас, но недостаток разума заставил их развить другие чувства до невиданной остроты. У собак эти сверхразвитые чувства — обоняние и слух.

Психологи любят поговорить о «шестом чувстве»; это очень неопределенный термин, который иногда обозначает телепатию, иногда ясновидение, а иногда бог знает что; но шестое чувство у нас есть, и, возможно, это лишь (всего лишь!) острота наших мыслительных способностей. Наша собачка может различать сотни запахов, о которых мы даже не подозреваем, но она никогда не сумеет играть в шахматы. Эта способность к мышлению заложена в нас генетически; в сущности, у большей части населения сенсорное оборудование не отвечает стандартам даже по человеческим меркам; отсюда распространенность очков и слуховых аппаратов. Но мы справляемся благодаря нашему «Боингу-747», то есть мозгу.

Все это прекрасно, когда вы занимаетесь делами в хорошо освещенной конторе или в солнечный полдень гладите белье в гостиной; но когда в грозу гаснет свет и вам приходится на ощупь искать проклятые свечи, ситуация меняется. Даже «747-й», оборудованный радаром и прочими чудесами техники, не может приземлиться в густой туман. Когда гаснет свет и мы погружаемся в темноту, сама реальность приобретает неприятные свойства тумана.

Когда к органу чувств прекращает поступать информация, это чувство просто отключается (хотя никогда — на сто процентов: даже в темной комнате мы видим какие-то пятна перед глазами и в полной тишине слышим неопределенный гул... такие «фантомные сигналы» означают, что каналы восприятия исправны и действуют). Но с мозгом этого не происходит — к счастью или к несчастью, в зави-

симости от ситуации. К счастью, если вам скучно, вы можете воспользоваться своим шестым чувством, чтобы спланировать работу на завтра, или подумать, какой стала бы жизнь, если бы вы выиграли главный приз в лотерее штата или приз «Ридерс дайджест», или поразмышлять о том, что носит — или не носит — под своими облегающими платьями сексуальная мисс Хеплвейт. С другой стороны, постоянная работа мозга может стать сомнительным преимуществом. Спросите страдающих бессонницей.

Тех, кто утверждает, что фильмы ужасов их не пугают, я прошу проделать следующий простой опыт. Сходите на фильм «Ночь живых мертвецов» в одиночестве (вы замечали, что на фильмы ужасов ходят обычно не просто парами или группами, но целыми *сворами*?). Потом садитесь в машину и поезжайте к старому полуразвалившемуся дому — такие есть в каждом городе (за исключением Степфорда, штат Коннектикут, но там у жителей были свои проблемы). Зайдите в дом. Поднимитесь на чердак. Сядьте. Вслушайтесь в стон и скрип разошедшихся половиц. Отметьте, как похожи эти звуки на то, словно кто-то... или что-то... поднимается по лестнице. Почувствуйте запах плесени. Запах гнили. Разложения. Подумайте о фильме, который вы посмотрели. Подумайте, что вы сидите и не видите... как что-то тянет грязные изогнутые когти к вашему плечу... или к горлу...

Благодаря темноте такой опыт может весьма способствовать вашему просвещению.

Страх темноты — самый детский из всех страхов. Страшные истории обычно рассказываются «у костра» или хотя бы после заката: то, что кажется нелепым при солнечном свете, уже не выглядит таким смешным при звездном. Это знает и использует любой создатель фильмов или романов ужасов; это одна из самых лучших точек приложения силы, в которых воздействие ужаса наиболее заметно¹.

¹ Время от времени кто-нибудь пытается нарушить традицию и произвести то, что называют «ужасом при солнечном свете». У Рэмси Кэмпбелла это выходит особенно успешно; см., например, его сборник рассказов с соответствующим названием: «Демоны белого дня» [*Demons by Daylight*]. — *Примеч. автора.*

Особенно справедливо это в отношении кинематографистов, и самый естественный страх, который может использовать режиссер, это страх темноты, потому что по самой своей природе фильмы смотрят в темноте.

Майкл Канталупо, помощник редактора «Эверест-Хаус», напомнил мне о приеме, который использовался на первом прокате «Дождись темноты» [*Wait Until Dark*]; в контексте нашего разговора я должен об этом рассказать. Последние пятнадцать-двадцать минут поистине ужасны благодаря великолепной игре Одри Хепберн и Алана Аркина (по моему мнению, Алан Аркин в роли Гарри Роутамладшего из Скарсдейла — лучший злодей в кино; его игра сравнима только с игрой Петера Лорри в «М убийца» [*M*]), а также благодаря приему, к которому прибегает сюжет Фредерика Нотта.

Хепберн в попытках спастись разбивает все лампы в квартире и прихожей, чтобы они со зрячим Аркином были на равных. Беда в том, что об одной лампочке он забывает — но, вероятно, мы с вами тоже о ней бы не вспомнили. Это лампочка в холодильнике.

В кинотеатрах прием заключался в том, что выключались все огни, за исключением надписи «ВЫХОД» над дверью. До того как я посмотрел финал «Дождись темноты», мне и невдомек было, как много света в наших кинотеатрах, даже когда идет фильм. В новых кинотеатрах есть крошечные тусклые лампы под потолком; в старых — грубоватые, но милые «факелы» на стенах. В случае необходимости всегда можно после посещения туалета найти свое место при свете экрана. Но на последних десяти минутах «Дождись темноты», снятых в абсолютно темном помещении, это невозможно. В вашем распоряжении только слух, и вы слышите — слышите крик мисс Хепберн, учащенное дыхание Аркина (до того он был ранен, и мы можем слегка утешиться надеждой, что он мертв; но он тут же опять выскакивает словно чертик из табакерки) — и все это не очень утешает. И вот вы сидите. Ваш «Боинг-747» крутится на максимальных оборотах, как двигатель драндулета какого-нибудь подростка-гонщика, но никакой пищи для

работы не получает. Вы сидите, потеете и надеетесь, что лампы зажгут, — и рано или поздно их зажигают. Майк Канталупо рассказывал, что смотрел «Дождись темноты» в таком запущенном кинотеатре, что даже надпись «ВЫХОД» в нем не горела.

Должно быть, ему пришлось туго.

Мемуары Майка напомнили мне о другом фильме — картине Уильяма Касла «Тинглер» [*The Tingler*], в которой используется такой же (хотя в стилистике Касла гораздо более совершенный) прием. Касл, которого я уже упоминал в связи с «Мраком» (помните? мы, белые детишки, называли его «Макбар»), был королем трюков; например, именно он разработал «страховку от испуга»: если вы во время демонстрации фильма умирали, ваши наследники получали \$100 000. Еще был трюк «Дежурная медсестра на сеансе», а также «Перед просмотром этого фильма вы должны измерить артериальное давление в фойе» (этот использовали в рекламной кампании «Дома ночных призраков» [*The House on Haunted Hill*]) и многие другие.

Сюжет «Тинглера», фильма настолько малобюджетного, что он принес бы прибыль, даже если бы его просмотрела только тысяча зрителей, я не могу вспомнить, но помню, что в нем было чудовище (этот самый Тинглер), которое питалось страхами других. Когда его жертвы были так испуганы, что даже не могли кричать, оно присасывалось к их позвоночнику и... ну, заставляло их умереть от страха. Я знаю, это звучит глупо, но фильм работал (хотя, вероятно, дело еще и в том, что я смотрел его в одиннадцать лет). К одной сексуальной мисс оно присосалось в ванне. Дурные новости.

Но нам сюжет не нужен; нас интересует трюк. В одном месте Тинглер проникает в кинотеатр, убивает киномеханика и каким-то образом устраивает короткое замыкание. В этот момент в кинотеатре, в котором вы смотрите фильм, все огни гаснут и экран темнеет. Теперь единственное, что может заставить Тинглера отцепиться от вашего позвоночника, это громкий крик: он меняет качество адреналина, которым питается чудовище. И в этот момент рассказчик

со звуковой дорожки восклицает: «Тинглер сейчас в этом кинотеатре! Он может быть под вашим креслом! Поэтому кричите! Кричите! Кричите *ради спасения вашей жизни!*» Публика, конечно, с радостью повинуется, и в следующей сцене мы видим, как Тинглер спасается бегством, на время изгнанный воплями зрителей. Но это еще не все. Если верить Деннису Этчисону, во время первого проката «Тинглера» Касл использовал еще один трюк (правда, на показательных сеансах). Во время таких сеансов, говорит Деннис, «к сиденьям прикрепляли в определенных местах гудящие устройства, так что в нужный момент вы слышали — и чувствовали, — как Тинглер ползет по вашему ряду!»¹.

Почти все фильмы из небольшого списка, который я привел выше, основательно эксплуатируют страх темноты (не только те, в названии которых есть «ночь» или «тьма»). Действие всего фильма Джона Карпентера «Хэллоуин», за исключением примерно восемнадцати минут происходит после захода солнца. В картине «В поисках мистера Гудбара», в страшном заключительном эпизоде (мужена с криком убежала в туалет: она испугалась, что ее сейчас стошнит), когда Том Беренджер убивает Дайан Китон, действие происходит в ее квартире, освещаемой лишь мерцающим стробоскопом. О постоянном мотиве темноты в «Чужом» вряд ли стоит напоминать. «В космосе никто не услышит ваш крик», — говорится в рекламной листовке. Можно было бы добавить: «В космосе всегда минута после полуночи». В Лавкрафтовой пропасти меж звездами никогда не наступает рассвет.

¹ Боже, до чего забавно думать о трюках, которые использовались для увеличения посещаемости фильмов ужасов, — вроде «тарелочных» или «банковских» вечеров в 30-е годы. Во время демонстрации итальянской халтуры «Ночью Эвелин вышла из могилы» [*The Night Evelyn Came Out of the Grave*] в кинотеатрах продавали «бладкорн» — обычный попкорн, но с добавкой красной пищевой краски. Во времена «Джека-потрошителя» [*Jack the Ripper*], образца «хаммеровского ужаса» 1960 года, черно-белый фильм в последние пять минут окрашивался в отвратительный цвет, когда Потрошителя, который неразумно спрятался под лифтом, раздавливала опускающаяся кабина. — *Примеч. автора.*

«Дом на холме» страшен на всем своем протяжении, но лучшие эффекты — лицо в стене, выгибающиеся двери, гулкие звуки, нечто, берущее Элеанор за руку (она считает, что это Тео, но... бр-р-р... вовсе нет) — режиссер прибегает для сумерек. Другой редактор «Эверест-Хаус» Билл Томпсон (он мой редактор уже тысячу лет; может быть, в прошлой жизни я был *его* редактором, и теперь он мне мстит) напомнил мне о «Ночи охотника» [*The Night of the Hunter*] — *mea culpa*, я нуждался в напоминании — и рассказал о кадрах, которые с тех пор его преследуют: волосы Шелли Уинтерс, плывущие по воде, после того как убийца-проповедник сбросил ее в реку. Естественно, он сделал это после захода солнца¹.

Существует любопытное сходство между сценой, в которой маленькая девочка убивает мать садовой лопатой в «Ночи живых мертвецов», и кульминацией «Птиц», где Типпи Хедрен попадает в западню на чердаке и на нее накладываются вороны, воробьи и чайки. Обе сцены — классический пример того, как можно избирательно использовать тьму и свет. Мы все — или большинство из нас — с детства помним, что яркий свет обладает способностью прогонять воображаемые страхи и зло, но иногда приглушенный свет только их множит. Именно свет уличных фонарей за окном делает ветви соседних деревьев похожими на пальцы ведьмы, а лунный свет превращает груды игрушек, засунутых в шкаф, в затаившуюся Тварь, готовую напасть в любой момент.

В сцене убийства матери в «Ночи живых мертвецов» (эта сцена, как и эпизод в душе из «Психо», кажется шокированному зрителю бесконечной) девочка рукой задевает висящую лампу, и подвал превращается в калейдоскоп движущихся, меняющихся теней — что-то показывающих,

¹ Деннис Этчисон (см. предисловие к настоящему изданию) оспаривает воспоминания Билла Томпсона. Он говорит, что дело происходило днем, иначе Шелли Уинтерс на дне реки была бы не видна — или, во всяком случае, ее нельзя было бы снять. (Это поднимает интересный вопрос о том, как мы сами создаем *тьму* в своей памяти...) — *Примеч. автора.*

скрывающих, снова показывающих. В «Птицах» такой же эффект создает большой фонарь, который принесла с собой миссис Хедрен (стробозэффект мы упоминали в разговоре о «В поисках мистера Гудбара»; он используется — только менее осмысленно — во время бессвязного монолога Марлона Брандо в конце «Апокалипсиса сегодня» [*Apocalypse Now*]). Он придает сцене ритм: вначале луч движется быстро — миссис Хедрен лампой отбивается от птиц... но постепенно она теряет силы и сначала впадает в шок, а потом теряет сознание, свет движется все медленнее и медленнее, опускается на пол... Наступает полная тьма... и в этой тьме слышится мрачный шелест множества крыльев.

Не стану перегружать разговор анализом роли темноты во всех этих фильмах, но хочу напоследок отметить, что даже в тех немногих картинах, основанных на «ужасе при свете дня», встречаются страшные моменты, связанные с темнотой: Женеьев Бюжо поднимается по служебной лестнице и проходит над операционной в «Коме» в темноте; во тьме Эд (Джон Войт) карабкается по утесу в конце «Избавления»... не говоря уже о раскопках могилы в «Омене» и обнаружении Луаной Андерс подводного «памятника» давно умершей маленькой сестре в первом игровом фильме Фрэнсиса Копполы (снятом для АИП), «Безумии-13».

Прежде чем окончательно оставить эту тему, приведу еще несколько названий: «Ночь должна наступить» [*Night Must Fall*], «Ночь зайца», «Дракула: Принц тьмы» [*Dracula, Prince of Darkness*], «Черная яма доктора М.» [*The Black Pit of Dr. M.*], «Черное бездействие» [*The Black Sleep*], «Черное воскресенье» («Маска Сатаны») [*Black Sunday*], «Черная комната» [*The Black Room*], «Черный шабаш» [*Black Sabbath*], «Черные глаза Лондона» [*Dark Eyes of London*], «Во тьме» [*The Dark*], «Глубокой ночью», «Ночь ужаса» [*Night of Terror*], «Ночь демона» [*Night of the Demon*], «Ночное крыло», «Ночь орла» [*Night of the Eagle*]...

Ну вот. Если бы темноты не существовало, создатели фильмов ужасов должны были бы ее придумать.

10

До сих пор об одном из фильмов списка я сознательно не говорил — отчасти потому, что он представляет противоположность тех картин, которые мы обсудили; создавая ужас, он опирается не на тьму, а на свет, — а еще потому, что, разговаривая о нем, нельзя не упомянуть кое-что еще, помимо того действия, которое оказывают на нас (если могут) мистические, «волшебные» фильмы ужасов. Все знают, что такое шок; достичь его несложно¹, но только в фильмах ужасов шок — самый детский из эмоциональных импульсов — иногда достигает уровня искусства. Вы можете возразить, что нет ничего артистичного в том, чтобы шокировать кого-то, продемонстрировав соседу за столом непрожеванную пищу у себя во рту, но как же тогда офорты Гойи? Или коробочки и консервные банки Энди Уорхола?

Даже в самых плохих фильмах ужасов порой встречаются одна-две удачные сцены, основанные на шоке. Недавно в разговоре по телефону Деннис Этчисон напомнил мне эпизод из «Вторжения гигантских пауков» [*The Giant Spider Invasion*]: женщина пьет свой утренний витаминный коктейль, не подозревая, что в миксер перед приготовлением коктейля упал большой жирный паук. Ням-ням. В заслуженно забытом фильме «Черви» [*Squirm*] есть один незабываемый момент (для тех двухсот зрителей, которые посмотрели картину): женщина принимает душ; вода перестала идти; женщина поднимает голову и видит, что головка душа забита червями. В фильме Дарио Ардженто «Суспирия» [*Suspiria*] на группу школьниц обрушивается дождь червей... прямо за обеденным столом. Все это не имеет никакого отношения к сюжету, но вызывает в зрителе неопределенный отгалкивающий интерес. В «Маньяке» [*Maniac*] режиссера Уильяма Лустига, раньше снимавшего порнофильмы, есть момент, когда убийца (Джо Спинелл)

¹ В детстве один из приятелей предложил мне представить, что я скатываюсь по лестничным перилам, а они вдруг превращаются в острую бритву. Боже, я несколько дней не мог оправиться от шока. — *Примеч. автора.*

тщательно скальпирует свою жертву; камера ни на секунду не отворачивается от этого зрелища, глядит прямо и словно задумчиво; эту сцену невозможно смотреть.

Как я уже отмечал, хорошие фильмы ужасов часто обращаются к этому «блевотному» уровню — уровню примитивному, детскому. Я называю это «тьфу-фактором»... известным также как фактор «ну и гадость!». Именно по этому пункту расходятся мнения либеральных и реакционных кинокритиков о фильмах ужасов (сравните, например, рецензию на «Рассвет мертвецов» Линн Минтон в «Макколлз» — она ушла с середины фильма — и статью из «Бостонского феникса» о той же картине). Подобно панк-року, фильмы ужасов могут опираться на детский анархизм — вспомним момент в «Омене», когда оконное стекло срезает голову фотографу; это очень специфическое искусство, и нельзя винить тех критиков, которые считают, что легче счесть Джейн Фонду в «Джулии» подлинным экранным воплощением Лилиан Хеллман, чем назвать такие выходы искусством.

Однако шок — это искусство, и важно это понять. Кровь может литься ручьями, но публика останется равнодушной. С другой стороны, если публике понравятся персонажи, если она поймет их и оценит, если будет относиться к ним как к реальным людям, если между ними и зрителями установилась некая связь, кровь будет литься ручьями, и публика *не сможет* остаться равнодушной. Есть ли хоть один зритель, который вышел бы из кино после «Бонни и Клайда» [*Bonnie and Clyde*] Артура Пенна или «Дикой банды» [*The Wild Bunch*] Пекинпы не с таким видом, словно его ударили бревном по голове? Я таких не припоминаю. Зато с фильмов того же Пекинпы «Принесите мне голову Альфредо Гарсиа» [*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*] или «Железный крест» [*Cross of Iron*] люди выходят, зевая. Необходимая связь не установилась.

Все это хорошо, и никто не спорит о том, что «Бонни и Клайд» — подлинное искусство, но давайте на время вернемся к «Вторжению гигантских пауков». Эпизод, о котором мы говорили, нельзя считать проявлением подлин-

ного искусства, имея в виду контакт между персонажем и аудиторией. Поверьте, мы не очень переживаем за женщину, пьющую коктейль с пауком (или за кого бы то ни было в этом фильме), но все равно на мгновение зрителя бросает в дрожь; это момент, когда пальцы режиссера нащупывают брешь в нашей защите, проникают в нее и нажимают на одну из уязвимых точек. Мы отождествляем себя с женщиной, которая, сама того не зная, выпивает коктейль с пауком, на уровне, не имеющем никакого отношения к ее личности, — мы отождествляем себя с ней как с человеком вообще, как с человеческим существом в неожиданно ужасной ситуации; иными словами, шок оказывается последним способом установить контакт со зрителем, если более обычные и благородные средства не действуют. Когда женщина пьет коктейль, мы содрогаемся — и тем подтверждаем свою принадлежность к человеческому роду¹.

Сказав все это, займемся «Икс: Человеком с рентгеновскими глазами», одним из самых интересных и оригинальных фильмов ужасов; кончается он самой шокирующей сценой из всех, что возможны в кино.

Продюсером и режиссером этого фильма, вышедшего в 1963 году, был Роджер Корман, который как раз в то время превращался из тупой гусеницы, снявшей такие отвратительные картины, как «Атака крабов-монстров» [*Attack of the Crab Monsters*] и «Магазинчик ужасов» [*The Little Shop of Horrors*] (забытый несмотря на то, что в нем одну из своих первых ролей сыграл Джек Николсон), в бабочку, которую мы должны благодарить за «Маску Красной смерти»

¹ Меня могут обвинить в том, что я слишком либерально отношусь к понятию «искусство» по отношению к фильмам ужасов, что я включаю в него все. Это неверно: такие фильмы, как «Убийство в школе» [*Massacre at Central High*] или «Кровавые расчленители», не относятся к искусству ни в каком смысле. Плохо, если кому-то покажется, что я слишком снисходителен к дешевым подделкам. Но я не сноб — а если вы сноб, то это ваша проблема. В нашем деле, если утрачиваешь вкус к славному вздору, пора менять профессию. — *Примеч. автора.*

[*The Masque of the Red Death*] и «Террор» [*The Terror*] — подлинны шедевры. На мой взгляд, «Человек с рентгеновскими глазами» эквивалентен той точке, в которой это странное существо вышло из кокона. Сценарий был написан Рэем Расселом, автором «Сардоникуса» [*Sardonicus*] и многих других рассказов и романов — среди них перзрезелый «Инкуб» [*Incubus*] и гораздо более успешная «Принцесса Памела» [*Princess Pamela*].

В «Человеке с рентгеновскими глазами» Рэй Милланд играет ученого, изобретателя суперкапель, которые позволяют ему видеть сквозь стены, одежду, игральные карты и так далее. Но когда процесс начался, остановить его невозможно. Глаза Милланда начинают физически изменяться: вначале наливаются кровью, затем приобретают странный желтый цвет. В этот момент мы начинаем нервничать — возможно, чувствуем, что нас сейчас ткнут носом во что-нибудь неприятное, и такой момент действительно наступает. Глаза — наше самое уязвимое место, щель в наших доспехах. Представьте себе, например, что вы втыкаете палец в чей-то широко раскрытый глаз, ощущаете, как он раздавливается, видите, как он вытекает. Отвратительно, верно? Аморально даже думать о таком. Но вы, конечно, помните игру на Хэллоуин: в темноте из рук в руки передаются виноградины со снятой кожицей, и кто-нибудь мрачно вещает: «Это глаза мертвеца». Противно? Тошнит? Как говорят мои дети, «буэ!».

Как и прочие лицевые приспособления, глаза есть у каждого. Они были даже у старого болвана аятоллы Хомейни. Но, насколько мне известно, нет ни одного фильма ужасов о вышедшем из-под контроля носе, и хотя нет фильма «Ползучее ухо», зато есть «Ползучий глаз» [*The Crawling Eye*]. Любому ясно, что глаза — самый уязвимый орган чувств, и к тому же они (фу!) *мягкие*. Может, это и есть самое плохое...

Поэтому когда в середине фильма Милланд надевает темные очки, мы начинаем нервничать еще больше, гадая, что там, за этими темными очками. Вдобавок происходит еще кое-что — и это «кое-что» поднимает «Человека с рент-

геновскими глазами» до высших областей искусства. Картина становится ужасной в лавкрафтовском смысле, но несколько по-другому, более чисто, что ли, — такое лавкрафтианство использовано в «Чужом».

Древние Боги, говорил нам Лавкрафт, рядом с нами, и их единственное желание — вернуться; есть доступные им линии силы, продолжает Лавкрафт, которые настолько мощны, что один взгляд на них сводит человека с ума; эти силы настолько могучи, что пожар всей галактики не сравнится и с тысячной частью их мощи.

Я думаю, когда зрение Милланда начало совершенствоваться, неуклонно и неумолимо, он узрел одну из этих линий. Вначале он видит словно призматические изменчивые огни где-то в темноте — как после дозы ЛСД. Вы помните, что Корман снял «Трип» с Питером Фондой (сценарий написан в соавторстве с Джеком Николсоном), не говоря уже о «Диких ангелах» [*The Wild Angels*], в которых есть чудесный эпизод: умирающий Брюс Дерн хрипло просит: «Кто-нибудь, дайте обычную сигарету». И вот этот свет, который видит Милланд, постепенно становится все ярче и сильнее. Хуже того, этот свет, возможно, живой... и сознает, что на него смотрят. Миллард увидел все до самого края вселенной, и от того, что увидел, сошел с ума.

В конце он видит эту силу очень ясно; она заполняет весь экран, когда камера как бы смотрит глазами героя: яркое, сверкающее, чудовищное существо, которое не удастся разглядеть отчетливо. Наконец Милланд не выдерживает. Он уезжает на машине в пустынное место (это яркое Нечто все время у него перед взором) и снимает очки, обнажая абсолютно черные блестящие глаза. На мгновение Милланд застывает... а потом вырывает их. Корман заставляет камеру замереть, глядя на пустые окровавленные глазницы. Но я слышал толки — может, это правда, а может, и нет, — что последняя реплика фильма была вырезана как слишком *страшная*. Если это правда, другой концовки у фильма быть не может. Согласно слухам, Милланд кричит: «Я по-прежнему вижу!»

Мы лишь окунули кончики пальцев в бездонный бассейн человеческих переживаний и страхов — а этот бассейн и есть бассейн мифов. Отсюда можно было бы пойти в разных направлениях, их десятки: рассмотреть такие фобии, как страх высоты («Головокружение» [*Vertigo*]), боязнь змей («Ссссссс» [*Sssssss*]), кошек («Глаз кота» [*Eye of the Cat*]) или крыс («Уиллард» [*Willard*], «Бен», [*Ben*]), — все эти фильмы построены на шоке. А за ними лежат еще более широкие области мифа... но давайте оставим что-нибудь на потом.

И сколько бы тем, сколько бы примеров мы ни рассмотрели, мы всегда будем возвращаться к мысли о слабых местах... ведь даже самый прекрасный вальс основан не простом бокс-степе¹. Фильмы ужасов — это ящик с ручкой сбоку, и в конечном счете все сводится к тому, чтобы крутить эту ручку, пока чертик не выпрыгнет нам в лицо, размахивая топором и смертоносно улыбаясь. Как в сексе, само переживание хочется повторять, но обсуждение специфических эффектов быстро надоедает.

Чем ходить все время по одной и той же площадке, давайте завершим наше краткое обсуждение фильмов ужасов как разновидности мифа или волшебной сказки разговором о десятке бубен — о самой смерти. Эта козырная карта есть во всех фильмах ужасов. Но фильмы используют ее не как опытный игрок, который старается учесть все комбинации и возможности, а как ребенок, который считает, что эта карта образует выигрышную пару в «старой деве»². В этом одновременно и ограниченность фильма ужасов как вида искусства, и его бесконечное, пленительное очарование.

«Смерть, — размышляет мальчик Марк Питри в «Жребии Салема», — это когда чудовища до тебя добираются».

¹ Простейшая комбинация шагов в танце, образующая прямоугольник.

² Простая карточная игра, в которой играющие по очереди вытягивают из колоды карты.

И если бы мне пришлось свести все сказанное и написанное о жанре ужасов к одной фразе (многие критики скажут, что так мне и следует поступить, ха-ха), это будут именно эти слова. Это не взрослый взгляд на смерть; просто грубая метафора, которая не оставляет места для рая, ада, нирваны или древней болтовни о том, что большое колесо кармы поворачивается и в следующей жизни мы до них доберемся, парни. Это взгляд, который — как в большинстве фильмов ужасов — не пытается философствовать о «жизни после смерти», а говорит лишь о моменте, когда нам наконец приходится расстаться с миром смертных существ. Момент смерти — это единственный общий для всех обряд перехода, и у нас нет ни психологических, ни социологических данных, чтобы предположить, чего ждать по его завершении. Мы знаем только, что уходим; и хотя у нас есть некоторые правила — этикет? — этот момент неизменно застает нас врасплох. Люди уходят, занимаясь любовью, поднимаясь в лифте, опуская монетки в счетчик парковки, готовясь чихнуть. Одни умирают в ресторанах, другие — в дешевых мотелях, а некоторые — сидя на унитазах. Никто не может рассчитывать, что умрет в постели при полном параде. Поэтому было бы удивительно, если бы каждый хоть немного, да не боялся бы смерти. Она всегда рядом, великий, непреодолимый икс-фактор нашей жизни, безликий отец сотен религий, такой непознаваемый и неуловимый, что о нем обычно не говорят даже на вечеринках. Смерть в фильмах ужасов становится мифом, но давайте со всей определенностью скажем, что фильмы мифологизируют смерть на простейшем уровне: смерть в фильмах ужасов — это когда чудовища до вас добираются.

Мы, любители этого жанра, видели, как людей забивают до смерти, сжигают на костре (фильм АИП «Великий инквизитор» [*The Conqueror Worm*], в котором роль главного охотника играет Винсент Прайс, — одна из самых отвратительных картин, выпущенных большими студиями в 60-е годы), расстреливают, распинают, вгоняют им в глаза иголки, их живьем пожирают кузнечики, муравьи, динозавры и даже тараканы; мы видели обезглавленных лю-

дей («Омен», «Пятница, 13-е», «Маньяк»), из них высасывали кровь, их разрывали акулы (кто может забыть надувной детский матрац, изорванный и окровавленный, который волна прибывает к берегу в «Челюстях»?) и пожирали пираньи; мы видели, как плохие парни с криками тонут в зыбучих песках и бассейнах с кислотой; видели людей, которых давят, растягивают или раздувают до смерти; в конце «Ярости» Брайана Де Пальмы Джон Кассаветис буквально взрывается.

И вновь либеральные критики, чьи концепции цивилизации, жизни и смерти обычно отличаются сложностью, склонны осуждать эти великолепные смерти и видеть в них в лучшем случае моральный эквивалент отрыванию крыльев у мухи, а в худшем — символ линчующей толпы. Правда, на этом сравнении с отрыванием крыльев у мухи стоит остановиться подробнее. Почти не найдешь ребенка, который в определенный период своего развития не отрывал крылья мухам или не приседал на корточки на тротуар чтобы рассмотреть раздавленного жука. В начале «Дикой банды» веселая стайка хохочущих детей сжигает скорпиона — такое поведение люди, которые мало думают о детях (или мало о них знают), часто ошибочно называют «детской жестокостью». Дети редко бывают жестокими намеренно и еще реже обладают склонностью к садизму (насколько сами понимают концепцию садизма)¹; но в качестве эксперимента они могут убить: они наблюдают за корчащимся на тротуаре жуком, как биолог наблюдает за смертью морской свинки, получившей дозу нервно-пара-

¹ Не поймите меня неправильно и не истолкуйте неверно. Дети бывают злыми и надоедливыми, и порой, когда смотришь на них, в голову лезут мрачные мысли о будущем человечества. Но плохое поведение и жестокость, хотя они и взаимосвязаны, — совсем не одно и то же. Жестокость — сознательное действие, оно требует размышлений. Плохое поведение, с другой стороны, заранее не обдумывается и не готовится. Для пострадавшего человека результат одинаков, но мне кажется, что в цивилизованном обществе важно учитывать наличие намерения или его отсутствие. — *Примеч. автора.*

литического газа. Мы помним, как Том Соьер едва не свернул себе шею, торопясь увидеть мертвую кошку, а в качестве платы за «привилегию» покрасить забор он взял «дохлую крысу на веревочке».

Или подумайте вот над этим:

Говорят, Бинг Кросби любил рассказывать историю об одном из своих сыновей; когда тому было шесть лет, у него умерла любимая черепашка. Мальчик был безутешен. Чтобы отвлечь его, Бинг предложил устроить черепашке похороны, и сын, который, казалось, утешился лишь слегка, согласился. Они взяли коробку от сигар, тщательно выложили изнутри шелком, снаружи выкрасили в черный цвет и выкопали на заднем дворе яму. Бинг осторожно положил «гроб» в яму, произнес длинную сердечную молитву и спел гимн. К концу службы глаза мальчика горели от печали и возбуждения. Потом Бинг спросил, не хочет ли он в последний раз взглянуть на свою любимицу, прежде чем яму засыпят землей. Мальчик ответил, что хочет, и Бинг приподнял крышку коробки. Они благоговейно смотрели на черепашку, и вдруг та пошевелилась. Мальчик долго смотрел на нее, потом взглянул на отца и сказал: «Давай ее убьем»¹.

Дети бесконечно, ненасытно любопытны, и их интересует не только смерть, но и все вокруг — а почему бы и нет? Они подобны людям, впервые севшим смотреть хороший фильм, которому уже тысяча лет. Они хотят узнать сюжет, характер героя, но прежде всего — внутреннюю логику пьесы. Драма ли это? Трагедия? Комедия? Может быть, отъявленный фарс? Они не знают, потому что Сократ, Платон, Кант и Эрик Сигал еще их не научили. Когда вам пять лет, вашими гуру являются Санта-Клаус и Рональд Макдоналд; жизненно важные для вас вопросы — можно ли есть крекеры вниз головой и правда ли, что внутри мячей для гольфа — смертельный яд. Когда вам пять

¹ По книге «Дети каждый день», составленной Элизабет Шарлатт (Нью-Йорк, Саймон и Шустер, 1979); этот случай рассказывает Уолтер Джерролд. — *Примеч. автора.*

лет, вы ищете знания в тех направлениях, которые вам доступны.

В соответствии с темой расскажу собственный случай с дохлой кошкой. Когда мне было девять лет и мы жили в Стратфорде, Коннектикут, два моих приятеля — жившие по соседству братья — нашли окоченевшую дохлую кошку в канаве возле магазина строительных материалов Беррета, который располагался напротив пустыря, где мы играли в бейсбол. Меня пригласили на консультацию, чтобы я поделился своими мыслями о проблеме дохлой кошки. Чрезвычайно *интересной* проблеме.

Кошка была серая; без сомнения, ее задавила машина. Глаза у нее были полуоткрыты, и мы все обратили внимание, что они присыпаны пылью и дорожной грязью. Первый вывод: тому, кто мертв, все равно, попадет ему грязь в глаза или нет (предполагалось, что все выводы, верны для кошек, верны и для детей).

Мы поискали червей.

Никаких червей.

— Может, черви у нее внутри, — с надеждой сказал Чарли. (Чарли — один из тех, кто называл фильм Уильяма Касла «Макбар»; в дождливые дни он все спрашивал, не хочу ли я прийти к ним почитать «кометсы».)

Мы перевернули кошку — палкой, конечно; неизвестно, какие микробы попадут к вам от дохлой кошки. Но никаких червей не увидели.

— Может, черви у нее в *мозгу*, — сказал брат Чарли, Ники; глаза его горели. — Может, черви внутри едят ее *мозззззз*.

— Это невозможно, — возразил я. — Мозг... запечатан герметично. В него ничего попасть не может.

Они это усвоили.

Мы кружком стояли у дохлой кошки.

Потом Ники неожиданно спросил:

— Если бросить ей на задницу кирпич, из нее польется дерьмо?

Вопрос о посмертной биологии был рассмотрен и подвергнут обсуждению. В конце концов все согласились, что

без эксперимента не обойтись. Нашли кирпич. Последовала дискуссия о том, кому бросать кирпич в дохлую кошку. Проблема была решена благородным способом: с помощью считалки. Жребий пал на Ники.

Кирпич был брошен.

Дерьмо из дохлой кошки не полилось.

Вывод номер два: мертвый не выпускает дерьма, если ему на задницу бросить кирпич.

Потом началась игра в бейсбол, и дохлая кошка была на время забыта.

Но шли дни, и исследование дохлой кошки продолжалось; когда я читаю отличное стихотворение Ричарда Уилбера «Сурок», то всегда вспоминаю дохлую кошку в канаве у магазина строительных материалов Беррета. Несколько дней спустя появились черви, и мы с интересом, смешанным с отвращением и страхом, следили за их пиром.

— Они едят ей глаза, — заметил Томми Эрберт из дома выше по улице. — Смотрите, парни, они едят даже ее *глаза*.

Потом черви исчезли; кошка усохла, шерсть ее приобрела тусклый, неинтересный цвет, стала жесткой и свалилась. Теперь мы приходили гораздо реже. Разложение кошки вступило в менее интересную стадию. И все же у меня выработалась привычка утром по дороге в школу взглянуть на кошку; всего лишь еще одна остановка в пути, часть утреннего ритуала — все равно что провести палкой по забору пустующего дома или бросить несколько камней в пруд.

В конце сентября ураган краем задел Стратфорд. Случилось небольшое наводнение, и когда через два дня вода спала, дохлой кошки не было — ее смыло. Я ее хорошо помню и, наверное, буду помнить всю жизнь: это было мое первое близкое знакомство со смертью. Кошка исчезла из хит-парада, но не из моего сердца.

Сложный и утонченный фильм требует не менее сложной реакции публики, иными словами, он требует, чтобы его воспринимали по-взрослому. Фильмы ужасов просты и потому позволяют нам сохранить детское восприятие смерти; может быть, это не так уж плохо. Я не склонен

к романтическому свехупрощению, которое предполагает, что в детстве мы все видим яснее, но полагаю, что дети смотрят *напряженнее*. Зелень газона для ребенка — цвет утраченных изумрудов из копей царя Соломона Хаггарда, синева зимнего неба остра, как ледоруб, белизна свежего снега подобна всплеску энергии. А черное... для детей черное чернее. Гораздо чернее.

И вот окончательная истина фильмов ужасов: они не любят смерть, как думают некоторые; они любят жизнь. Они не прославляют деформацию и уродство, но, показывая их, воспевают здоровье и энергичность. Показывая несчастья проклятых, они помогают нам заново открыть маленькие (но всегда значимые) радости нашей жизни. Они — пиявки цирюльника для души, только высасывают не плохую кровь, а тревоги... хотя бы на какое-то время.

Фильм ужасов спрашивает вас, хотите ли вы вблизи взглянуть на дохлую кошку (или на силуэт под простыней, если использовать метафору из моего предисловия к сборнику рассказов)... но не взглядом взрослого человека. Никакой философии, никакой религии, никаких идей о загробной жизни; фильм ужасов предлагает нам увидеть физический аспект смерти. Будем детьми, играющими в патологоанатомов. Может быть, мы соединим руки, встанем кругом и споем песню, которую знаем сердцем: время быстротечно, хорошей жизни нет ни у кого, жизнь коротка, а смерть — это смерть.

Омега, поет фильм ужасов детскими голосами. Вот конец. Но самый главный подтекст, который есть во всех хороших фильмах ужасов, таков: *однако он еще не настал. Не в этот раз*. Потому что в конечном счете фильм ужасов — это праздник для того, кто чувствует, что может смотреть на смерть, ибо она еще не живет у него в сердце.

Глава седьмая

Фильм ужасов как суррогатная пища

1

К этому месту серьезные любители жанра наверняка начали с тревогой гадать, не утратил ли я рассудок — при условии, что он когда-либо у меня был. Я сказал немного (очень немного, верно, но все же сказал) хороших слов об «Ужасе Амитивилля» и даже с известным благодушием упомянул фильм «Пророчество», который единодушно считается ужасным. Должен еще больше расстроить вас, добавив, что собираюсь сказать в одной из последующих глав немало хорошего об англичанине Джеймсе Герберте, авторе «Крыс», «Тумана» и «Выжившего» [*The Survivor*], но это особый случай, потому что Герберт неплохой романист: плохим его считают те, кто не читал его книг.

Я не защищаю плохие фильмы, но если вы двадцать лет ходили на фильмы ужасов, высматривая бриллианты (или их осколки) в дерьме второсортных картин, то должны понимать, что без чувства юмора ваши дела плохи. Вы тоже начнете искать удачные моменты и ценить их.

Тут необходимо сказать еще кое-что, и лучше уж я заявлю это прямо: у того, кто просмотрел достаточное количество фильмов ужасов, вырабатывается вкус к по-настоящему дерьмовым картинам. Просто плохие фильмы (такие как «Возвращение» [*The Comeback*] — злополучный набег Джека Джонса на территорию картин ужасов) мож-

но пренебрежительно отбросить. Но истинные любители жанра вспоминают фильмы типа «Мозг с планеты Ароус» [*The Brain from Planet Arous*] (Он Явился Из Другого Мира С НЕНАСЫТНОЙ ЖАЖДОЙ К ЗЕМНЫМ ЖЕНЩИНАМ!) с чувством, похожим на подлинную любовь. Так любят ребенка-дебила. Хотя он и дебил, но его все равно любят, верно? Верно.

В связи с этим позвольте мне процитировать — во всей ее великолепной полноте — рецензию из «Кинопутеводителя» «Замка Франкенштейна». «Путеводитель» печатался регулярно вплоть до того дня, когда замечательный журнал Келвина Бека перестал выходить. Рецензия взята из последнего, сорок второго, номера. Вот что пишет неизвестный рецензент (возможно, сам Бек) о фильме 1953 года «Робот-монстр»:

Появление этой дребедени заставляет нас с нетерпением ждать следующих шедевров такого рода. Несомненно, среди самых ужасных из всех когда-либо снятых фильмов ужасов сия жемчужина нелепости демонстрирует нам способ самого экономичного изображения иноземного вторжения: один [1] робот Ро-Мен состоит из а) костюма гориллы и б) водолазного шлема с набором антенн. Прячась в одной из самых известных голливудских пещер со своей внеземной бормочущей машиной (нет, мы не шутим: на самом деле это «чужое» радиотелевизионное устройство состоит из старого коротковолнового приемника военного образца, который обычно стоит на кухонном столе и испускает пузыристые звуки в стиле Лоренса Уэлка¹), Ро-Мен старается уничтожить шестерых последних выживших землян, чтобы тем самым подготовить Землю к колонизации Ро-Менами (с планеты Ро-Мен, конечно, откуда же еще?). Эта попытка — одна из первых — создать стереофильм приобрела легендарную (и вполне заслуженную) славу одной из самых смехотворных картин, хотя, если посмотреть несколько детских фэнтези-ужастиков, эта оценка покажется несколько поверхностной и поспешной. Будоражающая музыка

¹ Американский дирижер, известный популяризатор так называемой «музыки под шампанское».

Элмера Бернстайна великолепно на протяжении всего фильма, снятого за три лихорадочных дня режиссером Филом Такером — тем самым, который придумал не менее нелепую машину Ленни Брюса в «Танцевальном рэжете» [*Dance Hall Racket*].

В фильме снимались Джордж Нэйдер, Клаудиа Баррет, Джон Майлонг, Селена Ройл.

Ах, Селена, где ты теперь?

Я видел фильм, которому посвящена рецензия, и могу лично засвидетельствовать, что каждое слово в ней — правда. Чуть ниже я приведу мнение «Замка Франкенштейна» о двух других легендарно плохих фильмах, «Капле» и «Вторжении обитателей летающих тарелок» [*Invasion of the Saucer Men*], но вряд ли мое сердце выдержит это сейчас. Позвольте лишь добавить, что лет десять назад я допустил серьезную ошибку относительно «Робота-монстра» (в каком-то невероятном смысле Ро-Мена можно считать предшественником злых сайлонов в «Звездном крейсере «Галактика»» [*Battlestar Galactica*]). Фильм показывали субботним вечером по телевизору, и я специально подготовился к просмотру, выкурив сигарету с марихуаной. Я их нечасто курю, потому что после них мне *все* кажется забавным. В тот вечер я едва не насмеял себе грыжу. Слезы текли у меня по щекам, и почти весь фильм я провалился на полу, корчась от хохота. К счастью, он идет всего шестьдесят три минуты: еще двадцать минут наблюдения за Ро-Меном с его коротковолновым приемником в «одной из самых известных голливудских пещер» — и я досмеялся бы до смерти.

Поскольку всякое обсуждение истинно ужасных фильмов (в противоположность фильмам ужасов) кончается спором с разорванной на груди рубахой, я должен признаться, что «Пророчество» Джона Франкенхаймера мне не просто понравилось — я смотрел его трижды. Единственный плохой фильм в моем пантеоне, который я могу сравнить с ним, — картина Уильяма Фридкина «Колдун» [*The Sorcerer*]. Мне она полюбилась обилием крупных пла-

нов, показывающих взмокших от пота людей, которые трудятся на больших машинах: трактора, огромные колеса, вращающиеся в грязи, приводные ремни... Замечательно. Я решил, что «Колдун» — хороший фильм¹.

Но оставим в покое Фридкина; вперед, в леса Мэна вместе с Джоном Франкенхаймером. Хотя на самом деле фильм снят в штате Вашингтон... и это видно. В картине рассказывается о чиновнике министерства здравоохранения (Роберт Фоксуорт) и его жене (Талия Шайр), которые приехали в Мэн, чтобы проверить, не загрязняет ли бумажная фабрика своими отходами реку. По-видимому, предполагалось, что действие происходит где-то в северном Мэне, может быть, в Аллагаше, но сценарий Дэвида Зельцера каким-то образом перенес целый южный округ Мэна на сто пятьдесят миль к северу — очередной пример голливудского волшебства. В телеверсии «Жребия Салема» Пол Монаш по сценарию расположил городок, где происходит действие, на окраине Портленда... но молодые любовники Бен и Сьюзен в одном эпизоде беспечно отправляются в кино в Бангор — в трех часах езды. Хи-хо.

Фоксуорт играет героя, которого любители фильмов ужасов видели уже сотни раз: Преданный Молодой Ученый с Легкой Сединой в Волосах. Его жена мечтает о ребенке, но Фоксуорт отказывается приводить ребенка в мир, где крысы иногда пожирают детей, а технологическое общество продолжает сбрасывать радиоактивные отходы в океан. Он хватается за поездку в Мэн, чтобы на время сбежать от крысиных укусов. Жена тоже рада поездке, потому что она беременна и ищет случая помягче сообщить эту новость мужу. По-видимому, Фоксуорт, хоть и преданный идее сведения населения Земли к нулю, все практические предосторожности на этот счет предоставил жене, которая в исполнении миссис Шайр умудряется весь фильм

¹ Более поздний фильм Фридкина «Разыскивающий» [*Cruising*] понравился мне куда меньше, хотя и вызвал интерес; на мой взгляд, это провозвестник плохих фильмов с большим бюджетом: у него блестящая внешность, но тем не менее он все равно плохой — как дохлая крыса в кубике из оргстекла. — *Примеч. автора.*

выглядеть предельно уставшей. Можно поверить, что ее и в самом деле тошнит по утрам.

Однако в Мэне эту слегка необычную пару ждет много других интересных событий. Предполагаемое загрязнение окружающей среды дурно сказалось на взаимоотношениях местных индейцев и бумажной фабрики; один из работников компании едва не распилил вождя протестующих индейцев мотопилой. Отвратительно. Но свидетельства загрязнения еще отвратительнее. Фоксуорт замечает, что старик, главарь индейцев (язык не повернется назвать его вождем), регулярно обжигает пальцы сигаретой, потому что не чувствует боли. «Классический признак отравления ртутью», — с полной серьезностью говорит Фоксуорт жене. На берег озера выпрыгивает головастик размером с лосося, а во время рыбалки Фоксуорт видит лосося размером с Флиппера¹.

К несчастью для своей беременной жены, Фоксуорт наловил рыбы, и они ее съели. Как выяснится потом, для будущего ребенка это очень плохо... Хотя ответ на вопрос, кого родит миссис Шайр через несколько месяцев, остается открытым. Впрочем, к концу фильма этот вопрос уже не кажется актуальным.

В сеть, натянутую через ручей, попадают детеныши-мутанты: ужасные сморщенные существа с черными глазами и уродливыми туловищами; они плачут и кричат почти по-человечески. Эти уродливые «дети» — самый яркий момент во всем фильме.

Их мать где-то рядом... вскоре она появляется, похожая на освежеванную свинью или на вывернутого наизнанку медведя. И пускается вдогонку за Фоксуортом, Шайр и компанией. Откусывает голову пилоту вертолета (но не в кадре: фильм предназначен для просмотра детьми в присутствии родителей); потом аналогичная участь постигает и Плохого Старого Чиновника, Который Говорил Неправду. В одном эпизоде мать-чудовище вброд переходит озеро, похожее на детский бассейн, снятый с уровня стола (на память приходят такие японские шедевры техно-

¹ Дельфин, герой популярного телесериала.

логии спецэффектов, как «Гидра — трехголовый монстр» или «Годзилла против Хедоры» [*Godzilla vs. the Smog Monster*]), и врывается в хижину, где укрылись беглецы, которых становится все меньше. Хотя Фоксуорта представляют нам как типично городского жителя, он все же умудряется убить чудовище с помощью лука и стрел. Но когда они с женой улетают на легком самолете, из вод озера высвобождает башку другое чудовище и смотрит им вслед.

Фильм Джорджа Ромеро «Рассвет мертвецов» вышел почти одновременно с «Пророчеством» (июнь — июль 1979 года), и меня забавляет, что Ромеро снял за два миллиона долларов фильм, который выглядит на шесть миллионов, а Франкенхаймер умудрился фильм с бюджетом в двенадцать миллионов сделать похожим на двухмиллионный.

В фильме Франкенхаймера много оплошностей. Ни одну из главных индейских ролей не играет настоящий индеец; старый индейский вождь велит строить типи в северной Новой Англии, где индейцы от века жили в деревянных домах; научные данные используются не совсем уж неверно, но все же противоречиво, а это нечестно, учитывая тот факт, что создатели представляли свой фильм как «общественно значимый»; образы шаблонны; спецэффекты (за исключением уже упоминавшихся детенышей-мутантов) плохи.

Со всем этим я готов согласиться. Но все равно упрямо, беспомощно возвращаюсь к тому факту, что мне «Пророчество» понравилось, и даже сейчас, когда я пишу о нем, мне хочется сходить посмотреть его в четвертый (а то и в пятый) раз. Я уже упоминал, что со временем вы начинаете видеть лучшее в фильмах ужасов. Вы видите их изначальный узор, и он вам по душе. Этот узор стилизован, как движения в японском классическом театре или эпизоды вестернов Джона Форда, и «Пророчество» есть возврат к фильмам ужасов 50-х годов, как «Секс пистолз» и «Рамоны» — возврат к «грязным белым мальчишкам» рок-взрыва конца 50-х.

Для меня «Пророчество» сродни старому удобному креслу или визиту хорошего друга. В нем присутствуют все

компоненты: Роберт Фоксуорт вполне мог бы быть Хью Марлоу из «Земли против летающих тарелок», или Ричардом Карлсоном из «Это прибыло из космоса» [*It Came from Outer Space*], или Ричардом Деннингом из «Черного скорпиона» [*The Black Scorpion*]. Талия Шайр тоже могла бы быть Барбарой Раш, или Марой Кордей, или любой из героинь других фильмов о чудовищах той же эпохи Больших Насекомых (хотя я покривил бы душой, если бы не признался, что миссис Шайр отчасти меня разочаровала: она была великолепна в роли застенчивой и нерешительной Адрианы, возлюбленной Рокки Бальбоа; она не так красива, как Мара Кордей, и ни разу не появляется в цельном белом купальнике, в котором, как известно всем фанатам, рано или поздно должна появиться и подвергнуться нападению героиня фильма о чудовищах).

Само чудовище тоже выглядит довольно халтурно. Но мне нравилось это старое чудище, духовная сестра Годзиллы, Могучего Джо Янга, Горго и всех динозавров, когда-либо вмерзавших в лед и выбиравшихся из него, чтобы медленно пройти по Пятой авеню, круша магазины электроники и пожирая полицейских; чудовище из «Пророчества» вернуло мне лучшую часть моей напрасно прошедшей молодости, часть, включавшую таких раздражительных друзей, как венерианец Имир и Смертельный Богомол (он переворачивает городской автобус, на котором на мгновение видно слово «ТОНКА»¹). Как бы там ни было, все равно — это красивое и хорошее чудовище.

Загрязнение ртутью, послужившее причиной появления всех этих чудовищ, тоже греет душу, возвращая нас к старому приему «радиация-вызывает-Больших-Насекомых». Плюс тот факт, что монстр расправляется с плохими парнями. Правда, в одном эпизоде он убивает мальчика, который гулял с родителями, но мальчик этого определенно заслуживает. Он принес с собой радиоприемник и Оскверняет Дикую Природу Рок-н-роллом. Единственное, чего не хватает в «Пророчестве», так это того, чтобы

¹ Производитель игрушечных машинок.

чудовище уничтожило саму проклятушую бумажную фабрику (явный недосмотр режиссера).

«Вторжение гигантских пауков» тоже снабжено сюжетом, явившимся прямо из 50-х годов; в фильме даже снималось немало актеров того периода, в том числе Барбара Хейл и Стив Броди... на середине фильма у меня возникло ощущение, что я смотрю эпизод из старого сериала «Перри Мэйсон» [*Perry Mason*].

Вопреки названию в фильме только один гигантский паук, но зритель не чувствует себя обманутым, потому что это прелесть. Очень смахивает на «фольксваген», накрытый десятком медвежьих шкур. Можно предположить, что в машину втиснуты люди, которые управляют четырьмя паучьими лапами. Стоп-сигналы неплохо имитируют красные паучьи глаза. Невозможно без восхищения смотреть на спецэффект, столь оберегающий бюджет.

Есть и множество других плохих фильмов: у каждого фэна свои фавориты. Кто может забыть большой брезентовый мешок, который в итальянской картине 1959 года прикидывался «Калтики, бессмертным монстром» [*Caltiki, the Immortal Monster*]? Или японскую версию «Доктора Джекила и мистера Хайда» — «Раскол» [*The Manster*]? Что до меня, то я с любовью вспоминаю пылающий фильтр от сигареты «Уинстон», которая в «Чудовище-подростке» [*Teenage Monster*] должна изображать потерпевший крушение инопланетный корабль, и Эллисон Хэйес в роли баскетболистки, сбежавшей из профессиональной баскетбольной команды, в «Атаке пятидесятифутовой женщины» [*The Attack of the Fifty-Foot Woman*]. (Если бы только она могла встретиться с «Невероятно огромным человеком» [*The Amazing Colossal Man*] Берта Гордона... Подумайте, какие бы у них были дети!) А еще в «Руби» [*Ruby*], обычном ужастике о кинотеатре «драйв-ин», населенном призраками, был отличный момент, когда один из героев нажимает кнопку автомата колы и получает стакан крови. Видите ли, внутри машины все шланги были подсоединены к еще теплому трупу.

В «Детях Каина» [*Children of Cain*], ужастике-вестерне (который стоит почти вровень с фильмом «Малыш Билли

против Дракулы» [*Billy the Kid Meets Dracula*]), Джон Кэр-редин отправляется на запад, прицепив к фургону бочки с соленой водой вместо пресной. Отличное средство для консервирования отрубленных голов (наверное, режиссер подумал, что в этом историческом периоде автомат с колой был бы анахронизмом). В одном из фильмов о затерянных континентах — в нем снимался Сизар Ромеро — все динозавры рисованные. Не забудем и «Рой» [*The Swarm*] Ирвина Аллена с его невероятными масками и знакомыми до боли лицами актеров. Эта картина способна поспорить с самим «Пророчеством»: двенадцатимиллионный фильм, который выглядит на пару баксов.

2

Из «Замка Франкенштейна»:

«Капля».

Фантастический фильм ужасов — безвкусное подражание «Бунтарю без причины» и «Эксперименту Куотермасса». Ужас из космоса пожирает людей, но в нелепом финале фильма его уничтожают.

В этой нехарактерной для журнала гневной рецензии на фильм, ставший первым звездным кораблем актера, который потом в афишах значился как Стивен Маккуин¹, упущено несколько отличных моментов: главная музыкальная тема в исполнении группы, подозрительно похожей на «Кордс» с их песнями, не вошедшими в альбом «Ш-бум», звучит на фоне веселых расползающихся мультяшных капель. Тема, если вас это интересует, написана парнем по имени Берт Бачарач. Настоящая капля, которая прибывает на Землю в полном метеорите, вначале выглядит как растаявшее черничное мороженое, а позже — как гигантская мармеладина. Несмотря на столь малообещающее

¹ Известный американский киноактер, снявшийся во множестве фильмов, в том числе в «Великолепной семерке».

начало, в фильме есть несколько отличных кадров, полных тревоги и ужаса. Капля спокойно поглощает руку фермера, который был настолько неразумен, что прикоснулся к ней, и становится зловеще красной, а фермер кричит от боли. Позже, когда Маккуин и его подружка находят фермера и отводят его к местному врачу, капля вначале пожирает медсестру, а потом и самого доктора в кабинете с закрытыми шторами. Майкл Дж. Роди, обративший мое внимание на этот эпизод в письме после выхода данной книги в переплете (это означает, дорогие друзья, что в первом издании я допустил ошибку), добавляет, что «Маккуин и его подружка... возвращаются как раз вовремя, чтобы увидеть, как врач цепляется за жалюзи, прежде чем его поглощает капля».

«Замок Франкенштейна» — что для него совершенно несвойственно — ошибается и относительно финала фильма: капля оказывается бессмертной. В замерзшем виде она отправляется в Арктику, чтобы там ждать продолжения — «Берегись капли» [*Beware the Blob*] (в прокате шел также под названием «Сын капли» [*Son of the Blob*]). Вероятно, самый лучший момент для тех, кто считает себя ценителем плохих спецэффектов, наступает, когда капля целиком поглощает небольшую закусочную. Мы видим, как капля медленно ползет по цветной фотографии закусочной. Восхитительно. Берт Гордон обзавидовался.

Рецензия на «Вторжение обитателей летающих тарелок», фильм «Американ интернешнл пикчерз» 1957 года, — один из лучших образцов того, какой такт способен проявить «Замок Франкенштейна»:

Глуповатый научно-фантастический фильм самого примитивного подросткового уровня. Захватчики из космоса — умные маленькие водители летающих тарелок, — которые впрыскивают в вены жертв алкоголь. Финал весьма забавен [ик!].

«Вторжение...» относится к латунному веку АИП (назвать его золотым нельзя: золотой век наступил позже, когда на головы зрителей обрушился поток фильмов, очень

вольно использующих произведения Эдгара Аллана По; большинство из них крайне тупы и далеко отходят от источника, но их по крайней мере приятно смотреть). Фильм был снят за семь дней; в финале Героические Подростки фарами «засвечивают» пришельцев до смерти. Фильм также примечателен тем, что Элишу Кука-младшего убивают в первой же части (как обычно), а на заднем плане маячит Ник Адамс в шляпе задом наперед — что за чокнутый тип, верно? Все чудовища уничтожены, так что айда в пивную!

В более позднем примере малобюджетной мании АИП, в фильме 1962 года «Вторжение космических существ» [*Invasion of the Star Creatures*], группа солдат в джунглях встречается с несколькими захватчиками из космоса женского пола. У всех этих захватчиц прическа в виде улья, и выглядят они как Жаклин Кеннеди. Много говорится о том, что группа отрезана от окружающего мира, но всюду видны следы джипов (не говоря уже о пенопластовых скаках и тени от микрофона, которая мелькает в нескольких знаках). Можно предположить, что такая неряшливость фильма связана с тем, что продюсеры слишком много денег потратили на исполнителей; актерский состав включает таких обожаемых публикой звезд американского кино, как Боб Болл, Фрэнки Рей и Глория Виктор.

А вот что говорит «Замок Франкенштейна» о картине студии «Парамаунт» 1958 года «Я вышла замуж за монстра из космоса» [*I Married a Monster from Outer Space*], которая стоит в самом низу списка летних афиш вместе с «Каплей» и нелепейшим фильмом Пэта Буна «Путешествие к центру Земли» [*Journey to the Center of the Earth*]:

Научная фантастика, ориентированная на детишек. Глория Тэлбот выходит замуж за монстра из космоса, замаскированного под Тома Трайона. Как аргумент против поспешных браков неплох, но как фильм — не очень.

И все же фильм вышел забавный — хотя бы потому, что можно раз в жизни увидеть Тома Трайона с рылом. И прежде чем оставить его и перейти к тому, что я (с болью) на-

зываю худшим из фильмов третьего сорта, хочу сказать кое-что более серьезное о взаимоотношениях, которые устанавливаются между ужасными фильмами ужасов (как можно понять по этой главе, таковых на один хороший приходится с десятком) и истинными поклонниками жанра.

Эти отношения не являются исключительно мазохистскими, как может показаться из того, что изложено выше. Фильм вроде «Чужого» или «Челюстей» и для истинного любителя, и для обычного кинозрителя, которого иногда интересуют фильмы ужасов, — нечто вроде мощной золотой жилы, к которой даже не нужно пробиваться: золото можно просто собирать на склоне холма. Истинный поклонник жанра скорее похож на золотоискателя, который не расстается с лотком, просеивая обычный песок в надежде найти золотую пыль или даже маленький самородок. Такой старатель не ищет большой удачи, которая может прийти завтра, а может не прийти никогда; он давно распрощался с подобными иллюзиями. Он ищет только средства к существованию, что-то такое, что позволит ему продержаться подольше.

В результате любители жанра обмениваются находками с помощью слухов — устно или через письма в журналах, а также на различных конвентах, конгрессах и съездах. Еще задолго до того как Дэвид Кроненберг произвел фурор своей «Бешеной» [*Rabid*] (в которой снималась королева порнофильмов Мэрилин Чэмберс («За зеленой дверью» [*Behind the Green Door*]) — и, кстати, Кроненберг добился от нее отличной игры), любители поговаривали, что за ним стоит следить: на основании его раннего фильма — исключительно малобюджетной ленты «Судороги». Мой агент Кирби Макколи с ума сходит по небольшой картине «Ритуалы» [*Rituals*], снятой в Канаде; в ней играл Хэл Холбрук. Такие фильмы не получают в Америке широкого проката, но если следить за афишами, их можно поймать в «драйв-инах» в качестве довеска к какой-нибудь разрекламированной картине крупной студии. Точно так же я услышал от Питера Страуба, автора «Истории с Привидениями» и «Возвращения в Арден» [*If You Could See Me Now*], о малоизвестном

раннем фильме Джона Карпентера «Нападение на 13-й участок» [*Assault on Precinct 13*]. Несмотря на то что фильм малобюджетный (говорят, первая картина Карпентера «Темная звезда» [*Dark Star*] имела бюджет в 60 тысяч долларов — такая сумма даже Джорджа Ромеро сделает похожим на Дино де Лаурентиса), режиссерский талант Карпентера в нем виден отчетливо и ведет к «Хэллоуину» и «Туману».

Таковы эти золотые самородки, награда любителю жанра за кропотливое просеивание мусора вроде «Планеты вампиров» [*Planet of the Vampires*] или «Монстра из зеленого ада» [*The Monster from Green Hell*]. Мое собственное «открытие» (если вы не возражаете против такого слова) — небольшой фильм с Чаком Коннорсом, который называется «Путешествие в ад» [*Tourist Trap*]. Сам Коннорс в этом фильме не очень хорош — он старается, но это просто не его роль. Однако картина обладает каким-то странным, сверхъестественным очарованием. В далеком полуразрушенном доме отдыха оживают и начинают двигаться восковые фигуры; в фильме немало впечатляющих кадров — пустые глаза манекенов, их руки, тянущиеся к добыче, — и спецэффекты весьма неплохие. Если говорить о той странной власти, которой иногда обладают над нами манекены и портреты, то в этом смысле фильм более действенен, чем злополучная дорогая картина, снятая по бестселлеру Уильяма Голдмена «Магия» [*Magic*]¹.

¹ «Хоум бокс офис» (одна из первых компаний кабельного телевидения) в бесконечных поисках, чем бы заполнить экранное время, снимает множество «маленьких» фильмов — их никогда не были способны поставлять крупные дистрибьюторы вроде «Нью уорлд пикчерз». Конечно, и в фильмах «Эйч-Би-Оу» немало дряни, это подтвердит вам любой абонент; но тем не менее иногда платное кабельное телевидение себя оправдывает, хотя, как правило, оно предлагает нам лишь такой кинематографический попкорн, как «Гвиана: Культ проклятых» [*Guyana: Cult of the Damned*] или «Миг за мигом» [*Moment by Moment*]. За последний год «Эйч-Би-Оу» показал «Выводок» Кроненберга, любопытную картину АИП «Выселенные» [*The Evictors*] (с Виком Морроу и Майклом Парком), которая вообще не появилась в американском кинопрокате, и... «Путешествие в ад». — *Примеч. автора.*

Но вернемся к фильму «Я вышла замуж за монстра из космоса»; как он ни плох, в нем есть один леденящий душу момент. Не говорю, что от этого фильм становится лучше, но сам эпизод впечатляет... боже, как впечатляет! Трайон женился на своей подружке (Глории Тэлбот), и у них медовый месяц. Она лежит на постели в полупрозрачной белой ночной рубашке и ждет, когда можно будет погреться на пляже; Трайон — он выглядит еще хоть куда, хотя двадцать лет назад выглядел гораздо лучше — выходит на балкон выкурить сигарету. Собирается гроза, сверкает молния, и красивое лицо на мгновение становится прозрачным. И мы видим под ним ужасающую физиономию чужака — бороздчатую, жилистую, неровную. Будьте уверены, от такого любой подпрыгнет на стуле; и в следующие мгновения темноты мы представляем себе, что будет дальше... и нервно сглатываем.

Если такие картины, как «Путешествие в ад» и «Ритуалы», — это самородки, которые фэнам иногда удается отыскать среди второсортных фильмов (а нет большего оптимиста, чем стопроцентный фанат), то сцены вроде той, о которой я только что рассказал, эквивалентны золотой пыли, попадающейся трудолюбивому старателю. На память приходит замечательный рассказ о приключениях Шерлока Холмса, «Голубой карбункул», где в желудке рождественского гуся скрывается бесценный камень. Вы просеиваете кучу грязи — и, может быть... только может быть... вам удастся найти самородок, который хоть частично оправдает ваши усилия.

К несчастью, никакой золотой пыли и никаких самородков нет в фильме «План 9 из открытого космоса» [*Plan 9 from Outer Space*], и я, правда, с большой неохотой, вручаю ему приз как худшему из всех когда-либо снятых фильмов ужасов. В нем нет ничего забавного, как ни потешались над ним в многочисленных и в основном бессмысленных списках всего самого худшего. Ничего потешного нет в том, как Бела Лугоши (или его дублер), морщась от боли, с морфиевой «обезьяной» на спине, в натянутом на нос плаще Дракулы, обходит участок в Южной Калифорнии.

Лугоши умер вскоре после выхода этой ужасной, эксплуататорской, не имевшей права появляться на свет дряни, и в глубине души я часто думал, что добрый старый Бела отдал концы от стыда, а вовсе не от многочисленных болезней. Какое печальное и убогое завершение великой карьеры! Лугоши похоронили (по его собственной просьбе) в плаще Дракулы, и мне хочется думать — и надеяться, — что в мире ином он послужит ему лучше, чем в этом куске пустого целлулоида, на котором он появился на экране в последний раз.

3

Прежде чем двинуться к ужасам на телевидении, где неудачи скорее правило, чем исключение (хотя здесь они не так бросаются в глаза), мне кажется, уместно задать вопрос: почему вообще плохих фильмов ужасов так много?

Перед тем как отвечать, давайте будем честными и признаемся, что плохих фильмов действительно очень много — не все индейки жиреют на этом зерне, если вы понимаете, что я имею в виду. Достаточно вспомнить «Майру Брекинридж» [*Myra Breckinridge*], «Долину кукол» [*Valley of the Dolls*], «Искателей приключений» [*The Adventurers*] и «Узы крови» [*Bloodline*]. Даже Альфред Хичкок выпустил одну из таких индеек, и, к несчастью, это была его последняя картина — «Семейный заговор» [*Family Plot*], с Брюсом Дерном и Карен Блэк. И это только начало списка, который может растянуться на сотню страниц и больше. Вероятно, много больше.

У вас может возникнуть желание сказать, что я в чем-то не прав. Может быть. Если бы в другом бизнесе — например, в «Юнайтед эйрлайнз» или в Ай-би-эм — вели дела так, как в «Двадцатом веке Фокс» во время съемок «Клеопатры», члены совета директоров вскоре покупали бы в местном магазине пиццу на продовольственные талоны, а может, акционеры выломали бы дверь и вкатили в зал гильотину. Трудно представить, что крупная студия

может оказаться на грани банкротства в стране, которая так любит кино; это все равно что вообразить себе казино «Сизарс-пэлас» или «Джонс», обобранные одним игроком. Но на самом деле не одна крупная студия за рассматриваемые тридцать лет оказывалась на краю пропасти. Может быть, самый позорный пример — «Метро-Голдвин-Майер»; в течение семи лет ее лев почти не раскрывал пасти. Знаменательно, что в те годы, когда «Эм-Джи-Эм» возлагала надежды не на иллюзорный мир фильмов, а на иллюзорный мир игроков («Гранд» «Эм-Джи-Эм» в Лас-Вегасе — несомненно, один из вульгарнейших в мире центров развлечений), единственный успех студии принес именно фильм ужасов — «Мир Дикого Запада» [*Westworld*] Майкла Крайтона, в котором распадающийся Юл Бриннер, одетый в черное и похожий на кошмарное привидение героя «Великолепной семерки» [*The Magnificent Seven*], произносит снова и снова: «Тяни. Тяни. Тяни». Они тянут... и проигрывают. Юл очень быстр, даже когда видна проводка.

Вы спросите меня, а можно ли так управлять железной дорогой?

Мой ответ — нет... но неудачи крупных кинокомпаний кажутся мне более объяснимыми, чем неудачи тех, кого «Вэрайети» называет «инди». На сегодняшний день три моих романа послужили основой для фильмов: «Кэрри» («Юнайтед артистс», прокат в кинотеатрах, 1976), «Жребий Салема» («Уорнерз», телефильм, 1979) и «Сияние» («Уорнерз», прокат в кинотеатрах, 1980). Во всех случаях со мной поступили честно... но все же отчетливее всего я помню не удовольствие, а облегчение. Имея дело с американским кино, чувствуешь себя в выигрыше, если просто остался при своих.

Увидев кинопромышленность изнутри, начинаешь понимать, что это творческий кошмар. И трудно взять в толк, как в таких условиях вообще можно снять что-нибудь качественное — вроде «Чужого», «Места под солнцем» [*Place in the Sun*] или «Уходя в отрыв». Как в армии, первое правило кинематографистов — ПЗ: прикрой задницу. У них принято по любому поводу консультироваться с десятком

людей, чтобы не вы, а кто-нибудь другой вылетел на улицу, если фильм потерпит неудачу и двадцать миллионов долларов уйдут в канализацию. А если все-таки ваша задница пострадает, постарайтесь, чтобы она страдала не в одиночестве.

Конечно, существуют кинематографисты, которые либо не знают таких страхов, либо обладают столь ясным и пронизательным взором, что боязнь неудачи никогда не играет роли в их уравнениях. На ум приходят Брайан Де Пальма и Фрэнсис Коппола (во время съемок «Крестного отца» его много раз грозились выгнать, но все же он настоял на своей концепции фильма), Сэм Пекинпа, Дон Сигел, Стивен Спилберг¹. Этот фактор видения настолько реален и очевиден, что даже в тех случаях, когда режиссер вроде Стэнли Кубрика снимает такой безумный, извращенный и разочаровывающий фильм, как «Сияние», картине все равно сквозит неоспоримая гениальность.

Истинная опасность, подстерегающая любую студию, — это посредственность. Фильмы вроде «Майры Брекенридж» обладают собственным очарованием — это все равно что смотреть замедленную съемку столкновения «кадиллака» с «линкольном-континенталь». Но что сказать о таких фильмах, как «Ночное крыло», «Козерог один» [*Capricorn One*], «Игроки» [*Players*] или «Перевал Кассандры» [*The Cassandra Crossing*]? Это не плохие фильмы — не настолько плохие, как «Робот-монстр» или «Чудовище-подросток», но они *посредственные*. То есть это вздор. После сеанса у вас в памяти остается только вкус попкорна. В таких фильмах на середине второй части вам хочется пойти покурить.

По мере увеличения бюджета фильма возрастает и риск: даже Роджер Мэрис², попавшись на уловку соперника, вы-

¹ Сравните, например, единую и мощную концепцию, которая приводит в движение «Челюсти» Спилберга, с продолжением, созданным несчастным Жанно Шварцем; его привлекли к съемкам в самый последний момент, а ведь парень заслуживал лучшей участи. — *Примеч. автора.*

² Известный бейсболист, игрок команды «Нью-Йорк янкиз».

глядел очень глупо. То же самое происходит и с фильмами, и я готов предсказать — с некоторыми колебаниями, правда, потому что производство фильмов — сумасшедшее занятие, — что мы никогда больше не увидим того колоссального риска, на который шел Коппола в «Апокалипсисе сегодня» или Чимино во «Вратах рая» [*Heaven's Gate*]. И если поднапрячь слух, сухой пыльный звук, доносящийся с Западного побережья, будет звуком, с которым бухгалтеры студий закрывают корпоративные счета.

Но посередине... что же с теми фильмами, которые находятся посередине? Конечно, их создатели рискуют меньше; Крис Стейнбраннер, забавный парень и проницательный знаток и любитель кино, называет такие картины «кустарными». Согласно его определению, «Ужас на пляже для пирушек» — кустарный фильм; «Пожиратели плоти» и «Техасская резня бензопилой» Тоуба Хупера — тож («Ночь живых мертвецов» — фильм, снятый существующей компанией с помощью телеоборудования студии в Питтсбурге, к «кустарным» не относится). Это хороший ярлык для фильмов, снятых любителями, талантливыми или не очень, с бюджетом на обувных шнурках и без гарантии широкого проката; такие фильмы — эквивалент не востребуемых рукописей, только гораздо более дорогой. Парням, которые их снимают, терять нечего. Они снимают наудачу. И все же в большинстве своем эти фильмы просто ужасны.

Почему?

Из-за эксплуатации, вот почему.

Именно эксплуатация заставила Лугоши закончить свою карьеру, ползая по пригородному участку в плаще Дракулы; эксплуатация привела к появлению «Вторжения космических существ» и «Не заглядывайте в подвал» [*Don't Look in the Basement*] (и поверьте, я не должен был напоминать себе, что это всего лишь кино; я знал, что это ужасное кино). После секса кинематографисты с малым бюджетом охотнее всего используют ужас: им кажется, что этот жанр легче эксплуатировать — как девушку, которой легко назначить свидание и с которой переспали все парни из клас-

са. Даже хороший ужас временами приобретает кричащий ярмарочный оттенок... но этот оттенок бывает обманчив.

Но если благодаря «инди» мы увидели полнейшие провалы (старый военный коротковолновый приемник Ромена), то им же мы обязаны и самыми высокими взлетами. Бюджет «Ужаса на пляже для пирушек» и «Ночи живых мертвецов» одинаков, а разница — в Джордже Ромеро и его представлении, каким должен быть фильм ужасов и что он должен делать. В первом фильме мы видим совершенно нелепую сцену нападения чудовищ на пляжников; во втором — старуху, которая близоруко рассматривает жука на дереве, а потом начинает его жевать. Вы чувствуете, что вам хочется одновременно смеяться и кричать, и это — выдающееся достижение Ромеро.

«Оборотень в девичьем общежитии» [*Werewolf in a Girls' Dormitory*] и «Безумие 13» тоже имели одинаковый бюджет — нулевой; здесь разница в Фрэнсисе Копполе, который достиг в своем черно-белом фильме-саспенсе почти невыносимого нагнетания напряжения (кстати, фильм по соображениям уплаты налогов снимался в Ирландии).

Вероятно, из снобизма легко увлечься плохими фильмами; широкий успех «Шоу ужасов Рокки Хоррора» [*The Rocky Horror Picture Show*] может указывать на то, что уровень критических способностей среднего кинозрителя снизился. Пора вернуться к основам и напомнить, что разница между плохими и хорошими фильмами (или разница между плохим искусством — вернее, отсутствием искусства — и хорошим искусством) заключается в таланте и изобретательном его использовании. Плохой фильм тоже несет в себе указание, и оно состоит в том, что нужно держаться подальше от картин данного автора; если вы, например, видели один фильм Уэса Крэйвена, вполне можно пропустить все остальные. Жанр существует в атмосфере осуждения со стороны критики и откровенной неприязни; незачем ухудшать ситуацию, задерживаясь на фильмах с порнонасилием или на тех, которые охотятся лишь за содержимым наших карманов. Нет смысла этим заниматься, ведь даже в фильмах не бывает ярлычка с ука-

занием цены качества... Во всяком случае, не когда Брайан Де Пальма снимает такой замечательный, жуткий фильм, как «Сестры» [*Sisters*], примерно за 800 тысяч долларов.

И все же смотреть плохие фильмы нужно — потому что никогда заранее не знаешь, действительно ли он плох; как я уже говорил, в этом отношении кинокритикам доверять нельзя. Полина Кейл пишет хорошо, а Джин Шалит демонстрирует остроумие, правда, несколько поверхностное и утомительное, но когда эти двое — и все остальные критики — отправляются на фильм ужасов, они не знают, что видят¹. А истинные любители знают; у них за долгое и часто нелегкое время выработались собственные критерии для сравнения. Истинный поклонник фильмов ужасов — такой же ценитель, как тот, кто регулярно ходит в музеи и картинные галереи, и на основании этого опыта он вырабатывает собственное мнение. Для фаната такие фильмы, как «Изгоняющий дьявола II» [*Exorcist II*], — опра для редких бриллиантов, которые можно обнаружить темноте неряшливых второразрядных кинотеатров: «Ритуалы» Кирби Макколи или мой собственный любимый малобюджетный фильм «Путешествие в ад».

Невозможно оценить сливки, не выпив много молока, а кто-то, возможно, не сумеет по-настоящему оценить свежее молоко, пока не попробует скисшее. Плохие фильмы могут быть забавными, могут иногда даже пользоваться успехом, но настоящая польза от них только в том, что они создают базу для сравнения: с их помощью можно определить истинные ценности. Они показывают нам, что нужно искать, потому что сами этого не имеют. Но после того как человек понял, что нужно искать, смотреть плохие фильмы становится опасно... и следует бросить это занятие².

¹ Единственное исключение — Джудит Крист, которая, похоже, искренне любит фильмы ужасов и часто оказывается способна разглядеть в кадре не только малый бюджет; мне всегда было любопытно, что она думает о «Ночи живых мертвецов». — *Примеч. автора.*

² Если вас интересует мой личный список лучших фильмов ужасов за последние тридцать лет, см. Приложение 1. — *Примеч. автора.*

Глава восьмая

Стеклянная соска, или Чудовище,
которое привели к вам Гейнсбургеры

1

Все вы, верящие, будто телевидение «сосет», ошибаетесь; как заметил Харлан Эллисон в своей местами забавной, местами едкой и злой книге о телевидении, ТВ ничего не сосет, сосут его. Эллисон назвал свою двухтомную диатрибу на эту тему «Стеклянная соска», и если вы ее не читали, имейте в виду, что для местности, на которую мы с вами ступили, это хороший компас. Я с огромным интересом прочел эту книгу три года назад; тот факт, что Эллисон посвятил ценное время и место таким достойным забвения сериалам прошлых лет, как «Прозвища Смит и Джонс» [*Alias Smith and Jones*], почти не сказался на вулканическом впечатлении, которое она на меня произвела; похожее состояние я испытываю, слушая шестичасовые речи Фиделя Кастро.

В своей работе Эллисон снова и снова возвращается к телевидению, как человек, зачарованный взглядом смертоносной змеи. Без видимых причин обширное предисловие к сборнику рассказов Эллисона 1978 года «Странное вино» [*Strange Wine*] (его мы обсудим подробнее в следующей главе) — это обвинительная речь против телевидения, озаглавленная «Потрясающее открытие! Отчего вымерли динозавры! Кстати, вы тоже выглядите паршиво».

Если попытаться обобщить все сказанное Эллисоном о телевидении, суть окажется простой и не слишком оригинальной (кто не может без оригинальности, пусть ищет ее в том, *как* он это выразил): телевидение — это губитель, говорит Эллисон. Оно губит сюжеты; оно губит тех, кто придумывает эти сюжеты; со временем оно губит и тех, кто их смотрит; молоко из этой соски ядовито. Я полностью согласен с этим тезисом, однако хочу отметить два обстоятельства.

У Харлана есть телевизор. Большой.

И у меня тоже есть — еще больше, чем у Харлана. Это «Панасоник синемавижн», который занимает целый угол в моей гостиной.

Mea culpa, признаю.

Я могу рационально объяснить телевизор Харлана и то что я держу своего монстра, но это нас не совсем извиняет. Должен добавить, что Эллисон — холостяк, может смотреть телевизор двадцать часов в сутки, если пожелает, и никому этим не навредит, кроме самого себя. С другой стороны, у меня в доме трое маленьких детей — десяти, восьми и четырех лет, — которые подвергаются воздействию этой машины: ее предполагаемого вредного излучения, ее неестественных цветов, ее волшебного окна в вульгарный, кричащий мир, где камеры охотятся за задницами кошечек из «Плейбоя» и показывают бесконечные картины жизни верхне-верхне-верхне-среднего класса, который для большинства американцев не существовал и никогда не будет существовать. В Биафре голод стал образом жизни; в Камбодже умирающие дети испражняются собственными гниющими внутренностями; на Ближнем Востоке мессианское безумие угрожает поглотить последние остатки разума — а мы торчим дома, загипнотизированные Ричардом Доусоном из «Семейной вражды» [*Family Feud*], и смотрим Бадди Эбсена в роли Барнаби Джонса. Я подозреваю, мои собственные дети больше верят в реальность капитана Гиллигана и мистера Ховелла, чем в то, что произошло в марте 1979 года на Три-Майл-Айленде. Вернее, даже не подозреваю, а знаю точно.

Жанр ужасов неуютно чувствует себя на телевидении, если не считать шестичасовых новостей, показывающих черных солдат с оторванными ногами, горящие деревни, сожженных напалмом детей и джунгли, облитые добрым старым «эйджент орандж»¹, — благодаря чему наши детишки вышли на улицы и маршировали, зажигали свечи и произносили магические слова, начинающиеся на «не-», пока мы не убрались из Вьетнама, в результате чего северные вьетнамцы взяли верх, разразился еще больший голод и появились столь выдающиеся гуманисты, как Пол Пот из Камбоджи. Вся эта мерзость не очень напоминает телешоу, верно? Спросите себя, могут ли такие события произойти в «Отделе 5-О» [*Hawaii Five-O*]². Ответ, разумеется, нет. Если бы Стив Макгарретт был президентом с 1968 по 1976 год, мы бы всего этого избежали. Стив, Дэнни и Чин Хо быстро бы со всем разобрались.

Те ужасы, которые мы обсуждаем в этой книге, используют сам факт своей нереальности (Харлан Эллисон хорошо это осознает: он запретил использовать на обложке сборника своих рассказов слово «фэнтези»). Мы уже рассматривали вопрос: «Почему вы хотите писать про ужасы в мире, где полно ужасов настоящих?» Я полагаю, причина того, что жанр ужасов плохо совместим с телевидением, в основе своей близка к этому вопросу: «Трудно хорошо писать об ужасах в мире, где полно ужасов настоящих». Призрак в башне шотландского замка не в состоянии конкурировать с боеголовкой в тысячу мегатонн, химическим и бактериологическим оружием или атомной станцией, очевидно, собранной из конструктора десятилетним ребенком с плохой зрительной и двигательной моторикой. Даже Дубленный Старик из «Техасской резни бензопилой» бледнеет перед овцами в Юте, убитыми нервнопаралитическим газом. Если бы ветер подул в другом направлении,

¹ Отравляющее вещество, дефолиант, применявшееся в войне во Вьетнаме.

² Полицейский телесериал: приключения полицейских из пятидесятого отделения штата Гавайи. Далее упоминаются персонажи этого сериала.

население Солт-Лейк-Сити уподобилось бы овцам. И, мои добрые друзья, когда-нибудь ветер обязательно подует не туда, куда надо. Можете смело на это рассчитывать: передайте своему конгрессмену, что я так сказал. Рано или поздно ветер всегда меняется.

Что ж, ужас можно внушить. Люди, посвятившие себя этому делу, вызывают в нас чувство страха, и есть некий оптимизм в том, что люди, вопреки всем ужасам реального мира, все-таки садятся к экранам смотреть ужасы совершенно невозможные. Этого могут добиться сценарист или режиссер... *если у них развязаны руки.*

Сценариста в телевидении больше всего раздражает то, что ему запрещено использовать свои способности полностью; его тяжелое положение удивительно напоминает положение человечества в рассказе Курта Воннегута «Гарри-сон Бержерон» [*Harrison Bergeron*]: умные люди должны носить электронные шлемы, которые нарушают их мыслительный процесс, худые нацепляют на себя гири, а люди, наделенные талантом живописца, обязаны надевать толстые очки, которые искажают их зрение. В результате достигается идеальное состояние полного равенства... но какой ценой.

Идеальный сценарист для телевидения — это не очень талантливый парень, зато очень злой и с душой трутня. На вульгарном голливудском жаргоне это называется «он должен производить хорошее впечатление». Стоит сценаристу хоть немного отступить от этих качеств, и он сразу почувствует себя бедным стариной Бержероном. Я думаю, именно от этого Эллисон, который писал сценарии для «Звездного пути» [*Star Trek*], «За гранью возможного» и «Молодых юристов» [*The Young Lawyers*], слегка спятил. Но если бы он не спятил, его невозможно было бы уважать. Его сумасшествие — своего рода «Пурпурное сердце»¹, как и язва Джозефа Уомбо², творца «Полицейской истории»

¹ Военская награда, которая вручается за боевое ранение.

² Джозеф Уомбо — писатель, который, основываясь на своем опыте полицейского, написал множество популярных детективных романов. Среди них — «Новые центурионы».

[*Police Story*]. Никто не запрещает писателю иметь постоянный заработок на телевидении; для этого ему достаточно низкого альфа-ритма, а творчество он должен представлять себе как интеллектуальный эквивалент погрузки ящиков с кока-колой в грузовик.

С одной стороны, такое положение вещей объясняется федеральным законодательством, а с другой — это лишнее доказательство известного тезиса, что власть развращает, а абсолютная власть развращает абсолютно. Телевизоры есть почти в любом американском доме, и финансовые ставки в этом деле огромны. В результате со временем телевидение начинает все больше и больше осторожничать. Оно стало похоже на старого, толстого, кастрированного кота, стремящегося всеми силами сохранять статус-кво и составлять программы, которые вызывают меньше всего возражений. В сущности, телевидение — это пухлый, вечно ноющий карапуз; такого каждый из нас может вспомнить по своему детству: у кого-нибудь из соседей непременно был такой ребенок. Он плачет, если вы даете ему сдачи; у него всегда виноватый вид, когда учительница спрашивает, кто положил мышь ей в стол; он — неизменная мишень для розыгрышей, потому что он всегда боится, что его околпачат.

Если попытаться сказать самое простое о жанре ужасов, выразить его *основу*, то это будет вот что: нужно напугать публику. Рано или поздно вам придется надеть страшную маску и начать пугать. Помню, как один из служащих «Нью-Йорк метс»¹, встревоженный невероятными толпами болельщиков, говорил: «Рано или поздно придется подать этим парням бифштекс, а не только шипение». То же самое и с жанром ужасов. Читатель не будет вечно довольствоваться намеками; в какой-то момент даже великий Лавкрафт был вынужден показывать, что таится в склепе или в колокольне.

Как правило, великие режиссеры жанра предпочитали показывать ужас прямо; заталкивать, образно говоря, большой кусок страха зрителю в глотку, пока он не подавится,

¹ Бейсбольная команда из Нью-Йорка.

а потом дразнить его, до последнего цента используя психологическое впечатление от первого испуга.

Образец, который обязан изучить каждый будущий режиссер, это, конечно, «Психо» Альфреда Хичкока. Вот фильм с минимумом крови и максимумом ужаса. В знаменитой сцене в душе мы видим Джанет Ли, видим нож; но мы так и не видим ножа, вонзенного в Джанет Ли. Вам может показаться, что вы его видели, но это не так. Видело ваше *воображение*, и в этом — великая победа Хичкока. А вся кровь, что есть в этой сцене, стекает в решетку душа¹.

«Психо» ни разу не показывали в прайм-тайм по кабельному телевидению, но если убрать сорокапятисекундную сцену в душе, можно подумать, что он был снят специально для ТВ (во всяком случае, по содержанию; по стилю он на много световых лет отстоит от обычного телефильма). В сущности, Хичкок подает нам еще в середине картины большой полусырой бифштекс ужаса. Остальное, даже кульминация — это только шипение. И без этих сорока пяти секунд картина становится едва ли не скучной. Вопреки своей репутации, «Психо» — удивительно сдержанный фильм ужасов; Хичкок даже предпочел снимать его на черно-белую пленку, чтобы кровь в душе была не совсем похожа на кровь; одна из старых сплетен — явно апокрифическая — гласит, что сначала Хитч собирался снимать в цвете весь фильм, за исключением сцены в душе: она должна была быть черно-белой.

Обсуждая ужасы на телевидении, не забывайте: надо всегда помнить, что телевизор поистине требует невозможного от своих немногих страшных программ: требует приводить в ужас без настоящего ужаса, пугать, не пугая, продавать много шипения, но никакого бифштекса.

Выше я уже говорил, что наличие телевизора у Эллисона и у меня можно понять, и понимание это связано с моими словами о действительно плохих фильмах. Конечно,

¹ Корни фильмов ужасов с откровенными сценами насилия я бы искал не в «Психо», а в картинах другого жанра, снятых в живых, кровавых красках: «Дикой банде» Сэма Пекинпа и «Бонни и Клайде» Артура Пенна. — *Примеч. автора.*

телевидение слишком однообразно, чтобы выдать что-нибудь столь очаровательно-плохое, как «Вторжение гигантских пауков» с его покрытым шерстью «фольксвагеном», но время от времени и здесь сверкает талант и появляется что-нибудь хорошее... даже если не настолько хорошее, как «Дуэль» Спилберга или «Кто-то наблюдает за мной» [*Someone's Watching Me*] Джона Карпентера, зритель по крайней мере не теряет надежды. В душе истинного любителя ужасов надежда всегда жива, хотя надежда эта скорее детская, нежели взрослая. Вы включаете телевизор, зная, что ничего хорошего не увидите, но вопреки этому, иррационально, все равно надеетесь. Жемчужины встречаются очень редко, но время от времени попадают интересные программы, вроде показанного в конце 1979 года по Эн-би-си фильма «Пришельцы идут» [*The Aliens Are Coming*]. Так что иногда мы все же получаем пищу для своей надежды.

И с этой надеждой, как с волшебным талисманом, хранящим нас от всяческой дряни, пойдем вперед. Только закройте глаза, пока мы в танце минуем катодные трубки: у них дурная привычка сначала гипнотизировать, а потом анестезировать.

Спросите Харлана, он знает.

2

Вероятно, лучшим сериалом ужасов, когда-либо показанным по телевидению, был «Триллер»; он шел на Эн-би-си с сентября 1960 года до лета 1962-го — всего два сезона плюс повторы. В то время телевидение еще не так упрекали за увлечение сценами насилия; серьезные упреки (и связанное с этим давление) начались после убийства Джона Кеннеди, усилились после смерти Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга и в конце концов заставили телевидение превратиться в липкий сироп из комедий положений; драматическое телевидение окончательно испустило дух и с горестным криком «Нет! Нет!» улетело в катодную трубку.

Однако современники «Триллера» были весьма кровавыми; это было время «Неприкасаемых» с Робеном Стэком в роли невозмутимого Элиота Несса и ужасными смертями многочисленных бандитов (1959—1963); время «Питера Ганна» (1958—1961) и «Сотни Кэйна» [*Cain's Hundred*] (1961—1962) — я называю лишь немногие сериалы. То была эпоха насилия на телевидении. В результате после медлительных первых тринадцати недель «Триллер» перестал быть простой имитацией «Альфред Хичкок представляет» [*Alfred Hitchcock Presents*], как, видимо, первоначально задумывалось (в первых сериях рассказывается о лживых мужьях, которые с помощью гипноза заставляли жен прыгать с высоких утесов, о том, как отравили тетушку Марту, чтобы из ее наследства заплатить карточные долги, и о многом другом, не менее утомительном), и зажил своей собственной мрачной жизнью. На короткий период между январем 1961 го и апрелем 1962-го — пятьдесят шесть серий из семидесяти восьми — он стал уникальным явлением, и больше нич подобного на телевидении никогда не было.

«Триллер» — шоу в виде антологии (как и все телевизионные программы о сверхъестественных ужасах, пользовавшиеся хотя бы скромным успехом), и в роли постоянного ведущего выступал Борис Карлофф. Карлофф и раньше часто появлялся на телевидении, после того как волна ужасов «Юниверсал» середины 30-х годов в конце 40-х сменилась чередой комедий. Одна из ранних программ телесети Эй-би-си выходила осенью 1949 года. Первоначально она называлась «Выступает Борис Карлофф» [*Starring Boris Karloff*], затем — «Театр загадок Бориса Карлоффа» [*Mystery Playhouse Starring Boris Karloff*] (и то и другое успехом не пользовалось) и наконец была снята с показа. Однако по ощущению и настроению она поразительно напоминает «Триллер», появившийся одиннадцать лет спустя. Вот описание одного эпизода, который вполне мог бы появиться в «Триллере»:

Английский палач получает пять гиней за повешение и обожает свою работу. Ему нравится щелчок, с которым ло-

маются шейные позвонки, нравятся безвольно свисающие руки повешенного. Узнав, чем он занимается, его беременная жена от него уходит. Минует двадцать лет, и палач призывают казнить некоего юношу; он вешает его с удовольствием, несмотря на то что располагает тайными сведениями, указывающими на невиновность молодого человека. Неожиданно перед ним предстает его бывшая жена и говорит, что он только что повесил собственного сына. В гневе он душит жену и соответственно сам отправляется на виселицу. Другой палач получает за него пять гиней¹.

Этот сюжет — близкий родственник серии из второго сезона «Триллера». Правда, там палач — француз и управляет не виселицей, а гильотиной; он представлен весьма симпатичным парнем (хотя работа, по-видимому, не сказывается на его аппетите: это человек-гора). На рассвете он должен казнить особенно жестокого убийцу. Однако убийца не теряет надежды: его подружка завоевала доверие одинокого палача, и они вдвоем намерены использовать старую лазейку в законе (должен сказать, что не знаю, подлинная ли это лазейка, подобно американской концепции вторичного привлечения к суду², или просто сюжетный ход Корнелла Вулрича, автора сценария), которая заключается в том, что если палач в день казни умрет, осужденного отпускают.

Подружка убийцы готовит для палача сытный завтрак, приправленный сильным ядом. Он, как всегда, ест с удовольствием, затем отправляется в тюрьму. Но уже на полпути начинает испытывать первые боли. Остальная часть серии — леденящее кровь упражнение в саспенсе, когда

¹ Сюжет из «Полного указателя телешоу с 1946 года по настоящее время», составленного Тимом Бруксом и Эрлом Маршем. — Нью-Йорк, Баллантайн букс, 1976, с. 586. — *Примеч. автора.*

² Согласно Пятой поправке к Конституции США, «ни одно лицо не должно за одно и то же правонарушение дважды подвергаться угрозе лишения жизни или телесного наказания». Даже если судебный процесс по какой-либо причине прекращен, повторный суд проводить запрещается. — *Примеч. автора.*

камера мечется между осужденным в тюрьме и умирающим палачом, плетущимся по улицам Парижа. Очевидно, у палача сильно развито чувство долга, и он твердо намерен этот свой долг исполнить.

Он добирается до тюрьмы, во дворе падает... и ползет к гильотине. Пленника, одетого в балахон с открытым воротом (сценарист, очевидно, читал «Повесть о двух городах»), уже привели, и они встречаются у гильотины. И вот, у последней черты, палач все же умудряется поместить приговоренного в зажим и только тогда падает замертво.

Осужденный, стоя на коленях — с торчащим вверх задом он похож на застрявшую в штaketнике индейку, — кричит, что он свободен! Свободен, слышите? Ха-ха-ха! Врач, который должен был констатировать смерть казненного, теперь должен засвидетельствовать смерть палача. Он берет его руку, чтобы пощупать пульс; пульса нет. Но когда врач отпускает руку, она падает на рычаг гильотины. Нож опускается — *бах!* Занавес: жестокое правосудие все таки свершилось.

Когда начали показывать «Триллер», Карлоффу было уже семьдесят четыре года, и со здоровьем у него было неважно: из-за хронической болезни спины ему приходилось носить корсет. Болезнь началась у него еще в 31-м году, когда снимался первый фильм о монстре Франкенштейна. Теперь Карлофф появлялся не во всех сериях; многие случайные участники сериала — «гости» — были полными ничтожествами и так и остались неизвестными (один из них — Рэджи Налдер — впоследствии играл вампира Барлоу в телевизионной версии Си-би-эс «Жребия Салема»), но фанаты помнят несколько ярких появлений Карлоффа (в «Странной двери», например). Прежняя магия, ничуть не померкшая, по-прежнему чувствовалась в его игре. Лугоши закончил свою карьеру в нищете, но Карлофф, несмотря на отдельные неудачи вроде «Людей-змей» [*The Snake People*], сошел со сцены так же, как появился на ней: истинным джентльменом.

«Триллер», продюсером которого был Уильям Фрай, стал первой телепрограммой, открывшей золотую жилу

старых номеров «Странных рассказов», память о которых до того сохранялась лишь в сердцах любителей, в малочисленных сборниках в мягких обложках и, конечно, в антологиях «Аркхэм-Хаус» с их ограниченным тиражом. С точки зрения поклонников жанра ужасов, самым замечательным в «Триллере» было то, что он все чаще и чаще брал за основу произведения писателей, опубликованные в дешевых журналах, тех самых писателей, которые в 20-е, 30-е и 40-е годы начали выводить жанр из викторианских историй о призраках и поднимать его до уровня современных представлений о том, что такое рассказ ужасов и каким он должен быть. Роберт Блох был представлен «Голодным стеклом», рассказом, в котором зеркало старого дома скрывает ужасную тайну; использовались и «Голуби ада» Роберта Говарда, один из лучших рассказов ужасов нашего столетия; он до сих пор остается самым любимым у тех, кто с удовольствием вспоминает «Триллер»¹. Были и другие хорошие серии, например «Парик для мисс де Вор», в которой рыжий парик волшебным образом сохраняет актрисе молодость... до последних пяти минут, когда она теряет парик — а вместе с ним и все остальное. Морщинистое, осунувшееся лицо мисс де Вор; молодой человек, слепо спускающийся по лестнице старого поместья с торчащим в голове топором («Голуби ада»); парень, который, надевая специальные очки, видит, как лица мужчин и жен-

¹ А некоторые говорят, что это вообще самый страшный рассказ, когда-либо использованный телевидением. Я с этим не согласен. Лично для меня таковым является финальная серия из почти забытой программы, которая называлась «Автобусная остановка» [*Bus Stop*] (адаптация для телевидения пьесы и фильма Уильяма Инджа). Ее перестали снимать после фурора, вызванного одной из серий, в которой рок-звезда Фабиан Форте играл психопата-насильника; она была основана на романе Тома Уикера. Последняя серия, однако, обращается к сверхъестественному — и, на мой взгляд, сценарий Роберта Блоха по его же собственному рассказу «Целую твою тень» остается непревзойденным на телевидении (а может, и в других областях) по своему необыкновенному, все время нарастающему ощущению ужаса. — *Примеч. автора.*

щин превращаются в чудовищные рыла («Обманщики», тоже по рассказу Блоха), — все это, возможно, не самое утонченное искусство, но в «Триллере» мы находим те качества, которые так ценят любители жанра: крепкий сюжет и похвальное стремление напугать зрителя до колик.

Много лет спустя некая компания, входящая в Эн-би-си — ту самую, которая выпускала «Триллер», — предложила мне написать сценарии по трем моим рассказам из сборника 1978 года «Ночная смена». В одном из этих рассказов, который назывался «Земляничная весна», говорится о психопате-убийце вроде Джека-потрошителя, который бродит по погруженному в туман кампусу колледжа. Примерно через месяц после того как я отослал сценарии, мне позвонили из отдела стандартов Эн-би-си (читай «отдел цензуры»). Нож, которым убийца расправляется со своими жертвами, должен исчезнуть, сказали мне. Убийца может остаться, а нож — нет. У ножа фаллическая форма. Я предложил превратить убийцу в душителя. Собеседник с энтузиазмом согласился. Чувствуя себя необычайно умным, я повесил трубку и превратил убийцу в душителя. Тем не менее отдел стандартов в конце концов выбросил сценарий из прожорливого желудка сети Эн-би-си, несмотря на душителя. Окончательный вердикт: слишком страшно и напряженно.

Вероятно, там уже никто не помнит Патришу Барри в «Парике для мисс де Вор».

3

На экране — непроглядная чернота.

Потом появляется изображение — вернее, намек на него; вначале оно безнадежно дергается, потом сжимается по горизонтали.

Снова чернота, разрываемая лишь одинокой белой линией, по которой пробегают гипнотические волны.

Сопровождающий все это голос звучит спокойно и рассудительно:

«Ваш телевизор исправен. Мы контролируем передачу. Мы можем контролировать вертикальную развертку. Можем контролировать горизонтальную. В течение следующего часа мы будем контролировать все, что вы видите и слышите. Вы испытаете страх, благоговение и прикоснетесь к тайнам, которые простираются от человеческого сознания до... грани возможного».

«За гранью возможного», номинально научная фантастика, а на самом деле ужастик — вероятно, лучшая программа такого рода на телевидении после «Триллера». Пуристы обвинят меня в том, что я несу вздор и святотатствую: даже «Триллер» не сравнится с бессмертной «Сумеречной зоной». Не стану спорить, что «Сумеречная зона» *почти* бессмертна: в больших городах вроде Нью-Йорка, Чикаго, Лос-Анджелеса и Сан-Франциско она действительно идет без конца, втиснувшись в свою собственную сумеречную зону между вечерними новостями и «Пи-ти-эл-клуб»¹. Возможно, только такие древние комедии, как «Я люблю Люси» [*I Love Lucy*] и «Моя маленькая Марджи» [*My Little Margie*], могут соперничать с «Сумеречной зоной» за атмосферу той призрачной, черно-белой, вампирской жизни, которую ведут неизменно повторяющиеся передачи.

Но если не считать десятка примечательных исключений, «Сумеречная зона» имеет мало общего с тем типом произведений ужасов, о которых здесь идет речь. Эта программа специализировалась на рассказах с моралью, часто довольно слащавых (например, тот эпизод, в котором Бэрри Морс покупает пианино, заставляющее его гостей раскрывать свою подлинную сущность; кончается все тем, что под действием инструмента Бэрри сам признается, что он мелкий эгоистичный сукин сын); задумано все, как правило, с добрыми намерениями, но серии упрощены и почти болезненно банальны. (Как та, где солнце отказывается вставать, потому что человеческой несправедливости в мире стало слишком много, друзья, слишком много... по

¹ People That Love — «Люди, которые любят», передача и телевизионный клуб.

радио серьезно сообщают, что особенно темно над Далласом и Сельмой, штат Алабама¹... Поняли, парни? Поняли?) Прочие серии «Сумеречной зоны» — не больше чем легкие сентиментальные отражения старых тем, связанных со сверхъестественным: Арт Карни обнаруживает, что на самом деле он Санта-Клаус; усталый пассажир (Джеймс Дэйли) находит мир и покой в пасторальном маленьком городке под названием Уиллоуби.

«Сумеречная зона» иногда трогает струны ужаса — и лучшие ноты отзываются холодком по спине даже спустя много лет; мы еще поговорим о них, прежде чем покончить с Волшебным ящиком. Однако внесу ясность: на самом деле «Сумеречная зона» не может сравниться с «За гранью возможного», шедшей с сентября 1963 года по январь 1965-го. Исполнительным продюсером сериала был Лесли Стивенс; линейным продюсером — Джозеф Стефано, который написал сценарий для «Психо» Хичкока, а год или два спустя — небольшой причудливый этюд в жанре ужасов, имеваемый «Глаз кота». У Стефано было очень четкое представление о том, какой должна быть программа. Он настаивал, чтобы в каждой серии был свой «медведь», который появлялся бы до перерыва. Иногда «медведь» казался безвредным, но можно было биться об заклад, что до конца серии какая-нибудь внешняя сила — обычно злой и безумный ученый — заставит его разъяриться и начать буйствовать. Мой любимый «медведь» «За гранью возможного» буквально вышел из дерева (в серии, озаглавленной, как ни странно, «Оно вышло из дерева»), попал в пылесос домохозяйки, а там начал расти... и расти... и расти...

Есть и другие примечательные «медведи»: шахтер из Уэльса (в исполнении Дэвида Маккалума), который совершил эволюционную «прогулку» на два миллиона лет вперед. Он вернулся с огромной лысой головой, на которой его бледное болезненное лицо казалось карликовым,

¹ В городе Сельма в 1965 году начался организованный Мартином Лютером Кингом поход на столицу штата в защиту прав негров. Даллас упоминается, конечно, в связи с убийством президента Кеннеди.

и Опустошил Все Окрестности! Гарри Гуардино подвергается нападению «ледяной твари»; в серии, сценарий к которой написал Джерри Сол (писатель-фантаст, больше известный по «Игле Костигана» [*Costigan's Needle*]), угрозу людям представляют гигантские песчаные змеи. В пилотной серии «Галактическая тварь» существо, состоящее из чистой энергии, случайно, через радиоантенну, попадает на Землю и кончает тем, что погибает от обжорства (отзвуки старой мелодрамы Ричарда Карлсона «Магнитный монстр» [*The Magnetic Monster*]). Харлан Эллисон написал для сериала два сценария: «Солдат» и «Демон со стеклянной рукой»; последний составители «Энциклопедии научной фантастики» вообще считают лучшим из всего сериала, а в нем, кроме того, много сценариев Стефано и есть один, принадлежащий перу некоего молодого человека по имени Роберт Таун — того самого, который потом напишет «Китайский квартал» [*Chinatown*]¹.

Прекращение показа «За гранью возможного» связано скорее с неверной политикой сети Эй-би-си, нежели с утратой интереса к нему у публики, хотя во втором сезоне, после того как ушел Стефано, сериал стал более вялым. В каком-то смысле можно сказать, что Стефано увел с собой всех хороших «медведей». Сериал уже не оправился. Тем не менее многим программам удастся удержаться на плаву (телевидение вообще довольно инертно). Но когда Эй-би-си переместила «За гранью возможного» с вечера понедельника, где сериал ярко выделялся на фоне двух тускнеющих игровых шоу, на вечер субботы — вечер, когда молодежная аудитория, на которую он рассчитан, либо смотрит кино, либо гуляет, — сериал незаметно сошел со сцены.

¹ Основной частью этого материала я обязан статье из «Справочника научной фантастики», опубликованного издательством «Даблдэй» (Нью-Йорк, 1979). Статья (с. 441 этого толстого тома) написана Джоном Броснаном и Питером Николсом. Кроме того, существует журнального типа издание, посвященное всему о «За гранью возможного». Каждый выпуск стоит \$2,50, и его можно приобрести у Теда Райпела, 11 100 Гавернер-авеню, Кливленд, Огайо, 44111. — *Примеч. автора.*

Мы уже упоминали синдицированные программы¹, но единственная программа в жанре фэнтези, которую можно регулярно видеть на независимых каналах, это «Сумеречная зона», где нет сцен насилия. «Триллер» можно увидеть по вечерам в больших городах, где существуют одна или несколько независимых станций, но «За гранью возможного» поймать удастся гораздо реже. Хотя при первом показе он демонстрировался в так называемый семейный час, после изменения нравов «независимых», которые сочли, что безопаснее крутить комедии, игровые шоу и фильмы (не говоря уже о древних передачах типа «возложи-руки-на-свой-телевизор-брат-и-ты-излечишься»), сериал сделался сомнительной программой.

И кстати, если в ваших краях показывают этот сериал, включите свой старый «Бетамакс», запишите и пошлите запись на адрес моего издателя. Нет, пожалуй, лучше не надо. Вероятно, это противозаконно. Просто цените возможность посмотреть его; как и в случае «Триллера», ничего подобного «За гранью возможного» вы больше и встретите. Даже «Волшебный мир Диснея» после двадцати шести лет показа начинает устаревать.

4

Не стану предлагать перейти от возвышенного к нелепому, потому что на телевидении возвышенное попадает крайне редко, а уж телевизионные сериалы никогда возвышенностью не отличались; давайте перейдем от терпимого к отвратительному.

«Ночной охотник» [*The Night Stalker*].

Выше в этой главе я сказал, что телевидение слишком единообразно, чтобы выплевывать что-нибудь действительно отвратительное; сериал Эй-би-си «Ночной охотник» — исключение, которое подтверждает правило.

¹ Телепрограммы, продюсер которых продает права на показ сразу нескольким телекомпаниям и независимым станциям. Так, сериал «Звездный путь» транслировался сразу 218 станциями.

Только не забывайте, что я говорю не о фильме. Фильм «Ночной охотник» — один из лучших, сделанных специально для ТВ. Он снят по мрачному роману ужасов «Ленты Колчака» [*The Kolchak Tapes*] Джеффа Райса; роман вышел в мягкой обложке после того, как неопубликованная рукопись легла на стол продюсера Дэна Кертиса и стала основой для фильма.

Небольшое отступление, если не возражаете. Дэн Кертис связался с жанром ужасов, решив спродюсировать самую странную из всех «мыльных опер», что когда-либо шли на телевидении. Она называлась «Мрачные тени» [*Dark Shadows*] и в последние два года своего существования в некотором смысле произвела фурор. Первоначально задуманный как дамская готика, которая тогда была исключительно популярна на книжном рынке (теперь ее сменили свирепо-нежные любовные истории а-ля Розмари Роджерс, Кэтрин Вудивисс и Лори Макбэйн), сериал постепенно мутировал — подобно «Триллеру» — в нечто совершенно иное. С легкой руки Кертиса «Мрачные тени» превратились во что-то вроде сверхъестественного «безумного чаепития» (его даже показывали в традиционный час чаепитий — в четыре дня), и замороженные зрители созерцали стереокосмическую панораму ада — странно возвышенную комбинацию девятого круга Данте и Спайка Джонса¹. Один из членов веселенькой семейки Коллинзов — Барнабас Коллинз — был вампиром. Джонатан Фрид, который его играл, стал ежевечерней знаменитостью. Однако известность его, к несчастью, оказалась столь же недолговечной, как и популярность Во Мидера² (и если вы не помните, кто такой Во Мидер, пришлите мне открытку с маркой и обратным адресом, я вас просвещу).

Тому, кто ежедневно настраивался на «Мрачные тени», с каждой серией казалось, что более безумным сериал

¹ Скандально известный музыкант. Исполнял музыкальные номера на самых различных «инструментах»: стиральной доске, револьвере и т. д.

² Эстрадный артист, пародировал Кеннеди. Из-за смерти президента его карьера оказалась короткой.

стать не может... но он каким-то образом становился. То все действующие лица вдруг переносятся в семнадцатое столетие. То выясняется, что у Барнабаса двоюродный брат — оборотень, а его кузина — суккуб и ведьма одновременно. Конечно, те или иные формы забавного безумия — неотъемлемое свойство всех «мыльных опер». Моим любимым в этом смысле всегда был «детский фокус». Этот фокус таков. У какой-нибудь из героинь в марте рождается ребенок. В июле ему уже два года, в ноябре — шесть; в следующем феврале он без сознания лежит в больнице, потому что его сбила машина, когда он возвращался домой из школы, где учится в шестом классе. Когда наступает следующий март, ребенку исполняется восемнадцать, и он готов сполна включиться в общие развлечения: обрюхатить соседскую дочку, совершить попытку самоубийства или, например, объявить застывшим от ужаса родителям что он гомосексуалист. «Детский фокус» достоин рассказа Роберта Шекли об альтернативных мирах, но, несмотря на то, что, большинство персонажей «мыльных опер» умирают, как только отключаются поддерживающие их жизнь механизмы. «Умершие» актеры и актрисы получают последние чеки и вновь принимаются за поиски работы. Но в «Мрачных тенях» совсем не так. Умершие возвращаются — возвращаются в виде призраков. Это куда лучше, чем «детский фокус».

После Дэн Кертис создал два кинофильма на основе сюжетов «Мрачных теней», используя образы еще не умерших героев; такой переход от телевидения к кино — не единичный случай (пример тому — «Одинокий Рейнджер» [*The Lone Ranger*]), но бывает такое редко. Оба фильма нельзя назвать шедеврами, но их вполне можно смотреть. В них чувствуется стиль, они сделаны с умом, и там льются ведра крови, чего Кертис не мог добиться на телевидении. Кроме того, их переполняет энергия... именно благодаря этому трюку «Ночной охотник» получил самый высокий рейтинг из всех к тому времени снятых для телевидения фильмов. (Этот рейтинг с тех пор был превзойден восемь или девять раз, и одной из лент, которая его превзошла,

была — уф! — пилотная серия «Корабля любви» [*The Love Boat*]).

Сам Кертис — поразительный человек; у него почти гипнотическое обаяние, он дружелюбен, но резок, склонен требовать должного за свою работу, однако в такой очаровательной манере, что никто и не думает спорить. Представитель прежней и, вероятно, более крепкой породы голливудских кинодеятелей, Кертис, казалось, никогда не имел проблем с выбором направления. Если вы ему понравились — он за вас горой. Если не понравились — вы «бес-талантный сукин сын» (это выражение всегда приводило меня в восторг; прочитав этот абзац, Кертис может позвонить и порадовать им меня). Он выделялся среди голливудских продюсеров хотя бы потому, что сумел снять такой бросающий в дрожь ужаса фильм, как «Ночной охотник». Сценарий написал Ричард Матесон, который лучше всех сочинял для телевидения, кроме, быть может, Реджинальда Роуза. С Матесоном и Уильямом Ноланом Кертис снял еще один фильм — фильм, о котором фанаты говорят до сих пор. Это «Трилогия ужаса» [*Trilogy of Terror*] с Карен Блэк. Из трех частей чаще всего вспоминают последнюю, основанную на рассказе Матесона «Добыча», с великолепным соло Карен Блэк, которая играет женщину, преследуемую крошечной дьявольской куклой с копьем. Эти кровавые, захватывающие, жуткие пятнадцать минут, вероятно, лучше всего суммируют то, что я хотел сказать о Дэне Кертисе: он обладает безошибочной способностью находить в человеке чувствительные к ужасу точки и холодной рукой нажимать на них.

В «Ночном охотнике» речь идет о практичном репортере по имени Карл Колчак¹, который охотится за сенсация-

¹ Эта роль — усовершенствованная роль Дэвида Росса, частного детектива, которого Макгэвин играл в замечательном (хотя и недолговечном) сериале Эн-би-си «Изгой» [*The Outsider*]. Вероятно, только покойный Дэвид Дженсен в роли Гарри Оруэлла и Брайан Кит в роли Лью Арчера (в сериале, который шел всего три недели, мигнешь — и пропустишь) могут сравниться с Макгэвином по части изображения частного детектива. — *Примеч. автора.*

ми в Лас-Вегасе. В исполнении Даррена Макгэвина. С его одновременно усталым и благообразным, циничным и мудрым лицом под потрепанной соломенной шляпой, образ Колчака становится очень правдоподобным. Это скорее Лью Арчер, нежели Кларк Кент, и больше всего его интересует, как сорвать лишний бакс в городском казино.

Этот самый Колчак натывается на серию убийств, совершенных, очевидно, вампиром, и все глубже и глубже погружается в сверхъестественное; при этом ему то и дело приходится объясняться с властями Вегаса. В конце концов он выслеживает вампира в заброшенном доме, который стал его логовом, и вгоняет ему в сердце кол. Такой финал нетрудно предсказать, но тем не менее он хорош: Колчаку никто не верит, он уволен с работы, он чужой в обществе, где вампирам нет места ни в философии, ни в общественных отношениях; он способен уничтожит кровопийцу (Бэрри Этуотер), но победителем все равно оказывается Лас-Вегас. Макгэвин, талантливый актер, редко добивался столь великолепной — и правдоподобной — игры, как в «Ночном охотнике». И именно практицизм Колчака заставляет нас поверить в существование вампиров: если уж такой мрачный тип в них верит, значит, это правда.

Успех «Ночного охотника» не остался незамеченным Эй-би-си, которая в те дни, до того как в строй встали Морк, Фонз¹ и другие великие образы, неустанно искала хиты. Поэтому незамедлительно последовало продолжение — «Ночной душитель» [*The Night Strangler*]. На сей раз убийцей был врач: он открыл тайну вечной жизни, но для этого ему надо было каждые пять лет убивать пятерых человек, чтобы изготовить новую порцию эликсира. В фильме (действие которого происходит в Сиэтле) патологоанатомы скрывают тот факт, что на шеях задушенных находят остатки разлагающейся человеческой плоти: к концу своего пятилетнего цикла врач, понимаете ли, начинает пере-

¹ Морк — герой комедии «Морк и Минди», инопланетянин, оказавшийся на Земле. Его играл Робин Уильямс. Фонз — Артур Фонзарелли, герой популярного телесериала «Счастливые дни».

зреть. Колчак раскусил чудовище и выследил его до самого логова в так называемом «тайном городе» — подземном районе старого Сиэтла, где Матесон побывал во время отпуска в 1970 году¹. Вряд ли стоит добавлять, что Колчак в конце концов умудряется уничтожить и врача-зомби.

Эй-би-си решила создать сериал о дальнейших приключениях Колчака; нетрудно догадаться, как он был назван: «Колчак: Ночной охотник» [*Kolchak: The Night Stalker*]. Премьера состоялась в пятницу, 13 сентября 1974 года. Сериал кое-как прохромал один сезон; это была чудовищная неудача. С самого начала возникли производственные проблемы: Дэн Кертис, который был движущей силой двух успешных телефильмов, не имел отношения к сериалу (никто не смог объяснить мне причину). Матесон не написал для сериала ни строчки. Продюсер Пол Плейден незадолго до начала съемок ушел с работы, и его заменили Сайем ермаком. Были приглашены в основном никому не известные режиссеры, спецэффекты делались кое-как. Один из самых моих любимых эффектов, почти сравнимый с покрытым шкурами «фольксвагеном» из «Вторжения гигантских пауков», имел место в серии, которая называется «Испанские мхи-убийцы». В этом эпизоде Ричард Кил, который впоследствии прославится в двух фильмах о Джеймсе Бонде, прыгает по переулкам Чикаго с не очень удачно скрытой молнией на спине костюма болотного чудища.

Но главной проблемой сериала «Ночной охотник» было то, что преследует почти все неантологические сериалы, посвященные сверхъестественным или оккультным вещам: неспособность приостановить неверие. Мы могли поверить в Колчака, когда он выслеживал вампира в Лас-Вегасе; с некоторыми усилиями могли поверить вторично, когда он сражался с бессмертным врачом в Сиэтле. Но как только его поставили на поток, верить стало труднее. Кол-

¹ Основной частью материала по «Ночному охотнику» я обязан весьма содержательному анализу обоих фильмов и сериала, принадлежащему перу Берти Регера; он напечатан в журнале «Фангория», № 3, декабрь 1979 г. В том же номере содержится бесценная, очень подробная хронология всего сериала. — *Примеч. автора.*

чак нанимается охранником на старый круизный лайнер, совершающий последнее плавание, и обнаруживает, что один из пассажиров — оборотень. Колчак обслуживает выборную кампанию восходящего политика, баллотирующегося в сенат, и выясняет, что кандидат продал душу дьяволу (учитывая Уотергейт и «Абскам»¹, я не нахожу это ни сверхъестественным, ни необычным). А еще Колчак сталкивается с доисторической рептилией в канализационной системе Чикаго («Часовой»); с суккубом («Закон ужаса»); ковром ведьм («Собрание Треви»), а в одной из самых безвкусных серий — с безголовым мотоциклистом («Мотоцикл»). Постепенно приостановить неверие становится невозможно — думаю, даже для съемочной группы, которая стала снимать Колчака все в более и более комичном ключе. В сущности, то, что мы увидели в этом сериале, есть ускоренный синдром «Юниверсал»: от ужаса к юмору. Не чудовищам «Юниверсал пикчерз» понадобилось восемнадцать лет, чтобы перейти из одного состояния в другое. «Ночной охотник» уложился в двадцать серий.

Как отмечает Берти Регер, «Колчак: Ночной охотник» пережил кратковременное, но очень успешное оживление, когда его включили в ночную программу старых фильмов Си-би-эс. Однако заключение Регера о том, что этот успех связан с достоинствами самого сериала, кажется мне неверным. Если люди и смотрели телевизор, то, вероятно, по той же причине, по какой на ночных сеансах «Сумасшествия вокруг марихуаны» [*Reefer Madness*] бывают полные залы. Я уже говорил, что вздор — это своего рода песня сирен. С первого раза человек не в состоянии поверить, что можно снять настолько плохой фильм, и включает телевизор снова и снова, чтобы убедиться, что зрение его не подводит.

Но ошибки нет: только «Путешествие на дно моря» [*Voyage to the Bottom of the Sea*], эта стартовая площадка апостола катастроф Ирвина Аллена, может по степени не-

¹ Тайная операция ФБР по борьбе с коррупцией, в результате которой был осужден ряд высокопоставленных должностных лиц, включая семерых членов конгресса.

успеха соперничать с «Колчаком». Правда, следует помнить, что даже Сибири Куинну, с его сериями в «Станных историях» про Жюля де Градина, не удалось развить образ успешно, а Куинн был одним из самых талантливых писателей эпохи дешевых журналов. Тем не менее «Колчаку: Ночному охотнику» (которого некоторые презрительно называют «Колчаком: Монстром недели») отведено теплое место в моем сердце и в сердцах многих фанатов — правда, *маленькое* теплое место. В самой его ужасности есть что-то детское и простое.

5

Кроме известных людям, существует пятое измерение. Оно лишено границ, как космос, и времени, как бесконечность. Это промежуточная территория между светом и тьмой, между наукой и суеверием, между пропастью человеческих страхов и вершиной его знаний. Это измерение воображения. Эту область мы называем... Сумеречной зоной.

Этим несколько напыщенным обращением — которое совсем не казалось напыщенным в размеренном, суховатом исполнении Рода Серлинга — зрителей приглашали вступить в странный, бескрайний иной мир... и они вступили в него. «Сумеречная зона» шла на Си-би-эс с октября 1959 года по лето 1965-го — от эйзенхауэрского затишья до джонсоновской эскалации войны во Вьетнаме, первого долгого жаркого лета в американских городах и пришествия «Битлз». Из всех игровых программ, когда-либо показанных по американскому телевидению, эта труднее всего поддается анализу. Это не вестерн и не полицейский сериал (хотя некоторые эпизоды сняты под вестерн или «полицейского-и-вора»); это и не научно-фантастическое кино (хотя «Полный словарь телевизионных шоу прайм-тайм» относит его к этой категории); это не комедия (хотя некоторые серии очень смешные) и не история об оккультизме (хотя такие сюжеты в нем встречаются часто — правда, на свой, особый манер); это и не сериал о сверхъестествен-

ном. Это вещь в себе, и, возможно, именно поэтому целое поколение считает программу Серлинга символом 60-х... по крайней мере тех 60-х, какими мы их помним.

Род Серлинг, создатель сериала, приобрел известность в тот период, который обычно называют «золотым веком телевидения» — хотя те, кто так его именует, с теплотой вспоминают такие антологические программы, как «Первая студия» [*Studio One*], «Театр 90» [*Playhouse 90*] и «Кульминация» [*Climax*], и почему-то умудряются забыть такие пошлые и банальные сериалы, как «Господин Мышьяк» [*Mr. Arsenic*], «Руки тайны» [*Hands of Mystery*], «Дверь в опасность» [*Doorway to Danger*] и «Дудлз Уивер» [*Doodles Weaver*]. По сравнению с ними современные сериалы вроде «Вегаса» [*Vegas*] и «Это невероятно!» [*That's Incredible!*] кажутся великими достижениями. У телевидения никогда не было золотого века; только удачные периоды латунных духовых, гудящих примерно на одной и той же ноте.

Тем не менее изредка телевидение все же выдавало качественный контент, и три ранние телепьесы Серлинга — «Образцы» [*Patterns*], «Комедиант» [*The Comedian*] и «Реквием по тяжеловесу» [*Requiem for a Heavyweight*] — основная часть того, что имеют в виду телезрители, говоря о золотом веке... хотя, разумеется, Серлинг был не один. Были и другие, например, Пэдди Чайефски («Марти» [*Marty*]) и Реджинальд Роуз («Двенадцать разгневанных мужчин» [*Twelve Angry Men*]), которые внесли свой вклад в эту золотую иллюзию.

Серлинг родился в Бингемтоне, штат Нью-Йорк, работал мясником, получил «золотые перчатки»¹ (при росте пять футов четыре дюйма Серлинг выступал в наилегчайшей весовой категории), а во время Второй мировой войны был парашютистом-десантником. Писать (без успеха) он начал в колледже и продолжил (по-прежнему без успеха) для радиостанции в Цинциннати. «Это приводило его в смятение, — рассказывает Эд Наха в своем весьма доброжелательном очерке о творчестве Серлинга. — Менедже-

¹ Высшая награда в любительском боксе.

рам не нравились его склонные к самоанализу персонажи. Им хотелось, чтобы «герои впивались зубами в землю!» Этим ребятам нужен был не сценарист, а плут»¹.

Серлинг бросил радио и стал свободным художником. Первый успех пришел к нему в 1955 году («Образцы», в главных ролях Ричард Кайли и Эверет Слоун; позже, в киноверсии, — Ван Хейфлин и Эверет Слоун; это рассказ о грязной корпоративной политике и о тяжелом моральном кризисе, который испытывает один из чиновников; телефильм принесла Серлингу его первую «Эмми»), и с тех пор он никогда не оглядывался назад... но почему-то и не двигался вперед. Он написал сценарии к множеству фильмов — возможно, самым неудачным из них был «Нападение на “Королеву”» [*Assault on a Queen*]; из числа хороших — «Планета обезьян» [*Planet of the Apes*] и «Семь дней в мае» [*Seven Days in May*]; но истинным пристанищем Серлинга осталось телевидение, и он его так и не перерос (в отличие от Чайефски: «Больница» [*Hospital*], «Телесеть» [*Network*]). В этом доме ему было удобно, и после пятилетнего перерыва, последовавшего за прекращением «Сумеречной зоны», он вновь вернулся на телеэкран в качестве ведущего в сериале «Ночная галерея» [*Night Gallery*]. Самого Серлинга собственная привязанность к телевидению угнетала и повергала в сомнения. «Бог свидетель, — говорил он в своем последнем интервью, — когда я оглядываюсь на тридцать лет своей профессиональной работы в качестве сценариста, мне трудно увидеть что-нибудь значительное. Есть кое-что грамотно сделанное, кое-что интересное, кое-что классическое, но очень мало действительно важного»².

¹ Основной частью материалов о Серлинге и «Сумеречной зоне» я обязан статье Эда Наха «Мечта Рода Серлинга» [*Rod Serling's Dream*], опубликованной в «Старлоге», № 15, август 1978 года, и полному перечню серий, помещенных Гэри Джерани в том же номере. — *Примеч. автора.*

² Цитируется по интервью, взятому Линдой Бревилл незадолго до смерти Серлинга и опубликованному под названием «Последнее интервью Рода Серлинга» (отвратительное название, на мой взгляд, но, с другой стороны, мне ли судить?) в «Ежегоднике писателя» за 1976 год. — *Примеч. автора.*

Очевидно, в «Сумеречной зоне» Серлинг видел способ уйти в подполье и одновременно развивать свои телеидеи, после того как престижные драматические программы конца 50-х — начала 60-х годов прекратили существование. Я полагаю, что в этом он преуспел. Под утешительной маской вымысла «Сумеречная зона» затронула темы фашизма («Он жив» [*He Lives*], с Деннисом Хоппером в роли молодого неонациста, которым руководит тень Гитлера), отвратительной массовой истерии («Чудовища скоро будут на улице Кленов» [*The Monstres Are Due on Maple Street*]) и даже «сердца тьмы» Джозефа Конрада — редко какая телепрограмма решалась представить человеческую природу в столь отвратительно-беспощадном свете, какой использован в «Убежище» [*The Shelter*], где соседи по Вашей Улице превращаются в зверей, сражающихся за противорадиационное убежище после ядерного кризиса.

Другие серии несут в себе ощущение своеобразной экзистенциальной усталости, и в этом смысле с «Сумеречной зоной» не сравнится ни один другой сериал. Например, «Наконец-то достаточно времени» [*Time Enough At Last*], с Берджессом Мередитом¹ в роли близорукого банковского служащего, которому вечно не хватало времени на чтение. Герой пережил атомную бомбардировку, потому что в это время читал в подвале. Мередит радуется ядерной катастрофе: теперь у него наконец появилось сколько угодно времени для чтения. К несчастью, добравшись до библиотеки, он разбивает очки. Один из принципов «Сумеречной зоны», по-видимому, заключается в том, что немного иронии полезно для здоровья.

Если бы «Сумеречная зона» возникла на том телевидении, каким оно было с 1976 по 1980 год, она, несомненно, исчезла бы после первых шести или девяти серий. Сначала ее рейтинг был очень низким... Ей приходилось соревно-

¹ Лицо Мередита лучше всего знакомо фанатам «Сумеречной зоны», не считая, конечно, лица самого Серлинга. Вероятно, его самая запоминающаяся роль — в серии «Дьявол-печатник» [*Printer's Devil*]; он играет владельца газеты, который на самом деле — Сатана... торчащая изо рта кривая сигара как нельзя лучше завершает образ. — *Примеч. автора.*

ваться с чрезвычайно популярной мелодрамой Роберта Тейлора «Детективы» (в жанре «полицейские-и-воры») на Эй-би-си и с еще более популярной «Кавалькадой спорта Жиллетт» на Эн-би-си — это шоу приглашало вас сесть перед телевизором, задрать ноги и смотреть, как Кармен Базилио и Шугар Рэй Робинсон уродуют друг друга.

Но в те дни телевидение было не таким шустрым, и программы готовились не так анархистски. В первый сезон «Сумеречная зона» вышла тридцатью шестью сериями по полчаса каждая, и к середине сезона рейтинг начал расти — с помощью слухов и положительных отзывов. Рецензенты сыграли свою роль: они помогли Си-би-эс осознать, что в ее распоряжении оказался потенциально ценный товар — «престижная программа»¹. Тем не менее проблемы продолжали возникать. Трудно оказалось найти постоянного спонсора (вы должны помнить, что это происходило в те дни, когда динозавры ходили по земле и телевизионное время было настолько дешевым, что один спонсор мог оплачивать целую программу, — отсюда «Театр Жи-И» [*GE Theater*], «Театр Алкоа» [*Alcoa Playhouse*], «Голос Файрстоун» [*The Voice of Firestone*], «Люкс шоу» [*The Lux Show*], «Время колы» [*Coke Time*]² и множество

¹ В 1972 году Си-би-эс обнаружила еще одну «престижную программу» — «Уолтоны» [*The Waltons*], созданную Эрлом Хэмнером-младшим, который написал много сценариев к «Сумеречной зоне»... включая, по странному совпадению, «Заколдованный бассейн» [*Bewitching Pool*], последнюю оригинальную серию «Сумеречной зоны», показанную по этой сети. Перед лицом жестокой конкуренции — «Шоу Флипа Вилсона» [*The Flip Wilson Show*] на Эн-би-си и «Отряда «Стиляги»» [*The Mod Squad*], версии актуальных событий от Эй-би-си — Си-би-эс продолжала держаться за создание Хэмнера из-за фактора престижности. «Уолтоны» пережили конкуренцию — и к тому моменту, когда пишутся эти строки, выдержали уже семь сезонов. — *Примеч. автора.*

² Программы, поддерживаемые большими компаниями и рекламирующие их: Жи-И — «Дженерал электрик компани», Алкоа — «Алюминимум компани оф Америка», Файрстоун — компания «Файрстоун тайер энд раббер», производящая автомобильные покрышки, и т. д.

других; насколько известно автору, последней программой, имевшей только одного спонсора, была «Бонанза», спонсор «Дженерал моторс»), и Си-би-эс начала проникаться сознанием того факта, что Серлинг не отложил ни одну из своих дубинок, а продолжает размахивать ими всеми во имя фэнтези.

В первый сезон в «Сумеречной зоне» были представлены «И видеть сны» [*Perchance to Dream*], первый сценарий для сериала покойного Чарльза Бомонта, и «Третья от Солнца» [*Third from the Sun*] Ричарда Матесона. Сюжетный ход последней — герои бегут не с Земли, а на Землю — сейчас уже избит до смерти (в особенности этой халтурой из глубокого космоса «Звездный крейсер “Галактика”»), но большинство зрителей и сегодня помнят впечатление от этого неожиданного финала. Именно после этой серии многие случайные зрители стали поклонниками сериала. Потому что увидели кое-что Совершенно Новое и Другое.

На третий сезон «Сумеречную зону» либо просто отменили (версия Серлинга), либо отменили из-за неразрешимых сложностей с ее размещением в сетке (версия Си-би-эс). Так или иначе, через год она вернулась на экраны уже в виде часовых серий. В своей статье «Мечта Рода Серлинга» Эд Наха пишет: «*Нечто иное*, с чем пришла к зрителям новая «Сумеречная зона», оказалось скучищей. После тринадцати неудачных серий продолжение «Сумеречной зоны» было снято с показа».

Снято, но лишь на время: на следующий год — это был последний сезон — вновь стали снимать серии по полчаса, преимущественно тусклые и невыразительные. Скучища? На мой взгляд, среди часовых серий «Сумеречной зоны» можно найти самые удачные во всем сериале. Например, «Могила в тридцать фатомов», в которой экипаж эскадренного миноносца слышит, как в затонувшей подводной лодке стучат призраки; «Дьявол-печатник»; «Новая экспозиция» [*The New Exhibit*] (одно из немногих погружений «Сумеречной зоны» в чистый жанр ужаса: служитель музея восковых фигур, которого играет Мартин Болсам, обнаруживает, что фигуры убийц ожили) и «Миниатюра»

[*Miniature*], с Робертом Дювалем по сценарию Чарльза Бомонта — о человеке, который сбегает в прошлое, в веселые 90-е.

Как отмечает Наха, в последнем сезоне «никому в Си-би-эс «Сумеречная зона» была уже не нужна». Дальше он рассказывает, что Эй-би-си, у которой с успехом прошло «За гранью возможного», предложила Серлингу делать шестой сезон с ней. Серлинг отказался. «Эй-би-си хочет каждую неделю ходить на могилку», — сказал он.

Но для Серлинга жизнь никогда не была чем-то застывшим. Еще юношей, едва написав «Образцы», он начал делать телерекламу; невозможно забыть голос, расхваливающий шины и лекарства от насморка в весьма своеобразных роликах, напоминающих «Реквием по тяжеловесу» (там боксер кончает тем, что выступает в договорных боях). И в 1970 году он все же начал «каждую неделю ходить на могилку», но не с Эй-би-си, а с Эн-би-си — в качестве ведущего, а иногда и автора сценариев для «Ночной галереи». Сериал неизбежно стали сравнивать с «Сумеречной зоной», хотя на самом деле это — разбавленный вариант «Триллера» с Серлингом вместо Карлоффа.

На сей раз у Серлинга не было контроля за творческим содержанием сериала, каким он наслаждался, делая «Сумеречную зону». (Однажды он пожаловался, что студия пытается превратить «Галерею» в «Менникс» [*Mannix*]¹ с саваном.) И все же в «Ночной галерее» тоже есть немало интересных серий, в том числе экранизация «Холодного воздуха» и «Модели Пикмана» Лавкрафта. Кроме того, есть в ней серия, которую можно считать одной из самых страшных во всех телесериалах. Это «Бумеранг» [*Boomerang*], экранизация рассказа Оскара Кука. Речь идет о маленьком насекомом, которое называется «уховертка». Ухвертку суют в ухо отрицательному герою, и она начинает — фу! — прогрызать путь сквозь его мозг, причиняя ему невыносимую боль (в мозгу нет болевых рецепторов, и физиологическая причина этой боли остается неразъясненной). Ге-

¹ Телесериал о частном детективе с многочисленными сценами насилия.

рою говорят: существует лишь один шанс на миллиард, что отвратительное насекомое найдет дорогу ко второму уху и вылезет через него; более вероятно, что оно будет кружить по мозгу, пока ты, парень, окончательно не свихнешься... или не покончишь с собой. Зритель испытывает невероятное облегчение, когда почти невозможное все-таки свершается и ухвертка действительно выходит через другое ухо... и тут наносится заключительный удар: ухвертка была самкой. И отложила яйца. Миллионы яиц.

Но в большинстве своем серии «Ночной галереи» такого леденящего впечатления не производили, и после трех нелегких лет, в течение которых сериал переходил от одной формы к другой, его все-таки отменили. Это была последняя звездная роль Серлинга.

«В сороковой день рождения, — пишет Наха, — Серлинг совершил свой первый после Второй мировой войны прыжок с парашютом». Зачем? «Я сделал это, — объяснил он, — чтобы доказать, что не стар». Но выглядел он постаревшим; сравните ранние рекламные фото периода «Сумеречной зоны» со снимками, сделанными на фоне идиотских изображений «Ночной галереи», — и вы увидите разительную перемену. Лицо у Серлинга покрылось морщинами, шея стала бугристой; это лицо человека, наполовину съеденного телевизионным купоросом. В 1972 году он принял интервьюера в своем кабинете, увешанном взятыми в рамки рецензиями на «Реквием», «Образцы» и другие его телепьесы прежних лет.

«Иногда я прихожу сюда, просто чтобы взглянуть, — говорил Серлинг. — У меня уже много лет не было таких отзывов. Теперь я знаю, зачем люди заводят альбомы с вырезками: лишь для того, чтобы доказать себе, что это было». В интервью, взятом Линдой Бревелл девять лет спустя после того прыжка в сороковой день рождения, Серлинг постоянно говорит о себе как о старике. Их встреча проходила в любимом лос-анджелесском ресторане Серлинга «Ла таверна»; Линда Бревелл утверждает, что Серлинг был «живой и полный энергии», но в интервью постоянно встречаются угнетающие фразы. В одном месте

Серлинг говорит: «Я еще не стар, но уже и не молод»; в другом — прямо заявляет, что он старик. Почему же он не отказался от этого изматывающего творческого соревнования? В финале «Реквиема по тяжеловесу» Джек Пэлланс говорит, что должен вернуться на ринг, хотя результат боя заранее определен, потому что ринг — это все, что он знает. Ответ не хуже любого другого.

В 1975 году у Серлинга, заядлого трудоголика, который иногда выкуривал по четыре пачки сигарет в день, произошел серьезный сердечный приступ, и во время операции он умер. Его творческое наследие состоит из нескольких ранних телепьес и «Сумеречной зоны», которая стала одной из телевизионных легенд наряду с «Беглецом» [*The Fugitive*] и «Разыскивается живым или мертвым» [*Wanted: Dead or Alive*]. Как оценить программу, которая пользуется таким почетом (у тех, кто впервые увидел ее еще в детстве)? Сам Серлинг сказал в интервью: «Я думаю, что треть серий чертовски хороша, еще треть терпима. Ну а остальные — просто шелудивые псы».

Дело в том, что Серлинг сам написал шестьдесят две из первых девяноста двух серий «Сумеречной зоны»; он печатал сценарии на машинке, диктовал секретарше, наговаривал в диктофон — и при этом непрерывно курил. Любителям фэнтези знакомы имена почти всех авторов остальных тридцати серий: Чарльз Бомонт, Ричард Матесон, Джордж Клейтон Джонсон, Эрл Хэмнер-младший, Роберт Преснелл, Джек Ньюмен, Монтомери Питтмен и Рэй Брэдбери¹. Простой факт заключается в том, что большинство шелудивых псов, сбежавших из конуры, отмечены именем Серлинга. Сюда входят «Мистер Дентон в судный день» [*Mr Denton on Doomsday*], «Шестнадцатимиллиметровый склеп» [*The Sixteen-Millimeter Shrine*], «Судная ночь» [*Judgment Night*], «Большое желание» [*The Big Tall Wish*]

¹ Брэдбери адаптировал для передачи свой рассказ «Электрическое тело пою!» [*I Sing the Body Electric*]. Насколько мне известно, это единственный опыт экранной работы Брэдбери, не считая странной, но блистательной адаптации «Моби Дика» Мелвилла для фильма Джона Хьюстона. — *Примеч. автора.*

(бессовестная слезовыжималка, история о ребенке, который помогает побитому боксеру выиграть свой последний матч) и еще слишком много других, чтобы мне хотелось их перечислять.

Меня всегда тревожили воспоминания зрителей о «Сумеречной зоне»: большинство помнят только финальный «поворот», но истинный успех сериала, по моему мнению, имеет более солидное основание, потому что образует жизненно важное звено между старой литературой дешевых журналов до 50-х годов (или теми сериями «Триллера», что основаны на лучших рассказах из этих журналов) и «новой» литературой ужасов и фэнтези. Неделю за неделей «Сумеречная зона» помещала самых обычных людей в самые необычные ситуации, показывала нам тех, кто по каким-то причинам свернул в сторону, проник сквозь щель в реальности... и оказался в «зоне» Серлинга. Это весьма эффективный принцип — и к тому же самый прямой путь в мир фэнтези для тех зрителей и читателей, которые обычно не стремятся посещать эти земли. Но, конечно, и Серлинг создал этот принцип; еще в 40-е годы Рэй Брэдбери поставил обыкновенное и ужасное рядом друг с другом бок о бок, а когда он переместился в более тайные уголки и начал по-новому использовать язык, на сцену вышел Джек Финней и принялся воплощать необычное в обычном. В эталонном сборнике рассказов «Третий уровень» — это литературный эквивалент поразительных картин Магрита, на которых железнодорожные поезда вырываются из каминов, или работ Дали с часами, вяло свисающими с ветвей деревьев — Финней определяет границы «Сумеречной зоны» Серлинга. В заглавном рассказе Финней повествует о человеке, который нашел загадочный третий уровень Центрального вокзала Нью-Йорка (у него только два уровня — замечание для тех, кто не знаком с этим аккуратным старым зданием). Этот третий уровень — своего рода путевая станция во времени, откуда можно попасть в более простую и счастливую эпоху (тот самый конец XIX века, куда сбегает так много обиженных жизнью героев «Сумеречной зоны»; именно туда сам Финней возвра-

щается в своем знаменитом романе «Меж двух времен» [*Time and Again*]). Во многих отношениях третий уровень Финнея соответствует «Сумеречной зоне» Серлинга, и принцип Финнея во многом близок принципу Серлинга. Среди выдающихся особенностей Финнея как писателя было умение незаметно, почти небрежно пересечь границу и оказаться в ином мире... как в том случае, когда герой, переживший такой переход, вдруг обнаруживает на десятицентовой монете портрет не Франклина Рузвельта, а Вудро Вильсона; или когда другой герой Финнея начинает путешествие на идиллическую планету Верна, сев в старый автобус, который в итоге прибывает к заброшенному деревенскому сараю («О пропавших без вести» [*Of Missing Persons*])). Самое большое достижение Финнея, которое повторяет «Сумеречная зона» (и лучшие писатели), заключается в способности создавать фантастические сцены а-ля Дали — и потом не извиняться за них и не объяснять их. Они просто есть, зачаровывающие и слегка пугающие, мираж, но слишком реальный, чтобы им пренебречь: кирпич, плывущий над холодильником; человек, обедающий глазчыми яблоками; дети, играющие со своим ручным динозавром на усеянном игрушками полу. Если фантазия кажется реальной, настаивает Финней, а вслед за ним и Серлинг, никакие провода или зеркала не нужны. В основном именно Финней и Серлинг нашли наконец достойный ответ Лавкрафту, который показал новое направление. Для меня и для многих представителей моего поколения этот ответ был подобен вспышке откровения, озарившей миллионы увлекательнейших возможностей.

И однако произведения Финнея, который, вероятно, лучше кого бы то ни было понимал серлинговскую концепцию «территории между светом и тенью», ни разу не представлены в «Сумеречной зоне» — ни в качестве сценария, ни в качестве основы для сценария. Позже Серлинг использует «Нападение на “Королеву”» (1966) — работа, мягко говоря, неудачная. В ней слишком много той назидательности, которая сильно подпортила ряд серий «Сумеречной зоны». Жаль, что встреча двух родственных по духу

художников, которая могла бы родить истинное вдохновение, привела к столь плачевному результату. Но если мой анализ «Сумеречной зоны» вас разочаровал (а некоторые скажут, что я плюю на алтарь), советую вам прочесть «Третий уровень» Финнея — он покажет, какой могла бы быть «Сумеречная зона».

Тем не менее сериал оставил нам множество теплых воспоминаний, и замечание Серлинга о том, что треть серий очень хороша, не так уж далеко от истины. Те, кто смотрел сериал регулярно, не забудут Уильяма Шетнера, замороженного дешевой машиной для предсказаний в дрянном ресторанчике маленького городка («Мгновение» [*Nick of Time*]); Эверета Слоуна, подавшегося страсти к игре в «Лихорадке» [*The Fever*], и хриплый, металлический крик монет («Фрааа-ааа-нклин!»), призывающий его назад, на битву с дьявольской игровой машиной; прекрасную женщину, которую поносят за уродство в мире свиноподобных гуманоидов (Донна Дуглас из «Деревенщины и Беверли-Хиллз» [*The Beverly Hillbillies*]¹ в «Глазе наблюдателя»). И конечно, два классических сценария Ричард Матесона: «Захватчики» [*The Invaders*] (великолепная и суровая Агнес Мурхед в роли деревенской женщины, которая сражается с крошечными захватчиками из космоса; позже Ричард Матесон обратится к этой же теме в «Добыче») и «Кошмар на высоте 20 000 футов» [*Nightmare at 20 000 Feet*], в котором недавно оправившийся душевнобольной видит, как злобный гремлин снимает кожу с двигателя самолета.

«Сумеречная зона» дала возможность проявить себя целому ряду актеров (среди прочих — Эд Уинн, Кинан Уинн, Бастер Китон, Джек Клагмен, Франшо Тоун, Арт Карни, Пиппа Скотт, Роберт Редфорд и Клорис Личмен), сценаристов и режиссеров (назову лишь немногих: Базз Кулик, Стюарт Розенберг и Тед Пост). Нередко в ней звучала поразительная и пронзительная музыка покойного

¹ Многосерийная комедия 1962–1971 годов. Семья бедняков из горного захолустья, во дворе дома которой забил нефтяной фонтан, переселяется в Беверли-Хиллз.

Бернарда Херрманна; лучшие спецэффекты созданы Уильямом Таттлом, вероятно, уступающим в магии этого дела только Дику Смиту (или новейшему гению косметики Тому Савини).

Это было отличное шоу... в том смысле, что мы о нем вспоминаем с удовольствием... но, конечно, не самое лучшее. Телевидение — извечный пожиратель талантов, пожиратель всего нового и сверкающего под солнцем, и если «Зона» на самом деле слабее, чем в нашей памяти, это вина не Серлинга, а самого телевидения — прожорливой пасти, бездонной пропасти дерьма. Всего Серлинг написал сценарии восьмидесяти четырех серий, приблизительно около 2200 машинописных страниц, отвечающих правилу сценаристов: одна страница соответствует минуте экранного времени. Это очень много, и неудивительно, что среди его сценариев попадаются такие неудачные, как «Я ночь — сделайте меня черной» [*I Am the Night — Color Me Black*]. Род Серлинг очень много сделал для «Кимберли-кларк» и «Честерфилд кингз». А потом телевидение сожрало его.

6

Что касается телевидения, я полагаю, сейчас самое время выбирать из бассейна его мифов. Я не Джон Саймон¹, чтобы наслаждаться стрельбой по телеуродцам, теснящимся в большом корале телевидения. Я даже постарался с любовью отозваться о «Колчаке: Ночном охотнике», потому что действительно испытываю к нему нечто вроде любви. Как ни плох этот сериал, он не хуже субботних дневных передач, которые доставляли мне радость в детстве, например, «Черный скорпион» или «Чудовище пещерной горы» [*The Beast of Hollow Mountain*].

Отдельным телепрограммам удавалось делать удачные — или почти удачные — вылазки в область сверхъестественного; например, «Альфред Хичкок представляет» по-

¹ Известный кинокритик, отличающийся язвительностью рецензий.

дарил нам переложение нескольких рассказов Рэя Брэдбери (лучший из них, вероятно, «Банка» [*The Jar*]), одного страшного рассказа Уильяма Хоупа Ходжсона — «Тварь среди водорослей» [*The Thing in the Weeds*], леденящей кровь истории (не о сверхъестественном) «Следующим утром» [*The Morning After*], вышедшей из-под пера Джона Макдоналда; а любители причудливого помнят серию, в которой полицейские съели оружие преступления — ногу барашка... Серия основана на рассказе Роальда Даля.

Была там еще пилотная серия из «Сумеречной зоны» часовой длительности «Они идут» [*They're Coming*] и короткий французский фильм «Случай на мосту через Совиный ручей» [*An Occurrence at Owl Creek Bridge*], который впервые появился на американском телевидении именно в качестве серии «Сумеречной зоны» (этот фильм по рассказу Бирса исключен из синдицированных повторов сериала). Другой фильм по рассказу Бирса, «Без вести пропавший» [*One of the Missing*], был показан на Пи-би-эс зимой 1979 года. Кстати, говоря о Пи-би-эс, стоит вспомнить экранизации «Дракулы», сделанную специально для этого канала. Она вышла в 1977 году, и в роли легендарного графа там снялся Луи Журдан. Представленная в видеозаписи драма одновременно мрачна и романтична; Журдан более убедителен в роли Дракулы, чем Фрэнк Ланджелла в фильме Джона Бэдэма, а сцена, в которой Дракула спускается по стене своего замка, поистине удивительна. Версия Журдана ближе всего подходит к пониманию сексуальности вампира, олицетворенной Люси, тремя странными сестрами и самим Дракулой — существом, обладающим сексуальностью без любви, сексуальностью, которая убивает. Фильм сильнее романтической версии Бэдэма, несмотря на энергичное исполнение своей роли Ланджеллой. Джек Пэланс тоже играл Дракулу на телевидении (в фильме по сценарию Матесона; продюсером был Кертис) и неплохо справился с ролью... хотя я предпочитаю исполнение Журдана.

Среди прочих телевизионных фильмов и программ есть и просто невзрачные (например, злополучная адаптация «Дома урожая» [*Harvest Home*] Томаса Трайона), и по-

истине ужасные образцы: Корнел Уайлд в «Горгульях» [*Gargoyles*] (главная горгулья в исполнении Берни Кейси — нечто вроде аятоллы Хомейни пятитысячелетней давности) и Майкл Сарразин в ошибочно названном — и незаконнорожденном — «Франкенштейне: правдивой истории» [*Frankenstein: The True Story*]. На телевидении уровень риска настолько высок, что когда мой собственный роман «Жребий Салема» после трехлетних бесплодных попыток «Уорнерз» снять по нему кинофильм был превращен в телефильм и получил благоприятные отзывы, я испытал прежде всего облегчение. И когда Эн-би-си попыталась превратить его в еженедельный сериал, но проект не был одобрен советом директоров, я опять испытал облегчение.

В большинстве своем телесериалы либо абсолютно нелепы («Земля гигантов» [*Land of the Giants*]), либо глупы («Мюнстеры», «Пораженный молнией» [*Struck by Lightning*]). Антологические серии последних десяти лет обычно задумывались хорошо, но при работе выхолащивались — как из-за внутреннего, так и внешнего давления на съемочную группу; все они приносились в жертву вере телевидения в то, что драма и мелодрама лучше воспринимаются в полудозах. Помню «Путешествие в неведомое» [*Journey to the Unknown*] английского производства (студия «Хаммер»). В нем есть захватывающие сюжеты, но Эй-би-си быстро дала понять, что не хочет никого пугать, и сериал вскоре скончался. «Непридуманные истории» [*Tales of the Unexpected*] производства Куинна Мартина («ФБР» [*The FBI*], «Беглец», «Захватчики», «Новое племя» [*The New Breed*] и бог знает сколько еще) более интересны, ибо сосредотачиваются на психологических ужасах (в одном эпизоде, напоминающем «Дом по соседству» [*The House Next Door*] Энн Риверс Сиддонс, убийца, по телевизору видит, что жертва воскресает из мертвых), но низкие рейтинги быстро убили программу... участь, которая могла бы постигнуть и «Сумеречную зону», если бы у нее не было поддержки телеканала.

История жанров ужасов и фэнтези на телевидении коротка и жалка. Так что давайте выключим «волшебный

глаз» и обратимся к книжным полкам. Я хочу поговорить про область, где сняты все искусственные границы — и визуальные, и производственные — и авторы вольны «захватывать» вас любым способом. Это Тревожная мысль, поэтому некоторые книги невероятно пугали меня, хотя одновременно и радовали. Может быть, вы тоже сталкивались с таким феноменом... или еще столкнетесь.

А пока — вот вам моя рука, и — вперед.

Глава девятая

Литература ужасов

1

Можно попытаться рассказать об американской литературе ужасов и фэнтези за последние тридцать лет, однако главы для этого не хватит; потребуется целая книга, и, вероятно, очень скучная (возможно, даже учебник — апофеоз всех скучных книг).

Но зачем нам для наших целей все книги, написанные в этом жанре? Многие из них откровенно плохи, и мне, как и в случае с телевидением, совсем не хочется упрекать наиболее ярких нарушителей правил жанра в их неудачах. Если вам нравится читать Джона Соула или Фрэнка де Фелитта, читайте. На их книги вы тратите собственные деньги. Но я не собираюсь их здесь обсуждать.

Мой план — обсудить только десять книг, которые, на мой взгляд, представляют самое лучшее в жанре, являясь одновременно и подлинной литературой, и источником развлечения; это живая и неотъемлемая часть литературы нашего столетия и достойный преемник таких книг, как «Франкенштейн», «История доктора Джекила и мистера Хайда», «Дракула», а также «Король в желтом» [*King in the Yellow*] Чамберса. Я считаю, что эти книги и рассказы выполняют основную задачу литературы: рассказывая истории о выдуманных людях, говорить правду о нас самих.

Одни из книг, которые мы обсудим, стали бестселлерами, другие написаны членами так называемого обще-

ства фэнтези, а иные — людьми, которые никогда не интересовались фэнтези или сверхъестественным, но видели в них полезный инструмент, который можно однажды использовать, а потом выкинуть (хотя многие обнаружили, что к этому инструменту быстро привыкаешь). Все они — даже те, кого нельзя отнести к классу авторов бестселлеров, — пользовались в течение ряда лет популярностью, может быть, потому, что произведение в жанре ужасов, которое серьезная критика рассматривает примерно в том же свете, в каком доктор Джонсон — женщин-проповедников и танцующих собачек, может быть занимательным, даже если оно просто хорошо написано. Но когда такое произведение написано гениально, оно способно нанести мегатонный удар (как «Повелитель мух» [*Lord of the Flies*]), и в этом отношении с ним редко могут сравниться другие литературные жанры. Сюжет всегда был неизменным достоинством произведений ужасов, начиная с «Обезьяньи лапки» и кончая ошеломляющей повестью Т.Е.Д. Клей «Дети царства» [*Children of the Kingdom*] — о чудовищах (из Коста-Рики, как вам?), живущих под улицами Нью-Йорка. И, думая об этом, невольно желаешь, чтобы те великие писатели, которые в последние годы с успехом стали невероятно скучными, попытались написать что-нибудь в этом жанре и перестали вглядываться в свои пупки в поисках интеллектуальной ерунды.

Надеюсь, рассматривая эти десять образцов, я смогу показать их достоинства как произведений литературы и как средств развлечения и даже определить темы, которые, на мой взгляд, проходят сквозь большинство хороших книг ужасов. Я *обязан* справиться, если хорошо выполняю свою работу, потому что тем этих не так уж много. Ибо, несмотря на мистическую власть над нами, область сверхъестественного в большой литературе очень узка. Можете вновь рассчитывать на появление Вампира, и нашего мохнатого друга Оборотня (порой мохнатого *изнутри*), и Безымянной Твари. Вместе с тем пришло время привлечь и четвертый архетип — Призрака.

Вероятно, мы также вернемся к противостоянию Аполлона и Диониса; оно существует во всей литературе ужасов, и плохой, и хорошей, потому что восходит к бесконечно интересному вопросу: «Что такое хорошо и что такое плохо?» Поистине, вопрос всех вопросов, не правда ли? Мы убедимся, что главное отличие старой литературы ужасов от новой — нарциссизм, а также что чудовища больше не живут на улице Кленов, а могут выскочить из вашего зеркала — в любую минуту.

2

Вероятно, «История с привидениями» Питера Страуба — лучший из романов о сверхъестественном, опубликованных вслед за тремя книгами, с которых началась «новая волна» ужасов 70-х годов; разумеется, эти три книги — «Ребенок Розмари», «Изгоняющий дьявола» и «Другой» *The Other*]. Тот факт, что эти три книги, опубликованные течение пяти лет, пользовались широкой популярностью, убедил (или переубедил) издателей в том, что коммерческий потенциал у литературы ужасов куда больше, чем у мирно скончавшихся журналов вроде «Станных рассказов» и «Неизвестное» или у переизданий в мягкой обложке книг издательства «Аркхэм-Хаус»¹.

¹ Несколько слов об этом издательстве. Вероятно, нет в Америке ни одного любителя фэнтези, у которого на полке не стоял бы по крайней мере один из характерных томов в черном переплете... и том этот занимает почетное место. Август Дерлет, основатель небольшого издательства, расположенного в Висконсине, был не очень талантливым последователем Синклера Льюиса, зато настоящим гением в издательском деле. «Аркхэм» первым выпустил отдельными книгами Лавкрафта, Рэя Брэдбери, Рэмси Кэмпбелла и Роберта Блоха... и это далеко не все имена из легиона Дерлета. Он печатал книги ограниченным тиражом, от пятисот до пяти тысяч экземпляров, и некоторые из этих изданий — например, «За стеной сна» Лавкрафта и «Темный карнавал» Рэя Брэдбери — высоко ценятся коллекционерами. — *Примеч. автора.*

Потом были поиски «великих» романов «дрожи и шока», которые привели к появлению поистине ужасных книг. Дальше волна постепенно спала, и к середине 70-х годов начали появляться более разумные бестселлеры: истории о сексе, о крупном бизнесе, о шпионах, о гомосексуалистах, о попавших в беду врачах, об извращенцах, исторические романы, рассказы о сексуальных знаменитостях, военные истории и опять секс. Издатели не переставали искать новые произведения ужаса и печатать их: издательские жернова мелют медленно, но мелко (это одна из причин того, что мощная река размазни каждую весну и осень устремляется из больших нью-йоркских издательств), и так называемые романы ужасов из мейнстрима, вероятно, останутся с нами навеки. Но первый поток обмелел, и нью-йоркские издатели перестали автоматически хвататься за бланк издательского контракта и вписывать в него крупный аванс, как только в произведении намечется что-то зловещее... Начинающие авторы, обратите внимание!

И вот на этом фоне в 1975 году Ковард, Маккенн Джогиген напечатали «Джулию» [Julia] Питера Страуб. Это был не первый его роман: за два года до того он опубликовал «Браки» [Marriages] — совершенно несверхъестественное произведение типа «так-мы-живем-сейчас». Страуб — американец, но десять лет прожил с женой в Англии и Ирландии, поэтому по форме и замыслу «Джулия» — это английский роман о призраках. Действие происходит в Англии, большинство персонажей англичане, и, что самое главное, тон произведения типично английский — холодный, рациональный, почти оторванный от эмоциональной основы. В нем нет ощущения великого театра ужасов, хотя центральная сцена книги его явно предполагает: Кейт, дочь Джулии и Магнуса, подавилась куском мяса, и Джулия убивает дочь, пытаясь кухонным ножом сделать трахеотомию. Впоследствии девочка вернется — в виде злого духа.

Нам не показывают трахеотомию в подробностях: кровь, брызжущую на стену, и руку матери, ужас и крики.

Это все прошлое; мы видим его в отраженном свете. Много лет спустя Джулия встречает девочку, которая может быть призраком Кейт, а может и не быть; эта девочка что-то зарывает в песок. Когда она уходит, Джулия раскапывает песок и находит вначале нож, а потом — изуродованную черепаху. Напоминание о неудачной трахеотомии; изящное, но холодноватое.

Два года спустя Страуб опубликовал второй роман о сверхъестественном — «Возвращение в Арден». Как и «Джулия», «Возвращение в Арден» — это роман о призраке, мстительном духе из ожившего прошлого. Все романы Страуба о сверхъестественном производят сильное впечатление, когда имеют дело с этими старыми призраками; во всех прошлое злобно вмешивается в настоящее. Уже отмечалось, что Росс Макдоналд пишет скорее готические романы, нежели истории о частных детективах; точно так же можно сказать, что Страуб сочиняет не ужасы, а готические романы. Если что и отличает от них «Джулию», «Возвращение в Арден» и особенно «Историю с привидениями», так это отказ рассматривать готические условности как нечто статическое. Все три книги имеют много общего с классическими готическими произведениями этого жанра: «Замком Отранто» [*The Castle of Otranto*], «Монахом» [*The Monk*], «Мельмотом Скитальцем» [*Melmoth the Wanderer*] и даже «Франкенштейном» (хотя по стилистике «Франкенштейн» — в меньшей степени готический роман и в большей современный, чем «История с привидениями»); и во всех этих книгах прошлое постепенно становится важнее настоящего.

Может показаться, что всякий, кого интересует история, ценит такой подход; однако готический роман всегда рассматривался как нечто забавное, как безделушка на капоте огромного лимузина англоязычной литературы. Первые два романа Страуба видятся мне неосознанными попытками что-то сделать с этой безделушкой; «Историю с привидениями» отличает — и именно это принесло ей успех — то, что Страуб как будто сознательно уловил суть готической романтики и ее связь с прочей литературой.

Говоря иными словами, он понял, для чего предназначена эта безделушка, и «История с привидениями» — интересное руководство по ее применению.

«История с привидениями» явилась результатом того, что я прочел всю американскую литературу о сверхъестественном, какую только смог отыскать, — говорит Страуб. — Я прочел Готорна и Джеймса, но пошел дальше и прочел всего Лавкрафта и многих его подражателей; я это делал потому, что хотел узнать, кто мои предшественники, ибо к этому времени уже прочно закрепился в жанре. Я прочел Бирса, рассказы о призраках Эдит Уортон, а кроме того — многих европейских писателей... Вначале мне пришлось в голову заставить нескольких стариков рассказывать друг другу разные случаи; я надеялся найти какой-нибудь прием, который впоследствии свяжет все эти истории. Мне нравилась мысль переделать каждую из этих историй в роман; за свою жизнь я выслушал от стариков кучу рассказов об их молодости, об их семьях и тому подобном. К тому же для меня это был своего рода вызов. Потом мне пришлось в голову использовать некоторые старые сюжеты, объединив их в Клубе Чепухи... Эта мысль меня увлекла. Дерзко думал я, зато здорово. Я написал сокращенные версии «Моего родича, майора Молиню» [*My Kinsman, Major Molineux*], «Поворота винта» и принялся за «Падение дома Эшеров». Но к этому времени вступление уже угрожало превратиться в целую книгу. Поэтому я оставил в покое По (от сюжета Готорна я отказался, редактируя первоначальный вариант). Мне представлялось, что дальше пойдут собственно истории Клуба Чепухи — монолог Льюиса о смерти его жены, монолог Сиэrsa и Рики о смерти Евы Галли, и так далее».

Первое, что поражает в «Истории с привидениями», это ее сходство с «Джулией». «Джулия» начинается с рассказа о женщине, потерявшей ребенка; «История с привидениями» начинается с рассказа о мужчине, нашедшем ребенка. Но эти два ребенка до странности похожи, и обоих окружает атмосфера зла.

Из «Джулии»:

Почти сразу она снова увидела светловолосую девочку. Девочка сидела на земле в удалении от других детей, мальчиков и девочек, которые осторожно следили за ней... Светловолосая девочка что-то сосредоточенно делала руками. Лицо у нее было серьезное... Именно это придавало сцене сходство с представлением... Девочка сидела, вытянув перед собой ноги на песке, высыпавшемся из песочницы... Девочка теперь негромко разговаривала со слушателями, расположившимися по трое и четверо на чахлой траве перед ней... Дети были естественно тихи, поглощенные представлением девочки.

Эта ли девочка, которая заворожила зрителей убийством черепахи у них на глазах, сопровождала Дона Уондерли в его необычной поездке из Милберна, штат Нью-Йорк, в Панама-Сити, штат Флорида? А вот какой ее впервые увидел Дон. Вам решать.

Так он и нашел ее. Сперва он сомневался, глядя на девочку, которую как-то утром увидел на детской площадке. Она не была красивой и даже привлекательной — смуглая, нахмуренная, в ношенных вещах. Другие дети избегали ее, но это часто бывает: и, может быть, то, как она в одиночестве бродила по площадке или качалась на пустых качелях, было естественной реакцией.

Но может быть, дети просто почувствовали ее отличие от них...

Он только подозревал, что она не обычный ребенок, и цеплялся за это подозрение с фанатичным отчаянием¹.

Джулия из одноименной книги расспрашивает маленькую чернокожую девочку о другой безымянной девочке, которая изуродовала черепаху. Чернокожая девочка подходит к Джулии и начинает разговор, спрашивая:

— Как тебя зовут?

— Джулия.

¹ Питер Страуб. История с привидениями. Пер. В. Эрлихмана. — Жуковский, КЭДМЭН, 1994.

Девочка чуть шире раскрыла рот.

— Дууля?

Джулия на мгновение поднесла руку к курчавым волосам девочки.

— А тебя как зовут?

— Мона.

— Ты знаешь девочку, которая только что играла здесь?

Девочку со светлыми волосами? Они сидела и разговаривала.

Мона кивнула.

— Знаешь ее имя?

Мона снова кивнула.

— Дууля.

— Джулия?

— Мона. Возьми меня с собой.

— Мона, что делала эта девочка? Рассказывала историю?

— Да. О всяком. — Девочка мигнула.

В «Истории с привидениями» Дон Уондерли очень похоже начинает разговор с другим ребенком о девочке, которая его беспокоит:

— Как зовут ту девочку? — спросил он.

Мальчик поморгал, переминаясь на месте, и ответил:

— Анжи.

— Анжи — что?

— Не знаю.

— А почему никто с ней не играет?

Мальчик сощурился на него, потом, видимо, решив, что ему можно доверять, приложил ладошку ко рту и шепотом сообщил:

— Потому что она *плохая*.

Другая тема, которая объединяет оба романа — тема в духе Генри Джеймса, — это мысль о том, что в конце концов призраки усваивают мотивы поведения и, возможно, саму душу тех, кто их видит. Если они злы, то их зло порождено нами. Даже объятые ужасом герои Страуба признают это родство. Природа его призраков, как призра-

ков, вызванных Джеймсом, Уортоном и М.Р. Джеймсом, — фрейдистская. Только после окончательного изгнания призраки Страуба становятся поистине нечеловеческими — посланниками мира «потустороннего зла». Когда Джулия спрашивает, как зовут девочку, убившую черепаху, Мона называет ее имя (она говорит «Дууля»). А когда в «Истории с привидениями» Дон Уондерли пытается установить, кто же эта странная девочка, следует такой тревожный диалог:

— Ладно. Попробуем снова. Кто ты?

В первый раз она улыбнулась по-настоящему, но ему не стало от этого легче. Теперь она казалась совсем взрослой.

— Ты знаешь.

— Что ты такое?

— Я — это ты.

— Нет. Я — это я. Ты — это ты.

— Я — это ты.

На первый взгляд «История с привидениями» — экстравагантное сочетание всех ужасов и готических условностей, какие только можно встретить во второсортных фильмах, о которых мы только что говорили. Здесь есть одержимость демоном (Грегори Бейт, второстепенный злодей, живет за счет своей младшей сестры, которая спасается, и младшего брата... которому спастись не удастся). Есть вампиризм, есть мерзости (в буквальном смысле слова: Грегори пожирает свои жертвы после того, как они умирают), есть оборотни самого необычного и пугающего типа. Но все эти страшные легенды — только внешняя оболочка истинного сердца романа, а в сердце этом — женщина... она может быть Евой Галли... или Альмой Мобли... или Энн Мостин... а может быть маленькой девочкой в грязном розовом платье, чье имя — предположительно — Анжи Мол. «Кто ты?» — спрашивает Дон. «Я — это ты», — отвечает она. И вот здесь пульс этой удивительной книги чувствуется сильнее всего. Что есть призрак, столь пугающий нас, как не наше собственное лицо? Глядя на него, мы

уподобляемся Нарциссу, который был так поражен красотой собственного отражения, что расстался с жизнью. Мы боимся Призрака по той же причине, по какой боимся Оборотня: это часть нашей души, которая не нуждается в мелочных аполлоновых ограничениях. Она способна проходить сквозь стены, исчезать, говорить чужими головами. Это наша дионисова часть... но все же она наша.

Страуб как будто понимает, что несет корзину, переполненную ужасом, и блестяще использует этот факт. Сами персонажи ощущают, что вступили на территорию ужаса; главный герой, Дон Уондерли, пишет ужастики, а в городе Милберн, штат Нью-Йорк, который становится миром романа, есть меньший мир кинотеатра «Риалто» Кларка Миллигана; во время действия книги в нем проходит фестиваль фильмов ужасов: микрокосм в макрокосме. В одной из ключевых сцен романа Грегори Бейт швыряет одного из положительных героев, молодого Питера Барнса, в киноэкран; в это время в пустом кинотеатре идет «Ночь живых мертвецов». Город Милберн полон живых мертвецов, и Барнса буквально вбрасывают в фильм. Этот прием не должен сработать: слишком очевидно и надуманно. Но проза Страуба заставляет его работать. Страуб словно помещает нас в зал, полный зеркал (в книге он трижды вольно пересказывает историю Нарцисса): нам постоянно напоминают, что лицо, смотрящее из зеркала, — то же самое, которое смотрит в него; книга говорит, что нам нужны истории о призраках, потому что мы сами, в сущности, призраки¹. Неужели это такая уж сложная и парадоксальная мысль, учитывая, как коротка наша жизнь в мире, где секвойя живет две тысячи лет, а галапагосская морская черепаха может протянуть тысячу?

¹ В одном эпизоде Дон, находясь во взвинченном состоянии, долго и путано рассказывает школьникам о Стивене Крейне. В ходе этого рассказа он описывает «Алый знак доблести» как «великое произведение о призраках, в котором призраки так и не появляются». Учитывая мрачный подход книги к теме трусости и храбрости, это очень удачная характеристика романа. — *Примеч. автора.*

Своей силой «История с привидениями» обязана в основном тому, что из четырех архетипов, которые мы обсуждаем, Призрак — самый могучий. Концепция призрака для хорошего романа о сверхъестественном — все равно что образ Миссисипи в «Гекльберри Финне» Марка Твена; это больше чем символ или архетип — это часть того бассейна мифов, в который мы все должны окунуться. «Вы не хотите узнать о проявлениях в ней разных духов?» — спрашивает младший священник у старшего, когда в «Изгоняющем дьявола» они готовятся к заключительному столкновению с Риган Макнил. Он начинает перечислять их, но отец Меррин обрывает его: «Есть только один дух».

И хотя в «Истории с привидениями» беснуются вампир, оборотень и призрак-людоед, на самом деле в ней есть лишь одна фигура: Альма/Анна/Энн-Вероника... и маленькая Анжи Мол. Дон Уондерли говорит, что она меняет обичья (индейцы называют это «маниту»): она скорее ветвь, чем корень; и все это похоже на покер. Когда мы открываем выигрышную комбинацию, то обнаруживаем, что главной картой нашей колоды Таро является Призрак.

Известно, что по сути своей призраки не злы; многие из нас даже слышали рассказы о призраках, которые помогали людям: привидение велело тете Клариссе не лететь самолетом или предупредило бабушку Вик быстрее идти домой, потому что там пожар. Мама рассказывала мне, что одного ее близкого друга в больничной палате после сильного сердечного приступа посетил Иисус Христос. Иисус открыл дверь палаты интенсивной терапии, в которой лежал Эмиль, и спросил, как тот себя чувствует. Эмиль сказал, что боится умереть, и спросил, пришел ли Иисус за ним. «Пока еще нет, — ответил Иисус, небрежно прислонившись к косяку. — У тебя еще шесть лет. Успокойся». И исчез. Эмиль поправился. Это было в 1953 году. Эту историю я слышал от мамы примерно в 1957-м. Эмиль умер в 1959-м — ровно через шесть лет после того сердечного приступа.

Я сам в своей работе привлек к делу «доброго призрака»: в конце «Противостояния» Ник Эндрос, персонаж, ранее погибший во время взрыва, возвращается, чтобы

подсказать полоумному, но доброму Тому Каллену, как позаботиться о герое романа Стюарте Редмане, который заболел пневмонией. Но для целей романа ужасов призрак должен быть злым, и в результате мы снова оказываемся в знакомом месте: наблюдаем конфликт между Аполлоном и Дионисом и выслеживаем мутанта.

В «Истории с привидениями» Дона Уондерли приглашают к себе четверо стариков, называющих себя Клубом Чепухи. Пятый член клуба, дядюшка Дона, умер — по-видимому, от сердечного приступа — на приеме, устроенном в честь загадочной актрисы Энн-Вероники Мур. Когда дело касается любой хорошей готики, излагать сюжет за пределами основной завязки будет нечестно — не потому, что опытный читатель найдет там много нового (это было бы удивительно в свете стремления Страуба слить воедино как можно больше классических элементов историй о призраках), а потому, что простой пересказ сюжета любой готической книги выглядит нелепо сложным и вымученным. В готических романах сюжет, как правило, переусложнен, и успех или неуспех книги зависит от способности автора заставить читателя поверить в образы и почувствовать настроение. Это Страубу удастся превосходно, и механизм романа работает ровно (хотя это исключительно громкий механизм; как уже отмечалось, это одна из самых привлекательных черт готики — она ЧЕРТОВСКИ ГРОМКАЯ!). Стиль прекрасно выверен и уравновешен.

Завязки уже достаточно, чтобы определить конфликт «Истории с привидениями»: это такое же столкновение аполлонова и дионисова начал, как в «Докторе Джекиле и мистере Хайде» Стивенсона, и моральные установки, как принято в жанре ужасов, строго реакционны. Его политические взгляды — это взгляды четверых стариков, образующих Клуб Чепухи: Сиэрс Джеймс и Джон Джеффри — убежденные республиканцы, Льюису Бенедикту принадлежит участок леса, который вполне мог бы быть средневековым поместьем, и хотя нам говорят, что Рики Готорн одно время был социалистом, это, вероятно, единственный социалист в истории, настолько увлеченный новыми галстука-

ми, что, как нам сообщают, готов не снимать их и на ночь. Всех этих людей, а также Дона Уондерли и Питера Барнса, Страуб рисует храбрыми, способными на любовь и великодушие (как указывает сам Страуб в одном из своих позднейших писем ко мне, ни одно из этих качеств не противоречит реакционности; напротив, они для нее характерны). В противоположность им, женский призрак (все злые призраки Страуба — женские) холоден и смертоносен, им движет исключительно месть. Когда Дон занимается любовью с этим существом в обличье Альмы Мобли и касается ее, он испытывает «невероятный шок, шок отвращения — словно я прикоснулся к слизняку». Утром Дон просыпается и видит Альму, стоящую у окна и молча глядящую в туман. Он спрашивает, что случилось, и она отвечает. Вначале он убеждает себя, что услышал: «Я увидела призрак». Позднейшие события заставляют его подумать, что, возможно, она сказала: «Я призрак». Но в конце концов у него не остается сомнений в том, что она сказала нечто гораздо более страшное: «Ты призрак».

Начинается битва за Милберн, штат Нью-Йорк, — и за жизнь последних членов Клуба Чепухи. Четко и просто разрешаются все сложности, все голоса романа звучат ясно и выразительно. Мы видим трех стариков, одного молодого человека и одного подростка — все они выслеживают мутанта. Мутант появляется. Потом определяется победитель. Все это достаточно стандартно. Что отличает эту книгу от других, подобных ей, что «поднимает» ее, так это зеркальный эффект Страуба. Какая Альма — реальная Альма? Какое зло — подлинное зло? Как уже было отмечено, романы ужасов обычно легко делятся на те, что имеют дело с «внутренним злом» (как «Доктор Джекил и мистер Хайд»), и на те, что связаны с внешним, или предопределенным, злом (как «Дракула»). Но иногда появляется книга, в которой невозможно определить, где проходит граница. Одна из таких книг — «Призрак дома на холме», другая — «История с привидениями». Многие писатели, испытывавшие свои силы в жанре ужасов, осознавали, что именно эта неясность источника зла отличает великое произведение от хо-

рошего или просто эффектного; но осознать и исполнить — две совершенно различные вещи, и, пытаясь добиться парадокса, большинство лишь создавали путаницу... Один из примеров — «Живые и мертвые любовники» [*Lovers Living, Lovers Dead*] Ричарда Луца. Вы либо попадаете в яблочко, либо промахиваетесь. Страуб попал.

«Мне хотелось расширить изображение по сравнению с тем, что я делал раньше, — говорит Страуб. — Я хотел работать на большом полотне. «Жребий Салема» показал мне, как это сделать и не потеряться среди второстепенных образов. Кроме того, помимо большого полотна мне хотелось еще добиться сильного эффекта... Мне не давала покоя мысль, что произведения ужасов хороши, когда они двусмысленны, сдержанны и негромки. Но, читая [«Жребий Салема»], я понял, что это путь к поражению. Произведения ужасов хороши, когда они грандиозны и красочны, когда естественная способность к творчеству получает в них полное освобождение. Так что отчасти «расширение», о котором я говорю, было усилением воздействия. мне хотелось довести дело до громкой развязки, создать максимум напряжения, напугать сильно-сильно. Одним словом, у меня были большие амбиции. Мне хотелось написать что-то очень литературное и в то же время вместить туда все, что я знаю о призраках. И еще мне хотелось поиграть с реальностью, заставить героев сомневаться в том, где реальность, а где — нет. Поэтому я создавал ситуации, в которых они: а) действуют в соответствии со своей ролью в книге; б) смотрят кино; в) испытывают галлюцинации; г) мечтают; д) переносятся в мир личной фантазии¹. Именно это, мне кажется, наш жанр может делать очень хорошо, для этого он лучше всего приспособлен. Материал вроде бы нелепый и неправдоподобный и потому соответствует повествованию, в котором персонажи оказываются в самых разных ситуациях, причем разумом понимают, что некото-

¹ Лучше всего это получается в сцене смерти Льюиса Бенедикта. Охотясь в лесу, он видит дверь в спальню, сплетенную из сосновых иголок. Он проходит в эту дверь и оказывается в смертоносном мире фантазии. — *Примеч. автора.*

рые из этих ситуаций нереальны. И, на мой взгляд, естественно, что такая разновидность сюжета возникает в рассказах нескольких стариков — ссылки на собственный опыт всегда глубоко затрагивали меня в романах. Если структура романа имеет сродство с сюжетом, книга производит большее впечатление».

В заключение Страуб предлагает нам анекдот о том, как писалась книга: «Был один очень счастливый случай... Я как раз собирался начинать вторую часть, и ко мне зашли два свидетеля Иеговы. Я купил у них пару памфлетов. В заголовке одного из них упоминался доктор Рэббифут... это был рассказ тромбониста по имени Трамми Янг, который когда-то играл с Луи Армстронгом. Ребенком он видел бродячего тромбониста доктора Рэббифута. Имя привлекло мое внимание, и с этого образа я и начал вторую часть».

По сюжету романа молодого Питера Барнса подвозит ибо Альма Мобли, либо другой так называемый ночной аблюдатель. В этом воплощении сверхъестественное существо представляется низкорослым плотным мужчиной в синей машине — свидетелем Иеговы. Он дает Питеру экземпляр «Сторожевой башни», о котором в ходе стремительно развивающегося сюжета читатель забывает страниц на сорок. Но Страуб о нем не забыл. Позже, рассказав свою историю Дону Уондерли, Питер протягивает тому журнал, который дал ему свидетель Иеговы. На обложке заголовок: «Доктор Рэббифут вел меня к греху».

Поневоле задумываешься, таков ли был заголовок на экземпляре «Сторожевой башни», который свидетель Иеговы продал Страубу на ступенях его лондонского дома, когда тот работал над первым вариантом «Истории с привидениями».

3

Давайте перейдем от самих призраков к их естественному (или неестественному) жилищу — дому с привидениями. Историй о домах с привидениями бесчисленное ко-

личество, и, как правило, они не очень удачны («Подвал» [The Cellar] Ричарда Лаймона — образец такой неудачи). Однако в этом небольшом поджанре есть и несколько превосходных книг.

Не стану утверждать, что дом с привидениями — это подлинная карта колоды Таро, собрания мифов о сверхъестественном, но полагаю, что мы можем несколько расширить рамки нашего исследования и установить, что обнаружили еще один источник, питающий бассейн мифов. За отсутствием подходящего слова можно назвать этот архетип Плохим Местом. Этот термин включает в себя гораздо больше, чем полуразвалившийся дом в конце улицы Кленов, с заросшим сорняками газоном, разбитыми окнами и заплесневелой табличкой «Продается». В мои цели не входит обсуждать собственные произведения, да здесь и не место для этого, но читатели должны знать, что я по крайней мере дважды имел дело с Плохим Местом: один раз косвенно (в «Жребии Салема»), другой — непосредственно (в «Сиянии»). Мой интерес к этой теме возник, когда мы с приятелем решили исследовать местный «дом с привидениями» — ветхое строение на Дип-Кат-роуд в моем родном городе Дарем, штат Мэн. По обычаю все такие покинутые жилища называются по имени последних владельцев. В нашем городе это был дом Марстенов.

Этот полуразвалившийся дом стоял на холме, и с него было видно большую часть нашего района — известную как Методист-корнер. Дом был полон восхитительного хлама: медицинских склянок без этикеток, зато с остатками какой-то вонючей жидкости, стопок плесневелых журналов («ЯПОНЦЫ НА ИО ВЫЛЕЗАЮТ ИЗ СВОИХ КРЫСИНЫХ НОР!» — провозглашала надпись на пожелтевшей обложке «Аргоси»), пианино, в котором отсутствовали по крайней мере двадцать пять клавиш, портретов давно умерших людей, чьи взгляды словно преследовали вас, проржавевшей посуды, старых стульев.

К закрытой двери была прибита табличка «Посторонним вход воспрещен» (почти нечитаемая), но такие таб-

лички редко действуют на уважающих себя десятилетних мальчишек. Мы забрались через открытое окно.

Тщательно исследовав первый этаж (и убедившись, что старомодные серные спички, которые мы нашли на кухне, уже не загораются, а только испускают противный запах), мы пошли наверх. Мы не знали, что мои братья — родной и двоюродный, — которые были на два и четыре года старше нас с приятелем, шли за нами. И когда мы заглядывали в двери спален на втором этаже, эти двое принялись извлекать ужасные дребезжащие звуки из пианино внизу, в гостиной.

Мы с приятелем закричали и вспились друг в друга — на мгновение ужас показался непреодолимым. Затем мы услышали, как эти два придурка смеются внизу, и со стыдом улыбнулись друг другу. Бояться-то нечего: двое ребят постарше пугают малышей. Конечно, нечего, но не помню, чтобы мы когда-нибудь еще раз забрались в этот дом. Там могло быть... что-то. А ведь это было даже не настоящее Плохое Место.

Много лет спустя я прочел спекулятивную статью, в которой высказывалось предположение, что так называемые дома с привидениями — это на самом деле психические аккумуляторы, поглощающие эмоции, как автомобильный аккумулятор запасает электричество. Таким образом, продолжает автор статьи, психический феномен, который мы называем «привидениями», может быть своего рода паранормальным кинофильмом — проецированием старых голосов и образов, которые были частью событий прошлого. А тот факт, что «домов с привидениями» сторонятся и что у них репутация Плохих Мест, объясняется тем, что самые сильные эмоции — примитивные: гнев, страх и ненависть.

Не скажу, что эта идея показалась мне истинной, как Святое Писание — я полагаю, что писатель, который в своем творчестве имеет дело с психическими феноменами, должен относиться к ним с уважением, но не преклоняться перед ними, — однако показалась любопытной, и по своей сути, и потому, что она находит неясный, но

интригующий отклик в моем собственном опыте. Прошлое — это призрак, который постоянно тревожит нашу теперешнюю жизнь. И с моим строгим методистским воспитанием я начинаю думать, не превращается ли дом с привидениями в своего рода символ неискупленного греха... эта мысль станет ключевой для «Сияния».

Думаю, что эта мысль понравилась мне сама по себе, в отрыве от всякого символизма или морали, потому что мне всегда трудно было понять, зачем мертвым крутиться вокруг старых покинутых домов и, звякая цепями и призрачно стеноая, пугать прохожих... если они могут отправиться куда угодно. Мне это казалось нелогичным. Теория предполагала, что обитатели дома давно умерли, оставив лишь некий психический след. Но даже если так (согласно поэту Кеннету Петчену), этот след может быть исключительно вредоносным, как свинцовые белила, которыми можно отравиться годы спустя, проглотив пару чешуек.

То, что мы с приятелем пережили в заброшенном доме скрестилось с материалом статьи и еще — с изучением «Дракулы» Стокера, и в результате появился на свет вымышленный дом Марстенов, который смотрит на город Салемс-Лот со своего холма недалеко от кладбища Хармони-Хилл. Но «Жребий Салема» — книга о вампирах, а не о призраках; дом Марстенов — всего лишь украшение, завитушка, готический эквивалент аппендикса. Он присутствует, но никакой особой роли не играет, только создает атмосферу (в телеверсии Тоуба Хупера он становится несколько важнее, однако его главной функцией по-прежнему остается стоять на холме и мрачно взирать на город). Поэтому я вернулся к теории дома-как-психического-аккумулятора и постарался написать книгу, где это было бы центральной идеей. Действие «Сияния» происходит в *очень* Плохом Месте: это не просто дом с привидениями — это отель с привидениями, и почти в каждом из его номеров разыгрывается свой особый «реальный» фильм ужасов.

Нет нужды напоминать, что перечень Плохих Мест не начинается домами с привидениями и не заканчивается отелями с привидениями; существуют рассказы о населен-

ных призраками железнодорожных станциях, автомашинах, лугах, конторах. Перечень бесконечен и, вероятно, восходит к первобытному человеку, который выскочил из своей пещеры, потому что ему почудились голоса в темноте. Были ли это настоящие голоса или просто шум ветра — вопрос, который мы по-прежнему задаем себе по ночам.

Пользуясь случаем, хочу поговорить о двух произведениях, имеющих дело с архетипом Плохое Место: одно из них — хорошее, другое — великое. Так уж случилось, что в обоих фигурирует дом с привидениями. На мой взгляд, это правильно: населенные призраками машины и железнодорожные вокзалы отвратительны, а дом — это, как все полагают, место, где можно снять доспехи и отложить шит. Дом — это место, где человек может позволить себе быть предельно уязвимым, место, где мы раздеваемся и ложимся спать без всякой охраны (за исключением, может быть, таких достижений современной техники, как противопожарная сигнализация). Роберт Фрост сказал, что дом — это место, куда тебя обязаны впустить. Старый афоризм гласит, что дом там, где твое сердце; дом создается любовью. Мы должны поддерживать огонь в доме, и когда летчик возвращается с боевого задания, он говорит, что «возвращается домой». И даже если вы чужак в чужой стране, вы сможете найти ресторан, который временно утолит вашу тоску по дому, а также и голод — большой тарелкой жареной картошки.

Не вредно лишний раз подчеркнуть, что литература ужасов — это прикосновение холода в теплый день, а хорошая литература ужасов касается нас внезапно и с неожиданной силой. Придя домой и закрыв дверь на засов, мы предпочитаем думать, что отгородились от всех неприятностей. Хорошее произведение ужасов голосом Плохого Места нашептывает нам, что мы не можем отгородиться от мира, мы закрываемся, но... вместе с *ними*.

Оба произведения точно придерживаются общепринятой формулы дома с привидениями; нам дозволяется увидеть целую вереницу призраков, которые все вместе подкрепляют репутацию дома как Плохого Места. Можно даже

сказать, что самое точное определение дома с привидениями — «дом с плохой историей». Автор должен сделать нечто большее, чем просто провести перед нами компанию призраков, украсив ее звоном цепей, хлопанием дверей в ночи и странными звуками в подвале или на чердаке (на чердаке особенно хорошо дрожать от ужаса; когда вы в последний раз бродили по нему со свечой в руке и слушали вой осеннего ветра снаружи?); произведение о доме с привидениями нуждается в историческом контексте.

И в «Доме по соседству» Энн Риверс Сиддонс (1978), и в «Призраке дома на холме» Ширли Джексон такой исторический контекст есть. Джексон дает его в первом же абзаце романа:

Ни один организм не может долго оставаться нормальным в условиях абсолютной реальности; полагают, что даже жаворонки и кузнечики видят сны. Дом на холме был ненормален: он одиноко стоял, замкнув в себе темноту; так он простоял все семьдесят лет и может простоять еще семьдесят. Внутри были прямые стены, плотно уложенные кирпичи, прочные полы и аккуратно закрытые двери; тишина лежала на дереве и камне дома на холме, и что бы там ни бродило, оно бродило в одиночестве.

Это прекрасная, сказочная проза; восхитительнее описания, на мой взгляд, не найти в англоязычной прозе. Каждый писатель надеется на такое прозрение: слова превосходят себя, из них складывается нечто большее, чем просто сумма понятий. Анализ такого абзаца — низкое дело; его следует оставить профессорам университетов и колледжей, этим энтомологам от литературы, которые, завидев красивую бабочку, хотят немедленно побежать за ней с сачком, поймать, убить каплей хлороформа и поместить на широкую доску под стекло, где она будет по-прежнему прекрасна... и мертва, как конский навоз.

А теперь, после всего сказанного, давайте все же проанализируем этот абзац. Обещаю не убивать бабочку и не помещать под стекло: для этого у меня нет ни опыта, ни

намерения (но дайте мне любую выпускную работу по английской/американской литературе, и я покажу вам множество мертвых бабочек, убитых неряшливо и размещенных неверно). Я только усыплю ее на мгновение, а потом отпущу снова летать.

Просто мне хочется показать вам, насколько содержателен этот необычный абзац. Он начинается с предположения о том, что дом на холме — живой организм; затем говорит, что этот организм существует не в условиях абсолютной реальности; что раз он не видит снов (хотя здесь я должен оговориться, что, возможно, делаю вывод, который не входил в планы миссис Джексон), значит, он ненормален. Кроме того, абзац сообщает нам о том, что дом на холме обладает долгой историей, и таким образом сразу устанавливает тот исторический контекст, который столь важен для повествования о доме с привидениями. Напоследок мы узнаем, что по залам и коридорам дома на холме *что-то* бродит. И все это в трех предложениях.

Кроме того, Джексон вводит в подтекст еще более тревожную мысль: предположение о том, что дом на холме *кажется* нормальным. Это не жутковатый старый дом из «Жребия Салема», с его заколоченными окнами, прохудившейся крышей и облупленными стенами. Это не полуразвалившийся мрачный дом в конце улицы — из тех, куда мальчишки бросают камни днем и куда боятся зайти ночью. Дом на холме выглядит прекрасно. Но Норман Бейтс тоже внешне выглядел прекрасно. В доме на холме нет сквозняков, но он (и те, кто будет столь неразумен, что решится туда пойти, догадываемся мы) существует не в условиях абсолютной реальности; следовательно, он не видит снов; а значит, он ненормален. И, очевидно, он убивает.

Если Ширли Джексон предлагает нам в качестве исходной точки историю — некую замену источника сверхъестественного, — то Энн Риверс Сиддонс дает сам источник.

«Дом по соседству» — роман только в том смысле, что повествование ведется от первого лица: от лица Колкит Кеннеди, которая вместе со своим мужем Уолтером живет по соседству с домом с привидениями. Мы видим, как

в результате такого соседства меняется их жизнь и образ мыслей, и роман становится романом как таковым, только когда Колкит и Уолтер чувствуют, что вынуждены «ввязаться в историю». Это происходит на последних пятидесяти страницах книги, а до того Колкит и Уолтер — второстепенные образы. Роман разделен на три большие части, и каждая имеет самостоятельный сюжет. Нам рассказывают истории Харральсонов, Шиханов и Гринов, и соседний дом мы видим главным образом их глазами. Иными словами, если в «Призраке дома на холме» источник сверхъестественного — невеста, которая гибнет за несколько секунд до того, как увидеть дом на холме, — просто фон, то «Дом по соседству» можно было бы назвать «Сотворением дома с привидениями».

Такой принцип вполне хорош для мисс Сиддонс, которая не настолько блестяще владеет языком, как миссис Джексон, но тем не менее достойно выходит из положения. Книга превосходно продумана и населена живыми людьми («Такие, как мы, не появляются на страницах журналов „Пипл“», — гласит первая фраза книги, а дальше Колкит рассказывает нам, как они с мужем, два скромных обывателя, не только попали на страницы «Пипл», но и подверглись ненависти со стороны всего города и уже готовы были сжечь соседний дом дотла). Это не средневековое поместье, увитое кочками болотного тумана; здесь нет ни башенок, ни рва с водой, ни даже «вдовьей дорожки» — огражденной платформы на крыше... Да и кто слышал о подобных вещах в пригороде Атланты? Когда начинается рассказ, дом с привидениями даже еще не построен.

Колкит и Уолтер живут в богатом и комфортабельном пригороде Атланты. Механизм социального общения — Колкит рассказывает нам, что здесь, в пригороде южного города, еще живы многие традиционные южные ценности, — работает гладко и почти беззвучно, хорошо смазанный деньгами. Рядом с их домом расположен лесистый участок, плохо пригодный для застройки. Но появляется молодой энергичный архитектор Ким Догерти и строит там дом, которому этот участок подходит как нельзя луч-

ше. В сущности... дом кажется почти живым. Увидев план дома, Колкит была поражена:

Я затаила дыхание. Он был великолепен. Обычно мне не нравится современная архитектура, но... Этот дом совсем не такой. Он возвышается над вами и одновременно как-то успокаивает. Он поднялся из нарисованной карандашом земли, словно дух этого места, который много лет провел взаперти, стремясь к свету, ожидая освобождения... Я с трудом могла представить себе руки и механизмы, способные построить такой дом. Мне казалось, что он должен начаться с семечка, потом пустить корни и много лет расти, согреваемый солнцем и питаемый дождями. На плане лес оставался нетронутым. Ручей обвивал дом и словно питал его корни. Дом выглядел... неизбежным.

Развитие событий предопределено. В аполлоновом игороде, где до настоящего времени всему находилось место и все было на своем месте, начинаются дионисовы времена. Вечером, когда Колкит впервые слышит, как на участке, где должен быть построен дом Догерти, кричит сова, она завязывает угол простыни узлом, чтобы отвести зло, как учила ее бабушка.

Догерти строит дом для молодой пары — Харральсонов (но за выпивкой признается супругам Кеннеди, что с такой же охотой построил бы дом для Адольфа Гитлера и Евы Браун; его интересует только само здание, а не его владельцы). Бадди Харральсон — перспективный молодой юрист. Его девочка-жена, воплощение «Чи-Омеги» и «Младшей лиги»¹, которую муж зовет Пирожком (отец называл ее Тыквенным Пирожком), теряет вначале ребенка — выкидыш случается на четвертом месяце, — потом собаку и, наконец, в ночь новоселья, все остальное.

Харральсоны уходят, появляются Шиханы. Бак и его жена Анита пытаются прийти в себя после известия о ги-

¹ «Чи-Омега» — женская студенческая организация из числа тех, что называют «братствами»; «Младшая лига» — женская благотворительная организация.

бели их единственного сына: он погиб в горящем вертолете во Вьетнаме. Анита, которая только-только оправилась после нервного срыва (кроме сына она потеряла отца и брата — они погибли годом раньше), вдруг видит по телевизору сцену ужасной смерти своего сына. Соседка, что была в это время у нее, тоже это видит. Происходят и другие события... наступает кульминация... и Шиханы исчезают. Наконец на сцену этого театра ужасов выходят Грини.

Все это до боли знакомо и ни у кого из нас не вызывает удивления. «Дом по соседству» — каркасная конструкция; иногда думаешь, что нечто подобное написал бы Чосер, если бы сочинял для «Станных рассказов». Кинематографисты используют такую форму жанра ужасов чаще, чем писатели. В сущности, кино как будто много раз пыталось доказать известное утверждение критиков, что произведение ужасов действует лучше, когда оно кратко и сразу формулирует суть (при этом, как правило, ссылаются на По, но Кольридж сформулировал эту мысль раньше, а По дал нам руководство к написанию рассказов любого рода, не только сверхъестественных или оккультных). Любопытно, что на практике этот принцип обычно себя не оправдывает. Большинство фильмов с каркасной конструкцией, содержащих несколько независимых сюжетов, сделаны неровно или просто плохо¹.

Выполняет ли свою задачу «Дом по соседству»? Я думаю, да. Не так хорошо, как мог бы, и у зрителя остается немало вопросов насчет Уолтера и Колкит Кеннеди, но все же книга действует.

¹ Но, очевидно, из каждого правила есть исключения. Два сериала, снятых по старым комиксам — «Байки из склепа» и «Склеп ужасов», — были жалкими неудачами, однако Роберт Блох сделал два «каркасных» фильма для английской компании «Амикус продакшн»: «Дом, где стекает кровь» [*The House That Dripped Blood*] и «Психбольница» [*Asylum*]. В обоих фильмах использованы сюжеты рассказов самого Блоха — и оба весьма интересны. Но, конечно, лучшим все равно остается «Глубокой ночью», английский фильм 1946 года с Майклом Редгрейвом, режиссеры Роберт Хеймер, Кавальканти, Чарльз Крайтон и Бэзил Дирден. — *Примеч. автора.*

«Подозреваю, что «Дом по соседству» появился потому, что я всегда любила произведения жанра ужасов, оккультные или как их там еще называют, — пишет мисс Сиддонс. — Мне кажется, что все мои любимые писатели в то или иное время обращались к историям о привидениях: Генри Джеймс, Эдит Уортон, Натаниэль Готорн, Диккенс и т.д.; и произведениями современных писателей этого жанра я наслаждалась не меньше, чем классикой. «Дом на холме» Ширли Джексон — возможно, лучшая книга о доме с привидениями, какую мне доводилось читать... а больше всего я люблю очаровательную маленькую книжечку М.Ф.К. Фишера «Потерянные, заблудившиеся, украденные» [*The Lost, Strayed, Stolen*].

Суть в том, что, как убеждают нас все предисловия к сборникам произведений ужасов, рассказы о призраках не привязаны к определенному времени; им наплевать на все границы культур, классов и уровней образования; они обращаются непосредственно к тому скорчившемуся существу, которое по-прежнему в абсолютном ужасе смотрит из-за костра в темноту за выходом из пещеры. Все кошки в темноте серы; все люди боятся темноты.

Дом с привидениями всегда казался мне особым и самым главным символом ужаса. Может быть, потому, что дом так много значит для женщины: это ее царство, ее ответственность, ее утешение, весь ее мир... для большинства из нас, даже если кто-то этого и не осознает. Это наше продолжение; оно созвучно одной из самых основных мелодий человека. Мое убежище. Моя земля. Моя вторая кожа. *Мое*. И это понятие настолько священо, что любая попытка его осквернить, любое вторжение чужака воспринимается как нечто ужасное и отвратительное. Это пугающее и... насильственно, как хитрый и жуткий грабитель. Потрясенный дом — одна из самых страшных вещей в мире, а для обитателей дома — самая страшная.

Я решила написать о таком новом доме, который был бы... допустим, злобным... просто потому, что мне хотелось проверить, смогу ли я написать хорошую историю о привидениях... За два года я устала и отупела от тяжелой,

серьезной «литературы», но мне хотелось работать, и мысль об истории с привидениями показалась мне довольно забавной... а как раз когда я искала хорошую зацепку, молодой архитектор купил лесистый участок по соседству и начал строить на нем современный дом. Мой кабинет на втором этаже, под крышей нашего старого дома, выходит прямо на него, я часто сидела у окна и смотрела, как исчезает лес на холме и растет дом, и однажды у меня в голове возникло неизбежное «а что если» — то самое, с которого начинают все писатели... И я начала. «Что если, — подумала я, — вместо древнего замка в Корнуолле, или фермы в округе Бакс, стоящей еще с дореволюционных времен, или довоенного дома на какой-нибудь плантации, где призрак в кринолине оплакивает у погасшего камина свой ушедший мир, — что если вместо всего этого будет современный дом, вырастающий в богатом пригороде большого города? От замка, старой фермы или плантации можно ожидать, что они населены призраками. Но современный дом? Не будет ли это еще страшнее и отвратительнее? Может быть, по контрасту ужас будет сильнее?» Я почти в этом не сомневалась...

Я не знаю, откуда у меня взялась мысль, чтобы дом с помощью своего очарования привлекал людей, а потом использовал их слабости, их уязвимые места против них же самих. Мне казалось, что в наши дни прагматизма и материализма обычный призрак будет почти смехотворен и нелеп; в пригороде, который я себе рисовала, в такие вещи не верят; это почти неприлично. Над традиционным вурдалаком все станут потешаться. Так что же достанет моего лишнего простоты и естественности жителя пригорода? Что разорвет его взаимоотношения, уничтожит защиту, взломает пригородные доспехи? В каждом случае все должно быть по-разному. У каждого человека своя встроенная кнопка ужаса. Пусть мой дом сумеет обнаружить эту кнопку и нажать ее — вот тогда мы получим подлинный ужас в пригороде.

Сюжет книги возник сразу, почти целиком, со всеми подробностями, как будто находился рядом и только ждал,

чтобы его раскрыли... За день я продумала весь «Дом по соседству». Казалось, писать будет интересно, и я принялась за работу с легким сердцем, потому что решила, что напишу книгу без затруднений. В каком-то смысле так оно и вышло. Это моя среда. Я принадлежу к этому миру. Я знаю этих людей изнутри. Конечно, в большинстве случаев это шарж: слава богу, большинство моих знакомых гораздо эксцентричнее и не так ограничены, как герои книги. Но чтобы сказать то, что я хотела сказать, они мне были нужны именно такими. И мне легко было описывать их.

Потому что основная мысль книги, конечно, не в том, что дом обладает особым, страшным могуществом, а в том, какое влияние он оказывает на соседей, на взаимоотношения между друзьями, между членами семьи, когда им приходится противостоять невозможному и верить в невероятное. Именно это всегда привлекало меня в сверхъестественном... то, что оно разрушает связи между людьми и между людьми и миром, а также между человеком и его утутью. От этого люди становятся беззащитными и одинокими, они воют от ужаса перед тем, во что вынуждены поверить. Потому что вера — это все. Без веры не может быть и ужаса. И я думаю, что еще страшнее, когда современный человек, укутанный в привилегии, образование и все украшения так называемой хорошей жизни и ясного, прагматичного, соскучившегося по ярким впечатлениям современного сознания, вынужден противостоять абсолютно чуждому примитивному злу. Что он знает о нем, какое оно имеет к нему отношение? Как связать это невыразимое и невероятное с летним домом, с уклонением от налогов, с частной школой для детей, с паштетами и с «БМВ» в каждом гараже? Первобытный человек мог завывать, показывая пальцем на ожившего мертвеца: сосед увидит и тоже завоет с ним... Обитателя Фокс-ран-чейз, который, выходя из ванны, встретился с вурдалаком, засмеют на следующий день на теннисном корте, если он вздумает об этом рассказать. И вот он оказывается одиноким и отверженным. Это двойной поворот винта, и мне казалось, что из этого выйдет неплохая история.

Мне и сейчас так кажется... Мне кажется, что история получилась... Но только сейчас я могу перечитывать ее спокойно. После того как я написала примерно треть книги, эта работа перестала приносить удовольствие и начала меня угнетать; я поняла, что вторглась во что-то огромное, ужасное и отнюдь не забавное; я причиняла боль людям и уничтожала их — или позволяла причинять им боль и уничтожать их, что, в сущности, одно и то же. Есть во мне, есть какие-то отголоски пуританской этики, что-то от ограниченной кальвинистской морали, и это «что-то» утверждает: ВСЕ ДОЛЖНО ИМЕТЬ ЦЕЛЬ. Я не терплю ничего безвозмездного. Зло не должно оставаться безнаказанным, хотя я знаю, что оно остается безнаказанным ежедневно. В конце концов... должен наступить день расплаты за все плохое, так я думаю, и до сих пор не знаю, сила это или слабость... Работу это не облегчает, но я не считаю себя «интеллектуальным» писателем. И поэтому «Дом по соседству» глубоко затронул меня; я знала, что дом уничтожит Колкит и Уолтера Кеннеди, которые мне самой очень нравились, как и они сами уничтожат его в конце, но мне кажется, что в этом есть большое мужество: они знают и все же не отступают... Я рада, что они не сбежали... Надеюсь, что если бы мне пришлось вступить в противоборство с чем-то столь же огромным, ужасным и подавляющим, у меня хватило бы смелости и достоинства поступить так же, как поступили они. Я говорю о них так, словно они мне не подчиняются, потому что на протяжении почти всей работы над книгой у меня было именно такое ощущение... В ней есть какая-то неизбежность... и я чувствовала ее с первых же страниц. Так случилось, потому что так случилось бы в это время и в этом месте с этими людьми. Мне это чувство приносит удовлетворение, чего я не могу сказать обо всех своих книгах. Так что в этом смысле я считаю, что книга удалась...

На простейшем уровне, я думаю, она действует на читателя как любое произведение ужаса, которое зависит от сопоставления невообразимо ужасного с самым обыденным... синдром «ужаса при солнечном свете» Генри Джей-

мса. Этот прием в совершенстве использован в «Ребенке Розмари», и я стремилась к тому же. Мне также нравится то обстоятельство, что все персонажи книги кажутся мне очень симпатичными, даже сейчас, после долгой работы и многократного перечитывания. Посвящая им все новые страницы, я тревожилась за них, и мне до сих пор не все равно, что происходит с ними.

Возможно, у меня получилось просто современное произведение ужаса. А может быть, это предвидение будущего. Не какое-то страшное существо приходит к вам ночью; страшен сам ваш дом. В мире, в котором основа вашей жизни, фундамент вашего существования становится незнакомым и ужасным, остается единственное, к чему вы еще можете обратиться: ваша внутренняя порядочность, которая сохраняется у нас где-то в глубине души. И я не гую, что это так уж плохо».

В этом анализе Сиддонс ее собственной книги я нахожу примечательной одну фразу: «мне кажется, что в этом есть большое мужество: они знают и все же не отступают». Можно считать это исключительно южной сентиментальностью: Энн Риверс Сиддонс по-женски продолжает южную традицию авторов готических произведений.

Она пишет, что отказалась от развалин довоенной плантации, и так оно и есть, однако в широком смысле «Дом по соседству» во многом остается полуразрушенным, зловещим плантаторским домом, в котором до нее жили такие разные, но близкие друг другу писатели, как Уильям Фолкнер, Гарри Крюс и Фланнери О'Коннор — может быть, лучший в послевоенное время американский автор коротких рассказов. В этом доме даже время от времени снимал угол такой поистине плохой писатель, как Уильям Бредфорд Хью.

Если рассматривать характер южан как невозделанную почву, следует заметить, что любой писатель, не важно, плохой или хороший, который глубоко чувствует этот южный темперамент, может бросить семя и вырастить дерево — в качестве примера рекомендую роман Томаса Кулли-нана «Обманутый» [*The Beguiled*] (на его основе режиссером

Доном Сигелом снят вполне приличный фильм с Клинтом Иствудом). Вот роман, «написанный неплохо», как любит говорить один мой приятель, не имея в виду, конечно, ничего особенного. Не Сол Беллоу и не Бернард Маламуд, но и не четвертый класс Гарольда Роббинса или Сидни Шелдона, которые явно не видят разницы между уравновешенной прозой и пиццей с анчоусами и разной дрянью. Если бы Куллинан решил написать обычный роман, о нем никто бы и не вспомнил. Но он выбрал безумный готический сюжет о солдате-южанине, который теряет сначала ногу, а потом и жизнь из-за смертоносных ангелов милосердия, живущих в разрушенной женской школе, мимо которой проходила армия Шермана. Это личная собственность Куллинана — маленький участок невоздланной южной почвы, почвы, которая всегда была необыкновенно плодородной. Невольно начинаешь думать, что за пределами юга из подобной идеи могут вырасти лишь сорняки. Но на юге из нее вырастает лоза, удивительно красивая и мощная: читатель, следя за тем, что происходит в забытой школе для юных леди, от ужаса впадает в оцепенение.

С другой стороны, Уильям Фолкнер не ограничился несколькими семенами — он насадил целый сад... и все, к чему он обращался после 1930 года, после того как открыл для себя готическую форму, — все дало плоды. Квинтэссенция южной готики в произведениях Фолкнера для меня — в «Святылище» [*Sanctuary*], в той сцене, когда Попай стоит на виселице в ожидании казни. По такому случаю он аккуратно причесался, но теперь, когда петля у него на шее, а руки связаны за спиной, волосы упали ему на лоб. «Сейчас поправлю», — говорит ему палач и нажимает рычаг. Попай умирает с волосами, упавшими на лицо. От всего сердца верю, что человек, выросший севернее линии Мэйсона — Диксона, не смог бы придумать такую сцену, а если бы и придумал, то не сумел бы написать. То же самое — долгая, мрачная, мучительная сцена в приемной врача, с которой начинается роман Фланнери О'Коннор «Откровение» [*Revelation*]. За пределами южного воображения таких врачебных приемных нет; боже, что за компания!

Я хочу сказать, что в южном воображении есть что-то пугающе буйное и плодородное, и это особенно проявляется, когда воображение устремляется в русло готики.

История Харральсонов, первой семьи, поселившейся в Плохом Месте романа Сиддонс, ясно показывает, как автор запускает в работу южное воображение.

Эта жена-девочка Пирожок Харральсон, словно только что из «Чи-Омеги» и «Младшей лиги», испытывает нездоровое влечение к отцу, могучему человеку с холерическим темпераментом, выросшему на «южном мятлике». Пирожок вполне осознает, что ее муж, Бадди, представляет одну вершину треугольника, а отец — другую. Она настраивает их друг против друга. Сам дом кажется лишь еще одной фигурой в игре «любовь — ненависть — любовь», в которую она играет с отцом. («Что за странные у них отношения», — замечает один из героев.) К концу первого разговора с Колсит и Уолтером Пирожок весело восклицает: «О, папа этот дом просто возненавидит! Придется его связывать!»

Бадди тем временем попадает под крылышко Лукаса Эббота, новичка в юридической фирме, в которой Бадди работает. Эббот — северянин, и мы мимоходом узнаем, что он покинул Нью-Йорк из-за скандала: «...что-то с одним из клерков».

Соседний дом, который, по выражению Сиддонс, обращивает против людей их тайные слабости, с ужасной методичностью переплетает все эти элементы. В конце вечеринки по случаю новоселья Пирожок начинает кричать. Гости сбегаются, чтобы узнать, что случилось. И видят в спальне, где оставляли пальто, обнажившихся обнаженных Бадди Харральсона и Лукаса Эббота. Папа Пирожка, который увидел их первым, умирает на полу от удара, а Пирожок кричит... и кричит... и кричит...

Если это не южная готика, то что же?

Суть ужаса этой сцены (которая по некоторым причинам очень напоминает мне ошеломляющий момент в «Ребекке» [*Rebecca*], когда безымянная рассказчица заставляет гостей замереть, спускаясь по лестнице в костюме, который носила ужасная первая жена Максима) в том, что социаль-

ные обычаи не просто нарушены: они нарушены прямо на наших выпученных от шока глазах. Сиддонс очень точно взрывает этот заряд динамита. Вот случай, когда рушится все: за несколько секунд рухнула и жизнь, и карьера.

Нам нет необходимости анализировать душу автора произведений ужасов; нет ничего утомительнее и неприятнее людей, которые спрашивают: «Почему вы пишете так странно?» или: «Испугала ли вашу матушку, когда она была беременна вами, двухголовая собака?» Я не собираюсь уподобляться им, но хочу сказать, что сильное воздействие «Дома по соседству» объясняется тем, что автор хорошо понимает социальные границы. Любой, кто работает в жанре ужасов, имеет четкое — иногда даже болезненно развитое — представление о том, где кончаются социальные (или моральные, или психологические) рамки общепринятого и начинаются белые пятна табу. Сиддонс лучи других способна обозначить границы, отделяющие социально приемлемое от социально кошмарного (правда, тут на память снова приходит Дафна Дюморье), и я уверен, в детстве ее учили, что не следует есть, положив локти на стол... и заниматься извращенной любовью в гардеробной.

Она снова и снова возвращается к теме нарушения социальных табу (как и в своем раннем, не сверхъестественном романе о юге «Отель разбитых сердец» [*Heartbreak Hotel*]), и на самом рациональном, символическом уровне «Дом по соседству» можно считать забавным с примесью страшного, социологическим трактатом о нравах и обычаях Пригорода Умеренно Богатых Людей. Но под этой внешностью мощно бьется сердце южной готики. Колкит говорит, что даже близкому другу не в состоянии передать, что увидела в тот день, когда Анита Шихан окончательно и безвозвратно потеряла рассудок, однако рассказывает об этом с яркими, шокирующими подробностями. В каком бы ни была она ужасе, Колкит видела *все*. В самом начале романа она сама сравнивает «Новый Юг» со «Старым Югом», и весь роман в целом есть такое сравнение. На поверхности мы видим «непременный «мерседес» табачного цвета», отпуск в Очо-Риос и «Кровавую Мэри», обильно

посыпанную укропом, в «Ринальдиз». Но под этим таится то, что заставляет сердце романа биться с такой поразительной и грубой силой, — таится Старый Юг, южная готика. На этой глубине действие романа происходит вовсе не в фешенебельном пригороде Атланты — оно происходит в том мрачном округе сердца, который так удачно нанесла на карту Фланнери О'Коннор. Поскребите посильнее Колкит Кеннеди — и вы увидите миссис Терпин, стоящую в своем хлеву в ожидании откровения.

Если в романе и есть серьезный недочет, то он связан с нашим восприятием супругов Кеннеди и третьего персонажа — Вирджинии Гатри. Мы не испытываем к ним особой симпатии, и хотя это не обязательно, но читатели не всегда понимают, почему сама Сиддонс их любит, как она ворит. Почти на всем протяжении повествования Колг не слишком симпатична: она тщеславна, чересчур много думает о деньгах и сословных различиях, в сексуальном смысле чопорна и в то же время склонна к эксгибиционизму. «Нам нравится, когда жизнь и все, что у нас есть, появляется гладко, — в самом начале говорит она читателю с раздражающим удовлетворением. — Хаос, насилие, беспорядок, беззаботность нас огорчают. Не пугают, потому что мы их осознаем, а именно огорчают. Мы следим за новостями, активно занимаемся политикой. Мы знаем, что соорудили себе оболочку, но мы много работали, чтобы этого достичь; это был наш собственный выбор. И у нас есть на это право».

По сути, эта тирада отчасти должна подготовить нас к изменениям, которые испытают Колкит и Уолтер под влиянием проделок соседнего дома — проклятый дом делает то, что Боб Дилан называл «возвращением». Сиддонс, несомненно, хочет сказать нам, что Кеннеди постепенно достигнут нового уровня социального сознания; после эпизода с Шиханами Колкит говорит мужу: «Знаешь, Уолтер, мы никогда не высовываем головы. Никогда не рискуем тем, что ценим. Мы взяли у жизни все лучшее... и ничего не дали взамен». Если это так, то Сиддонс выполняет поставленную перед собой задачу. Кеннеди расплачивают-

ся своей жизнью. Проблема романа, возможно, заключается в том, что читатель чувствует: эта цена справедлива.

Кроме того, у Сиддонс более смутное, чем мне бы хотелось, представление о том, что означает растущая социальная сознательность Кеннеди. Если это победа, то она мне кажется пирровой; их собственный мир уничтожен убеждением, что они должны предупредить остальных насчет соседнего дома, но это убеждение взамен не дало им внутреннего спокойствия — и финал книги как будто указывает на то, что победитель в итоге не получает ничего.

Выходя в сад, Колкит не просто надевает шляпу от солнца: она надевает *мексиканскую* шляпу. Она вправе гордиться своей работой, но читателю может не понравиться ее спокойная уверенность в собственной внешности: «У меня есть все, что мне нужно, и я не нуждаюсь в лести молодых людей, хотя, должна скромно признаться есть такие, кто готов ее предложить». Мы знаем, что она хорошо выглядит в облегающих джинсах; сама Колкит в этом упоминает. И у читателя складывается ощущение, что если бы книга была написана год-два спустя, Колкит уточнила бы, что она хороша в своих джинсах от Келвина Кляйна. Сочувствовать таким людям нелегко, и помогает ли ее характер постоянному движению к катастрофе или мешает ему, читатель должен решить для себя сам.

Столь же проблематичны и диалоги романа. В одном месте Колкит обнимает только что приехавшую Аниту Шихан и говорит ей: «Добро пожаловать, Анита. Вы здесь новенькая и очень мне понравились, поэтому, надеюсь, вы будете здесь очень-очень счастливы». Я не сомневаюсь в ее искренности; просто мне кажется, что люди так не говорят — даже на юге.

Скажем так: главная проблема «Дома по соседству» — в неопределенности развития характеров. Меньшая — в непосредственном исполнении; это проявляется главным образом в диалогах, в то время как повествование от автора вполне адекватно, и образность речи достойна похвал. Впрочем, как готический роман книга действительно удалась.

А теперь позвольте сказать, что «Дом по соседству» — не просто южный готический роман; вопреки своим недостаткам он достиг успеха в гораздо более важной области: это чистый образец того, что Ирвин Мейлин называет «новой американской готикой», — кстати, как и «История с привидениями» Страуба, хотя Страуб как будто гораздо лучше понимает, какой вид рыбы попался в его сети (ясным указанием на это является использование им мифа о Нарциссе и смертоносного зеркала).

Джон Парк использует идею Мейлина в своей статье для журнала «Критика: изучение современной литературы»¹. Статья Парка посвящена роману Ширли Джексон «Солнечные часы» [*The Sundial*], но сказанное им применимо ко всему необозримому морю американских книг об ужасах и привидениях, включая и мои собственные. Вот «перечень составляющих» современной готики Мейлина, приводимый Парком в его статье.

Во-первых, ареной, на которой сталкиваются универсальные силы, служит микрокосм. В романе Сиддонс таковой микрокосм — это дом по соседству.

Во-вторых, готический дом символизирует авторитаризм, замкнутость или «связывающий нарциссизм». Под нарциссизмом Парк и Мейлин вроде бы понимают растущую одержимость собственными проблемами: обращение внутрь, вместо того чтобы расти вовне. Новая американская готика помещает героя в замкнутую петлю, и физическое окружение часто подчеркивает внутреннюю направленность героя — как в «Солнечных часах»².

Это увлекательная и, можно сказать, фундаментальная перемена в готическом романе. В былые времена

¹ Статья называется «Ожидание конца: «Солнечные часы» Ширли Джексон». «Критика», том 19, № 3, 1978. — *Примеч. автора.*

² Или в «Сиянии», которое я писал, думая о «Солнечных часах». В «Сиянии» герои изолированы в старом отеле, отрезаны снегами от любой помощи. Их мир сокращен и обращен вовнутрь; отель «Оверлук» становится микрокосмом, в котором сталкиваются вселенские силы, и внутренняя погода дублирует внешнюю. Критики фильма Стэнли Кубрика должны помнить, что именно эти элементы Кубрик хотел подчеркнуть. — *Примеч. автора.*

критики рассматривали Плохое Место как символическое изображение матки — главным образом видели в нем сексуальный символ, который, возможно, позволяет готике без опаски рассуждать о сексуальных страхах. Парк и Мейлин полагают, что новая американская готика, созданная за двадцать с небольшим лет после выхода «Призрака дома на холме», использует Плохое Место для символизации не сексуального интереса и страха перед сексом, но интереса к самому себе и страха перед самим собой... и если кто-нибудь спросит вас, почему в последние пять лет наблюдается такой рост интереса к литературе и фильмам ужасов, вы можете обратить внимание собеседника на тот факт, что рост числа фильмов ужасов в 70-е и начале 80-х годов совпадает с появлением таких вещей, как рольфинг, примитивный крик и горячие ванны... и что наиболее популярные образчики жанра ужасов, от «Изгоняющего дьявола» до «Судорог» Кроненберга, — это примеры новой американской готики, которая предлагает нам не символическую матку, а символическое зеркало.

Кто-то может счесть мои рассуждения академическим вздором, но на самом деле это не так. Цель литературы ужасов — не только в том, чтобы исследовать территории табу, но и в том, чтобы подкрепить наше положительное отношение к статус-кво путем демонстрации того, какой жуткой может быть альтернатива. Подобно самым страшным кошмарам, хорошее шоу ужасов делает свое дело, выворачивая статус-кво наизнанку; вероятно, в мистере Хайде нас больше всего пугает то, что он вместе с тем и доктор Джекил. В американском обществе человек все больше интересуется только самим собой, и неудивительно, что жанр ужасов старается показать нам отражение, которое нам не нравится: наше собственное.

Говоря о «Доме по соседству», мы обнаруживаем, что можем отложить в сторону карту Призрака из колоды Таро: по сути, в доме, которым последовательно владели Харральсоны, Шиханы и Грины, никаких призраков нет. Карта, которая здесь подходит больше, неизменно появля-

ется, когда мы имеем дело с нарциссизмом: это карта Обратня. Более традиционные рассказы об оборотне всегда — намеренно или нет — подражают классической истории Нарцисса; в версии Лона Чейни-младшего мы наблюдаем за Чейни, который, превращаясь из чудовища в Ларри Тэлбота, наблюдает за собой в Вечно Популярном Бассейне. Точно такую же сцену мы встречаем в телеверсии «Невероятного Халка», когда Невероятный снова принимает внешность Дэвида Беннера. В «Проклятии обратня» [*Curse of the Werewolf*] студии «Хаммер» эта сцена вновь повторяется, только на сей раз превращение претерпевает Оливер Рид, который и наблюдает за этим процессом. Подлинное зло дома по соседству заключается в том, что он превращает людей в существ, к которым они должны испытывать отвращение. Подлинная тайна дома по соседству: он служит гардеробной для обратней.

«Почти все герои новой американской готики в той или иной форме склонны к нарциссизму, — подводит итог Парк, — это слабые люди, которые пытаются понять суть своих тревог». Я думаю, это объясняет характер Колкит Кеннеди; объясняет и характер Элеанор, главной героини «Призрака дома на холме», — а Элеанор Вэнс, безусловно, самый яркий образ в новой американской готической традиции.

«Замысел книги о призраках, — пишет Ленемая Фридман в своей работе о книге Джексон, — появился у миссис Джексон... когда она читала книгу о группе психологов XIX века, которые сняли дом с привидениями, чтобы изучить его, записать все, что увидят и услышат, и представить доклад Обществу психических исследований. Она вспоминает: «Они считали, что занимаются исключительно наукой, однако то, что вставало за их сухими отчетами, — отнюдь не отчет о доме с привидениями; это рассказ о нескольких искренних и целеустремленных, но, мне кажется, введенных в заблуждение людях, с их мотивацией поведения и их прошлым». Книга так ее взволновала, что ей захотелось самой создать собственный дом с привидениями и людей, его изучающих.

Вскоре после этого, во время поездки в Нью-Йорк, она увидела на 125-й улице готическое здание; оно выглядело таким злым, создавало такое гнетущее впечатление, что долго снилось миссис Джексон в кошмарных снах. По ее просьбе нью-йоркский друг навел справки и выяснил, что дом, который с виду был в полном порядке, на самом деле — просто оболочка, потому что внутри все выгорело во время пожара... Тем временем она просматривала газеты, журналы и книги, ища дом, который по внешнему виду мог бы стать домом с привидениями; и наконец в одном журнале нашла подходящее изображение. Дом оказался очень похож на тот, что она видела в Нью-Йорке: «...такой же болезненный, словно распадающийся на глазах; если какой-нибудь дом и подходит для привидений, так именно этот». Из подписи к снимку явствовало, что дом этот находится в Калифорнии; надеясь, что ее мат которая живет в Калифорнии, сможет что-нибудь раз-
знать, миссис Джексон ей написала и попросила помочь. Выяснилось, что дом этот матери не просто знаком: оказалось, что его построил прадед миссис Джексон¹.

Хе-хе-хе, как говаривала Старая Ведьма.

На самом простом уровне «Дом на холме» повторяет историю исследователей из Психологического общества, о которых читала миссис Джексон: это рассказ о четырех охотниках за привидениями, собравшихся в доме с дурной репутацией. В книге рассказывается об их приключениях, которые приводят повествование к страшной, таинственной кульминации. Охотники за привидениями — Элеанор, Тео и Люк — собрались вместе по приглашению некоего доктора Монтегю, антрополога, чье хобби — изучение психических феноменов. Люк, молодой умник (чью роль замечательно исполнил Расс Тэмблин в чуткой киноверсии книги, снятой Робертом Уайзом), является представителем

¹ Из «Ширли Джексон» Ленемай Фридман (Бостон: Твэйн паблишерс, 1975), с. 121. Мисс Фридман цитирует воспоминания Ширли Джексон о создании книги, которые были опубликованы в статье «Опыт и вымысел» [*Experience and Fiction*]. — Примеч. автора.

владелицы дома, своей тетки; все это дело кажется ему веселой забавой... по крайней мере вначале.

Элеанор и Тео пригласили по другой причине. Просмотрев архивы нескольких психологических обществ, Монтегю разослал приглашения многим людям, которые в прошлом сталкивались с «аномальными явлениями»; в приглашениях, разумеется, говорилось, что их просто приглашают провести лето в доме на холме. Откликнулись на приглашения только Элеанор и Тео — каждая по своим причинам. Тео, которая убедительно демонстрирует свои паранормальные способности, показывая карточные фокусы, поссорилась с любовником (в фильме Тео — ее играет Клэр Блум — представлена лесбиянкой, и ее тянет к Элеанор; в романе Джексон есть едва уловимый намек на нетандартную сексуальную ориентацию Тео).

Но именно Элеанор, которую в детстве завалило камнями обрушившегося дома, — персонаж, который наполняет роман жизнью, и прорисовка ее образа автором ставит «Призрак дома на холме» в один ряд с величайшими романами о сверхъестественном; мне даже кажется, что этот роман и книга Генри Джеймса «Поворот винта» — единственные великие романы о сверхъестественном за последнюю сотню лет (хотя к этому списку можно добавить две повести: «Великий бог Пан» [*The Great God Pan*] Мейчена и «Хребты безумия» [*At the Mountains of Madness*] Лавкрафта).

«Почти все герои новой американской готики склонны к нарциссизму... Это слабые люди, которые пытаются претворить свои тревоги в жизнь».

Примерьте эту туфельку на Элеанор, и вы увидите, что она ей как раз впору. Элеанор одержима собой; и дом на холме становится для нее огромным чудовищным зеркалом, отражающим ее собственное искаженное лицо. Воспитание и семейная жизнь очень сильно воздействовали на эту женщину. Когда мы проникаем в ее сознание (а мы там находимся постоянно, за исключением первой и последней глав), то все время думаем о древнем восточном обычае уменьшения женских ног: только в тесной обуви

были не ножки Элеанор, а та часть ее мозга, которая отвечает за способность жить независимо.

«Безусловно, образ Элеанор — один из лучших в книгах миссис Джексон, — пишет Ленемая Фридман. — Он уступает только образу Меррикет в ее последнем романе «Мы живем в замке» [*We Have Always Lived in the Castle*]. Элеанор — личность многосторонняя; она может быть веселой, очаровательной и остроумной, когда чувствует, что этого от нее ждут; она щедра, великодушна и готова отдать всю себя. В то же время ей ненавистен эгоизм Тео, и она хочет обвинить ее в обмане, когда они обнаруживают знак на стене. Элеанор много лет прожила в раздражении и гневе: она ненавидит свою мать, а также сестру и зятя за то, что те пользуются ее покорностью и пассивностью характера. Она пытается преодолеть чувство вины, которое испытывает из-за смерти матери.

Хотя мы знакомимся с ней достаточно близко, она все равно остается загадкой. Эта загадка — результат неуверенности Элеанор и изменений в ее умственном и эмоциональном состоянии, которые трудно понять. Она никогда не чувствует себя в безопасности и потому непостоянна в своих отношениях с другими людьми и с домом. Она ощущает неодолимую силу духов, и ее тянет им подчиниться. Когда она решает остаться в доме на холме, читатель вправе предположить, что она погружается в пучину безумия¹.

Таким образом, дом на холме — это микрокосм, в котором сталкиваются универсальные силы, и в своей работе о «Солнечных часах» (книга опубликована в 1958 году, за год до «Призрака дома на холме») Джон Парк пишет о «путешествии... попытке к бегству... попытке спастись... от надоевшего авторитаризма...».

Место, с которого Элеанор начинает свое путешествие, одновременно служит и причиной этого путешествия. Элеанор застенчива, отчуждена и покорна. Ее мать умерла, и Элеанор подвергла себя суду и признала себя виновной в небрежении — а может быть, даже в убийстве. После

¹ Фридман. Ширли Джексон, с. 133. — *Примеч. автора.*

смерти матери она полностью попадает под власть своей замужней сестры, и в начале книги они ссорятся из-за ее поездки в дом на холме. Кроме того, Элеанор, которой тридцать два года, всем говорит, что она на два года старше.

Ей удастся уехать, в буквальном смысле угнав машину, которую она сама помогала купить. Этот побег и есть попытка спастись от того, что Парк называет «надоевшим авторитаризмом». Путешествие приводит ее в дом на холме, и сама Элеанор думает — со все возрастающей к концу книги лихорадочной напряженностью — о том, что «путешествие кончается встречей возлюбленных».

Ее нарциссизм, может быть, лучше всего раскрыт в мечтах по пути к дому на холме. Она останавливает машину, полная «недоверия и удивления» при виде ворот с полуразрушенными столбами посередине длинного ряда олеандров.

Элеанор вспоминает, что олеандры ядовиты... и затем:

Выйду ли я, подумала она, выйду ли я из машины и пройду ли в разрушенные ворота, а как только окажусь в волшебном квадрате из олеандров, обнаружу ли, что забрела в сказочное место, защищенное ядом от глаз прохожих? Пройдя волшебные ворота, смогу ли я миновать защиту, разорву ли заклинание? Я попаду в чудесный сад, с фонтанами, и низкими скамьями, и розами, увившими беседки, найду тропку, украшенную рубинами и изумрудами, мягкую, предназначенную для маленьких ножек королевской дочери, и тропа приведет меня к зачарованному месту. Я поднимусь по низким каменным ступеням мимо каменных львов и попаду во двор, где играют фонтаны и где королева со слезами ждет возвращения принцессы... И мы проживем навеки счастливо.

Глубина этой неожиданной фантастической картины призвана поразить нас, и действительно, она поражает. Она свидетельствует, что для этой личности фантазия стала образом жизни... и то, что происходит с Элеанор в доме на холме, тревожно близко к исполнению этой странной мечты-фантазии. Даже по части «навечно счастливой» жизни, хотя подозреваю, что Ширли Джексон в этом усомнится.

Яснее, чем что-либо другое, этот абзац свидетельствует о тревожных, возможно, безумных корнях нарциссизма Элеанор: в ее голове постоянно крутятся странные кинофильмы, в которых она — единственная героиня и движущая сила; в сущности, эти фильмы — полная противоположность ее реальной жизни. Ее воображение беспокойно, плодородно... и, вероятно, опасно. Потом каменные львы, которых она представляла себе в процитированном абзаце, снова появятся в виде красочной подставки для книг в квартире, которую она придумает для Тео.

То обращение внутрь себя, которое Парк и Мейлин ассоциируют с новой американской готикой, в жизни Элеанор происходит ежеминутно. Вскоре после фантазии о зачарованном замке Элеанор останавливается на ленч и слышит, как мать объясняет официантке, почему ее маленькая дочь не пьет молока. «Она хочет свою чашку со звездами, — говорит мать. — У нее на донышке звезды и она всегда смотрит на них, когда пьет молоко дома. Он называет это своей чашкой со звездами, потому что может видеть звезды, когда пьет молоко».

Элеанор немедленно обращает это на себя: «Конечно, — подумала Элеанор, — конечно, я тоже; чашка со звездами, конечно». Подобно самому Нарциссу, она в состоянии иметь дело с внешним миром только как с отражением своего внутреннего мира. И в обоих мирах погода всегда одинаковая.

Но оставим на время Элеанор, пусть она едет в дом на холме, «который всегда ждет в конце пути». Потом найдем ее там, если не возражаете.

Я сказал, что «Дом по соседству» — на самом деле рассказ о сотворении дома с привидениями; происхождение дома на холме раскрывается в классической истории о призраках, рассказанной Монтегю и занимающей одиннадцать страниц. История рассказывается (разумеется!) у огня, с бокалом в руке. Вот ее основные пункты: дом на холме был построен пуританином-ретроградом по имени Хью Крейн. Его молодая жена умерла за несколько мгновений до того, как впервые увидеть дом. Вторая жена раз-

билась при падении — почему она упала, никому не известно. Его две маленькие дочери жили в доме на холме вплоть до смерти третьей жены (эта здесь ни при чем — она умерла в Европе), а потом их отправили к родственникам. Всю жизнь они спорили, кто должен владеть этим поместьем. Позже старшая из сестер вернулась в дом на холме с компаньонкой, молодой деревенской девушкой.

Упоминание о компаньонке представляется особенно важным, потому что в ней дом на холме как будто наиболее точно отражает жизнь самой Элеанор. Пока ее мать болела, Элеанор тоже превратилась в компаньонку. Смерть старой мисс Крейн сопровождалась толками о небрежении: «слишком поздно послали за врачом», «старуха лежала без всякого внимания наверху, а девчонка кокетничала в саду каким-то деревенщиной...»

Еще более неприятные события происходят после смерти старой мисс Крейн. В суде разбирается спор между компаньонкой и младшей мисс Крейн за право владения поместьем. В конце концов суд выигрывает компаньонка... и вскоре умирает, повесившись в башенке. Последующие жильцы чувствовали себя в доме на холме... неуютно. Нам намекают, что было не просто неуютно; некоторые бежали из дома с криками ужаса.

«Я думаю, что главное зло — в самом доме, — говорит Монтегю. — Он зачаровывает людей и уничтожает их личность и жизнь; это место, где проявляется злая воля». И главный вопрос, который ставит «Призрак дома на холме» перед читателем, — прав ли Монтегю или нет? Он предваряет свой рассказ несколькими ссылками на классические образчики того, что мы называли Плохим Местом. Древнееврейское слово «населенный привидениями» — *tsaraas* — буквально означает «прокаженный»; Гомер то же самое называет *aidao domos*, то есть «дом Аида». «Вряд ли есть необходимость напоминать вам, — говорит Монтегю, — что представление о некоторых домах как нечистых и запретных, а может, и священных, старо, как само человеческое сознание».

Как и в «Доме по соседству», единственное, в чем мы можем быть уверены, так это в том, что в доме на холме нет никаких призраков. Ни один из четырех героев не натывается на тень компаньонки, качающуюся в коридоре с веревкой на шее. И это верно: Монтегю говорит, что в записях о психических феноменах нет ни одного случая, чтобы призрак причинил физический вред человеку. И если духи злые, то действуют они исключительно на сознание.

Мы знаем о доме на холме только то, что в нем *все неправильно*. Ни на что конкретное указать мы не можем; но эта неправильность чувствуется во всем. Зайти в дом на холме — все равно что оказаться в сознании безумца; ваша судьба будет предопределена.

Человеческий глаз не в состоянии заметить что-либо, свидетельствующее о зле в наружности этого дома, однако некое безумное соседство, неправильный угол, случайное соприкосновение неба и крыши — все это превращало дом на холме в место отчаяния... Лицо дома казалось живым, с бдительными глазами пустых окон и злобно-радостными бровями-карнизами.

И еще страшнее, еще уместнее:

Элеанор встряхнулась и повернулась, чтобы полностью рассмотреть комнату. Комната выглядела невероятно неправильной, все пропорции были как-то нарушены, и стены в одном направлении казались чуть длиннее, чем способен выдержать глаз, а в другом — наоборот, чуть короче; значит, они хотят, чтобы я здесь *спала*, недоверчиво подумала Элеанор; какие кошмары ждут, затаившись в этих высоких углах, какое дыхание безмозглого страха коснется моего рта... Она снова встряхнулась. Спокойнее, сказала она себе, спокойнее, Элеанор.

Мы воочию видим, как возникает рассказ ужасов, который порадовал бы самого Лавкрафта. Возможно, эта история даже кое-чему научила бы Старого Призрака из

Провиденса¹. Лавкрафта привлекал ужас неправильной геометрии; он часто писал о неевклидовых углах, мучительных для глаза и мозга, и предполагал наличие других измерений, в которых сумма углов треугольника может быть больше или меньше 180 градусов. Он писал, что одних размышлений о таких вещах достаточно, чтобы свести человека с ума. И он был недалек от истины: из различных психологических экспериментов мы знаем, что, вмешиваясь в восприятие человеком перспективы реального мира, мы затрагиваем самые основы человеческого мозга.

Другие писатели тоже обращались к этой захватывающей мысли о нарушенной перспективе; в моем любимом произведении, рассказе Джозефа Пейна Бреннана «Задний двор Канавана» [*Canavan's Back Yard*], торговец антикварными книгами неожиданно выясняет, что его самый обычный, заросший сорняком задний двор гораздо длиннее, чем кажется, — на самом деле он простирается до амбразур а. В «Часе смерти в Оксране» [*The Hour of the Oxrun Dead*] Фрэнсис Л. Гранта главный герой обнаруживает, что не может найти границы города, в котором прожил всю жизнь. Мы видим, как он бредет по краю шоссе в поисках обратной дороги. Тревожная картина.

Однако на мой взгляд, Джексон справляется с этой концепцией лучше других — и определенно лучше Лавкрафта, который ее понимал, но, очевидно, не мог воплотить. Тео входит в спальню, которую ей предстоит делить с Элеанор, и недоверчиво смотрит на витражное окно, на декоративную урну, на рисунок ковра. Если все это рассматривать в отдельности, ничего неправильного в них нет; но стоит присмотреться к тому, как сочетаются эти вещи, — и мы натываемся на треугольник, сумма углов которого чуть больше (или чуть меньше) 180 градусов.

Как указывает Энн Риверс Сиддонс, в доме на холме все неправильное. Нет ничего абсолютно прямого или ровного — может быть, именно поэтому двери все время хлопают. Идея неправильности очень важна для джексоновской концепции Плохого Места, потому что обостряет

¹ Лавкрафт родился в г. Провиденс, штат Род-Айленд.

ощущение измененного восприятия. Войти в дом на холме — все равно что принять слабую дозу ЛСД: все начинает казаться странным и чувствуешь, что в любое мгновение могут начаться галлюцинации. Но они так и не начинаются. Просто смотришь недоверчиво на витражное окно... или на декоративную урну... или на рисунок ковра. Дом на холме похож на те комнаты смеха, в которых человек в одном зеркале кажется невероятно толстым, а в противоположном — невероятно худым. Быть в доме на холме — все равно что лежать в ночной темноте, когда выпил больше, чем следовало... и чувствовать, как кровать начинает медленно вращаться...

Джексон рассказывает об этом (всегда сдержанно и убедительно — возможно, именно это, наряду с «Поворотом винта», подсказало Питеру Страубу, что «неясное, негромкое и сдержанное» произведение ужасов действует сильнее) спокойно и рационально; она никогда не бывает резка и не повышает голос. Просто утверждает, что пребывание в доме на холме фундаментально и не лучшим образом меняет восприятие. Таким, полагает она, был бы телепатический контакт с сумасшедшим.

Дом на холме — воплощение зла; мы принимаем этот постулат Монтегю. Но насколько дом на холме несет ответственность за то, что происходит потом? Ночью раздастся стук — очень громкий, он приводит в ужас Тео и Элеанор. Люк и профессор Монтегю пытаются выследить лающую собаку и на расстоянии броска камня от дома теряются — вспомним книготорговца Канавана (рассказ Бреннана написан раньше, чем «Призрак дома на холме») и странный маленький город Оксран, штат Коннектикут, Чарльза Гранта. На одежде Тео обнаруживается какое-то неприятное красное вещество («Красная краска», — говорит Элеанор, но ужас в ее голосе позволяет предположить нечто гораздо более страшное), а потом оно исчезает. И тем же веществом, вначале на стене в коридоре, потом над шкафом, где висела испорченная одежда, написаны слова: «ВЕРНИСЬ ДОМОЙ, ЭЛЕАНОР... ПОМОГИ ЭЛЕАНОР ВЕРНИСЬ ДОМОЙ ЭЛЕАНОР».

Именно эта надпись неразрывно связывает жизнь Элеанор со злым домом, Плохим Местом. Дом выделил ее из других. Дом ее избрал... или наоборот? В любом случае мысль Элеанор о том, что «путешествие заканчивается встречей возлюбленных», приобретает все более зловещий оттенок.

Тео, обладающая некоторыми телепатическими способностями, начинает подозревать, что причина всех этих феноменов — Элеанор. Между двумя женщинами возникает напряженность, формально из-за Люка, в которого Элеанор начинает влюбляться, но на самом деле источник ее гораздо глубже — в интуитивной догадке Тео, что не все происходящее в доме на холме исходит от дома на холме.

Мы знаем, что в детстве Элеанор столкнулась с телекинезом: когда ей было двенадцать лет, с потолка упали камни «и загрохотали по крыше». Элеанор отрицает — истерически, — что имеет какое-либо отношение к этому случаю, подчеркивает, что она сама растерялась, и жалуется на нежеланное (во всяком случае, так она говорит) внимание, которое это событие привлекло к ней. Ее горячность производит на читателя странное впечатление, которое еще сильнее в свете того, что все феномены, происходящие в доме на холме, можно приписать полтергейсту или телекинезу.

«Мне так и не сказали, в чем была причина, — настойчиво повторяет Элеанор, хотя разговор уже ушел от эпизода с камнями; никто ее даже не слушает, но в замкнутом кружке нарциссического мира ей кажется, что все только и думают об этом странном давнем феномене (поскольку она сама может думать лишь о нем: погода снаружи отражает внутреннюю погоду). — Мама говорила, что это соседи, у них всегда был на нас зуб, потому что она с ними не разговаривала. Моя мама...»

Люк ее перебивает: «Мне кажется, нам нужны факты. А не домыслы». Но единственные факты, которыми может оперировать Элеанор, это факты ее собственной жизни.

Так какова же ответственность Элеанор за развернувшуюся трагедию? Давайте еще раз взглянем на странные

слова, написанные призрачной рукой в коридоре: «ПОМОГИ ЭЛЕАНОР ВЕРНИСЬ ДОМОЙ ЭЛЕАНОР». «Призрак дома на холме», погружаясь в неясную и двусмысленную личность Элеанор и самого дома на холме, становится романом, который можно читать по-разному, он предполагает бесконечный путь и широкий круг заключений. «ПОМОГИ ЭЛЕАНОР», например. Если это написала сама Элеанор, просит ли она о помощи? Если в появлении надписи виновен дом, может, он просит о помощи? Создает ли Элеанор призрак своей матери? Призывает ли он ее на помощь? Или дом на холме прочел мысли Элеанор и извлек из них что-то, способное вызвать у нее гнетущее чувство вины? Эта давняя компаньонка, на которую так разительно похожа Элеанор, повесилась, получив дом во владение, и причиной самоубийства могло быть чувство вины. Может быть, дом пытается то же самое проделать с Элеанор? Именно так строение Кима Догерти действует на сознание жильцов — отыскивает слабые места и пользуется ими. Может быть, дом на холме делает это сам... или с помощью Элеанор... или это делает только Элеанор? Утонченная книга предлагает читателю самому ответить на этот вопрос.

А как же остальная часть фразы — «ВЕРНИСЬ ДОМОЙ ЭЛЕАНОР»? Опять, возможно, в этом приказе мы слышим голос покойной матери Элеанор или голос ее собственной личности, протестующей против независимости, этой попытки убежать от «надоевшего авторитаризма» Парка и приобрести волнующее и экзистенциально пугающее состояние личной свободы. Мне это кажется наиболее логичным. Как, по словам Меррикет в последнем романе Джексон, «мы живем в замке», так и Элеанор Вэнс всегда жила в своем тесном и удушливом мире. Мы чувствуем, что ее пугает не дом на холме; дом на холме — это еще один тесный и удушливый мир, окруженный стенами и стесненный холмами, отгородившийся от ночи закрытыми дверями. Элеанор чувствует, что истинная угроза исходит от Монтегю, еще более сильная — от Люка и самая большая — от Тео. Когда Элеанор тревожится из-за того,

что, подобно Тео, выкрасила ярко-красным лаком ногти на ногах, Тео говорит ей: «В тебе смешались глупость и злость». Она делает это замечание мимоходом, но оно очень близко к самой основе жизненной концепции Элеанор. Эти люди представляют для Элеанор другой образ жизни — антитоталитарный и антинарциссический. Элеанор такая перспектива привлекает и одновременно отталкивает — ведь эта тридцатидвухлетняя женщина считает, что совершает очень смелый поступок, покупая брюки. И с моей стороны не будет слишком смелым предположить, что «ВЕРНИСЬ ДОМОЙ ЭЛЕАНОР» — это приказ, отданный Элеанор самой себе: она Нарцисс, не способный оторваться от своего пруда.

Но есть еще и третья возможность; я испытываю едва ли не страх, размышляя о ней, и именно она заставляет меня считать книгу Джексон одной из лучших в своем жанре. Попросту говоря, «ВЕРНИСЬ ДОМОЙ ЭЛЕАНОР» может означать приглашение дома на холме присоединиться к нему. Сама Элеанор называет это встречей возлюбленных в конце пути — и ближе к финалу вспоминает старинный детский стишок:

Зайди и выйди в окно,
Зайди и выйди в окно,
Зайди и выйди в окно,
Как мы делали раньше.

Пойди и взгляни в лицо своему возлюбленному,
Пойди и взгляни в лицо своему возлюбленному,
Пойди и взгляни в лицо своему возлюбленному,
Как мы делали раньше.

Кто бы ни был причиной появления призраков — дом на холме или Элеанор, — мысли, высказанные Парком и Мейлином, оказываются справедливыми. Либо Элеанор с помощью своих телекинетических способностей удалось превратить дом на холме в огромное зеркало, отражающее ее собственное подсознание, либо дом на холме — это хамелеон, сумевший убедить ее, что она наконец нашла свое

место, свою собственную чашку со звездами, окруженную холмами.

Мне кажется, Ширли Джексон хотела бы, чтобы из ее романа мы вынесли убеждение, будто во всем виноват дом на холме. Первый абзац очень настойчиво говорит о «внешнем зле» — примитивной силе, подобной той, что обитает в доме по соседству Энн Ривер Сиддонс, силе, чуждой человечеству. Но в конце мы ощущаем три слоя «истины»: веру Элеанор в то, что дом населен призраками; веру Элеанор в то, что дом — ее место, что он ждал кого-то похожего на нее; и, наконец, осознание ею того факта, что ее использовали на подсознательном уровне, что ею манипулировали, заставляя поверить, будто это она дергает за ниточки. Но все это было сделано с помощью зеркал. как говорят волшебники, и бедную Элеанор убивает лживость ее отражения в кирпиче, камне и стекле дома на холме.

Я на самом деле это делаю, подумала она, поворачивая руль и направляя машину в большое дерево на обочине подъездной дорожки. Я на самом деле делаю это. Я делаю это сама; это я. Я на самом, на самом, на самом деле делаю это сама.

И в последние бесконечные гремящие мгновения перед тем, как машина врезалась в дерево, она отчетливо подумала: Почему я это делаю? Почему я это делаю? Почему никто меня не остановит?

«Я делаю это сама; это я», — думает Элеанор, но, конечно, в контексте современной американской готики она и не может думать иначе. Последняя ее мысль перед смертью — не о доме на холме, а о себе самой.

Роман заканчивается повторением первого абзаца, замыкая круг... и оставляя нас с неприятной догадкой: если раньше дом на холме не был населен призраками, то теперь они в нем есть. Джексон заканчивает роман словами: «...что бы там ни бродило, оно бродило в одиночестве».

Для Элеанор Вэнс это обычное дело.

4

Роман, который образует аккуратный переходный мостик, ведущий из Плохого Места (пожалуй, пора нам из него выбираться, пока мурашки не замурашили нас до смерти), — «Ребенок Розмари» Айры Левина. С тех пор как вышел фильм Романа Полански, я часто говорю: это один из тех редких случаев, когда можно прочесть книгу и не смотреть фильм — или посмотреть фильм и не читать книгу.

На самом деле это не так (так не бывает никогда), но фильм Полански удивительно верен роману Левина, и в нем ощущается та же ирония. Не думаю, чтобы кто-нибудь другой смог так хорошо снять фильм по книге Левина... и, кстати, хотя для Голливуда весьма необычна подобная верность роману (иногда кажется, что большие кинокомпании платят огромные суммы авторам, лишь бы сказать им, какие места в их книгах не работают, — несомненно, самое дорогое укрощение эго в истории американского искусства и литературы), в случае с Левином это не удивительно. Каждый написанный им роман¹ — шедевр построения сюжета. В романе саспенса Левин — все равно что швейцарский хронометр; по сравнению с ним (по мастерству выстраивания сюжета) мы все — пятидолларовые часы, какие можно купить в дисконтных магазинах. Один этот факт сделал Левина практически неуязвимым перед набегам переделывателей, насильников, которых больше занимают визуальные эффекты, чем логичность и связ-

¹ На случай, если вы один из тех пяти или шести читателей популярной литературы, которые их пропустили, я перечислю: «Поцелуй перед смертью» [*A Kiss Before Dying*], «Ребенок Розмари», «Этот идеальный день» [*This Perfect Day*], «Степфордские жены» и «Мальчики из Бразилии» [*The Boys from Brazil*]. Кроме того, Левин написал две пьесы для Бродвея: «Комнату Вероники» [*Veronica's Room*] и пользующуюся невероятным успехом «Смертельную ловушку» [*Deathtrap*]. Менее известен скромный, но чрезвычайно впечатляющий телефильм «Сад доктора Кука» [*Dr. Cook's Garden*], в котором потрясающе сыграл Бинг Кросби. — *Примеч. автора.*

ность изложения. Книги Левина сооружены так же искусно, как изящный карточный домик: тронь один поворот сюжета — и вся конструкция развалится. В результате кинематографисты вынуждены показывать нам то, что построил Левин.

Относительно фильма сам Левин говорит: «Я всегда чувствовал, что фильм «Ребенок Розмари» — единственно верная адаптация книги, когда-либо сделанная в Голливуде. Картина не только включает целые куски диалогов, в ней соблюдаются даже цвета одежды (там, где я о них упоминаю) и планировка квартиры. Но что еще важнее, Полански не стремится направить камеру прямо на ужас, а хочет, чтобы зритель увидел его сам, и я считаю, что это совпадает с моим писательским стилем.

Кстати, у режиссера была причина хранить верность книге... Его сценарий был первой попыткой переработки чужой материал: все прежние фильмы Полански были сняты по оригинальным сценариям. Мне кажется, он не знал, что разрешается — нет, является почти обязательным — вносить изменения. Помню, он как-то позвонил мне из Голливуда, чтобы спросить, в каком именно номере «Нью-Йоркера» Ги видел рекламу своей рубашки. К своей досаде, я вынужден был сознаться, что выдумал этот эпизод; предположил, что в любом номере «Нью-Йоркера» можно найти рекламу красивых рубашек. Но в номере журнала, относящегося ко времени этой сцены, такой рекламы как раз таки не было».

Левин написал два романа в жанре ужасов — «Ребенок Розмари» и «Степфордские жены», — и хотя оба отличаются великолепно выстроенными сюжетами (это торговая марка Левина), вероятно, ни один из них не достигает эффективности самой первой книги Левина, которую, к сожалению, в наши дни мало читают. «Поцелуй перед смертью» — мощное произведение саспенса, где изложение ведется со страстью; это само по себе большая редкость, но главное — и это встречается еще реже, — эта книга (написанная, когда Левину едва стукнуло двадцать) содержит сюрпризы, которые действительно удивляют... она совер-

шенно непроницаема для тех ужасных гоблинов-читателей, которые ЗАГЛЯДЫВАЮТ НА ПОСЛЕДНИЕ ТРИ СТРАНИЦЫ, ЧТОБЫ ПОСМОТРЕТЬ, ЧЕМ ВСЕ КОНЧИТСЯ.

А вы проделываете этот отвратительный, недостойный трюк? Да, вы! Я к вам обращаюсь! Не отворачивайтесь и не прикрывайте улыбку рукой! Признавайтесь! Приходилось ли вам в книжном магазине, оглядевшись украдкой, смотреть в конец романа Агаты Кристи, чтобы узнать, кто это сделал и как? Заглядывали ли вы в конец романа ужасов, чтобы понять, выбрался ли герой из тьмы на свет? Если вы это проделывали, я скажу вам два простых слова, я чувствую, что обязан сказать их: ПОЗОР ВАМ! Неприлично загибать уголок, чтобы отметить страницу, где вы остановились; НО ЗАГЛЯДЫВАТЬ В КОНЕЦ, ЧТОБЫ УЗНАТЬ, ЧЕМ ВСЕ КОНЧИЛОСЬ, еще хуже. Если у вас есть такая привычка, советую вам с ней расстаться... перестаньте немедленно!¹

Но я отвлекся. Я всего лишь собирался сказать, что в «Поцелуе перед смертью» самый большой сюрприз — подлинная бомба — аккуратно запрятан примерно на сотой странице. Если вы наткнетесь на него, просматривая книгу, он ничего вам не скажет. Но если вы внимательно прочли роман до этого места, он скажет вам... все. Единственный писатель, умевший так же подкараулить читателя, которого я могу назвать с ходу, — это Корнелл Вулрич (он писал также под псевдонимом Уильям Айриш), но у Вулрича нет сдержанного остроумия Левина. Сам Левин тепло отзывался об Вулриче, говорит, что тот оказал влияние на его карьеру, и упоминает в качестве любимых произведений «Леди-призрак» [*Phantom Lady*] и «Невеста была в черном» [*The Bride Wore Black*].

¹ Мне всегда хотелось написать роман, у которого не хватало бы последних тридцати страниц. Читатель присылал бы мне через издателя эти страницы, дописанные на основании того, что уже произошло в романе. Это сунуло бы палку в колеса тем, КТО ЗАГЛЯДЫВАЕТ В КОНЕЦ, ЧТОБЫ УЗНАТЬ, ЧЕМ ВСЕ КОНЧИЛОСЬ. — *Примеч. автора.*

Вероятно, рассказывая о «Ребенке Розмари», лучше начать с остроумия Левина, а не с его умения строить сюжет. Он написал сравнительно немного — в среднем по роману в пять лет, — но интересно отметить, что один из его пяти романов — «Степфордские жены» — открытая сатира (Уильям Голдмен, сценарист, который перерабатывал книгу для экрана, это понимал; помните, мы уже упоминали эпизод «О, Фрэнк, ты лучше всех, ты чемпион!»), почти фарс, а «Ребенок Розмари» — что-то вроде социорелигиозной сатиры. Говоря об остроумии Левина, можно упомянуть и его последний роман — «Мальчики из Бразилии». Само название романа — игра слов, и хотя в книге идет речь (пусть даже на периферии повествования) о таких вещах, как немецкие лагеря смерти и так называемые научные эксперименты, которые в этих лагерях проводились (мы помним, что в эти «научные эксперименты» входили попытки оплодотворить женщин спермой собак и введение яда однойяцевым близнецам, чтобы проверить, через одинаковое ли время они умрут), роман вибрирует собственным нервным остроумием и пародирует книги типа Мартин-Борман-жив-и-живет-в-Парагвае, которые, очевидно, не покинут нас до конца света.

Я не хочу сказать, что Айра Левин — это Джеки Вернон или Джордж Оруэлл, нацепивший страшный парик; это было бы слишком упрощенно. Я говорю, что написанные им книги захватывают читателя, не превращаясь при этом в скучный тяжелый трактат (два Скучных Тяжелых Трактата — это «Деймон» [Damon] Терри Клайна и «Изгоняющий дьявола» Уильяма Питера Блэтти; Клайн с тех пор стал писать лучше, а Блэтти замолчал... навсегда, если нам повезет).

Левин — один из немногих писателей, которые снова и снова возвращаются в область ужаса и сверхъестественного и, по-видимому, не боятся нелепости материала этого жанра; в этом он лучше многих критиков, которые навешивают этот жанр так, как когда-то богатые белые леди навешивали детей-рабов на фабриках Новой Англии в День благодарения с корзинами еды, а на Пасху — с шоколад-

ными яйцами и зайчиками. Эти ничтожные критики, не представляющие себе, на что способна популярная литература и вообще о чем она, видят остроконечные черные шляпы и прочие кричащие украшения, но не могут — или отказываются — увидеть мощные универсальные архетипы, лежащие в основе большинства этих произведений.

Да, нелепость есть; вот как Розмари впервые увидела ребенка, которому дала жизнь:

Глаза у него оказались желто-золотыми, сплошь желто-золотыми, без белков и зрачков; желто-золотыми, с вертикальными черными разрезами.

Она смотрела на него.

Он смотрел на нее, смотрел желто-золотисто, потом посмотрел на раскачивающееся маленькое распятие.

Она увидела, что они все смотрят на нее, и, сжимая в руке юж, закричала:

— *Что вы сделали с его глазами?*

Все зашевелились и посмотрели на Романа.

— У него глаза Его Отца, — ответил Роман¹.

До этого мы жили и страдали вместе с Розмари Вудхауз целых двести девять страниц, и ответ Романа Кастевета на ее вопрос кажется почти кульминацией длинного, разветвленного анекдота с неожиданной концовкой — из тех, что кончается репликами вроде «долг путь до типа Рери» или «Красный Рудольф знает толк в дожде, дорогая». Кроме желтых глаз, у ребенка Розмари оказываются когти («Очень красивые, — говорит Роман Розмари, — маленькие и жемчужные. Митенки только для того, чтобы Он не поранил Себя...»), и хвост, и зачатки рожек. Я проделал разбор этой книги, когда читал в Университете Мэна курс «Темы литературы ужасов и сверхъестественного», и один из студентов заметил, что десять лет спустя ребенок Розмари будет единственным игроком в малой лиге, кому понадобится сшитая на заказ бейсболка.

¹ Здесь и далее цитируется по переводу А. Грузберга.

Одним словом, Розмари родила Сатану из комиксов, Маленького Чертенка, с которым мы все знакомы с детства и который иногда приобретает внешность мультипликационного дьявола, спорящего с Маленьким Ангелом о судьбе главного героя. Левин еще больше усиливает сатирическую линию, окружая этого Сатану ковром, состоящим почти исключительно из стариков; они непрерывно спорят раздраженными голосами о том, как надо воспитывать ребенка. То, что Лора-Луиза и Минни Кастевет слишком стары, чтобы заботиться о ребенке, добавляет заключительный мрачный мазок, и Розмари впервые ощущает связь со своим ребенком, когда говорит Лоре-Луизе, что та слишком сильно раскачивает «Энди» и что колесики колыбели нужно смазать.

Заслуга Левина в том, что сатира не уменьшает ужаса всей истории, а, наоборот, усиливает его. «Ребенок Розмари» — блестящее подтверждение того, что ужас и юмор идут рука об руку и что отказаться от одного — значит отказаться и от другого. Именно этот факт блестяще использовали Джозеф Хеллер в «Поправке-22» [*Catch-22*] и Стэнли Элкин в «Живом конце» [*The Living End*] (который можно было бы снабдить подзаголовком «Исследование жизни после смерти»).

Кроме сатирических нитей, Левин прошивает свой роман нитями иронии («Это полезно для здоровья, дорогая», — говорила Старая Ведьма в комиксах). В начале романа Кастеветы приглашают Ги и Розмари на обед; Розмари принимает приглашение при условии, что они с мужем не создадут хозяевам слишком много хлопот.

— Дорогая, если бы вы нас потревожили, я бы вас не просила, — ответила миссис Кастевет. — Поверьте, я ужасно эгоистична.

Розмари улыбнулась:

— Терри мне говорила совсем другое.

— Что ж, — с довольной улыбкой отозвалась миссис Кастевет, — Терри сама не знала, что говорит.

Ирония в том, что все сказанное Минни Кастевет — чистая правда: она на самом деле крайне эгоистична и Терри — которая была убита или покончила с собой, узнав, что ее собираются использовать в качестве инкубатора для ребенка Сатаны, — действительно не знала, что говорит. Но узнала. О да. Хе-хе-хе.

Моя жена, воспитанная в католичестве, утверждает, что эта книга — религиозная комедия с неожиданной развязкой. Она говорит, что «Ребенок Розмари» подтверждает все сказанное католической церковью о смешанных браках: толку от них не бывает. Комедийный оттенок усиливается, когда мы вспоминаем о еврейском воспитании Левина на фоне христианских обычаев, использованных ковром. В этом свете книга становится взглядом на борьбу добра со злом из серии не-обязательно-быть-евреем-чтобы-любить-«Ливайс».

Прежде чем покончить с вопросом о религии и перейти к ощущению паранойи, которое, кажется, лежит в основе всей книги, позвольте предположить, что хотя Левин любит насмехаться, это не значит, что он делает это всегда. «Ребенок Розмари» был написан и опубликован в то время, когда ураган «Бог-умер» бушевал в котле 60-х, и книга рассматривает вопросы веры просто, но глубоко и интересно.

Можно сказать, что главная тема «Ребенка Розмари» — городская паранойя (в противоположность паранойе деревни и небольших поселков, которую мы увидим в «Похитителях плоти» Джека Финнея), но можно сформулировать и другую, тоже очень важную, тему: ослабление религиозных убеждений открывает щель дьяволу и в макрокосме (вопросы мировой веры), и в микрокосме (цикл, в котором Розмари переходит от веры Розмари Рейли к неверию Розмари Вудхауз и снова к вере, но уже в качестве матери своего адского ребенка). Я не утверждаю, что Левин верит в тезис пуритан — хотя, насколько мне известно, это возможно. Но я утверждаю, что этот тезис дает ему точку опоры, на которой построен сюжет, и что он честно относится к этой мысли и исследует все ее возможности.

В том религиозном пути, который проходит Розмари, Левин дает нам трагикомическую аллереорию веры вообще.

Розмари и Ги начинают совместную жизнь как типичные новобрачные; несмотря на свои твердые католические убеждения, Розмари предохраняется от беременности, и оба соглашаются, что заведут детей, только когда сами — а не Бог — решат, что готовы к этому. После самоубийства Терри (или это было убийство?) Розмари снится сон, в котором старая учительница приходской школы сестра Агнес ругает ее за то, что она разбила окно, и из-за этого школу сняли с конкурса. Но со сном смешиваются реальные голоса из соседней квартиры Кастеветов, и мы слышим, как устами сестры Агнес говорит Минни Кастевет:

— Любая! Любая! — говорила сестра Агнес. — Она должна быть только молодой, здоровой и не девственницей. Не обязательно было брать наркоманку из сточной канавы. Разве я не говорила об этом с самого начала? Любая. Если только она молода, здорова и не девственница.

Этот эпизод со сном убивает сразу нескольких зайцев. Он забавляет нас — правда, веселье это довольно нервное и тревожное; он дает нам понять, что Кастеветы каким-то образом причастны к смерти Терри; он намекает, что Розмари вступает в опасные воды. Возможно, подобные вещи интересны лишь другому писателю — это скорее разговор двух автомехаников, обсуждающих новый четырехкамерный карбюратор, чем классический анализ, — но Левин справляется со своей задачей так ненавязчиво, что мне не помешает взять указку и ткнуть ею: «Вот! Вот здесь он начинает подбираться к вам: это точка входа, а теперь он будет прокладывать путь к вашему сердцу».

Однако самое важное в этом абзаце то, что из-за сплетения сна и яви реальность приобрела для Розмари религиозный оттенок. Минни Кастевет она отводит роль монашки... и так оно и есть, хотя монашка эта служит большему злу, чем сестра Агнес. Моя жена говорит еще, что один из основных догматов католицизма, на котором она

взросла, таков: «Дайте нам ваших детей, и они будут нашими вечно». Туфелька вполне подходит, и Розмари ее надевает. По иронии судьбы поверхностное ослабление веры открывает дьяволу дверь в ее жизнь... но именно непреложное основание этой веры позволяет ей принять «Энди» вместе с его рожками и всем прочим.

Так разделяется Левин с религиозными взглядами в микрокосме: внешне Розмари — типичная современная молодая женщина, которая могла бы сойти со страниц стихотворения Уоллеса Стивенса «Воскресное утро»: когда она чистит апельсины, звон церковных колоколов ничего для нее не значит. Но под этой оболочкой по-прежнему живет приходская школьница Розмари Рейли.

С макрокосмом Левин управляется так же — только шире.

За обедом, которым Кастеветы угощают Вудхаузов, разговор заходит о предстоящем визите в Нью-Йорк папы римского. «Я пытался сделать [в книге] невероятное правдоподобным, — замечает Левин, — вставляя реальные происшествия. У меня лежали пачки газет того времени, когда происходит действие романа, и в них говорилось о забастовке транспортников и о выборах Линдсея мэром. Решив по очевидным причинам, что ребенок должен родиться 25 июня, я стал проверять, что случилось в ту ночь, когда Розмари зачала, — и знаете, что я обнаружил? Визит папы и мессу по телевизору. К вопросу о случайностях! С этого момента я почувствовал, что книга непременно получится».

Разговор Ги с Кастеветами относительно приезда папы кажется предсказуемым, даже банальным, но в нем излагается именно та точка зрения, которую Левин считает ответственной за все происходящее:

— Я слышала по телевизору, что он отложил визит и будет ждать окончания забастовки, — сказала миссис Кастевет.

Ги улыбнулся:

— Что ж, это тоже шоу-бизнес.

Мистер и миссис Кастевет рассмеялись, и Ги вместе с ними. Розмари улыбнулась и разрежала бифштекс...

Продолжая смеяться, мистер Кастевет сказал:

— Вы совершенно правы! *Именно* шоу-бизнес!

— Можете повторить, — отозвался Ги.

— Все эти костюмы, ритуалы, — говорил мистер Кастевет. — В каждой религии, не только в католицизме. Зрелище для невежественных.

Миссис Кастевет сказала:

— Мне кажется, мы задеваем Розмари.

— Нет, нет, совсем нет, — ответила Розмари.

— Вы не религиозны, моя дорогая? — спросил мистер Кастевет.

— Меня воспитали религиозной, но теперь я агностик. Я не обиделась. Правда.

Мы не сомневаемся, что Розмари Вудхауз говорит искренне, но маленькую приходскую школьницу Розмари Рейли эти слова *очень* задели, и для нее, вероятно, весь этот разговор выглядит святотатством.

Кастеветы проводят очень своеобразное интервью, проверяя глубину веры и убежденности Розмари и Ги; они раскрывают свое презрительное отношение к церкви и священным предметам; но, утверждает Левин, таковы взгляды многих наших современников... не только сатанистов.

Однако он также предполагает, что под этим внешним агностицизмом вера все-таки существует; поверхностное ослабление позволяет впустить дьявола, но внутри все, даже Кастеветы, нуждаются в христианстве, потому что без священного нет и святотатственного. Кастеветы, кажется, угадывают существование Розмари Рейли под оболочкой Розмари Вудхауз и в качестве посредника используют ее мужа, Ги Вудхауза, настоящего язычника. И Ги великолепно справляется с делом.

Читателю не позволяют усомниться в том, что именно ослабленная вера Розмари позволила дьяволу проникнуть в ее жизнь. Ее сестра Маргарет, добрая католичка, звонит из Омахи вскоре после того, как заговор Кастеветов начал осуществляться. «У меня весь день очень странное чувст-

во, Розмари. Будто с тобой что-то случится. Какое-то несчастье».

Розмари лишена такой способности предвидеть (предчувствие лишь слегка касается ее во сне о сестре Агнес, говорящей голосом Минни Кастевет), потому что она этого недостойна. А у добрых католиков, говорит Левин — и мы видим, как он задорно подмигивает, — бывают и хорошие предзнаменования.

Религиозный мотив проходит через всю книгу, и Левин использует его очень искусно, но, может быть, пора завершить наше обсуждение, сказав напоследок кое-что о замечательном сне Розмари, в котором она зачинает ребенка. Прежде всего имеет значение то, что время, выбранное для этого, совпадает с приездом в Нью-Йорк папы. В мусс Розмари подложен наркотик, но она съедает его не весь. В результате она словно во сне помнит о своей встрече с дьяволом, но подсознание облакает эту встречу в символические образы. Реальность то мелькает, то исчезает, когда Ги готовит ее к встрече с Сатаной.

Во сне Розмари видит себя на яхте в обществе убитого президента Кеннеди. Присутствуют также Джеки Кеннеди, Пэт Лоуфорд и Сара Черчилль. Розмари спрашивает Кеннеди, придет ли ее добрый друг Хатч (который старается защитить Розмари, пока ковен не расправляется с ним; именно он предупреждает Ги и Розмари, что Брэмфорд — Плохое Место); Кеннеди с улыбкой отвечает, что круиз «только для католиков». Об этом Минни не упоминала, но такой поворот подкрепляет мысль о том, что ковен на самом деле интересуется только Розмари Рейли. И вновь этот интерес кажется святотатственным: духовная связь с Христом должна быть извращена, чтобы роды прошли успешно.

Ги снимает с Розмари обручальное кольцо, символически разрывая их брак и одновременно становясь шафером наоборот; Хатч приходит с предупреждением о непогоде (а что такое Хатч¹, как не безопасное место для кроликов?). Во время совокупления Ги сам становится дьяво-

¹ *Hutch* — клетка, садок (англ.).

лом, и в конце сна мы снова видим Терри, но на этот раз не в качестве неудавшейся невесты Сатаны, а в качестве жертвы, открывающей церемонию.

В менее искусных руках такой сон стал бы утомительным и дидактическим, но Левин излагает его легко и стремительно, уместив все происходящее на пяти страницах.

И все же самой мощной пружиной «Ребенка Розмари» является не религиозная подтема, а тема городской паранойи. Конфликт между Розмари Рейли и Розмари Вудхауз обогащает роман, но если книга вселяет в читателя ужас — а мне кажется, вселяет, — то лишь потому, что Левин искусно играет на внутреннем ощущении паранойи.

Ужас ищет слабые места, но разве внутренняя паранойя не есть самое слабое место? Во многих отношениях «Ребенок Розмари» подобен зловещему фильму Вуди Аллена, и в этом смысле дихотомия Рейли — Вудхауз тоже оказывается полезной. Розмари, помимо того что она убежденная католичка (под своей тщательно выработанной космополитической агностической внешностью), — еще и девочка из маленького городка... вы можете забрать ее из деревни, но... и так далее, и так далее.

Существует высказывание — я бы с радостью назвал его автора, если бы знал, — что полная паранойя — это полная информированность. В каком-то безумном смысле история Розмари свидетельствует о такой информированности. Читатель испытывает паранойю раньше, чем она (например, Минни сознательно затягивает подачу блюд на стол, чтобы Роман успел поговорить с Ги — или сделать ему предложение — в другой комнате), и с каждой страницей наша паранойя — и паранойя Розмари — все усиливается. Проснувшись наутро, она обнаруживает царапины — словно следы от когтей — по всему телу. «Не кричи, — говорит ей Ги, показывая коротко остриженные ногти. — Я их уже срезал».

Вскоре Минни и Роман начинают свою кампанию, цель которой — убедить Розмари воспользоваться услугами их акушера, знаменитого Эйба Сапирстейна, отказавшись от молодого врача, которого она посещает. *Не делай этого, Розмари, хотим сказать мы ей, он один из них.*

Современная психиатрия учит нас, что нет разницы между обычными людьми и параноидами-шизофрениками в Бедламе¹; только мы умудряемся держать свои безумные подозрения под контролем, а они — нет. Такие произведения, как «Ребенок Розмари» или «Похитители плоти» Финнея, словно бы подтверждают эту точку зрения. Мы говорили о том, что произведение ужасов использует наш страх перед нарушением нормы; мы рассматривали его как территорию табу, куда мы вступаем со страхом и дрожью, а также как дионисову силу, которая может без предупреждения вторгнуться в комфортное аполлоново статус-кво. Быть может, все произведения ужасов на самом деле говорят о страхе перед беспорядком и переменами, а в «Ребенке Розмари» нас охватывает ощущение, что все начинает неожиданно искажаться: мы не видим изменений, но чувствуем их. Мы боимся за Розмари потому, что она кажется единственным нормальным человеком в городе опасных маньяков.

Еще не дойдя до середины романа, мы уже подозреваем *всех* — и в девяти из десяти случаев оказываемся правы. Нам позволено попустительствовать своей паранойе ради Розмари, и все наши ночные кошмары радостно оживают. Я помню, что, читая роман в первый раз, заподозрил даже доктора Хилла, приятного молодого акушера, от которого Розмари отказалась ради доктора Сапирстейна. Конечно, Хилл не сатанист... он всего лишь отдал Розмари сатанистам, когда она обратилась к нему за помощью.

Если романы ужасов способствуют избавлению от более обычных, повседневных страхов, то «Ребенок Розмари» Левина отражает и эффективно использует весьма реальное ощущение городской паранойи, свойственное каждому горожанину. В этой книге вообще нет никаких милых соседей, и все самое худшее, что вы можете вообразить относительно рехнувшейся старухи из квартиры 9-Б, непременно оказывается правдой. Подлинный триумф романа в том, что он позволяет нам на некоторое время лишиться рассудка.

¹ Известная лондонская психиатрическая клиника; в переносном смысле — любая психиатрическая лечебница.

5

От паранойи большого города к паранойе малого: «Похитители плоти» Джека Финнея¹. Вот что сам Финней пишет об этой книге, опубликованной в мягкой обложке издательством «Делл» в 1955 году:

«Книга... написана в начале 50-х годов, и я не очень хорошо помню, как все это было. Помню лишь, что испытывал потребность написать о странном событии или даже о последовательности таких событий в небольшом городке; о чем-то необъяснимом. Вначале мне пришло в голову, что машина соььет собаку и окажется, что часть ее скелета — из нержавеющей стали; кости и сталь срослись, стальная нить проникает в кость, а кость — в сталь, так что совершенно ясно, что они росли вместе. Но эта мысль ничего мне не дала... Помню, как написал первую главу — в то виде, в каком она напечатана, если мне не изменяет память, — в которой люди начинают жаловаться, что некий близкий им человек на самом деле оказывается самозванцем. Тогда я еще не знал, к чему это приведет. Но, обдумывая эту идею, пытаясь заставить ее работать, я наткнулся на научную теорию, согласно которой объекты могут передвигаться в космическом пространстве под давлением световых лучей и что таким образом может переноситься спящая жизнь... и вот из этого постепенно получилась книга.

Меня самого никогда не удовлетворяло собственное объяснение того, почему предметы, похожие на сухие листья, начинают напоминать людей, которым они подражают; мне казалось тогда и кажется сейчас, что это слабое объяснение, но ничего лучше я придумать не смог.

¹ Как уже отмечалось, в римейке, снятом в конце 70-х годов по роману Финнея, действие происходит в Сан-Франциско, и в результате появляется несколько сцен, очень напоминающих те, с которых начинается «Ребенок Розмари» Полански. Но я считаю, что, перенеся сюжет Финнея из небольшого городка с эстрадной площадкой в парке в большой город, Филип Кауфман потерял больше, чем приобрел. — *Примеч. автора.*

Я знаком со многими толкованиями этой истории, и они меня забавляют, потому что никакого особого смысла в ней нет; я просто хотел развлечь читателя и не вкладывал никакого дополнительного значения в сюжет. Первая киноверсия книги следует ей очень точно, за исключением глупого финала; меня всегда смешила уверенность создателей фильма, что они передают какую-то идею. Если и так, то это гораздо больше, чем сделал я сам, а поскольку они очень точно следовали книге, мне непонятно, откуда могла взяться эта идея. И когда эту идею определяли, она мне казалась глуповатой. Мысль о том, будто можно написать целую книгу ради того, чтобы доказать, что плохо быть похожими друг на друга, а индивидуальность — это хорошо, меня просто смешит».

Тем не менее Финней написал немало о том, что индивидуальность — это хорошо и что конформизм может стать тутким явлением, когда заходит за определенную черту.

Замечания Финнея (в письме ко мне от 24 декабря 1979 года) насчет первой киноверсии книги вызвали у меня улыбку. Как видно на примере Полины Кейл, Пенелопы Джиллиат и других лишенных чувства юмора критиков, никто не склонен так настойчиво видеть глубокий смысл в самых простых вещах, как кинокритики (Полина Кейл совершенно серьезно утверждает, что в «Ярости» «Брайан Де Пальма нашел мусорное сердце Америки»); кажется, будто эти критики все время стремятся доказать собственную грамотность: они подобны подросткам, которые чувствуют себя обязанными снова и снова демонстрировать свою мужественность... вероятно, прежде всего самим себе. Может быть, это происходит потому, что они работают на границе области, имеющей дело и с изображением, и с написанным словом; должно быть, они понимают, что хотя для того чтобы осознать и оценить все оттенки даже такой доступной книги, как «Похитители плоти», необходимо высшее образование, любой неграмотный парень, у которого есть в кармане четыре доллара, может пойти в кино и найти «мусорное сердце Америки». Фильмы — это говорящие рисованные книги, и этот факт, похоже, ро-

ждает у многих кинокритиков комплекс неполноценности. Сами кинематографисты с удовольствием участвуют в этих гротескных критических разносах, и я от всего сердца аплодировал Сэму Пекинпа, когда он лаконично ответил критику, спросившему, зачем он *на самом деле* снял такое кровавое кино, как «Дикая банда»: «Люблю всех перестрелять». По крайней мере так говорят; но если это неправда, ребята, так должно было бы быть.

Версия «Похитителей плоти» Дона Сигела — забавный случай, когда критики попытались совместить несовместимое. Начали они с утверждения, что и роман Финнея, и фильм Дона Сигела являются аллегориями той атмосферы охоты на ведьм, которая сопровождала слушания Маккарти. Тогда выступил сам Сигел и заявил, что на самом деле его фильм — о Красной угрозе. Он не стал заходить так далеко, чтобы утверждать, будто под каждой американской кроватью скрывается коммунист, но не может быть сомнения, что Сигел верил в то, что снимает фильм о вторжении пяти колонны. Мы должны согласиться, что это крайнее проявление паранойи: они здесь, и *они похожи на нас*.

В конце концов прав оказался Финней: «Похитители плоти» — всего лишь увлекательная история, которую можно прочесть и получить удовольствие. За четверть столетия, прошедшую после первой публикации этого романа в скромном издании в мягкой обложке (сокращенный вариант был напечатан в «Коллиерз», одном из тех старых добрых журналов, которые вынуждены были посторониться и уступить место на журнальных стойках Америки высокоинтеллектуальным изданиям вроде «Хаслер», «Скрю» и «Биг баттс»¹), книгу почти постоянно переиздавали. Надира ее известность достигла в «фоторомане» на волне популярности римейка Филипа Кауфмана; если и есть что-то более низкое, упрощенное и «антикнижное», чем «фоторо-

¹ *Hustler* — «Проститутка»; этому журналу, вернее, его издателю, посвящен фильм «Народ против Ларри Флинта» [*The People vs. Larry Flynt*]. *Screw* — название можно перевести как «Трахни!» — посвящен так называемому жесткому сексу; *Big Butts* — «Большие задницы» — печатает фотографии обнаженных женщин.

ман», то мне такое явление неизвестно. Я бы предпочел, чтобы мои дети прочли стопку книг «Билайн букс», чем один из этих фотокомиксов.

В зените своей популярности роман вышел в переплете в издательстве «Грегг пресс» (1976 год). «Грегг пресс» — небольшая компания, которая переиздала в переплетах пятьдесят или шестьдесят научно-фантастических и фэнтезийных книг: романов, сборников, антологий, первоначально опубликованных в мягких обложках. Редакторы серии (Дэвид Хартвелл и Л. У. Карри) отбирали книги тщательно и продуманно, и в библиотеке всякого настоящего любителя фантастики — и книг вообще — вы непременно увидите один или несколько заметных томов в зеленом переплете с красно-золотым тиснением на корешках.

О боже, опять я отвлекся. Впрочем, не важно; мне кажется, я уже говорил, что убежденность Финнея в том, что «Тохитители плоти» — просто интересная история, одновременно и верна, и неверна. Мое собственное давнее глубокое убеждение состоит в том, что сюжет — самое главное в литературе; сюжет определяет и литературу, и все ее особенности. Тема, настроение, символика, стиль, даже характеры персонажей — все это подчинено сюжету. Есть критики, которые совершенно не согласны с такой точкой зрения, и я думаю, им было бы гораздо комфортнее, если бы «Моби Дик» представлял собой докторскую диссертацию о китах, а не рассказ о том, что случилось во время последнего рейса «Пекода». Именно к докторской диссертации сводят миллионы студентов эту книгу, но сюжет ее все равно живет и будет жить — «Вот что случилось с Измаилом». Сюжет важен в «Макбете», «Королеве фей», «Гордости и предубеждении», «Джуде Незаметном», «Великом Гэтсби»... и в «Похитителях плоти» Джека Финнея. А сюжет, слава богу, спустя какое-то время становится загадочным и не поддающимся ни анализу, ни сокращению. Ни в одной библиотеке вы не найдете магистерскую диссертацию, названную «Элементы сюжета «Моби Дика» Мелвилла». А если найдете, пришлите ее мне. Я ее съем. С соусом для бифштексов.

Ладно. И все же не думаю, чтобы Финней возражал против мысли о том, что достоинства сюжета определяются сознанием, через которое этот сюжет пропущен, и что сознание любого писателя есть продукт внешнего мира и внутреннего темперамента. Именно фильтр сознания подготовил письменный стол для всех будущих магистров в области английской литературы, и я вовсе не хочу, чтобы вы решили, будто я оспариваю законность получения ими степеней — Бог свидетель, в качестве преподавателя английской литературы я просеял такое количество дерьма, что им можно удобрить весь восточный Техас, — но множество людей, сидящих за столом изучения английской литературы, режет много невидимых бифштексов и котлет... а также продает друг другу новые платья короля на самой большой в мире академической гаражной распродаже.

Однако вернемся к роману Джека Финнея. Мы можем кое-что сказать о нем просто потому, что это роман Джека Финнея. Во-первых, мы можем сказать, что роман основан на абсолютной реальности — прозаической реальности, почти банальности, во всяком случае сначала. Когда мы впервые встречаем главного героя книги (тут, я думаю, Финней возразил бы против использования научного термина *протагонист*, поэтому не станем им пользоваться), доктора Майлза Беннелла, он принимает последнего за день пациента с вывихнутым большим пальцем. Входит Бекки Дрисколл — как вам это среднестатистическое американское имя? — и делает первый намек: ее двоюродная сестра Вильма почему-то считает, что ее дядя — уже не ее дядя. Но эта нотка звучит слабо и едва различима за простыми мелодиями жизни маленького городка, которые так хорошо исполняет Финней в начальных главах своей книги... Финней использует архетип маленького городка, может быть, удачнее всех с начала 50-х.

Эта ключевая нота звучит в первых главах романа негромко и приятно, и в менее уверенных руках она стала бы просто безвкусной. Все очень мило. Снова и снова возвращается Финней к этому слову: дела в Санта-Мире, говорит он, не великие, не дикие и не сумасшедшие, не ужасные

и не скучные. Дела в Санта-Мире милые. Ни над кем не довлеет старинное китайское проклятие: «Чтоб тебе жить в эпоху перемен».

«Впервые я по-настоящему увидел ее лицо. Это было то же самое милое лицо...» Это девятая страница. Несколько страниц спустя: «Снаружи очень мило, температура шестьдесят пять градусов¹, и освещение хорошее... все еще много солнца».

Кузина Вильма тоже мила, хотя и простодушна. Майлз думает, что из нее вышла бы хорошая жена и мать, но она еще не замужем. «Так все здесь и идет», — рассуждает Майлз, невинно не подозревая о банальности своих рассуждений. Он сообщает нам, что не поверил бы, будто у такой женщины могут быть проблемы с душевным здоровьем, «но кто знает?».

Все это действовать не должно — и все же каким-то образом действует; мы чувствуем, что Майлз переступил через условности рассказа от первого лица и обращается непосредственно к нам, точно так же, как нам кажется, что Том Сойер из романа Твена разговаривает с нами... и Санта-Мира, штат Калифорния, какой ее рисует нам Финней, — точно такой городок, и мы ждем, что вот-вот увидим Тома, красящего забор (однако Гека, спящего в бочке, не будет: в Санта-Мире такого не бывает).

«Похитители плоти» — единственная книга Финнея, которую можно отнести к жанру романа ужасов, но Санта-Мира — типичная «милая» декорация Финнея — превосходное место для такого сюжета. Возможно, больше Финнею и не нужно было писать: вполне достаточно, чтобы создать форму, которую мы сегодня называем «современный роман ужасов». Если таковой существует, то нет сомнений, что Финней — один из главных его изобретателей. Выше я говорил о негромкой мелодии, и мне кажется, что именно таков метод «Похитителей плоти»: одна негромкая нота, потом еще одна, потом целая трель. И наконец рваная, диссонансная музыка ужаса полностью поглощает мелодию. Но Финней понимает, что ужаса без красоты не

¹ 18,3 °C.

бывает: нет диссонанса без ощущения мелодии, нет отвратительного без милого.

В романе Финнея нет плато Ленг, нет циклопических подземных руин, нет чудовищ, бродящих по туннелям Нью-Йорка. Примерно в то же самое время, когда Джек Финней создавал «Похитителей плоти», Ричард Матесон писал свой классический рассказ «Рожденный от мужчины и женщины» [*Born of Man and Woman*], рассказ, который начинается так: «Сегодня мама назвала меня блевотиной, «ты блевотина» — сказала она мне». Вдвоем они вырвались из-под влияния фантазии Лавкрафта, которая владела серьезными американскими писателями ужасов два десятилетия. Рассказ Матесона был напечатан задолго до того, как «Странные истории» прекратили существование; год спустя в издательстве «Делл» вышел роман Финнея. Хотя Матесон и раньше опубликовал в «Странных историях» два свои рассказа, ни он, ни Финней не были связаны с этим кумиром американских журналов ужаса; они обозначили появление совершенно нового направления американской фантастики, точно так же, как появление Рэмси Кэмпбелла и Роберта Эйкмана в Англии может свидетельствовать об еще одном знаменательном повороте колеса¹.

Я уже говорил, что рассказ Финнея «Третий уровень» предваряет «Сумеречную зону» Рода Серлинга; точно так же маленький городок Финнея Санта-Мира указывает путь к вымышленному городу Питера Страуба Милберну, штат Нью-Йорк, и к Корнуэллу-Кумби, штат Коннектикут, Томаса Трайона, и к моему собственному городку Салемс-Лот в штате Мэн. Возможно даже, что влияние Фин-

¹ В то время как Финней и Матесон начали использовать свое собственное средство шоковой терапии применительно к воображению американцев, в обществе любителей фэнтези заметной фигурой стал Рэй Брэдбери, и на протяжении 50-х и 60-х годов в сознании читающей публики именно имя Брэдбери больше всего было связано с представлением об этом жанре. Но, на мой взгляд, Брэдбери живет и работает в одиночестве, и его замечательный, отточенный стиль ни разу не нашел успешных последователей. Выражаясь вульгарно, создав Рэя Брэдбери, Бог разбил форму. — *Примеч. автора.*

нея есть и в «Изгоняющем дьявола» Блэтти; здесь грязные дела становятся еще грязнее на фоне Джорджтауна, тихого, красивого... и милого пригорода.

Финней стягивает разрыв между прозаической реальностью своего маленького обыденного городка и абсолютной фантастичностью стручков. Он зашивает этот разрыв такими аккуратными стежками, что мы почти не замечаем перемен, когда переходим из реального мира в фантастический. В этом главная трудность, но, как у фокусника, в чьих руках карты как будто совершенно не подчиняются закону всемирного тяготения, все это выглядит так легко, что вы начинаете думать: это может сделать любой. Вы видите фокус, но не видите долгих часов тренировок, которые ему предшествовали.

Мы уже кратко говорили о паранойе применительно к «Ребенку Розмари»; в «Похитителях плоти» паранойя становится полной, всеобщей и завершенной. Если мы все — начинающие параноики, если на пирушке, услышав взрыв смеха, мы прежде всего украдкой оглядываем себя — все ли застегнуто и не над нами ли смеются, — в таком случае я утверждаю, что Финней использует эту зарождающуюся паранойю сознательно, чтобы управлять нашими эмоциями, чтобы настроить нас благоприятно по отношению к Майлзу, Бекки и к друзьям Майлза Билайсекам.

Например, Вильма не может представить никаких доказательств того, что ее дядя Айра — больше не ее дядя Айра, но глубочайшая убежденность Вильмы производит на нас впечатление, и сильная беспричинная тревога распространяется, как головная боль. Это параноидальное видение мира, столь же безупречное и лишенное швов, как роман Пола Боулза или рассказ Джойс Кэрол Оутс о сверхъестественном:

Вильма сидела, напряженно глядя на меня.

— Я ждала этого дня, — прошептала она. — Ждала, когда он пострижется, и он постригся. — Она снова склонилась ко мне, широко распахнув глаза, и зашептала: — У Айры есть небольшой шрам на шее; там был когда-то нарыв, но ваш отец

его вскрыл. Этот шрам не виден, когда он не стрижется, — шептала она. — Но когда его шея выбрита, его можно увидеть. Ну вот, сегодня... я ждала этого! — сегодня он постригся...

Я наклонился вперед, неожиданно ощутив волнение.

— И шрам исчез? Вы хотите сказать...

— Нет! — почти негодуя ответила она, сверкая глазами. — Он на месте — шрам, точно такой, как у дяди Айры!

Так Финней показывает, что мы находимся в мире полного субъективизма... и крайней паранойи. Конечно, мы верим Вильме с первого слова, несмотря на полное отсутствие доказательств; но хотя бы из названия книги мы знаем, что «похитители плоти» есть и они где-то рядом.

С самого начала заставив читателя принять сторону Вильмы, Финней превращает его в некоего Иоанна Крестителя, вопиющего в пустыне. Нетрудно понять, почему в начале 50-х годов эту книгу с такой готовностью подхватили те, кто во всем видел коммунистический заговор или фашистский заговор, кроющийся под обличьем антикоммунизма. Потому что это действительно книга о заговоре с явным присутствием паранойи... иными словами, именно такая книга будет понята как политическая аллегория политизированными сумасшедшими любого толка.

Ранее я уже приводил высказывание неизвестного автора, что полная паранойя есть полная информированность. Можно прибавить к этому, что паранойя — это последняя защита перенапряженного мозга. Литература двадцатого века в лице таких ее разных представителей, как Бертольд Брехт, Жан Поль Сартр, Эдвард Олби, Томас Гарди и даже Ф. Скотт Фицджеральд, предположила, что мы живем в экзистенциальном мире, в хаотичном сумасшедшем доме, где все происходит само по себе. «УМЕР ЛИ БОГ?» — гласит заголовок журнала «Тайм» в приемной сатанинского акушера, куда пришла Розмари Вудхауз. В таком мире вполне возможно, что умственно отсталый человек сидит на верхнем этаже редко посещаемого здания; на нем футболка «Хейнс», он ест бутерброд с цыпленком и ждет удобного момента, чтобы из своей заказанной по

почте винтовки разнести голову американскому президенту; в этом мире несколько лет спустя другой умственно отсталый будет ждать на кухне отеля, чтобы проделать то же самое с младшим братом покойного президента; в этом мире в порядке вещей, что милые американские мальчики из Айовы, Калифорнии и Делавера во время путешествия по Вьетнаму коллекционируют уши, в том числе и совсем маленькие; этот мир движется навстречу апокалиптической войне из-за проповедей восьмидесятилетнего святого-мусульманина, который, вероятно, к вечеру забывает, что ел на завтрак.

С этим можно хоть как-то примириться, если только мы согласимся, что Бог отправился в длительный отпуск, а может, вообще скончался. Примириться можно, но наши эмоции, наш дух и больше всего — наше стремление к порядку, все эти мощные элементы нашей человеческой макировки, восстают против этого. Если признать, что не было никаких причин истреблять шесть миллионов евреев в лагерях во время Второй мировой войны, не было причин расстреливать поэтов, насиловать женщин, превращать детей в мыло, если признать, что дело просто слегка вышло из-под контроля, ха-ха, уж простите, — вот тогда мозги у человека отказывают.

Я сам видел, как это было в 60-е годы, на пике столкновения поколений, которое началось с Вьетнамской войны и охватило все, от внутриуниверситетских часов в кампусах и права голоса в восемнадцать лет до всеобщей ответственности за загрязнение окружающей среды.

В то время я учился Университете Мэна, и хотя мои взгляды были слишком правыми, чтобы сразу стать радикальными, тем не менее моя точка зрения на самые фундаментальные проблемы полностью изменилась. Герой последнего романа Джека Финнея «Меж двух времен» выражает это лучше меня:

Всю жизнь я считал себя маленьким человеком и к тому же много лет хранил в неприкосновенности детскую уверенность в том, что люди, которые нами управляют, знают больше нас,

видят глубже нас и вообще умнее и достойнее нас. Только в связи с войной во Вьетнаме я понял наконец, что важнейшие исторические решения принимаются подчас людьми, которые на деле несколько не осведомленнее и не умнее остальных¹.

Для меня это было поразительное открытие — и началось оно, вероятно, в тот день в стратфордском кинотеатре, когда управляющий, который выглядел так, словно у него над ухом прогремел выстрел, рассказал нам о русском спутнике.

Но несмотря на все это, я не смог полностью воспринять паранойю последних четырех лет 60-х. В 1968 году, когда я учился на первом курсе колледжа, к нам приходили три «Черные пантеры»² из Бостона и рассказывали (в рамках серии публичных школьных лекций) о том, что американский деловой истеблишмент, под руководством Рокфеллеров и «Эй-Ти энд Ти»³, виновен в засилье не фашизма в Америке, во войне во Вьетнаме, которая хороша для бизнеса, а также в создании благоприятного климата для расизма, статизма и сексизма. Джонсон — их маррионетка; Хамфри и Никсон — тоже; «познакомьтесь с новым боссом, тем же, что и прежний», как пару лет спустя выразится «Кто»⁴; единственный выход — решать этот вопрос на улицах. Закончили они лозунгом «пантер» — «Вся власть в стволе ружья» — и призвали нас помнить Фреда Хемптона⁵.

Я не верил тогда и не верю сейчас, что руки Рокфеллеров и «Эй-Ти энд Ти» совершенно чисты; я верил тогда и верю сейчас, что такие компании, как «Сикорски», «Дуг-

¹ Дж. Финней. Меж двух времен. Пер. с англ. К. Сенина и В. Тальми. — М.: Мир, 1972, с. 412.

² Леворадикальная партия, выступавшая за права афроамериканцев. Многие ее члены попали в тюрьму по обвинению в насилии или были убиты.

³ Американская телефонно-телеграфная компания, одна из крупнейших корпораций Америки.

⁴ Ежегодник «Кто есть кто в Америке».

⁵ Один из лидеров «Черных пантер», убитый в возрасте 20 лет. «Черные пантеры» обвинили в этом убийстве ФБР.

лас эйркрафт», «Доу кемикал» и даже «Бэнк оф Нью-Йорк», более или менее согласны с тем, что война полезна для бизнеса (но никогда не отправляйте на нее сына, если можете убедить призывную комиссию использовать других, более подходящих молодых людей; по возможности кормите военную машину латиносами, и ниггерами, и бедными белыми отбросами из Аппалачей, но не нашими мальчиками, о нет, только не нашими мальчиками!); я считал и считал, что смерть Фреда Хемптона была политическим убийством. Но эти «Черные пантеры» предполагали наличие огромного зонтика сознательного заговора, а это же смешотворно... только слушатели не смеялись. Они серьезно расспрашивали, как действуют заговорщики, кто их возглавляет, как они получают свои приказы и так далее.

Наконец я встал и спросил: «Неужели вы серьезно предполагаете, что в стране действует фашистский заговор? И заговорщики — президенты «Дженерал моторс» и «Эксон» плюс Дэвид и Нельсон Рокфеллеры — встречаются в большом бункере под Бонневилем, а на повестке дня вопрос: сколько еще черных нужно призвать для продолжения войны во Вьетнаме?» Я закончил предположением, что заговорщики прилетают на встречу в летающих тарелках — что объясняет рост числа свидетельств о них с началом войны во Вьетнаме. И тут на меня заорали, чтобы я заткнулся и сел. Что я и сделал, отчаянно покраснев и понимая, что испытывают те эксцентричные личности, которые по воскресеньям взбираются на импровизированные трибуны в Гайд-парке. И это ощущение мне не понравилось.

Выступавший «пантера» не ответил на мой вопрос (который вообще и не был вопросом); он только негромко сказал: «Ты ведь удивился, верно, парень?» И эти его слова были встречены смехом и аплодисментами аудитории.

Да, я удивился — и удивление было не из приятных. Но последующие размышления убедили меня в том, что моему поколению, беззаботно пролетевшему 60-е годы, с волосами, откинутыми со лба, с глазами, излучающими одновременно радость и ужас, с мелодией «Луи-Луи»

«Kingsmen» и оглушительными фуззами «Jefferson Airplane», невозможно было пройти из пункта А в пункт Б, не поверив, что кто-то — пусть даже Нельсон Рокфеллер — дергает за ниточки.

На страницах этой книги я неоднократно пытался доказать, что рассказ ужасов — это во многом оптимистическое, жизнерадостное переживание, что таким способом трезвый ум справляется с ужасными проблемами, которые отнюдь не сверхъестественны, а совершенно реальны. Паранойя может быть последним и самым прочным бастионом такого оптимистического подхода, это крик мозга: «Здесь происходит *что-то* рациональное и постижимое. *Непостижимого не бывает!*»

Поэтому мы смотрим на тень и говорим, что на травянистом холмике в Далласе был человек; мы говорим, что Джеймсу Эрлу Рэю¹ заплатили какие-то богатые бизнесмены с юга, а может, и ЦРУ; мы игнорируем тот факт, что интересы американского бизнеса часто противоречат друг другу, и предполагаем, что наше вмешательство в дела Вьетнама, предпринятое с добрыми намерениями, но нелепо исполненное, есть результат заговора военно-промышленного комплекса; или, как утверждали недавно расклеенные в Нью-Йорке неграмотно составленные и плохо напечатанные плакаты, что аятолла Хомейни — марионетка... да, вы верно угадали — Дэвида Рокфеллера. С нашей бесконечной изобретательностью мы предполагаем, что капитан Мантелл не задохнулся от недостатка кислорода, когда в 1948 году гнался за этим странным дневным отражением Венеры, которое опытные пилоты называют ложным солнцем, нет, он гнался за кораблем из другого мира, а когда подлетел слишком близко, пришельцы взорвали его самолет лучом смерти².

У вас может сложиться неверное представление, что я приглашаю вас посмеяться над всем этим вместе со

¹ Убийца Мартина Лютера Кинга.

² Летчик капитан Мантелл в 1948 году сообщил, что видит какой-то объект, и полетел к нему, но разбился. Один из самых первых эпизодов эпопеи с летающими тарелками.

мной; это не так. Это не ограниченность сумасшедших; это вера мужчин и женщин, отчаянно пытающихся — нет, не сохранить статус-кво, а понять, что происходит. И когда кузина Бекки Дрисколл Вильма говорит, что ее дядя Айра — совсем не дядя Айра, мы верим ей инстинктивно и сразу. Если не поверим, то перед нами будет всего лишь старая дева, которая медленно сходит с ума в маленьком калифорнийском городке. Мысль непривлекательная; в разумном мире такие милые леди средних лет, как Вильма, не должны сходить с ума. Это неправильно. В этом слышится шепот хаоса, более пугающий, чем вера в то, что она права насчет своего дяди Айры. Мы верим в это, потому что наша вера подтверждает разумность женщины. Мы верим ей потому... потому что... *ведь что-то же происходит!* Все эти параноидальные фантазии — на самом деле совсем не фантазии. Мы — и кузина Вильма — правы; это *ир* спятил. Мысль о том, что мир спятил, неприятна, но мы можем справиться с пятидесятифутовым насекомым Билла Нолана, как только увидим, каково оно на самом деле, и так же сможем справиться со свихнувшимся миром, если будем твердо знать, на чем стоим. Боб Дилан обращается к экзистенциалисту внутри нас, когда говорит: «Что-то здесь происходит, / Но вы не знаете, что это, / Не правда ли, мистер Джонс?» Финней — в обличье Майлза Беннелла — твердо берет нас за руку и объясняет, что здесь происходит: это все проклятые стручки из космоса! Это *они* виноваты!

Интересно проследить классические нити паранойи, которые Финней вплетает в свое повествование. Когда Майлз и Бекки собираются в кино, друг Майлза, Джек Билайсек, просит Майлза прийти и взглянуть на то, что он нашел в подвале. Это «что-то» оказывается обнаженным телом человека на карточном столе, причем Майлзу, Бекки, Джеку и жене Джека Теодоре тело кажется не вполне сформировавшимся, каким-то незаконченным. Разумеется, это стручок, принимающий обличье самого Джека. Вскоре мы получаем конкретное доказательство: что-то идет не так, как нужно:

Бекки буквально застонала, когда мы увидели отпечатки [пальцев], и я думаю, нам всем стало нехорошо. Потому что одно дело рассуждать о теле, которое никогда не было живым, о пустом теле. И совсем другое, глубоко проникающее в сознание и касающееся там чего-то примитивного, — увидеть доказательства своих догадок. Никакого рисунка не было; пять абсолютно гладких черных кружков.

Четверо героев, которым теперь известно о заговоре стручков, договариваются не вызывать полицию, а посмотреть, как эти стручки развиваются. Майлз отводит Бекки домой, а потом уходит к себе, оставив Билайсеков стоять над карточным столом. Но среди ночи Теодора Билайсек неожиданно меняет решение, и оба они оказываются на пороге дома Майлза, Майлз звонит своему знакомому психиатру Мэнни Кауфману (мозгоправ; мы сразу начинаем испытывать подозрения; здесь не психоаналитик нужен, хотим мы крикнуть Майлзу, зови армию!) и просит его посидеть с Билайсеками, пока он сходит за Бекки... которая до этого уже призналась, что ей кажется, будто ее отец больше не ее отец.

На нижней полке буфета в подвале дома Дрисколлов Майлз находит заготовку, превращающуюся в псевдо-Бекки. Финней превосходно описывает, как выглядит это будущее существо. Он сравнивает его развитие с изготовлением медальона, с проявлением фотографии, а ниже — с необычными, очень похожими на живых людей куклами из Южной Америки. Но нас в нашем нынешнем нервном состоянии больше всего поражает аккуратность и тщательность, с которой была запрятана эта тварь: она ждала своего часа в пыльном подвале в закрытом шкафу.

«Отец» опоил Бекки, и в сцене, полной романтики, Майлз похищает ее из дома и несет на руках по спящим улицам Санта-Миры; легко представить, как серебрится в лунном свете ее тонкая ночная рубашка.

А дальше? Приходит Мэнни Кауфман, и мужчины снова отправляются в дом Билайсеков, чтобы осмотреть подвал.

На столе не было тела. Яркий, не отбрасывающий тени свет озарял ярко-зеленый войлок, и лишь по краям и вдоль боков виднелся толстый слой серого пушка, который упал, как я предположил, с потолочных балок.

Раскрыв рот, Джек мгновение смотрел на стол. Потом повернулся к Мэнни и протестующим голосом сказал:

— Оно было на столе! Мэнни, было!

Мэнни улыбнулся и быстро кивнул:

— Я тебе верю, Джек...

Но мы-то знаем: так говорят все мозгоправы... собираясь позвать людей в белых халатах. Мы знаем, что этот пушок не упал с потолка; проклятая тварь оставила семена. Но никто, кроме нас, этого не знает, и Джек произносит ежеурную фразу всякого беспомощного параноика: «Вы должны мне поверить, док!»

Мэнни Кауфман полагает, что увеличение числа жителей Санта-Миры, считающих, что их родственники перестали быть самими собой, объясняется массовой истерией — примерно такой, какая сопровождала салемские процессы над ведьмами, коллективное самоубийство в Гвиане или даже средневековую танцевальную болезнь¹. Но под этим рациональным подходом пугающе просвечивает экзистенциализм. И он говорит: это происходит потому, что происходит. Рано или поздно все разрешится.

Так и получается. Миссис Сили, которая считала, что ее муж — больше не ее муж, говорит Майлзу, что теперь все в порядке. То же самое происходит с девушками, которые совсем недавно боялись своего учителя. И кузина Вильма звонит Майлзу, чтобы сказать, что ей очень стыдно: ведь она подняла такой шум; конечно, дядя Айра — это дядя Айра. И всякий раз оказывается одинаковым одно обстоятельство, одно имя: здесь побывал Мэнни Кауфман, он им помог. Да, что-то здесь не так, но спасибо, мистер

¹ Случаи массовой истерии, когда население целых деревень танцевало в течение нескольких дней, не в силах остановиться. Таких людей считали одержимыми дьяволом, и эти случаи расследовала инквизиция.

Джонс, мы сами знаем, в чем дело. Мы заметили, что повсюду возникает имя Кауфмана. Мы ведь не дураки, верно? Черт побери, мы не дураки! И совершенно очевидно, что Мэнни Кауфман играет на стороне команды гостей.

И еще одно. По настоянию Джека Билайсека Майлз наконец решает позвонить своему другу в Пентагон и рассказать ему всю эту невероятную историю. О своем звонке в Вашингтон Майлз рассказывает так:

Нелегко изложить сложную, запутанную историю по телефону... И нам не повезло со связью. Вначале я слышал Бена, и он меня слышал так ясно, словно мы были в соседних комнатах. Но когда я начал рассказывать ему, что здесь происходит, связь ухудшилась. Бену приходилось все время просить меня повторить, а я едва не кричал, чтобы он меня понял. Невозможно говорить связно, невозможно даже думать логично, когда приходится повторять каждую фразу, и я обратился к оператору и попросил установить лучшую связь... И не успел вернуться к разговору, как в трубке что-то загудело, и мне пришлось перекрикивать это гудение...

Конечно, «они» уже завладели линиями связи и контролируют все, что приходит в Санта-Миру и исходит из нее. («Мы контролируем передачу, — как еженедельно сообщал пугающий голос вступления к «За гранью возможного». — Контролируем горизонтальную разверстку... контролируем вертикальную... можем перевернуть изображение, заставить его дрожать... можем изменить фокус...») Такой абзац отзовется в душе любого человека, протестовавшего против войны, члена СДО¹ или активиста, поверившего, что его домашний телефон прослушивается, а парень с «Никоном» на краю демонстрации делает снимки для какого-то черного списка. *Они* повсюду; *они* следят; *они* подслушивают. Неудивительно, что Сигел поверил, будто книга Финнея — о-красном-под-каждой-кроватью, а другие сочли, что она о тайном фашистском заговоре. По мере того как

¹ Студенты за демократическое общество — самая крупная организация «нового левого» движения 60-х годов.

мы все глубже и глубже погружаемся в этот кошмар, можно поверить и в то, что это стручки были на травянистом холме в Далласе, стручки послушно проглотили таблетки в Джонстауне и затолкали их в горло своим детям. Боже, какое было бы облегчение — в это поверить!

Разговор Майлза с его армейским другом — самое яркое описание того, как работает мозг параноика. Даже если ты все знаешь, нельзя рассказывать об этом властям... и так трудно думать с этим гудением в голове!

Отсюда и ксенофобия, которую испытывают главные герои. Стручки — «угроза нашему образу жизни», как говаривал Джо Маккарти. «Надо объявить военное положение, — говорит Джек Майлзу, — осадное положение или что-то в этом роде — все что угодно! И потом сделать то, что нужно. Вырвать с корнем, раздавить, сокрушить, убить!»

Позже, во время своего короткого бегства из Санта-Миры, Майлз и Джек обнаруживают в кузове машины двух стручков. Вот как Майлз описывает то, что происходило потом:

И так они лежали, в наступающих и отступающих волнах мигающего красного света, два больших стручка, уже лопнувших в одном или двух местах, и я вытянул руки и сбросил их в грязь. Они были невесомыми, как детские воздушные шарики, шершавыми и сухими на ощупь. И, почувствовав их прикосновение к своей коже, я совершенно потерял самообладание и начал топтать, бить, давить, даже не слыша собственный хриплый бессмысленный крик: «Уххх! Уххх! Уххх!» — крик страха и звериного отвращения.

Никаких дружелюбных обкуренных хиппи с плакатом «Приходите и будьте друзьями»; перед нами Майлз и Джек, испугавшиеся странных бесчувственных чужаков из космоса. Никакой дискуссии (визави с Существом) о том, что можно узнать полезного для современной науки. Никакого белого флага или хотя бы перемирия; чужаки Финнея — такие же необычные и отвратительные, как раздувшиеся пи-

явки, которые иногда присасываются к вашей коже во время купания в застоявшемся пруду. Никаких рассуждений, нет даже попыток осмыслить положение — только слепая и примитивная реакция на появление чужака извне.

Роман, который больше других напоминает роман Финнея, — «Кукловоды» [*The Puppet Masters*] Роберта Э. Хайнлайна; как и книга Финнея, формально это научная фантастика, но на самом деле — роман ужасов. У Хайнлайна на Землю являются существа с самого крупного спутника Сатурна — Титана; являются, готовые к действиям. Твари Хайнлайна — не стручки, они на самом деле пиявки. Похожие на слизняков твари садятся людям на шею, как вы или я усаживаемся на спину лошади. Обе книги поразительно схожи во многих отношениях. Рассказчи Хайнлайна начинает с выраженного вслух сомнения, н самом ли деле «они» разумны. А заканчивает уже после отражения угрозы. Рассказчик находится в одном из летящих к Титану кораблей: теперь, когда дерево срублено, нужно выкорчевать и корни. «Смерть и разрушение!» — восклицает рассказчик, и этим кончается книга.

Но какова угроза, которую представляют стручки в романе Финнея? Для Финнея то обстоятельство, что они собираются покончить с человечеством, кажется почти второстепенным (стручки не интересуются тем, что мой старый знакомый называет «показать фокус»). Истинный ужас для Джека Финнея в том, что они угрожают всему «милому» — и я думаю, это объединяет нас всех. На пути в свой кабинет незадолго до того, как вторжение разворачивается в полную силу, Майлз так описывает увиденное:

...Вид улицы Трокмортон подействовал на меня угнетающе. В свете утреннего солнца она казалась замусоренной и грязной; бак с мусором переполнен, и мусор со вчерашнего дня не вывезен; уличный фонарь разбит, а чуть дальше... пустой магазин. Окна забелены, и к витрине прислонена табличка с неровной надписью «Сдается в аренду». Куда обращаться, не указано, и я почувствовал: всем все равно, будет ли этот магазин когда-нибудь работать снова. У входа в мое здание

лежала разбитая винная бутылка, а медная именная табличка на сером камне стены была тусклой и покрытой пятнами.

С точки зрения Джека Финнея, самое плохое в похитителях плоти то, что они превращают милый маленький городок Санта-Мира в подобие станции подземки на Сорок второй улице в Нью-Йорке. У людей, утверждает Финней, существует врожденная склонность упорядочивать хаос (и это вполне вписывается в понятие паранойи). Люди хотят улучшить Вселенную. Возможно, это старомодная идея, но Финней — традиционалист, как указывает Ричард Гид Пауэрс в своем предисловии к изданию «Грегг пресс». С точки зрения Финнея, самое страшное в стручках то, что хаос нисколько их не тревожит и у них напрочь отсутствуют эстетическое чувство: это не вторжение роз из космоса, скорее вторжение сорняков. Какое-то время стручки подравнивают свои газоны, потом перестают. Им все равно, что газоны зарастают ползучими сорняками. Они не собираются идти в магазин хозяйственных товаров, чтобы в лучших традициях «сделай-сам» превратить запущенный старый подвал в игровую комнату. Коммивояжер, приезжающий в город, жалуется на состояние дорог. Если дороги не починят, говорит он, скоро Санта-Мира будет отрезана от всех. Но неужели вы думаете, что стручки из-за этого лишатся сна? Вот что пишет в своем предисловии Ричард Гид Пауэрс о взглядах Финнея:

Учитывая более поздние работы Финнея, легко увидеть, что упустили критики, интерпретируя и роман, и фильм просто как продукт антикоммунистической истерии маккартистских 50-х годов, как взрыв «не желаем знать» против «чуждого образа жизни»... угрожающего американскому. Майлз Беннелл — предшественник героев-традиционалистов последующих книг Финнея, но городок Санта-Мира в округе Марин, штат Калифорния, есть девственная мифическая *Gemeinschaft*¹, община, в поисках которой более поздние герои Финнея вынуждены путешествовать во времени.

¹ Общность, единство, единение (нем.).

Победа Майлза Беннелла над стручками вполне совместима с приключениями будущих героев Финнея: его сопротивление деперсонализации столь яростно, что стручки в конце концов отказываются от своих планов колонизации и перебираются на другую планету, обитатели которой не так цепляются за цельность своей личности.

Об архетипическом герое Финнея в целом и о целях романа в частности Пауэрс говорит так:

Герои Финнея, в особенности Майлз Беннелл, — нацеленные внутрь индивидуалисты в мире, нацеленном вовне. Их приключения можно использовать как учебное пособие по теории Токвиля о судьбе индивида в обществе массовой демократии... «Похитители плоти» — это приспособленная к массовому рынку необработанная и непосредственная версия того отчаяния, вызванного культурной дегуманизацией человека которое отражено в «Бесплодной земле» [*Wasteland*] Т. С. Элиота и «Шуме и ярости» [*The Sound and the Fury*] Уильяма Фолкнера. Финней искусно использует классическую для научной фантастики ситуацию вторжения извне, чтобы символизировать уничтожение свободной личности в современном обществе... ему удалось создать самый запоминающийся во всей массовой культуре образ того, что Джин Шеперд в своих вечерних радиовыступлениях называет «ползучим пожиранием фрикаделек»: поля зреющих стручков, превращающихся в абсолютно одинаковых, бездушных, лишенных эмоций зомби — которые чертовски похожи на нас с вами!

Если взглянуть на роман Финнея с точки зрения колоды Таро, о которой речь шла выше, то мы найдем в нем почти все ее карты. Здесь есть Вампир, потому что те, на кого нападали стручки и из кого они высасывали жизнь, становятся современной культурной версией живых мертвецов, как верно указывает Ричард Гид Пауэрс; есть и Оборотень, потому что эти люди — совсем не люди, они претерпели ужасное изменение; наконец, стручки из космоса, эти ужасные чужаки, которым не нужны для переме-

щения космические корабли, конечно, подходят под определение Безымянной Твари... и вы даже можете сказать (если хотите выйти за пределы дозволенного; а почему бы и нет?), что жители Санта-Миры — не более чем Призраки самих себя в прежние дни.

Не так уж плохо для «всего лишь увлекательной истории».

6

«Что-то страшное грядет» [*Something Wicked This Way Comes*] Рэя Брэдбери сопротивляется простой и удобной классификации или анализу... до сих пор не давалась эта книга и кинематографистам, вопреки множеству попыток и сценариев, включая сценарий, написанный самим Брэдбери. Роман, впервые опубликованный в 1962 году, был сразу же разнесен критиками в пух и прах¹ — и с тех пор выдержал свыше двадцати переизданий. Тем не менее это не самая успешная и не самая известная книга Брэдбери; «Марсианские хроники» [*The Martian Chronicles*], «451° по Фаренгейту» [*Fahrenheit 451*] и «Вино из одуванчиков» [*Dandelion Wine*], вероятно, превосходят ее и гораздо лучше известны читателям. Но я считаю, что «Что-то страшное грядет», эта мрачная поэтическая сказка, действие которой происходит в полуреальной-полумифической общине Гринтауна, штат Иллинойс, — вероятно, лучшее произведение Брэдбери в русле той традиции, которая дала нам предания о Поле Баньяне и его синем быке Малыше,

¹ В этом нет ничего нового. Писатели, работающие в жанрах научной фантастики и фэнтези, жалуются — иногда справедливо, иногда нет — на отрицательные отзывы критиков литературного мейнстрима, но дело в том, что критики, специализирующиеся непосредственно на этих жанрах, преимущественно глупы. А журналы демонстрируют долгую и постыдную историю разноса произведений, которые слишком значительны для породившего их жанра. Аналогичный прием встретил и «Чужак в чужой стране» [*Stranger in a Strange Land*] Роберта Хайнлайна. — *Примеч. автора.*

о Пекосе Билле и Дэви Крокетте. Это не идеальная книга; иногда Брэдбери пишет слишком вычурно и сложно, что характерно для его произведений 70-х годов. Кое-где он повторяется. Но это лишь второстепенные издержки большой работы; в основном Брэдбери разворачивает сюжет умно, красиво и щегольски.

Может быть, стоит напомнить, что Теодор Драйзер, автор «Сестры Керри» [*Sister Carrie*] и «Американской трагедии» [*An American Tragedy*], был, подобно Брэдбери, в некоторых случаях своим собственным худшим врагом... главным образом потому, что не умел вовремя остановиться. «Когда ты раскрываешь рот, Стив, — однажды в отчаянии сказал мне дедушка, — у тебя вываливаются все внутренности». Тогда у меня не нашлось ответа, но сегодня, если бы дедушка был жив, я сказал бы ему: «Это потому, что я хочу стать Теодором Драйзером, когда вырасту». Что ж, Драйзер был большим писателем, и Брэдбер кажется Драйзером в жанре фэнтези, хотя стиль у него лучше и прикосновение легче. Тем не менее они очень похожи.

Отрицательной стороной обеих является тенденция не просто описывать предмет, а втаптывать его в землю... и продолжать избивать до тех пор, пока тот не перестанет шевелиться. А положительная черта в том, что Драйзер и Брэдбери — американские натуралисты, обладающие исключительным даром убеждения, и в каком-то смысле они продолжают линию Шервуда Андерсона, чемпиона американского натурализма. Оба пишут об американцах из глубинки (хотя герои Драйзера переезжают в город, а герои Брэдбери остаются дома), о том, как страдает невинность при столкновении с реальностью (герои Драйзера при этом обычно ломаются, а герои Брэдбери сохраняют целостность, хотя и меняются), и голоса обоих звучат поразительно по-американски. Оба пишут на хорошем английском языке, который остается неформальным, хотя избегает идиом; когда местами Брэдбери переходит на сленг, это так поражает, что кажется почти вульгарным. Их речь — безошибочная речь американцев.

Самое бросающееся в глаза различие между ними — и, может быть, наименее важное — состоит в том, что Драйзера называют реалистом, а Брэдбери — фантастом. Хуже того, издатель, публикующий Брэдбери в мягких обложках, упрямо называет его «Величайшим Из Живущих На Земле Фантастов» (отчего писатель становится похож на одного из тех ярмарочных уродцев, которые часто встречаются в его произведениях), в то время как Брэдбери не написал ничего, что можно назвать научной фантастикой в обычном смысле. Даже в своих космических рассказах он не интересуется ионными двигателями или конверторами относительности. Существуют ракеты, говорит он в сборниках «Марсианские хроники», «Р — значит ракета» [*R Is for Rocket*] и «К — значит космос» [*S Is for Space*]. Это все, что вам необходимо знать, и, следовательно, все, что я вам собираюсь сказать.

Добавлю к этому, что если вы хотите узнать, как будут ботать ракеты в гипотетическом будущем, обратитесь к Гарри Нивену и Роберту Хайнлайну; если вам нужна литература — *истории*, пользуясь словом Джека Финнея — о том, что может ждать нас в будущем, вы должны читать Рэя Брэдбери и, может быть, Курта Воннегута. Что движет ракетами — это тема «Популярной механики». Тема писателя — что движет людьми.

Учитывая вышесказанное, невозможно рассматривать «Что-то страшное грядет» — произведение, которое, несомненно, не является научной фантастикой, — не рассмотрев творческий путь Брэдбери под определенным углом зрения. Лучшие его произведения относятся к жанру фэнтези... а лучшие из них — рассказы ужасов. Как уже отмечалось, лучшие ранние рассказы Брэдбери собраны в замечательном сборнике издательства «Аркхэм-Хаус» «Темный карнавал». Нелегко приобрести это издание — «Дублинцев» американской фантастики. Многие рассказы, первоначально опубликованные в «Темном карнавале», можно найти в более позднем сборнике «Октябрьская страна» [*The October Country*], который есть в продаже. Сюда включены такие классические рассказы ледящегоо

ужаса, как «Банка», «Толпа» и незабываемый «Крошка-убийца». Прочие рассказы Брэдбери, печатавшиеся в 40-х годах, так ужасны, что теперь автор отрекается от них (некоторые были превращены в комиксы и напечатаны с разрешения молодого Брэдбери в «Склепе кошмара» [*The Crypt of Terror*] издательства «Энтертейнинг комикс»). В одном из них рассказывается о могильщике, который совершал чудовищные издевательства над покойниками, но при этом обладал несомненной странной моралью; например, когда три дружка, любивших злобно посплетничать, погибли в результате несчастного случая, могильщик отрезал им головы и похоронил вместе, рот к уху и ухо ко рту, чтобы они могли вечно наслаждаться пересудами.

О том, как его собственная жизнь отразилась в роман «Что-то страшное грядет», Брэдбери пишет так: «Это итог моей любви к Лону Чейни, к волшебникам и причудливым героям, которых он сыграл в двадцати фильмах. В 1923 году, когда мне было три года, мама взяла меня на «Горбуна» [*Hunchback*]. И этот фильм повлиял на мою дальнейшую жизнь. Я посмотрел «Призрак оперы» [*Phantom of the Opera*], когда мне исполнилось шесть. Эта картина оказала то же воздействие. «Запад Занзибара» [*West of Zanzibar*] — мне восемь. Волшебник превращается в скелет прямо на глазах черных туземцев! Невероятно! Тот же эффект — «Несвятая троица» [*The Unholy Three*]! Чейни захватил меня на всю жизнь. Не достигнув еще восьми лет, я уже был отчаянным киноманом. Штатным волшебником я стал в девять лет, когда увидел Блэкстоуна на сцене в Уокигане, моем родном городе в штате Иллинойс. Когда мне было двенадцать, вместе с ярмаркой братьев Дилл приехал мистер ЭЛЕКТРИКО со своим передвижным электрическим стулом. Это было его «настоящее» имя. Я познакомился с ним. Мы сидели на берегу озера и говорили о грандиозных философских проблемах... он — о своих, я — о великом будущем и о волшебстве. Мы обменялись несколькими письмами. Он жил в городе Каир, в Иллинойсе, и называл себя пресвитерианским проповедником, лишенным духовного сана. Хотел бы я вспомнить его настоящее имя. Но за про-

шедшие годы письма его затерялись, хотя я еще помню кое-какие волшебные трюки, которым он меня научил. Итак, волшебники, и волшебство, и Чейни, и библиотеки заполнили мою жизнь. Библиотеки стали для меня местом рождения вселенной. В нашей городской библиотеке я проводил больше времени, чем дома. Мне нравилось по вечерам пробираться на толстых пантерьих лапах среди груд книг. Все это вошло в роман «Что-то страшное...», который начался с рассказа, напечатанного в «Странных историях» в мае 1948 года. Назывался рассказ «Чертовое колесо» [*Black Ferris*]. Из него и выросла книга...

Всю жизнь Брэдбери пишет фэнтези, и хотя «Кристиэн сайенс монитор» назвал «Что-то страшное грядет» «кошмарной аллегорией», на самом деле аллегория у Брэдбери есть только в научно-фантастических произведениях. В фэнтези его занимают темы, образы, символы... тот фантастический стремительный порыв, который охватывает автора, когда он вжимает педаль в пол, вцепляясь в руль и пускает свой драндулет прямо в темную ночь нереальности.

Брэдбери рассказывает: «Чертовое колесо» стало сценарием в 1958 году, в тот вечер, когда я увидел «Приглашение на танец» [*Invitation to the Dance*] Джина Келли и так захотел работать с ним и для него, что бросился домой, набросал черновик сценария и побежал к нему. Келли пролистал сценарий, сказал, что будет снимать, и отправился в Европу на поиски денег; денег он так и не нашел, вернулся разочарованным, отдал мне сценарий — что-то около восьмидесяти страниц — и пожелал удачи. Я послал эту идею к черту и просидел два года, заканчивая «Что-то страшное...». В этой книге я сказал все, что хотел, о самом себе в юности, и о том, какие чувства испытываю к этой ужасающей штуке — Жизни — и к другому ужасу — к Смерти, и о том, как опьянен ими обеими.

Но прежде всего, сам того не понимая, я сделал замечательную вещь. Я написал хвалебную песнь своему отцу. Я не осознавал этого до одного вечера в 1965 году, через несколько лет после публикации романа. Не в силах

уснуть, я встал, порылся в своей библиотеке, отыскал роман, перечитал некоторые отрывки и расплакался. Мой собственный отец был заключен в романе! Как бы я хотел, чтобы он дожил до этого дня и смог прочесть о себе и о храбрости, проявленной им ради любимого сына.

Когда я пишу эти слова, я вновь вспоминаю, с каким взрывом радости и боли обнаружил здесь своего отца, навсегда — по крайней мере для меня — заключенного в бумагу, напечатанного, переплетенного и прекрасного на вид.

Не знаю, что еще сказать. Я наслаждался каждой минутой работы над романом. Полгода я метался между вариантами. Я никогда не уставал. Просто высвобождал свое подсознание, когда чувствовал, что готов к этому.

Из всех написанных мной книг эта мне наиболее дорога. Я буду любить ее и людей в ней: папу, и мистера Электрико, и Вилла, и Джима — две половинки меня самого усталого и искушенного, — буду любить до конца своих дней».

Возможно, первое, что следует отметить относительно «Что-то страшное грянет», — это разделение Брэдли самого себя на две половины. Вилл Хэллоуэй, «хороший» мальчик (они оба хорошие, но друг Вилла, Джим, иногда на время отклоняется от правильного пути), родился 30 октября, за минуту до полуночи. Джим Найтшейд родился двумя минутами позже — через минуту после наступления полуночи, уже в Хэллоуин. Вилл — существо аполлоново, приверженец разума и четких планов, он верит (почти всегда) в норму и в статус-кво. Джим Найтшейд, как намекает его фамилия¹, — дионисова половина, он подчинен эмоциям, отчасти нигилист, склонен к разрушению и всегда готов плюнуть в лицо дьяволу, чтобы проверить, зашипит ли слюна на щеке Повелителя Тьмы. Когда в начале книги в город приходит продавец громоотводов («перед самым началом грозы») и говорит мальчикам, что молния ударит в дом Джима, Виллу приходится убеждать Джима поста-

¹ *Nightshade* — ночная тень (англ.). Фамилия Вилла тоже говорящая: *hallow* — святой (англ.).

вить громоотвод. Первоначальная реакция Джима — «Зачем портить забаву?».

Символика времени рождения заметна и очевидна; точно так же заметна очевидная символичность появления продавца громоотводов, который служит вестником приближения дурных времен. Тем не менее Брэдбери бесстрашно ее использует. Он берет архетипы, огромные, словно карты размером с мост.

Старинная бродячая ярмарка с чудесным названием «Кугер и Мрак — Представление Демонических Теней» прибывает в Гринтаун, принося с собой под личиной удовольствия и удивления несчастья и ужас. Вилл Хэлоуэй и Джим Найтшейд — а позже и отец Вилла Чарльз — узнают, что стоит за этой ярмаркой. Сюжет постепенно сужается до борьбы за одну-единственную душу — душу Джима Найтшейда. Назвать это аллегорией было бы неверно, но назвать рассказом ужасов с моралью — в духе предшествующих книге комиксов «Энтертейнинг комикс» — можно. Сущности то, что происходит с Джимом и Виллом, не очень отличается от страшной встречи Пиноккио на Острове удовольствий, где мальчики, потакающие своим нехорошим желаниям (например, курящие сигары или играющие в бильярд на деньги), превращаются в ослов. Брэдбери имеет в виду плотские соблазны — не только сексуальные увлечения, но плотские в самых разнообразных формах и проявлениях; радости плоти становятся такими же несдержанными и дикими, как вытатуированные картинки, которые покрывают тело мистера Мрака¹.

¹ Намек на сексуальную плоть мы встречаем в эпизоде с Театром; Брэдбери в своем письме ко мне отказался говорить на эту тему, хотя я просил его кое-что разъяснить. Это один из самых волнующих эпизодов книги. Брэдбери пишет, что Джим и Вилл обнаружили Театр на верхнем этаже дома, куда забрались в поисках кислых яблок. Брэдбери рассказывает нам, что у человека, заглянувшего в Театр, меняется вкус ко всему, включая вкус фруктов, и хотя меня всегда охватывает стремление при первом же намеке на университетский анализ бежать, как бежит лошадь, почувяв, что свежая вода отравлена щелочью, невозможно не заметить намек на райское яблоко. Что же происходит в этом Театре на вто-

Что не дает роману Брэдбери превратиться в «кошмарную аллегория» или в упрощенную волшебную сказку, так это владение сюжетом и стиль. Стиль Брэдбери, который так привлекал меня в молодости, теперь кажется слегка переслащенным. Но он по-прежнему обладает поразительной силой. Вот абзац, который кажется мне переслащенным:

А Вилл? Вилл, скажем так, — последняя груша лета на самой верхней ветке. Бывает, глядишь на проходящих мимо мальчуганов, и на твои глаза навертываются слезы. Они чувствуют себя хорошо, выглядят хорошо, ведут себя хорошо. Они не замыслили писать с моста или стибрить точилку в мелочной лавке. Не в этом дело. А в том, что, глядя на них, точно знаешь, как сложится вся их жизнь: сплошные удары, ссадины, порезы, синяки — и непреходящее удивление: за что, почему? За что именно им такая напасть?

А вот абзац, в котором все кажется верным:

Свисток этого паровоза вобрал в себя все стенания из других ночей, других дремлющих лет, вой осененных лунными грезами псов, леденящее кровь дыхание рек сквозь январские ставни, рыдание тысяч пожарных сирен, хуже того! — последнее клочья дыхания, протест миллиарда мертвых или умираю-

ром или третьем этаже, который меняет вкус яблок; что зачаровало Джима с его темной фамилией и его друга с фамилией христианской, которая в нашем сознании ассоциируется со способностью в любой ситуации оставаться на стороне добра? Брэдбери намекает, что Театр показывает сцену из публичного дома. Внутри голые люди, они «сбрасывали через голову рубашки, роняли на ковер одежду и в безумно-трепетной наготе, напоминая дрожащих лошадей, протягивали руки вперед, чтобы трогать друг друга». (Здесь и ниже цитируется по книге: Р. Брэдбери. Избранные сочинения. В трех томах. Том третий. Что-то страшное грядет: Роман. Канун Всех святых: Повесть. — М.: Олимп, 1992. Пер. с англ. Л. Жданова.) Если так, то этот эпизод является наиболее красноречивым предсказанием плотского отклонения от нормы, которое так сильно привлекает Джима Найтшейда, стоящего на пороге взросления. — *Примеч. автора.*

щих людей, не желающих смерти, их стоны, их вздохи, разлетающиеся над землей!

Вот это свисток паровоза, парни! Это я понимаю!

Яснее, чем любая другая книга, о которых здесь шла речь, «Что-то страшное грядет» отражает различие между жизнью аполлоновой и дионисовой. Ярмарка Брэдбери, которая пробирается в городок и разбивает тент на лугу в три часа утра (фицджеральдова темная ночь души, если хотите), — это символ всего ненормального, мутировавшего, чудовищного... дионисова. Я часто думал, не объясняется ли привлекательность мифа о вампире для детей тем простым фактом, что вампиры спят днем, а бодрствуют ночью (вампирам никогда не приходится пропускать ночные фильмы о чудовищах из-за того, что завтра идти в школу). Точно так же нам ясно, что привлекательность ярмарки для Джима и Вилла (конечно, Вилл тоже испытывает на себе ее притяжение, хотя и не так сильно, как Джим; даже отец Вилла не остается равнодушен к этой смертоносной песне сирен) отчасти объясняется тем, что в ней нет определенного времени сна, нет правил и расписаний, нет скучной повседневной жизни маленького городка, нет «ешь свою брокколи и думай о голодающих в Китае», нет школы. Ярмарка — это хаос, это территория табу, которая волшебным образом стала подвижной, перемещается с места на место и даже из времени во время со своей труппой уродцев и чарующими аттракционами.

Мальчики (и Джим, конечно) представляют ей прямую противоположность. Они нормальны, не мутанты, не чудовища. Они живут по правилам освещенного солнцем мира — Вилл добровольно, Джим с нетерпением. И именно поэтому они нужны ярмарке. Суть зла, говорит Брэдбери, — в стремлении извратить тот тонкий переход от невинности к опыту, который должны проделать все дети. В мире фантастики Брэдбери — мире жесткой морали — уроды, населяющие ярмарку, внешне приняли облик своих внутренних пороков. Мистер Кутер, проживший тысячи лет, платит за свою темную упадническую жизнь тем,

что превращается в тварь еще более древнюю, такую древнюю, что мы не можем даже себе этого представить, и жизнь в нем поддерживает постоянный приток электричества. Человеческий скелет платит за скупость чувств; толстая женщина — за физическое и эмоциональное обжорство; ведьма Пылюга — за вмешательство своими сплетнями в жизнь других. Ярмарка сделала с ними то, что делал с жертвами могильщик из раннего рассказа Брэдбери.

С аполлоновой стороны книга приглашает нас вспомнить и пересмотреть факты и мифы нашего собственного детства, в особенности тех, чье детство прошло в маленьком американском городке. В почти поэтическом стиле, который здесь очень уместен, Брэдбери рассматривает тревоги детства и приходит к выводу, что только дети достаточно вооружены, чтобы справиться с детскими мифами ужасами и увлечениями. В рассказе середины 50-х годов «Детская площадка» [*The Playground*] взрослый мужчина волшебным образом возвращается в детство и оказывается в мире безумного ужаса — но это всего лишь угол игровой площадки с песочницами и горкой.

В «Что-то страшное грядет» Брэдбери переплетает мотив детства в маленьком американском городке с большинством идей новой американской готики, о которых мы уже в какой-то степени говорили. Вилл и Джим в целом — нормальные дети, в них преобладает аполлоново начало, они легко проходят сквозь детство и привыкли смотреть на мир с высоты своего небольшого роста. Но когда в детство возвращается их учительница мисс Фоули — первая гринтаунская жертва ярмарки, — она оказывается в мире однообразного бесконечного ужаса, ужаса, который почти ничем не отличается от испытанного героем «Детской площадки». Мальчики находят мисс Фоули — или то, что от нее осталось, — под деревом.

...и здесь, пряча лицо в ладонях, сидела, съежившись, маленькая девочка, рыдая так, словно город исчез, а его жители вместе с нею затерялись в страшном лесу.

Тут и Джим наконец приблизился, остановился на краю тени и сказал:

— Кто это?

— Не знаю. — Но глаза Вилла начали наполняться слезами, как если бы в глубине души он уже догадался.

— Постой, это не Дженни Холдридж?..

— Нет.

— Джейн Фрэнклин?

— Нет. — Как будто в рот ему прыснули новокаином, язык еле шевелился между онемевшими губами. — Нет...

Девочка продолжала плакать, чувствуя, что они рядом, но еще не поднимая взгляда.

— я... я... помогите мне... никто не хочет помочь... мне так плохо...

На «притяжение ярмарки», которым сопровождался этот злой трюк, могут сослаться и Нарцисс, и Элеанор Вэнс: мисс Фоули заблудилась в зеркальном лабиринте, плененная собственным отражением. Из-под нее выдернули сорок или пятьдесят лет, и она рухнула в детство... именно туда, как ей казалось, она хочет попасть. Но она не подумала о безымянной маленькой девочке, плачущей под деревом.

Джим и Вилл избегают такой участи — с большим трудом — и даже умудряются спасти мисс Фоули из ее первого путешествия по зеркальному лабиринту. Можно предположить, что не лабиринт, а карусель виновна в этом переносе во времени: зеркало показывает время жизни, в которое вам хочется вернуться, а осуществляет перенос карусель. Каждый раз, когда вы делаете круг вперед, вам добавляется год, а с каждым кругом назад ваш возраст на год уменьшается. Карусель — интересная и эффективная метафора, придуманная Брэдбери для обозначения всего течения жизни, и то, что это течение, которое у нас ассоциируется с самыми солнечными воспоминаниями детства, писатель делает мрачным, чтобы оно соответствовало всему сумрачному мотиву ярмарки, рождает тревожные мысли. Когда мы в таком свете видим веселую карусель

с пляшущими лошадками, нам приходит в голову, что если сравнить ход жизни с кругами карусели, тогда ничего нового каждый круг не приносит, вращение в основном повторяется; и, может быть, это заставит нас вспомнить, каким коротким и эфемерным является это кружение; а многим придет на ум медное кольцо, которое мы все безуспешно пытались поймать, но которое сознательно, мучительно не дается нам в руки.

В терминах новой американской готики зеркальный лабиринт — это ловушка, место, где слишком внимательное изучение себя, слишком мрачная интроспекция заставляют мисс Фоули перейти границы нормы. В мире Брэдбери — в мире «Кугера и Мрака — Представления Демонических Теней» — выбора нет; захваченные зеркалом Нарцисса, вы попадаете на опасную карусель и несетесь назад, в непригодное для жизни прошлое, или вперед, в столь же непригодное для жизни будущее. Ширли Джексон использует эти особенности новой американской готики, чтобы рассмотреть характер под крайним психологическим, а может быть, и оккультным давлением; Питер Страуб с их помощью исследует влияние злого прошлого на настоящее; Энн Ривер Сиддонс они помогают проанализировать социальный кодекс и социальное давление; Брэдбери использует их, чтобы вынести моральное суждение. Описывая ужас и горе мисс Фоули, попавшей в детство, куда она так стремилась, он приглушает липко-сладкую романтику, которая могла бы уничтожить его рассказ... и я считаю, что это приглушение только усиливает вынесенный им моральный приговор. Вопреки художественным приемам, которые часто не поднимают, а топят, Брэдбери умудряется сохранить ясность зрения.

Я не хочу сказать, что Брэдбери не творит из детства романтический миф; напротив, он это делает. Детство само по себе — миф для большинства из нас. Нам кажется, что мы помним, что было с нами, когда мы были детьми, но на самом деле это не так. Причина очень проста: мы тогда были чокнутыми. Оглядываясь назад, на этот источник безумия, мы, взрослые — если не психи, то за-

конченные невротики, — пытаемся разглядеть смысл там, где его никогда не было, понять значение происшествий, не имевших никакого значения, и вспомнить мотивации, которых просто не существовало. Так происходит рождение мифа¹.

Вместо того чтобы плыть против этого сильного течения (как Голдинг и Хьюз), Брэдбери его использует; он соединяет миф о детстве с мифом об отце, роль которого исполняет здесь отец Вилла, Чарльз Хэлоуэй... и если верить Брэдбери, также тот линейный монтер из Иллинойса, который был отцом Рэя Брэдбери. Хэлоуэй — библиотекарь, живущий в своем мире мечты; он в достаточной степени мальчик, чтобы понять Вилла и Джима, но и в достаточной степени взрослый, чтобы дать в конце то, что не состоянии дать мальчики, этот финальный ингредиент оллоновой морали, нормы и честности — простое сознание своей ответственности.

Брэдбери утверждает: детство — это время, когда вы еще способны поверить в то, чего, как вы знаете, не существует:

— Все равно неправда это, — выдохнул Вилл. — Не бывает луна-парков так поздно в году. Чертовская ерунда. Кто захочет туда ходить?

— Я. — Джим спокойно стоял, окутанный мраком.

Я, подумал Вилл, и глаза его видели блеск гильотины, гармошки света среди египетских зеркал, чернокожего дьявола, потягивающего лаву, словно крепкий чай.

¹ Я могу назвать только два романа, которые не превращают детство в миф или волшебную сказку и тем не менее создают удивительное впечатление; это «Повелитель мух» Уильяма Голдинга и «Ураган над Ямайкой» [*A High Wind in Jamaica*] Ричарда Хьюза. Вы, конечно, можете написать мне письмо и предложить добавить сюда «Цементный сад» [*The Cement Garden*] Иэна Макьюэна либо «Харриет сказала» [*Harriet Said*] Берил Бейнбридж, но я считаю, что по-своему (по-английски неповторимо) именно эти две повести романтизируют детство с таким же совершенством, с каким это делает Брэдбери. — *Примеч. автора.*

Они просто верят; сердце у них еще способно перевесить голову. Они еще верят, что сумеют продать столько поздравительных открыток или баночек с мазью, чтобы можно было купить велосипед или стереопроектор, что игрушка на самом деле проделает все то, что показывают по телевизору, и что «вы можете сами собрать ее с помощью простых инструментов за несколько минут», и что чудовища из цирка будут такими же страшными и удивительными, как на афишах. И они правы: в мире Брэдбери миф гораздо сильнее реальности, а сердце сильнее головы. Вилл и Джим раскрываются перед нами не как отвратительные, грязные, испуганные мальчишки из «Повелителя мух», но как почти исключительно мифологические существа из мечты о детстве, которая под рукой Брэдбери становится более правдоподобной, чем сама реальность.

В полдень и пополудни они вдоволь поголосили на разных горках, пошибали грязные молочные бутылки, поразбивая тарелочки, прислушиваясь, принюхиваясь, присматриваясь ко всему, чем встречала их осенняя толпа, месившая ногами опилки и сухие листья.

Где они нашли средства, чтобы целый день провести на ярмарке? Большинство детей в аналогичной ситуации подсчитали бы свои финансы, а потом прошли через мучительный процесс выбора; Джим и Вилл побывали всюду. Но и это правильно. Они наши представители в забытой земле детства, и их очевидно неограниченный запас денег (плюс точные попадания в фарфоровые тарелки и пирамиды молочных бутылок) принимается с радостью и не требует рационального обоснования. Мы верим в это точно так же, как верили в то, что Пекос Билл за день вырыл Большой каньон: в тот день он устал и не нес кирку и лопату на плече, как обычно, а тащил их за собой по земле. Дети в ужасе, но мифические дети способны получать удовольствие и от ужаса. «Они остановились, и сердца их часто бились в лад», — пишет Брэдбери.

Кутер и Мрак становятся мифом зла, они угрожают детям не как гангстеры, похитители или просто плохие мальчишки; Кутер — это скорее старый Пью, вернувшийся с Острова сокровищ, и слепота его сменилась ужасным количеством лет, обрушившихся на него, когда карусель вышла из-под контроля. И когда он шипит Виллу и Джиму: «Коррроткой... ссскорбной... жжжизни... вам обом!» — я испытываю тот же холодок, какой пробежал по моей спине, когда в «Адмирале Бенбоу» впервые появилась черная метка.

Сцена, когда мальчишки прячутся от эмиссаров ярмарки, под видом парада ищущих их в городе, становится лучшим итогом того, что Брэдбери помнит о детстве — о том детстве, которое действительно могло существовать между долгими промежутками скуки и такими дрянными занятиями, как «принеси дров», «помой посуду», «вынеси мусор» и «присмотри за младшими братьями и сестрами» (возможно, для мифа о детстве имеет значение то, что Вилл Джим — единственные дети в своих семьях).

Они прятались в старых гаражах, прятались в старых амбарах, прятались на самых высоких деревьях, на какие только могли залезть, но прятаться было скучно, а скука была хуже страха, так что они слезли вниз и пошли к начальнику полиции и отлично побеседовали с ним, двадцать минут чувствовали себя в полной безопасности в участке, и Виллу пришло в голову совершить обход городских церквей, и они взбирались на все колокольни, пугая голубей, и, возможно, в церквях, особенно на колокольнях, они тоже были в безопасности, а может быть, и нет — во всяком случае, им казалось, что там они защищены. Но затем их вновь одолела скука и надоело однообразие, и они были уже готовы сами отправиться в луна-парк, лишь бы чем-нибудь заняться, когда, на их счастье, солнце зашло.

Единственным эффективным фоном для детей из мечты является Чарльз Хэлоуэй, отец из мечты. В образе Чарльза Хэлоуэя мы находим привлекательные черты, которые может дать только фантазия с ее способностью создавать

мифы. Мне кажется, говоря о Чарльзе Хэлоуэе, следует отметить три обстоятельства.

Во-первых, Чарльз Хэлоуэй понимает миф детства, в котором живут мальчики; для всех нас, кто вырастает и с некоторой горечью расстается с родителями, потому что чувствует, что они не понимают нашей молодости, Брэдбери создает образ отца, какого мы, как нам кажется, заслуживаем. Мало кто из реальных родителей способен на такие отклики, как Чарльз Хэлоуэй. Его родительские инстинкты, по-видимому, сверхъестественно обострены. В начале книги он видит, как мальчики бегут домой, посмотрев на ярмарку, и негромко произносит их имена... и все. И ничего потом не говорит Виллу, хотя мальчики были на ярмарке в три часа ночи. Он не боится, что мальчики рыскали там в поисках наркотиков, или грабили старух, или возились с девочками. Он знает, что они отсутствовали по своим мальчишеским делам, бегали ночью... как иногда делают мальчишки.

Во-вторых, эта особенность Чарльза Хэлоуэя далеко не случайна: он сам все еще живет в мифе. Психологические тесты утверждают, что ваш отец не может быть вашим приятелем, но, мне кажется, немногие отцы не стремятся быть приятелями сыновей — и немногие сыновья не хотят, чтобы отцы были их приятелями. Обнаружив, что Вилл и Джим набили на деревья под окнами своих спален скобы и теперь могут незаметно уходить и приходить по ночам, Чарльз Хэлоуэй не требует, чтобы они убрали эти скобы; он лишь восхищенно смеется и просит, чтобы мальчики пользовались ими, только когда им действительно нужно. Когда Вилл с болью говорит отцу, что никто им не поверит, если они расскажут, что произошло в доме мисс Фоули, где злой племянник Роберт (на самом деле это мистер Кугер, который стал выглядеть гораздо моложе после того, как был воссоздан) обвинил их в грабеже, Хэлоуэй просто отвечает: «Я тебе верю». Он верит, потому что в сущности он сам тоже мальчик и в нем не умерла способность удивляться. Гораздо позже, роясь в карманах, Чарльз Хэлоуэй почти кажется старейшим в мире Томом Сойером:

И отец Вилла поднялся, набил табаком свою трубку, поискал в карманах спички, вытащил помятую губную гармонику, перочинный нож, неисправную зажигалку, блокнот, которым обзавелся, чтобы записывать великие мысли, да так ничего и не записал...

Почти все то же самое, кроме дохлой крысы и веревочки, которую можно к ней привязать.

В-третьих, Чарльз Хэлоуэй — отец из мечты, потому что на него можно положиться. Он может в мгновение ока из мальчишки стать взрослым. Свою надежность и ответственность он демонстрирует простым символическим поступком: когда мистер Мрак спрашивает, Хэлоуэй называет свое имя.

— Всего вам доброго, сэр.

Зачем это, папа? подумал Вилл.

Человек с картинками вернулся.

— Как вас звать, сэр? — спросил он без околичностей.

Не говори! подумал Вилл.

Чарльз Хэлоуэй поразмыслил, вынул изо рта сигару, стряхнул пепел и спокойно произнес:

— Хэлоуэй. Служу в библиотеке. Заходите как-нибудь.

— Зайду, мистер Хэлоуэй, непременно зайду.

...[Хэлоуэй] удивленно созерцал самого себя, осваиваясь со своим новым, таким неожиданным состоянием, в котором чувство отчаяния сочеталось с полным спокойствием. Тщетно было бы спрашивать, почему он назвал свою подлинную фамилию; он сам не сумел бы разобраться и по достоинству оценить этот шаг...

Но разве не логично предположить, что он назвал свою подлинную фамилию, потому что мальчикам нельзя этого делать? Он должен защищать их — и он великолепно с этим справляется. И когда темные стремления Джима приводят его на край гибели, появляется Чарльз Хэлоуэй и уничтожает сначала страшную ведьму Пылюку, потом

самого мистера Мрака и начинает борьбу за жизнь Джима и за его душу.

«Что-то страшное грядет» — вероятно, не лучшая книга Брэдбери, мне кажется, что ему вообще всегда трудно было писать романы, но интерес к миру мифа так соответствует поэтической прозе Брэдбери, что роман имел большой успех и стал одной из лучших книг о детстве (подобно «Урагану над Ямайкой» Хьюза, «Острову сокровищ» Стивенсона, «Шоколадной войне» [*The Chocolate War*] Кормье и «Детям Тсуги» [*Tsuga's Children*] Томаса Уильямса — называю лишь несколько), которые должны быть у каждого взрослого... не только для того чтобы давать их читать детям, но чтобы самому вспомнить светлые надежды и темные сны детства. Брэдбери предваряет свой роман цитатой из Йейтса: «Человеком владеет любовь, а любит он то, что уходит». Там есть и другие эпиграфы, но мы согласимся с тем, что слов Йейтса достаточно... и пусть заключительное слово скажет сам Брэдбери — об одной из гринтаунских достопримечательностей, которые зачаровывали детей мечты, о которых он писал:

А что до моего могильного камня? Я хотел бы занять тот прекрасный парикмахерский столб, что стоит перед городским магазином, на случай, если вы ночью забредете к моей могиле сказать мне: «Привет!» И там будет озаренный старый столб, и его ленты из тайн будут сворачиваться и сплетаться в новые тайны — сплетаться вечно. И если вы придете в гости, оставьте яблоко для привидений.

Яблоко... а может, дохлую крысу на веревочке, чтобы ее можно было крутить.

7

«Невероятно уменьшающийся человек» Ричарда Матсона (1956) — еще один роман-фэнтези, упакованный в оболочку научной фантастики в то рациональное десятилетие, когда даже сны должны были иметь реальное осно-

вание, — и этот ярлык до сих пор лепят к книге, потому что так хочется издателям. «Одно из самых невероятных классических научно-фантастических произведений всех времен!» — кричит обложка недавнего переиздания «Беркли»; при этом совершенно игнорируется то обстоятельство, что постоянное уменьшение человека со скоростью одна седьмая дюйма в день лежит за пределами любой научной фантастики.

На самом деле Матесон, как и Брэдбери, никогда особенно не интересовался научной фантастикой. Он снабжает роман необходимым количеством «научных» слов (мое любимое место: врач восхищается «невероятным *катаболизмом*» Скотта Кери), а потом о них забывает. Мы знаем, что процесс, который заканчивается тем, что Скотту приходится убегать от паука «черная вдова» в собственном подвале, начинается, когда на Скотта обрушивается сверкающий поток радиоактивных частиц; радиоактивность воздействует на остатки инсектицида, который он применял несколько дней назад. Это сочетание и запускает процесс уменьшения — минимальная дань рациональному объяснению, современная версия пентаграмм, мистических пассов и злых духов. К счастью для читателя, Матесон, как и Брэдбери, больше интересуется сердцем и разумом Скотта Кери, чем его «невероятным катаболизмом».

Стоит отметить, что «Невероятно уменьшающийся человек» возвращает нас к старым страхам перед радиацией и к мысли о том, что вымышленные ужасы помогают нам вытащить наружу и облечь в плоть то, что тревожит нас на уровне подсознания. «Невероятно уменьшающийся человек» может существовать только на фоне ядерных испытаний, межконтинентальных баллистических ракет, брешей в ядерном щите и стронция-90 в молоке. Если взглянуть с этой точки зрения, роман Матесона (а это, согласно Джону Броснану и Джону Ключу, авторам статьи о Матесоне в «Энциклопедии научной фантастики», его вторая опубликованная книга; первой книгой они называют «Я — легенда»; по-моему, они пропустили еще два романа Мате-

сона, «Кто-то истекает кровью» [*Someone Is Bleeding*] и «Ярость в воскресенье» [*Fury on Sunday*]) является научной фантастикой не в большей степени, чем такие фильмы о Крупных Насекомых, как «Смертельный богомол» [*The Deadly Mantis*] или «Начало конца». Но в «Невероятно уменьшающемся человеке» Матесон не просто описывает радиоактивный кошмар; название романа предполагает дурные сны фрейдистского характера. Вспомним, что говорил о «Похитителях плоти» Ричард Гид Пауэрс: победа Майлза Беннелла над стручками есть прямой результат его сопротивления деперсонализации, его яростного индивидуализма и защиты извечных американских ценностей. То же самое можно сказать и о романе Матесона¹, но с одной важной оговоркой. На мой взгляд, Пауэрс прав в своем предположении, что «Похитители плоти» — это в основном роман о деперсонализации, даже об уничтожении свободной личности в нашем обществе; в то же время. «Невероятно уменьшающийся человек» рассказывает о том, как свободная личность теряет значение и становится все бессильнее в мире, управляемом машинами, бюрократией, и о равновесии страха, когда будущее планируется с мыслью о «приемлемом уровне смертности». В Скотте Кери мы видим один из наиболее вдохновенных и оригинальных символов того, как обесцениваются в современном обществе человеческие ценности. В одном месте Кери рассуждает, что он вовсе не уменьшается; напротив, это мир увеличивается. Но как на это ни взгляни — обесценивание

¹ Не раз эти два совершенно разных писателя брались за схожие темы. Оба написали книги о путешествии во времени, где герои спасаются в дружелюбном прошлом от ужасного настоящего: роман Финнея «Меж двух времен» (1970), в котором герой возвращается на Восточное побережье Америки на грани веков, и «Где-то во времени» [*Bid Time Return*] Матесона (1975), герой которого тоже возвращается к границе веков, только на Западное побережье. В обоих случаях ими движет стремление избежать того, что Пауэрс называет «культурной деперсонализацией», но трудно представить себе более различное толкование этой идеи и более различные финалы. — *Примеч. автора.*

личности или расширение окружения, — результат один: уменьшаясь, Скотт сохраняет суть своей индивидуальности, зато все больше и больше утрачивает контроль над своим миром. И подобно Финнею, Матесон видит в своей книге «просто историю», без всякого двойного дна или подоплеки. Он рассказывает:

«Работу над книгой я начал в 1955 году. Это единственная моя книга, написанная на востоке, — если не считать романа, который я сочинил в шестнадцать лет, когда жил в Бруклине. Здесь [в Калифорнии] дела шли неважно, и я подумал, что, может быть, ради карьеры мне лучше поехать на восток, поближе к издателям; к тому времени я отказался от мысли писать для кино. В сущности, необходимости в переезде не было. Я просто был сыт по горло этим побережьем и уговорил себя, что нужно вернуться на восток. Там моя семья. Там у моего брата бизнес, и я знал, что смогу заработать на жизнь, если не выйдет с писательством¹. И мы переехали. Когда я писал роман, мы снимали дом на Саунд-Бич, на Лонг-Айленде. Идея романа пришла мне в голову на несколько лет раньше, когда в кинотеатре Редондо-Бич я смотрел глупую комедию с Рэем Милландом, Джейн Уаймен и Альдо Рэем; в одной сцене Рэй Милланд, в спешке уходя из квартиры Джейн, случайно надевает шляпу Альдо Рэя, и шляпа опускается ему на уши. И голос во мне спросил: «А что случится, если человек наденет *свою* шляпу, а будет то же самое?» Так возникла идея.

Весь роман был написан в подвале дома, который мы снимали на Лонг-Айленде. Я поступил очень мудро. Подвал обустраивать не стал. Там стояло кресло-качалка, и каждое утро я с блокнотом и ручкой спускался в подвал

¹ В «Невероятно уменьшающемся человеке» в жизни Скотта Кери все больше и больше поводов для тревог, и один из самых сильных — постоянное снижение заработков и неспособность содержать семью, как раньше. Не хочу сказать, что Матесон просто перенес неурядицы того времени на героя, но предположу, что, не будь Матесон сам обеспокоен, ему не удалось бы так убедительно раскрыть образ Кери. — *Примеч. автора.*

и представлял себе, с чем сегодня столкнется мой герой¹. Мне не требовалось помнить детали или делать пометки. Роман был передо мной в готовом виде. На съемках фильма я с любопытством смотрел, как устанавливают декорации подвала, потому что они напомнили мне подвал на Саунд-Бич, и у меня на мгновение возникло приятное ощущение дежавю.

На весь роман у меня ушло примерно два с половиной месяца. Сперва я пользовался планом, который нашел воплощение в фильме, с самого начала процесса уменьшения. Но потом понял, что так мне потребуется слишком много времени, чтобы дойти до главного. Поэтому я переделал сюжет и сразу сунул героя в подвал. Недавно, когда пошли слухи, что есть задумка сделать римейк фильма и поручить мне сценарий, я решил вернуться к первоначальному плану, потому что в фильме, как и в моей книге приходится довольно долго добираться до сути. Но оказалось, что собираются снимать комедию с Лили Томлин, и к сценарию я не буду иметь отношения. Картину должен был снимать Джон Лендис, и он хотел, чтобы все фантасты играли в ней небольшие роли. Мне досталась роль фармацевта, который... не дает рецепт крошке Лили Томлин, восседающей на плече разумной гориллы (сами видите, какие изменения претерпел сюжет). Я запротестовал. В сущности, начало сценария почти полностью совпадало с моим диалогом в романе. Но потом сценарий и роман начинали существенно расходиться...

Не думаю, чтобы эта книга сейчас что-то для меня значила. То же самое я могу сказать обо всех своих старых книгах. Если бы пришлось выбирать, наверно, я предпочел бы «Я — легенда», но обе книги слишком

¹ Скотт Кери тоже ежедневно спускается в подвал с блокнотом и ручкой; он тоже пишет книгу (кто в наши дни этим не занимается?). В романе Скотт описывает впечатления единственного в мире уменьшающегося человека, чье несчастье позволило его семье жить вполне сносно... можно предположить, что ту же самую возможность дали семье Матесона его книга и снятый по ней фильм. — *Примеч. автора.*

далеки от меня, чтобы иметь какое-то значение... Соответственно, я не стал бы ничего менять в «Невероятно уменьшающемся человеке». Это часть моего прошлого. У меня нет причин что-то менять, я могу только смотреть на роман без особого интереса и радоваться, что он пользуется спросом. На днях я перечел свой первый опубликованный рассказ — «Рожденный от мужчины и женщины» — и поймал себя на том, что не могу соотнести его с собой. Помню, как писал отдельные фразы, но все равно кажется, что сочинял рассказ кто-то другой, не я. Уверен, что вы чувствуете то же самое по отношению к вашим старым вещам¹.

Недавно «Невероятно уменьшающийся человек» вышел в переплете. Сейчас его также издает «Книжный клуб научной фантастики». До сих пор он выходил только в мягких обложках... В сущности, «Я — легенда» — в большей степени научная фантастика, чем «Невероятно уменьшающийся человек». В ней много исследовательского. А в «Невероятно уменьшающемся человеке» научные объяснения — преимущественно набор заумных слов. Конечно, я кое-кого порасспрашивал и кое-что прочитал, но никакого разумного объяснения уменьшению Скотта Кери не нашел. И сейчас я внутренне морщусь... что заставил его уменьшаться на одну седьмую дюйма в день, а не в геометрической прогрессии, и бояться падения с высоты, которое не могло причинить ему вреда. А, к дьяволу это все. Сейчас я не написал бы и «Рожденный от мужчины и женщины», потому что сюжет его начисто лишен логики. Но какая разница?

¹ Между прочим, так оно и есть. Свой первый роман, «Кэрри», я писал в нелегких обстоятельствах, и в книге рассказывается о героях, столь неприятных и чуждых моему мировоззрению, что они мне представляются почти марсианами. Когда я сейчас беру эту книгу в руки — что случается редко, — мне не кажется, что ее написал кто-то другой, но у меня возникает очень странное ощущение... как будто я писал ее в состоянии тяжелого умственного и эмоционального недомогания. — *Примеч. автора.*

Как я говорил, я наслаждался работой над этой книгой... потому что был своего рода Босуэллом¹ Скотта Кери и наблюдал, как он ежедневно обходит подвал. В первые дни я приносил с собой печенье и кофе и ставил на полку, и со временем это стало частью сюжета. Некоторые эпизоды из периода уменьшения мне до сих пор нравятся: мужчина, который подбирает Скотта, когда тот путешествует автостопом; карлик; преследующий его мальчик; распадающийся брак».

Если принять линейный подход, предлагаемый Матесоном, легко сформулировать суть «Невероятно уменьшающегося человека». Пройдя сквозь сверкающее облако радиации, Кери начинает терять по одной седьмой дюйма в день — приблизительно фут за сезон. Как верно заметил Матесон, в этом есть некое несоответствие научным принципам, но, по его же словам, какая разница, если мы принимаем, что это не научная фантастика и что книга Матсона не похожа на романы и рассказы таких авторов, как Артур Кларк, Айзек Азимов или Ларри Нивен? Не менее антинаучно, что дети попадают в другой мир через шкаф в спальне, но именно это происходит у К. С. Льюиса в книгах о Нарнии. Нас интересует не техническая сторона уменьшения, а то, что постоянное сокращение на дюйм в неделю позволяет нам мысленно прикладывать линейку к Скотту Кери.

Приключения уменьшающегося Скотта представлены в ретроспективе; основное действие происходит в течение недели, которую Скотт считает последней в своей жизни. Он оказался в ловушке, пытаясь спастись от собственной кошки и от воробья из сада. Есть что-то особенно ужасное в рассказе о Киске; каждый хорошо представляет себе, что произойдет, если вдруг какой-то злой волшебник сделает вас семи дюймов ростом и ваша собственная кошечка, свернувшаяся у огня, увидит, как вы пробираетесь по полу. Кошки, эти лишенные морали убийцы животного мира, —

¹ Джеймс Босуэлл был биографом Сэмюэла Джонсона. В переносном смысле — добросовестный биограф.

вероятно, самые страшные из млекопитающих. Я лично не хотел бы встретиться с кошкой в такой ситуации.

Может быть, лучше всего Матесону удалось описать одинокого человека, ведущего отчаянную схватку с силами, которые гораздо больше, чем он сам. Вот окончание рассказа о сражении Скотта с птицей, которая загнала его в подвал:

Он встал и снова бросил в птицу снежок; снежок прилип к темному клюву. Птица отскочила. Скотт повернулся и с трудом сделал еще несколько шагов, но тут птица снова набросилась на него, мокрые крылья забили по голове. Он в отчаянии замахал руками и ударился пальцами о твердый клюв. Птица снова отлетела...

И вот, холодный и мокрый, он стоял, прижавшись спиной окну подвала, швырял снег и отчаянно надеялся, что птица наступит и ему не придется прыгать в подвал-тюрьму.

Но птица приближалась, пыталась его схватить, нависала над ним, и ее крылья хлопали, как мокрые простыни на ветру. Неожиданно ее клюв ударил его по голове, разрезал кожу, отбросил к дому... Он набрал снега, бросил, промахнулся. Крылья по-прежнему били его по лицу, клюв рвал кожу.

Скотт с воплем повернулся и устремился к открытому квадрату. Ошеломленно пополз в него. Птица протолкнула его внутрь.

В тот момент, когда птица втолкнула Скотта в подвал, он был семи дюймов ростом. Матесон дает читателю понять, что его роман в большой степени — сопоставление микрокосма и макрокосма, и семь недель, проведенных героем в малом мире, — просто повторение того, что он пережил в мире большом. Упав в подвал, Скотт становится королем; без особых трудностей он подчиняет себе окружающее. Но по мере того как он уменьшается, силы его снова уходят... и появляется Немезида.

Паук гнался за ним по укрытому тенью песку, раскачиваясь на длинных ногах. Тело его, похожее на гигантское блестящее

яйцо, мрачно дрожало, когда паук неся по грудам песка, нанесенным ветром, оставляя за собой борозды... паук догонял его, пульсирующее яйцо-тело висело на бегущих ногах — яйцо, чей желток отравлен ядом. Скотт мчался, задыхаясь, каждой клеточкой ощущая ужас.

По мнению Матесона, макрокосм и микрокосм постоянно меняются местами, и черный паук, живущий в том же подвальном мире, символизирует все проблемы, с которыми сталкивается уменьшающийся герой. Но обнаружив, что есть сторона в его жизни, которая не подверглась уменьшению, и это — способность думать и разрабатывать планы, Скотт получает в свое распоряжение источник силы, не зависящий от того, в каком -косме он существует. Скотт выбирается из подвала, который Матесону удалось сделать таким же странным и пугающим, как любой чуждый мир... и делает последнее, потрясающее открытие, что «для природы не существует нуля» и что есть место, где макрокосм и микрокосм постепенно сливаются.

«Невероятно уменьшающегося человека» можно читать просто как хорошее приключенческое повествование — я, несомненно, отнес бы этот роман к небольшой горстке тех, которые рекомендовал бы прочесть, завидуя первооткрывателям (другие произведения — «Шарф» Блоха, «Хоббит» [*The Hobbit*] Толкина, «Дикий» [*Feral*] Бертон Руше). Но в романе Матесона есть не только приключения — это своеобразная сюрреалистическая программа роста для маленьких людей. На более глубоком уровне это роман о власти — утраченной и обретенной.

Позвольте на короткое время отвлечься от книги Матесона — как говорил Дуглас Макартур, я вернусь¹ — и сделать вот какое дикое заявление: фэнтези — это, по существу, всегда произведения о власти; самые великие из них рассказывают об обретении власти дорогой ценой и ее тра-

¹ Покидая в 1942 году Филиппины, генерал Макартур произнес знаменитые слова: «Я вернусь». Возвращение в 1944 году было обставлено очень торжественно и сопровождалось толпами репортеров и фотокорреспондентов.

гической утрате; средние имеют дело с людьми, которые не теряли власть, а просто владели ею. Фэнтези средней руки обращена к людям, которые чувствуют, что им в жизни не хватает силы и власти, и обретают недостающее путем подмены, читая рассказы о варварах с сильными мышцами; исключительную способность этих варваров к битвам превышает только их же способность к любовным забавам; в таких рассказах мы обычно находим семифутового героя, который пробивается по алебастровой лестнице к разрушенному храму; в одной его руке сверкающий меч, в другой — полуодетая красавица.

Эти произведения, которые любители называют «меч и магия», — не самый плохой сорт фэнтези, но все же им обычно не хватает вкуса; эти романы о Крутых Парнях, одетых в звериные шкуры, обычно относят к категории «после 18» (как правило, их обложки украшены рисунками Джеффа Джонса). Романы «меча и магии» — это романы о силе, предназначенные для слабаков. Парень, который роится молодых хулиганов, торчащих возле автобусной остановки, дома вечером представляет себя с мечом в руке; его животик волшебным образом исчезает, а дряблые мышцы чудом преобразуются в «стальные мускулы», что воспевают в дешевых журналах последние пятьдесят лет.

Единственным писателем, которому удавался такой тип произведений, был Роберт Говард, странный гений, живший и умерший в техасской глубинке (он покончил с собой, когда его мать лежала на смертном одре; очевидно, не мог представить себе жизнь без нее). Силой и яростью своего таланта, мощью воображения Говард преодолел ограниченность материала; воображение Говарда было бесконечно сильнее самых отчаянных мечтаний о силе его героя, Конана. Текст Говарда так заряжен энергией, что едва не искрит. Такие произведения, как «Люди черного круга» [*The People of the Black Circle*], светятся странным, напряженным светом. В своих лучших книгах Говард был Томасом Вулфом фэнтези, но остальные его произведения или незначительны, или просто крайне плохи... Я понимаю, что оскорбляю чувства всех поклонников Говарда —

а имя им легион, — но не думаю, что есть более подходящее выражение. Роберт Блох, один из современников Говарда, в своем первом письме в «Странные рассказы» написал, что даже Конан не так уж хорош. Блох предложил переправить Конана в вечную тьму, где он мог бы своим мечом сражаться с бумажными куклами. Нужно ли добавлять, что это предложение не понравилось марширующим ордам поклонников Конана, и они, вероятно, линчевали бы бедного Боба Блоха на месте, если бы поймали его в Милуоки.

Ступенькой ниже «меча и магии» находятся супергерои, которыми населены комиксы двух еще оставшихся в этой области журналов-гигантов, хотя, пожалуй, слово «гиганты» — слишком сильное; согласно обзору, опубликованному в выпуске 1978 года журнала «Мурашки» [*Creepy*] «Уоррен», спрос на комиксы неуклонно падает. Эти герои (художники, рисующие комиксы, традиционно именуют их «героями в длинных кальсонах») вообще неуязвимы. Кровь никогда не струится из их волшебных тел; они способны привлечь к ответственности таких колоритных злодеев, как Лекс Лютор или Песочный человек, даже не снимая с них масок, и дать показания в открытом суде; они могут порой потерпеть поражение, но никогда не погибают¹.

¹ Одной из причин успеха Человека-паука «Марвел» в начале 60-х годов была, возможно, его уязвимость: он оказался удивительным исключением из стандартной формулы комиксов. Есть что-то привлекательное в уязвимости Питера Паркера и его второго «я», Человека-паука. После того как его победил радиоактивный паук, Питер потерял желание бороться с преступниками; он решает попытать счастья в шоу-бизнесе. Однако вскоре он открывает истину, горькую для себя и забавную для зрителя: как бы здорово ты ни выглядел в шоу Салливана, «Марин мидленд бэнк» все равно не оплатит тебе чек, выписанный на Поразительного Человека-паука. За эти нотки реализма, проникнутые искренним сожалением, можно поблагодарить Стэна Ли, создателя Человека-паука, который больше других сделал для того, чтобы комиксы не разделили участь дешевых журналов и романов 60-х и 70-х годов. — *Примеч. автора.*

На другой стороне спектра находятся герои либо вовсе бессильные, либо открывающие силу в самих себе (как обнаруживает ее Томас Ковенант в замечательной трилогии Стивена Дональдсона «Томас Ковенант Неверующий» [*Thomas Covenant the Unbeliever*] или Фродо в эпосе Толкина о Кольцах всевластия), либо утрачивающие силу и обретающие ее вновь, как Скотт Кери в «Невероятно уменьшающемся человеке».

Как мы уже отмечали, произведения ужаса — это небольшой кружок в гораздо более широком круге всей фэнтези, а что такое фэнтези, как не истории о колдовстве? А что такое истории о колдовстве, как не рассказы о силе? Одно определяет другое. Сила есть волшебство; сила есть возможность. Противоположность возможности — импотенция, бессилие, а бессилие — это утрата волшебства. Бессилия нет в романах «меча и магии», нет ее и в историях о Бэтмене, Супермене и Капитане Марвеле, которые мы читаем в детстве, прежде чем перейти к более серьезной литературе и более широкому взгляду на жизнь. Главная тема фэнтези — не магия и владение ею (будь оно так, героем цикла Толкина был бы не Фродо, а Саурон); на самом деле — по крайней мере, так мне кажется — это поиски магии и выяснение принципов ее действия.

Возвращаясь к роману Матесона, скажем, что уменьшение — сама по себе очень привлекательная концепция, не правда ли? В голову сразу приходит множество символов, и почти все они вращаются вокруг силы и бессилия — полового или любого другого. В книге Матесона уменьшение наиболее важно, потому что вначале Скотт Кери считает размер синонимом силы, потенции... волшебства. Но вот он начинает уменьшаться и постепенно утрачивает и то, и другое, и третье... пока не меняется его точка зрения. Его реакция на утрату силы, потенции и волшебства — как правило, слепой гнев:

— Что, по-вашему, я должен делать? — взорвался он. — Позволить играть с собой? О, вы не были там, вы не видели! Все равно что дети с новой игрушкой. Уменьшающийся чело-

век. Боже милосердный, уменьшающийся человек! Их проклятые глаза вспыхивают...

Подобно постоянным возгласам Томаса Ковенанта «К черту!» в трилогии Дональдсона, гнев Скотта не маскирует бессилие, а лишь подчеркивает его, и именно ярость Скотта делает характер этого персонажа таким интересным и правдоподобным. Он не Конан, не Супермен (Скотт потерял много крови, выбираясь из своей тюрьмы-подвала, и, наблюдая за его лихорадочными попытками вылезти оттуда, мы начинаем подозревать, что он наполовину безумен) и не Док Сэвидж. Скотт не всегда знает, что ему делать. Он часто ошибается, и когда ошибается, ведет себя подобно большинству из нас: раздражается и капризничает, как взрослый ребенок.

В сущности, если рассматривать уменьшение Скотта как символ неизлечимой болезни (развитие любой неизлечимой болезни включает в себя потерю сил), мы увидим рисунок, хорошо знакомый психологам... только они этот рисунок опишут на несколько лет позже. Скотт почти точно следует этому курсу — от недоверия к гневу, затем к депрессии и, наконец, к финальному смирению. Как в случае раковых больных, последний фокус заключается в том, чтобы принять неизбежное — и, возможно, найти новые пути к волшебству. И у Скотта, как у многих неизлечимо больных, это принятие неизбежного сопровождается своего рода эйфорией.

Мы можем понять стремление Матесона использовать принцип ретроспективы, чтобы быстрее добраться до сути, но невольно задумываемся, что было бы, если бы его рассказ строился в хронологической последовательности. Мы видим несколько отделенных друг от друга эпизодов, в которых Скотт утрачивает силу: в одном случае его преследуют подростки, принимая за маленького ребенка; в другом — подвозит мужчина, оказавшийся гомосексуалистом. Он начинает ощущать растущее неуважение со стороны своей дочери Бет; отчасти в этом виновата идея о том, что «сильный всегда прав», — идея, которая почти всегда неза-

метно, но influentially присутствует в отношениях самых просвещенных родителей и детей (можно сказать также, что «сила дает власть» или что «сила творит волшебство»), — но главная причина состоит в том, что Бет приходится постоянно пересматривать свое отношение к отцу, который, прежде чем оказаться в подвале, живет в кукольном домике. Можно даже представить себе, как Бет в дождливый день приглашает подруг поиграть с ее папочкой.

Но самые тяжелые проблемы возникают у Скотта с его женой Лу. Проблемы личные и сексуальные, и я думаю, что большинство мужчин, даже в наши дни, наиболее полно отождествляют силу и волшебство с сексуальной потенцией. Женщина не хочет, но может; мужчина хочет, но вдруг обнаруживает, что не может. Дурные новости. И когда Скотт становится ростом четыре фута один дюйм, он возвращается домой из больницы, где проходил различные обследования, и оказывается непосредственно в ситуации, в которой болезненно очевидна утрата сексуального волшебства:

Луиза с улыбкой посмотрела на него.

— Ты выглядишь таким приятным и чистеньким, — сказала она.

Слова ее были обычными, и выражение лица тоже, но неожиданно он остро почувствовал свой рост. Губы дернулись в подобии улыбки, он подошел к дивану и сел рядом с ней, но сразу же пожалел об этом.

Она принялась.

— М-м-м, как ты приятно пахнешь, — сказала она.

— А ты приятно выглядишь, — ответил он. — Ты прекрасна.

— Прекрасна? — Она усмехнулась. — Только не я.

Он наклонился и поцеловал ее теплое горло. Она подняла левую руку и медленно погладила его по щеке.

— Такая приятная и гладкая, — прошептала она.

Он сглотнул... неужели она говорит с ним как с ребенком?

Несколько минут спустя:

Он медленно выдохнул через нос.

— Думаю... это было бы нелепо... Похоже на...

— Милый, пожалуйста. — Она не позволила ему закончить. — Не надо делать вещи хуже, чем есть на самом деле.

— Посмотри на меня, — сказал он. — Разве может быть еще хуже?

Позже мы видим, как Скотт подглядывает за девушкой, которую Луиза наняла, чтобы присматривать за Бет. В серии комически-ужасных сцен Скотт превращает прыщавую толстушку в сексуальную богиню мечты. Этим возвратом к раннему бессильному подростковому состоянию Матесон показывает, как много сексуального волшебства утратил Скотт.

Но несколько недель спустя на ярмарке — в этот момент Скотт ростом полтора фута — он встречает Клариссу, карлицу, участвующую в шоу уродов. И в этой встрече мы видим глубокую убежденность Матесона в том, что утраченное волшебство может быть вновь обретоено, что он существует на многих уровнях и становится объединяющей силой, которая делает макрокосм и микрокосм чем-то единым. При первом знакомстве Скотт несколько выше Клариссы, и в ее трейлере он обретает мир, в котором снова присутствует перспектива. Это окружение, в котором он вновь может убедиться в своей силе:

Дыхание перехватило. Это его мир, его собственный мир — стулья и диван, на которых он может сидеть, не боясь утонуть; стол, рядом с которым он может встать и протянуть руку, а не проходить под ним; лампы, которые он может включать и выключать, а не стоять под ними беспомощно, словно это деревья.

И — почти нет необходимости говорить об этом — он вновь обретает и сексуальное волшебство, в эпизоде одновременно патетичном и трогательном. Мы знаем, что он утратит его, уйдет с уровня Клариссы, и она станет для него гигантом, и хотя эпизод несколько смягчен ретроспективой, утверждение сделано: то, что можно найти однажды, можно найти снова. Этот эпизод с Клариссой наи-

более отчетливо оправдывает странный, но поразительно мощный финал романа:

...Он подумал: если природа существует на бесконечном количестве уровней, то и разум тоже должен существовать на бесконечном количестве уровней... И Скотт Кери углубился в свой новый мир, продолжая поиск.

И мы искренне надеемся, что его не проглотит первый же садовый слизняк или попавшаяся на пути амеба.

В киноверсии, сценарий которой тоже написал Матесон, заключительные слова Скотта — торжествующее «Я все еще существую!» — он произносит на фоне несущихся туманностей и взрывающихся галактик. Я спросил Матесона, что это — религиозные коннотации или, возможно, отражение возникающего интереса к жизни после смерти (эта тема выходит на первый план в последующих книгах Матесона, таких как «Адский дом» [*Hell House*] и «Куда приводят мечты» [*What Dreams May Come*]). Матесон ответил: «Я думаю, заключительные слова Скотта Кери утверждают наличие континуума между макрокосмосом и микрокосмосом, а не между жизнью и жизнью после смерти. Любопытно, что тогда я едва не приступил к работе над сценарием «Фантастического путешествия» [*The Fantastic Voyage*], которое хотела снимать «Коламбия». У меня ничего не вышло, потому что там нужны были технические подробности, а я предпочитаю иметь дело с образами, но это было бы своего рода продолжение «Невероятно уменьшающегося человека» — в микроскопическом мире, с ружьем и лучом».

В целом можно сказать, что «Невероятно уменьшающийся человек» — произведение на классическую тему выживания; здесь, в сущности, есть только один образ, и проблемы героя элементарны: пища, убежище, уничтожение Немезиды (дионисовой силы в аполлоновом мире подвала Скотта). Вне всякого сомнения, это книга и о сексе, но гораздо более глубокая, чем издания в бумажных обложках 50-х годов в стиле «трам-бам-спасибо-мадам». Матесон сыграл важную роль в борьбе писателей-фантастов за право реалистично и чувственно писать о сексуальных про-

блемах; в той же самой борьбе (а это была настоящая битва) участвовали Филип Хосе Фармер, Харлан Эллисон и, самое главное, Теодор Старджон. Сейчас уже трудно представить, какой шум поднялся из-за заключительных страниц «Немного твоей крови» [*Some of Your Blood*] Старджона, на которых с исключительной точностью описано, как вампир получает свое продовольствие («Луна полная, — тоскливо и одновременно пугающе пишет он своей подруге в последнем абзаце, — и мне хотелось бы немного твоей крови»), но шум был, можете мне поверить. Конечно, хотелось бы, чтобы Матесон не так серьезно отнесся к сексуальной проблематике, но, учитывая время, в которое была написана книга, можно поаплодировать ему за то, что он вообще об этом написал.

В качестве романа о потерянной и обретенной силе «Невероятно уменьшающийся человек» относится к лучшим образцам фэнтези рассматриваемого периода. Но | хочу, чтобы у вас сложилось представление, будто я говорю о сексуальной силе и мужской потенции. Существую скучные критики — в основном недоделанные фрейдисты, — которые хотели бы все произведения фэнтези и ужасов свести к сексу; как-то раз на вечеринке осенью 1978 года я услышал одно толкование финала «Невероятно уменьшающегося человека» — не стану называть женщину, которой принадлежит эта теория, но если вы читаете фантастику, вы ее узнаете, — и его, вероятно, стоит здесь привести. Женщина сказала, что паук символизирует влагалище. Скотт убивает свою Немезиду, «черную вдову» (из всех пауков он больше всего смахивает на влагалище), прокалывая ее булавкой (фаллический символ, понятно?). Таким образом, продолжала критикесса, потерпев неудачу в сексе с женой, обретя секс с карлицей Клариссой и вновь потеряв его, Скотт символически приканчивает собственный сексуальный порыв, прокалывая паука. Это его последний сексуальный акт, прежде чем он покинет подвал и обретет большую свободу.

Разумеется, это вздор; все это говорится с благими намерениями, но не перестает быть вздором. Я рассказываю

об этом лишь для того, чтобы показать, с чем порой приходится иметь дело писателю... и распространяют эту ерунду люди, которые считают — открыто или в глубине души, — что все писатели жанра ужасов — в той или иной степени люди свихнувшиеся. А из этого для них логически вытекает, что произведения писателя — все равно что чернильные пятна теста Роршаха, которые при внимательном изучении раскрывают анальную, оральную или генитальную фиксацию автора. Рассказывая о насмешливых отзывах, которые получила опубликованная в 1960 году книга Лесли Фидлер «Любовь и смерть в американском романе» [*Love and Death in the American Novel*], Уилфрид Шид добавляет: «Фрейдистские интерпретации всегда встречаются гоготом». Обнадеживающая новость, особенно если вспомнить, что даже самых уравновешенных и степенных романистов соседи считают немного странными... а писатель ужасов всегда должен быть готов иметь дело с тем, что язываю «постельными вопросами». А ведь большинство из нас совершенно нормальны. Хе-хе-хе.

Отбросив фрейдизм, можно сказать, что «Невероятно уменьшающийся человек» — это просто очень хорошая история, в которой речь идет о внутренней политике силы... или, если хотите (а я хочу), о внутренней политике волшебства. И когда Скотт убивает паука, это означает, что волшебство зависит не от размера, а от ума и твердости духа. И если Скотт возвышается над другими героями жанра (сознательная игра слов), если роман Матесона превосходит все прочие книги, в которых крошечные герои сражаются с жуками и хищными богомолами (на память приходит «Холодная война в деревенском саду» [*Cold War in a Country Garden*] Линдсея Гаттериджа), то лишь потому, что Матесон сделал своего героя очень симпатичным — и весьма убедительным¹.

¹ Писателей и читателей то и дело привлекает жизнь в микрокосме; в начале этого года «Макмиллан» напечатал «Малый мир» [*Small World*] Табиты Кинг, злую комедию нравов, в которой действие вращается вокруг сказочно дорогого кукольного домика президента, дочери президента — нимфоманки и безумного ученого, чело-

8

Было бы несправедливо даже в таком кратком обзоре современных романов ужасов не упомянуть двух молодых английских авторов — Рэмси Кэмпбелла и Джеймса Герберта. Они принадлежат к новому поколению английских фантастов, которые словно бы оживляют жанр путем перекрестного опыления, как это сделали в начале 60-х английские поэты с американской поэзией. Помимо Кэмпбелла и Герберта, которые у нас наиболее известны, есть еще Роберт Эйкман (его вряд ли можно назвать новичком, но, поскольку внимание американской публики привлекали такие его книги, как «Холодная рука в моей» [*Cold Hand in Mine*], его тоже можно отнести к этой новой английской волне), Ник Шерман и Томас Тессьер, американец, живущий в Лондоне и недавно выпустивший ром «Рышущий по ночам» [*The Nightwalker*], быть может, лучшую книгу об оборотнях за последние двадцать лет, а и за сорок.

Как говорит Пол Теру, еще один американец, живущий в Лондоне, в литературе ужасов есть что-то сугубо английское (особенно когда она имеет дело с архетипом Призрака). Теру, который свой роман ужасов, «Черный дом» [*The Black House*], написал в весьма сдержанном ключе, предпочитает манерные, зато кровавые рассказы М. Р. Джеймса, и ему кажется, что в них заключено все, что отличает классический английский рассказ ужасов. Рэмси Кэмпбелл и Джеймс Герберт — модернисты, и хотя семья модернистов слишком мала, чтобы даже дальние родственники не были чем-то похожи, на мой взгляд, эти писатели чрезвычайно различаются по стилю, точке зрения и методу воздействия; в то же время их произведения

века, страдающего излишней полнотой и столь же жалкого, сколь пугающего. Книга опубликована в 1981 году и, стало быть, не входит в рассматриваемый нами отрезок, но это даже к лучшему: автор — моя жена, и я был бы пристрастен в своей оценке. Так что могу лишь сказать, что, на мой пристрастный взгляд, «Малый мир» — прекрасное добавление к этому поджанру. — *Примеч. автора.*

очень сильно действуют на читателя и потому достойны упоминания.

Кэмпбелл, родом из Ливерпуля («Вы говорите, как один из “Битлов”», — удивленно говорит женщина писателю в романе Кэмпбелла «Паразит» [*The Parasite*]), пишет холодной, почти ледяной прозой, а его взгляд на родной Ливерпуль всегда нетрадиционен и слегка тревожен. В романах и рассказах Кэмпбелла мир неизменно видится сквозь легкую дымку ЛСД, когда действие наркотика заканчивается... или только начинается. Отточенностью слога, сложностью фраз и образов он напоминает Джойс Кэрролл Оутс, если бы она писала в таком жанре (и подобно Оутс, он чрезвычайно плодовит; выпускает все новые и новые романы, повести и эссе), и в том, как его герои видят мир, тоже есть что-то от Оутс... есть что-то леденящее и слегка шизофреническое в том, как они смотрят ловно сквозь дымку ЛСД... и в том, *что* они видят. Вот, например, что видит Роуз, героиня «Паразита», когда заходит в ливерпульский магазин:

Дети смотрели на нее своими раскрашенными глазами. На первом этаже из отдела перчаток к ней тянулись красные, розовые и желтые руки на стеблях. Слепые розовато-лиловые лица торчали на шеях длиной с предплечье; на головах восседали парики.

...Лысый мужчина по-прежнему смотрел на нее. Его голова, будто взгромоздившаяся на книжный шкаф, под флюоресцентным освещением сверкала, как пластмассовая. Глаза у него были яркие, плоские и лишенные выражения, словно стеклянные; она подумала о голове манекена со снятым париком. Когда меж его губ показался толстый розовый язык, ей показалось, что это ожившая пластмассовая голова.

Отличная проза. Но странная; настолько кэмпбелловская, что это можно считать торговой маркой. Хорошие романы ужасов — штучный товар, но тем не менее постоянно появляются новые. Я хочу сказать, что вы можете ежегодно рассчитывать на появление одного хорошего

(или по крайней мере действительно интересного) романа ужасов или романа о сверхъестественном, — то же самое можно сказать и о фильмах ужасов. В урожайный год могут появиться три удачные книги среди обилия дешевого чтения о ненавистных детишках с паранормальными способностями или о кандидатах в президенты из ада, среди толстых сборников вроде недавней «Девственницы» [Virgin] Джеймса Петерсена. Но — может быть, это парадоксально, а может, и нет — хорошие писатели в жанре ужасов — явление редкое... а Кэмпбелл — не просто хороший писатель.

Поэтому любители жанра с удовольствием и радостью встретят «Паразита»; книга еще лучше первого романа Кэмпбелла, на котором я хочу кратко здесь остановиться. В течение нескольких лет Кэмпбелл отказывался от своей фирменной разновидности повести ужасов (первую книгу Рэмси Кемпбелла, как и первые книги Брэдбери и Робер Блоха, напечатало издательство «Аркхэм-Хаус»; это «Обитель озера» [The Inhabitant of the Lake], в стиле Лавкроста). В продаже постоянно имеются несколько его сборников; лучший из них, вероятно, «Громкий крик» [The Height of the Scream]. К сожалению, в сборнике нет рассказа «Спутник» [The Companion]; в этом рассказе одинокий герой, отправившись в отпуск, встречается с неопишуемыми ужасами во время поездки в «Поезде призраков» через туннель. Возможно, «Спутник» — лучший рассказ ужасов, написанный на английском языке за последние тридцать лет; несомненно, его будут переиздавать и читать и через сто лет. Кэмпбелл превосходно ориентируется в области, которая так привлекает авторов комиксов; он остается хладнокровным там, где многие писатели, включая меня самого, скатываются к мелодраме; он гибок там, где другие слишком часто становятся добычей шаблонных и глупых «правил» композиции фэнтези.

Но далеко не все авторы хороших рассказов в этом жанре способны перейти к роману (По попытался — с относительным успехом — сделать это в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» [The Narrative of Arthur Gordon

Рум]; Лавкрафт дважды потерпел неудачу — в «Истории Чарльза Декстера Варда» [*The Case of Charles Dexter Ward*] и в гораздо более интересных «Хребтах безумия», сюжет которых удивительно схож с сюжетом «Пима»). Кэмпбелл совершил этот прыжок почти без усилий — в романе, который столь же хорош, сколь ужасно его название: «Кукла, съевшая свою мать» [*The Doll Who Ate His Mother*]. Книга без всякой шумихи была напечатана в 1977 году в переплете и еще более тихо год спустя — в обложке... Иногда задаешься вопросом, не практикуют ли издатели собственную разновидность вуду, заранее определяя, какую книгу принести в жертву рынку.

Впрочем, не важно. Работу над большим романом можно сравнить с бегом на длинные дистанции, и читатель сразу чувствует, когда будущий романист начинает уставать. Примерно к сотой странице он уже тяжело дышит, к двухсотой — пыхтит и отдувается и, наконец, хромая, пересекает финишную линию: единственное его достижение — то, что он вообще закончил дистанцию. Но Кэмпбелл бежит отлично.

В быту Кэмпбелл — занятный, веселый человек (на Всемирном фантастическом конвенте 1979 года он вручал Стивену Дональдсону за его трилогию о Томасе Ковенанте Британскую награду в жанре фэнтези — небольшую модернистскую статуэтку; со своим забавным ливерпульским акцентом Кэмпбелл назвал эту статуэтку «скелетом фаллоса». Аудитория расхохоталась, и кто-то за моим столом удивленно сказал: «Он говорит, как «Битлы»). Как и о Роберте Блохе, о Кэмпбелле ни за что не подумаешь, что он пишет произведения ужасов, особенно такие мрачные. Вот что он сам говорит о «Кукле, съевшей свою мать» — и это имеет отношение к терпению, которое так необходимо автору романов ужасов: «В «Кукле» я хотел изобрести новое чудовище, если это возможно, но, вероятно, главным моим желанием было просто написать роман, поскольку до этого я писал только рассказы. В 1961 или 1962 году я сделал заметки для романа о злом волшебнике, который хочет отомстить своему родному городу или деревне за во-

ображаемую или истинную несправедливость. Он собирается сделать это с помощью кукол вуду, которые будут уродовать детей; тут следует стандартная сцена из дешевых журналов, в которой бледный врач выходит из родильной палаты и говорит: «Боже, это не человек!..» А фокус заключался в том, что после смерти всех этих изуродованных детей волшебник с помощью тех же кукол вуду их воскрешает. Удивительно безвкусная мысль. Примерно в это же время разыгралась трагедия с талидомидом, и для меня эта история стала излишне «безвкусной», поэтому я от нее отказался.

Но, вероятно, она возродилась в «Кукле, съевшей свою мать»: кукла буквально выгрызла себе выход из чрева матери.

Чем работа над романом отличается от работы над рассказом? Я думаю, роман обладает большей инерцией. Я шел к нему, еще не сознавая этого, и говорил себе: «Может, начну на следующей неделе, а может, через месяц» И вот однажды утром я сел, начал писать, а в полдень воскликнул: «Боже! Я начал роман! Просто не верится!»

Когда я спросил у Кирби [Макколи], какого объема должен быть роман, он ответил, что 70 тысяч слов будет в самый раз, и я воспринял его слова буквально. Написав 63 тысячи слов, я подумал: «Осталось семь тысяч слов — пора закругляться». Поэтому заключительные главы кажутся такими скомканными».

Роман Кэмпбелла начинается с того, что брат Клэр Фрейан, Роб, теряет в автокатастрофе руку и жизнь. Рука, оторванная в аварии, важна, потому что кто-то уносит ее... и съедает. Читателя аккуратно подводят к предположению, что пожиратель руки — некий таинственный молодой человек по имени Крис Келли. Клэр, в образе которой воплощены многие идеи того, что названо «новой американской готикой» (конечно, Кэмпбелл — англичанин, но и он подвержен американским влияниям, как литературным, так и кинематографическим), встречается с репортером криминальной хроники Эдмундом Холлом; тот считает, что причиной смерти Роба Фрейана стал человек, которого

он знал еще в школе и который уже тогда был зачарован смертью и каннибализмом. Когда мы говорили об архетипах, я не стал предлагать карту Таро с изображением Упыря, одного из наиболее страшных чудовищ, потому что пожирать плоть мертвецов и пить кровь — в сущности, одно и то же, то есть это проявления одного и того же архетипа¹. Может ли вообще существовать «новое чудовище»? Учитывая ограничения жанра, я думаю, нет, и Кэмпбелл должен быть доволен тем, что открыл новую перспективу... это само по себе немалый подвиг. Мне кажется, что в Крисе Келли мы видим лицо нашего старого друга Вампира... как в фильме замечательного канадского режиссера Дэвида Кроненберга «Судороги», который, в свою очередь, напоминает роман Кэмпбелла.

Клэр, Эдмунд Холл и владелец кинотеатра Джордж Пу, чью престарелую мать убил Келли, без особой охоты объединяются, чтобы выследить сверхъестественного людоеда.

Здесь мы снова слышим отголосок классического произведения о Вампире — «Дракулы» Стокера. И, наверное, нигде так сильно не ощущаются прошедшие между этими двумя книгами восемьдесят лет, как в контрасте между группой

¹ Мне представляется, что рассказы о призраках и каннибализме — это шаг на территорию табу; свидетельство тому — сильная реакция общества на «Ночь живых мертвецов» и «Рассвет мертвецов» Джорджа Ромеро. Здесь происходит нечто более важное, чем безвредная прогулка по парку развлечений: хорошая возможность вызвать у человека рвотный рефлекс и придушить его собственной рвотой. Четыре года назад я написал рассказ «Тот, кто хочет выжить» [*Survivor Type*], который до сих пор не могу напечатать (а ведь утверждают, что, добившись успеха, можно при желании напечатать и свой список сданного в стирку белья!). В рассказе говорится о хирурге, которого выбросило на необитаемый остров — небольшой коралловый риф в Тихом океане. Герою приходится буквально поедать себя по частям, чтобы выжить. «Я все сделал по правилам, — пишет он в своем дневнике после ампутации ноги. — Прежде чем съесть, я ее вымыл». Даже журналы для мужчин отказались от этого рассказа, и он по-прежнему лежит у меня в шкафу, ожидая подходящего дома. Но вероятно, так и не дождетсЯ. — *Примеч. автора.*

из шести человек, которые преследуют графа Дракулу, и тройкой героев, разыскивающих «Криса Келли». У Клэр, Эдмунда и Джорджа нет уверенности в своей правоте — это маленькие люди, им страшно, они растеряны и часто испытывают депрессию; они обращены вглубь самих себя, а не друг к другу; мы очень отчетливо ощущаем их страх, и у нас не складывается впечатления, что Клэр, Эдмунд и Джордж должны победить только потому, что их дело правое. Каким-то образом они символизируют то мрачное и тусклое место, в которое превратилась Англия во второй половине двадцатого века, и мы чувствуем, что если кому-то из них — или даже им всем — повезет, то лишь благодаря слепой удаче.

Им удастся выследить Келли... в некотором роде. Кульминация происходит в прогнившем подвале старого здания, предназначенного под снос, и здесь Кэмпбелл создает один из лучших и впечатляющих эпизодов современной литературы ужасов. В сюрреалистическом и кошмарном пробуждении древнего зла, в тех отрывочных картинах «абсолютной власти», которые это зло нам демонстрирует, мы слышим наконец голос конца двадцатого века, но голос этот говорит на языке, изобретенном Лавкрафтом. Это не бледная и подражательная стилизация под Лавкрафта, но жизнеспособная, правдоподобная версия лавкрафтовских Древних Богов, которыми были населены Данвич, Аркхэм, Провиденс, Сентрал-Фоллз... и страницы журнала «Странные истории».

Кэмпбелл отлично раскрывает образы, хотя и не симпатизирует им (отсутствие сочувствия к героям делает его прозу еще более ледящей, и некоторых читателей эта особенность романа может отпугнуть; кажется, что Кэмпбелл не написал свой роман, а вырастил его в чашке Петри): Клэр Фрейан с ее короткими толстыми ножками и мечтой об изяществе, Эдмунд с его злобными мечтами о будущей славе и, конечно, Джордж Пу, ведь только здесь Кэмпбелл как будто проявляет подлинные эмоции, — Джордж Пу, который до конца держится за свои фильмы

и ругает двух девочек-подростков за то, что они уходят, не дожидаясь конца национального гимна.

Но, вероятно, главный герой книги — сам Ливерпуль, с его желтыми уличными фонарями, с его трущобами и доками, с его кинотеатрами, превращенными в ПОЛМИЛИ МЕБЕЛИ. В рассказах Кэмпбелла Ливерпуль живет и дышит, одновременно притягивает и отталкивает, и ощущение места действия в «Кукле» — одно из самых замечательных качеств книги. Ливерпуль Кэмпбелла изображен так же живо и ощутимо, как Лос-Анджелес 40-х и 50-х годов у Реймонда Чандлера или Хьюстон 60-х — у Ларри Макмертри. «Дети играли в мяч у церкви, — пишет Кэмпбелл. — Христос поднял руки, готовясь поймать его». Небольшое замечание, сделанное мимоходом (как тянущиеся перчатки в «Паразите»), но такие вещи обладают кумулятивным эффектом и лишний раз доказывают: Кэмпбелл считает, что ужас не только в том, что происходит, но и в точке зрения на происходящее.

«Кукла, съевшая свою мать» — не самое значительное из рассматриваемых здесь произведений (я полагаю, что самым значительным следовало бы назвать «Призрак дома на холме» или «Историю с привидениями» Страуба); она даже хуже, чем «Паразит» того же Кэмпбелла... но все же она очень хороша. Кэмпбелл держит под строгим контролем свой материал, потенциально пригодный для таблоида, и даже иногда играет с ним (скучный и злобно-бесчувственный учитель сидит в своем кабинете в школе и читает газету с кричащим заголовком «ОН РЕЗАЛ МОЛОДЫХ ДЕВСТВЕННИЦ И СМЕЯЛСЯ», а подзаголовок с мрачным юмором сообщает, что «Источник его силы заключался в неспособности испытать оргазм»). Автор неумолимо ведет нас за пределы аномальной психологии к чему-то гораздо, гораздо худшему.

Кэмпбелл ясно осознает свои литературные корни; он упоминает Лавкрафта (почти подсознательно добавляя «конечно»), Роберта Блоха (он сравнивает кульминацию «Куклы» в заброшенном подвале с кульминацией «Психо», тем эпизодом, когда Лиле Крейн предстоит встретиться

с «матерью» Нормана Бейтса в таком же подвале) и рассказы Фрица Лейбера о городском ужасе (такие как «Дымный призрак» [*Smoke Ghost*]), а особенно — странный роман Лейбера о Сан-Франциско «Богородица Тьмы» [*Our Lady of Darkness*] (получивший премию «Небьюла» на всемирном конгрессе фантастов в 1978 году). В «Богородице Тьмы» Лейбер развивает мысль о том, что когда город становится достаточно сложным, он приобретает способность жить собственной сумрачной жизнью, помимо жизни людей, которые в нем обитают и работают; это злой разум, каким-то невысказанным образом связанный с Древними Лавкрафта и Кларка Эштона Смита. Забавно, что один из героев «Богородицы Тьмы» предполагает, будто Сан-Франциско не станет разумным, пока не будет завершено строительство Трансамерики¹.

Хотя кэмпбелловский Ливерпуль не наделен такой с знательной злой жизнью, Кэмпбелл изображает его та что у читателя создается впечатление спящего полуразного чудовища, которое в любой момент может проснуться. На самом деле, хотя связь Кэмпбелла с Лейбером больше бросается в глаза, нежели связь с Лавкрафтом, ему удалось в «Кукле, съевшей свою мать» создать нечто совершенно оригинальное.

Джеймс Герберт, с другой стороны, — продолжатель гораздо более древней традиции; такую литературу ужасов мы связываем с писателями типа Роберта Э. Говарда, Сибири Куинна, раннего Старджона, раннего Каттнера, а по английскую сторону Атлантики — Гая Н. Смита. Смит, автор бесчисленного количества книг в мягких обложках, написал роман, название которого, по моему мнению, претендует на лучшее в истории литературы ужасов: «Сосущая яма» [*The Sucking Pit*].

Вам может показаться, что я собираюсь ниспровергнуть Герберта, но это не так. Действительно, представители нашего жанра по обе стороны Атлантики о нем низкого мнения; когда мне случалось упомянуть его имя, носы ав-

¹ Один из самых высоких небоскребов Сан-Франциско в форме узкой пирамиды; построен в 1972 году.

томатически начинали морщиться (все равно что позвонить в колокольчик, чтобы у подопытной собаки началось слюноотделение), но когда начинаешь расспрашивать, выясняется, что мало кто читал Герберта; а ведь после смерти Роберта Говарда Герберт, вероятно, лучший автор ужасов в стиле «пальп-фикшн»; я думаю, что создатель Конана с энтузиазмом отнесся бы к творчеству Кэмпбелла, хотя во многих отношениях они — прямая противоположность друг другу. Говард был рослым и широкоплечим; на сохранившихся снимках лицо у него невыразительное, с выражением легкой застенчивости или даже подозрительности. Джеймс Герберт — среднего роста, стройный, легко улыбается и хмурится, он человек открытый и откровенный. Но, конечно, главное их отличие в том, что Говард мертв, а Герберт жив, хе-хе.

Лучшее создание Говарда — его цикл о Конане-Варваре. Действие его происходит в мифической Киммерии, столь же мифическом прошлом, населенном чудовищами и прекрасными сексапильными девушками, которые постоянно нуждаются в спасении. И Конан с готовностью берется их спасать... если его устраивает цена. Действие произведений Герберта происходит в современной Англии, обычно в Лондоне или в южных графствах, примыкающих к нему. Говард вырос в сельской местности (он жил и умер в маленьком полынном техасском городке, который называется Кросс-Плейнс); Герберт родился в лондонском Ист-Энде, он сын уличного торговца, и в его творчестве отражается пестрая карьера рок-н-рольного певца, художника и чиновника.

Только стилем — понятие не очень ясное, которое может быть определено как «план или метод воздействия на читателя» — Герберт отчетливо напоминает Говарда. Подобно Роберту Говарду, Герберт не просто пишет свои романы («Крысы», «Туман», «Выживший», «Копье» [*The Spear*], «Логово» [*The Lair*] и «Во тьме») — нет, он надевает боевые сапоги и атакует читателя, поражая его ужасом.

Позвольте мне занять еще немного вашего времени и указать на одну общую черту, которая свойственна Джей-

мсу Герберту и Рэмси Кэмпбеллу просто потому, что они англичане: оба пишут чистой, прозрачной, грамматически правильной прозой, которую, кажется, способны сочинять только люди, получившие английское образование. Вы можете подумать, что способность писать четко и ясно лежит в основе таланта каждого писателя, но это не так. Если не верите, сходите в ближайший книжный магазин и полистайте там книги в бумажных обложках. Обещаю вам такое количество болтающихся причастий, неправильно расположенных определений и даже отсутствий согласования между подлежащим и сказуемым, что вы поседете. Можно было бы ожидать, что редакторы и корректоры исправят такие ошибки, если этого не в состоянии сделать сам автор, но большинство из них так же безграмотны, как и писатели, которых они пытаются править.

Однако гораздо хуже то, что большинство писателей в состоянии так описать простые действия, чтобы читатель мог мысленно их увидеть. Отчасти это объясняется неспособностью писателя самому полностью представить себе описываемое: кажется, что глаза его воображения всегда полуприкрыты. Но чаще всего причина кроется в плохом состоянии основного рабочего инструмента писателя — его словаря. Если вы пишете рассказ о доме с привидениями и не знаете разницы между фронтоном и мансардной крышей, между куполом и башенкой, между филенкой и ванчесом, у вас, дамы и господа, большие неприятности.

Не поймите меня превратно; книга Эдвина Ньюмена об упадке английского языка кажется мне довольно забавной, но вместе с тем утомительной и поразительно ханжеской; эту книгу написал человек, который хотел бы поместить язык под герметически закрытый стеклянный колпак (словно красавицу в хрустальный гроб) и не разрешать ему бегать на улицу и болтать с прохожими. Но у языка есть свой внутренний двигатель. Парапсихологи могут спорить относительно экстрасенсорного восприятия; психологи и неврологи могут утверждать, что ничего подобного не существует; но те, кто любит книги и язык, знают, что печатное слово обладает особой телепатической силой.

Писатель работает молча, он обозначает свои мысли группами букв, разделенных пробелами, и в большинстве случаев читатель тоже проделывает свою работу молча, расшифровывая эти символы и превращая их в мысли и образы. Поэт Луис Зукофски (его самая известная книга — «А») утверждает, что даже размещение слов на странице — абзацы, пунктуация, место, где кончается строка, — все это тоже о чем-то говорит читателю. «Проза, — пишет Зукофски, — это поэзия».

Вероятно, справедливо, что мысли писателя и мысли читателя никогда не совпадают полностью, что образ, который видит писатель, и образ, представляющийся читателю, не сливаются на все сто процентов. В конце концов, мы не ангелы, мы творение несовершенное, язык наш мучительно неуклюж — это вам подтвердит любой поэт или прозаик. Думаю, нет ни одного писателя, который не страдал бы от ограничений, поставленных перед нами языком, горький не проклинал бы его за отсутствие в нем нужных слов. Особенно трудно передать такие чувства, как горе и романтическая любовь, однако даже столь банальное дело, как включение ручной передачи и поездка до конца квартала, станет почти неразрешимой проблемой, если вы попытаетесь не просто осуществить этот процесс, но и описать его. А если сомневаетесь, попробуйте написать инструкцию и испытайте ее на приятеле, который не умеет водить машину... только сначала проверьте, застрахована ли машина.

Различные языки, судя по всему, по-разному приспособлены для разных целей; французы пользуются репутацией великих любовников, потому что французский язык особенно хорошо выражает чувства (невозможно сказать лучше, чем «Je t'aime...»¹, и для объяснения в любви нет лучшего языка). Немецкий — язык прояснения и объяснения (и тем не менее это холодный язык: когда много людей говорит по-немецки, это похоже на звук большого работающего механизма). Английский очень хорошо выражает мысли и неплохо — образы, но в основе его нет

¹ Я тебя люблю (фр.).

ничего привлекательного (хотя, как указал кто-то, в нем есть извращенно привлекательные созвучия; подумайте, как благозвучно словосочетание «проктологическое обследование»). Однако мне он всегда казался плохо приспособленным для выражения чувств. Ни «Почему бы нам не переспать?», ни жизнерадостное, но грубоватое «Детка, давай трахнемся» не сравнятся с «Voulez-vous coucher avec moi ce soir?»¹. Но нужно извлекать все возможное из того, что мы имеем... и, как подтверждают читатели Шекспира и Фолкнера, иногда получается неплохо.

Американские писатели более склонны калечить язык, чем наши английские кузены (хотя я бы поспорил, что британский английский гораздо бескровнее американского английского — у многих английских авторов есть неприятная привычка бубнить, и хотя они бубнят на идеальном английском, бубнеж остается бубнежом) — часто потому, что в детстве получили плохое или неправильное образование, — но лучшие произведения американских писателей способны поразить читателя так, как не в состоянии поразить английская поэзия и проза; вспомним, например, таких несопоставимых писателей, как Джеймс Дики, Гарри Крюс, Джоан Дидион, Росс Макдоналд, Джон Ирвинг.

И Кэмпбелл, и Герберт пишут на безупречном, безошибочном английском языке; их произведения выходят в мир с наглухо застегнутыми пуговицами и молниями, с подтянутыми подтяжками — но с каким различным эффектом!

Джеймс Герберт бежит к нам, протянув руки; он не просто хочет привлечь наше внимание, он хватает нас за лацканы и начинает кричать в лицо. Не вполне артистический метод воздействия, и никто не собирается сравнивать его с Дорис Лессинг или В. С. Найполом... но это работает.

«Туман» (никакого отношения к одноименному фильму Джона Карпентера) — это показанная с разных точек зрения история о том, что случилось, когда подземный взрыв проделал брешь в стальном контейнере, захороненном английским министерством обороны. В контейнере

¹ Не хотите ли переспать со мной сегодня вечером? (фр.)

находился живой организм, называемый микоплазмой (это такая зловредная протоплазма, которая может напомнить зрителю малоизвестный японский фильм 50-х годов, называвшийся «Водородный человек») и похожий на желто-зеленый туман или смог. Подобно вирусу бешенства, этот туман поражает мозг людей и животных, превращая их в бесноватых маньяков. Особенно кровавые сцены связаны с животными: фермера затаптывают насмерть на туманном пастбище его собственные коровы; пьяному владельцу магазина, который ненавидит все на свете, кроме своих почтовых голубей (особенно он любит одного испытанного ветерана, голубя по кличке Клод), птицы, пролетевшие на пути в Лондон через туман, выклевают глаза. Держась за то, что осталось от лица, он падает с крыши, где стоит голубятня, и разбивается насмерть.

Герберт никогда не деликатничает и не уклоняется от трюков; напротив, он стремительно и энергично бросается навстречу каждому новому ужасу. В одной сцене лезумевший водитель автобуса кастрирует преследовавшего его в детстве учителя садовыми ножницами; в другом престарелый браконьер, которого владелец земли как-то раз поймал и поколотил, прибавляет этого владельца гвоздями к его собственному обеденному столу; раздражительный управляющий заперт в сейфе собственного банка; ученики забивают насмерть учителя физкультуры; а в наиболее эффектной сцене сто пятьдесят тысяч жителей и гостей курортного Борнмута входят в океан и, как лемминги, совершают групповое самоубийство.

«Туман» вышел в 1975 году, за три года до ужасных событий в Джонстауне, Гвиана, и во многих эпизодах книги, особенно в сцене в Борнмуте, Герберт как будто предсказал эти события. Мы видим эту сцену глазами молодой женщины Мевис Эверс. Любовница-лесбиянка бросила ее, открыв для себя радости гетеросекса, и Мевис приехала в Борнмут, чтобы покончить с собой... легкая ирония, достойная комиксов периода их расцвета. Она входит в воду по грудь, пугается и решает пожить еще немного. Встречное течение мешает ей выбраться, но после короткой на-

пряженной борьбы она снова выходит на мелководье. И становится свидетелем кошмара:

Сотни, может быть, тысячи людей спускались по ступеням к пляжу и шли к ней, шли к морю!

Неужели это ей снится?.. Жители города сплошной стеной двигались к морю, шли бесшумно, уставившись в горизонт, как будто их что-то манило. Лица у них были бледные, застывшие, почти нечеловеческие. И среди них были дети; некоторые шли самостоятельно, словно никому не принадлежали; тех, кто не умел еще ходить, несли на руках. Большинство в ночных рубашках, люди словно встали с постели, отвечая на призыв, который Мевис не слышала...

Помните, это написано до трагедии в Джонстауне. И я припоминаю, как один комментатор с мрачной и серьезной звучностью повторял: «Такое событие не могли предвидеть даже самое сильное воображение». Я вспомнил сцену в Борнмуте из «Тумана» и подумал: «Ошибаешься. Джеймс Герберт это предвидел».

...они продолжали идти, не обращая внимания на ее крики, ничего не видя. Она поняла, какая опасность ей грозит, и побежала им навстречу, надеясь прорваться, но они оттеснили ее назад, не слушая ее криков и просьб. Ей удалось немного прорваться вперед, но бесчисленное количество людей перед ней продолжало толкать ее назад, в ждущее море...

Что ж, как вы уже догадались, бедная Мевис получает свое самоубийство, хочет она того или нет. И кстати, именно ясность и недвусмысленность сцен ужаса и насилия сделали Герберта объектом ожесточенной критики в родной Англии. Он рассказывал мне, что ему так надоели вопросы типа «Описываете ли вы насилие ради насилия?», что он наконец ответил репортеру: «Да, я описываю насилие ради насилия, точно так же, как Гарольд Роббинс описывает секс ради секса, Роберт Хайнлайн пишет фантастику ради фантастики, а Маргарет Дрэббл создает литературу ради литературы. Только их почему-то об этом никто не спрашивает».

Отвечая на вопрос, как ему пришла в голову идея «Тумана», Герберт сказал:

Почти невозможно вспомнить, как появляется идея романа; я хочу сказать, что одна и та же мысль может возникнуть из множества источников. Но, насколько я могу припомнить, основная идея возникла у меня во время деловой встречи. Я был в рекламной фирме и сидел в кабинете режиссера, очень скучного человека. И вдруг мне неожиданно пришло в голову: «А что если этот человек повернется, подойдет к окну, откроет его и выпрыгнет наружу?»

Некоторое время Герберт обдумывал эту идею и наконец засел за роман. На работу ушло восемь месяцев: он трудился в основном по выходным и поздними вечерами. Больше всего мне нравится в этой вещи отсутствие ограничений композиции или места. Я мог просто писать, как все не разрешится само собой. Мне нравилось работать с главными героями, но нравились и отступления: дав придумать, что ждет героев впереди, я мог позволить себе свернуть в любом направлении. И во время работы я постоянно думал: *Я просто забавляюсь. Стараюсь добраться до вершины и посмотреть, что оттуда видно*.

По композиции «Туман» напоминает апокалиптические фильмы конца 50-х — начала 60-х годов о больших насекомых. Налицо все составляющие: безумный ученый, влезший в то, чего сам не понимает, и убитый изобретенной им микоплазмой; испытание секретного оружия, герой — «молодой ученый» Джон Хольман, которого мы впервые встречаем, когда он героически спасает маленькую девочку из трещины, Выпускающей Туман в Ничего Не Подозревающий Мир; красивая подружка героя — Кейси; непереносимое совещание ученых, которые бубнят о «методе рассеивания тумана F-100» и жалуются, что нельзя использовать двуокись углерода, потому что «организм его питается»; эти ученые как раз и сообщают нам, что туман на самом деле — «плеввропневмониеподобный организм».

Знакомы нам и обязательные фантастические украшения из таких фильмов, как «Тарантул», «Смертельный бо-

гомол», «Они!», и десятков других, но мы понимаем также, что это всего лишь украшения и смысл романа Герберта не в происхождении или строении тумана, а в его несомненно дионисовых последствиях: убийствах, самоубийствах, сексуальных извращениях и иных поведенческих отклонениях. Хольман, положительный герой, является нашим представителем из нормального аполлонова мира, и нужно отдать должное Герберту: он сумел сделать Хольмана гораздо интереснее тех пустых героев, которых играли Уильям Хоппер, Крэйг Стивенс и Питер Грейвз в многочисленных фильмах о больших насекомых... или вспомните, если хотите, бедного старину Хью Марлоу из «Земли против летающих тарелок»: две трети этого фильма состоят из постоянных призывов: «Продолжайте стрелять по тарелкам!» и «Стреляйте по ним, пока они не разлетятся на куски!».

Тем не менее наш интерес к приключениям Хольмана наша тревога о том, оправится ли его подруга Кейси от последствий своей встречи с туманом (и какова будет ее реакция, когда она узнает, что, одурманенная туманом, проткнула отцу живот ножницами?), бледнеет по сравнению с ужасным интересом — давайте-притормозим-и-посмотрим-в-подробностях — к старухе, которую живьем съедают ее любимые кошки, или к безумному пилоту, который направляет реактивный самолет с пассажирами в лондонский небоскреб, где работает любовник его жены.

В моем представлении популярная художественная литература делится на два сорта: то, что мы называем «мейн-стримом», и то, что я бы назвал «пальп-фикшн». Пальп — литература дешевых журналов, в том числе так называемый «шаддер-пальп», лучшим примером которого служат «Странные рассказы» — давно уже сошел со сцены, но обрел вторую жизнь в романах и по-прежнему встречается в горах изданий в мягких обложках. Многие из этих современных пальп-романов в пальп-журналах, существовавших с 1910 по примерно 1950 год, были бы напечатаны в виде сериалов с продолжением. Но я бы не стал приклеивать ярлычок «пальп» строго по жанровому признаку — к романам ужасов, фэнтези, научной фантастике, детекти-

вам и вестернам. Мне, например, кажется, что Артур Хейли — это современный пал্প. Все атрибуты в наличии — от обязательных сцен насилия до обязательных девушек, попавших в беду. Критики, регулярно поджаривающие Хейли на углях, — те самые, что (и это само по себе способно привести в ярость) делят романы лишь на две категории: «литература» (успешная либо не очень) и «популярная литература», которая всегда плоха, как бы хороша ни была (бывает, что писатель типа Джона Д. Макдоналда возвышается критиками и переводится из «популярной литературы» в «литературу»; в таком случае все его произведения благополучно переоцениваются).

Я лично считаю, что литература на самом деле делится на три категории — собственно литературу, мейнстрим и пал্প — и что работа критика классификацией не ограничивается; классификация лишь дает ему точку опоры. Приклеить роману ярлычок «пал্প» — отнюдь не то же самое, что назвать его плохим или заявить, что он не доставит читателю удовольствия. Конечно, мы с готовностью признаем, что большинство пал্প-романов — плохая литература; никто не сможет ничего сказать в защиту таких наших старинных приятелей из эпохи пал্প-журналов, как «Семь голов Бушонго» [*Seven Heads of Bushongo*] Уильяма Шелтона или «Девственница Сатаны» [*Satan's Virgin*] Рэя Каммингса¹. С другой стороны, Дэшил Хэммет печатает

¹ Есть удивительный анекдот про Эрла Стэнли Гарднера; действие происходит в те дни, которые Фрэнк Грубер называл «пал্প-джунглями». В самый разгар депрессии Гарднер писал вестерны по пенни за слово и печатал их в таких изданиях, как «Вестерн раундап», «Вест уикли» и «Вестерн тейлз» (чьим лозунгом было «Пятнадцать рассказов — пятнадцать центов»). Гарднер признавался, что у него выработалась привычка как можно дольше оттягивать финальную перестрелку. Конечно, в конце плохой парень обязательно падал на землю, а хороший парень заходил в салун за выпивкой с дымящимся пистолетом 44-го калибра и звенящими шпорами, но за всякий «бах» Гарднер зарабатывал еще один пенни... а в те времена за два «баха» можно было купить ежедневную газету. — *Примеч. автора.*

тался исключительно в пальп-журналах (особенно в почтенной «Черной маске», где печатались современники Хэммета: Реймонд Чандлер, Джеймс М. Кейн и Корнелл Вулрич); первое опубликованное произведение Теннесси Уильямса, рассказ «Месть Нитокрис» [*The Vengeance of Nitocris*], слегка в стиле Лавкрафта, появилось в одном из ранних номеров «Станных рассказов»; Брэдбери начинал с того же; Маккинли Кантор, впоследствии написавший «Андерсонвилль» [*Andersonville*], — тоже.

Заранее отвергать пальп-литературу — все равно что отвергнуть девушку только за то, что она родилась в семье с сомнительной репутацией. И тот прискорбный факт, что предположительно добросовестные критики, как внутри жанра, так и за его пределами, поступают подобным образом, вызывает у меня печаль и гнев. Джеймс Герберт — не нарождающийся Теннесси Уильямс, ждущий лишь подходящего момента, чтобы выбраться из кокона и стать великой фигурой современной литературы; он — то, что есть, и ничего больше, как говаривал Попай. Я просто хочу сказать, что он сам по себе достаточно хорош. Мне понравилось замечание Джона Джейка о его собственной семейной саге Кентов. Джейк сказал, что Гор Видал — это «роллс-ройс» исторических романистов; сам же он — не более чем автомобиль класса «шевроле-вега». Но Джейк скромно умолчал о том, что оба автомобиля вполне успешно доставят вас к месту назначения; а предпочтение того или иного дизайна — личное дело каждого.

Из всех писателей, о которых мы здесь говорили, Герберт — единственный, кто пишет исключительно в традиции пальп-фикшн. Его специальность — насильственная смерть, кровавые столкновения, яростный и часто извращенный секс, сильные молодые герои и их прекрасные подруги. Проблема, которую нужно разрешить, в большинстве случаев очевидна, и главное в сюжете — решение этой проблемы. Но в избранном им жанре Герберт работает исключительно эффективно. Он с самого начала сознательно отказался от персонажей, которые представляют

собой не более чем вырезанные из картона фигуры и которых можно передвигать по игровому полю романа как за-
благорассудится; как правило, поступки героев строго мо-
тивированы, и мы можем поверить в эту мотивацию и со-
поставить ее с собственными переживаниями, как в случае
с бедной, склонной к самоубийству Мевис. Мевис с ка-
ким-то болезненным, тревожным вызовом рассуждает
о том, что «Она хотела, чтобы все знали, что она сама от-
няла у себя жизнь; ее смерть, в отличие от жизни, должна
иметь какой-то смысл. Даже если понять его сможет толь-
ко Ронни». Вряд ли образ Мевис поразит читателя своей
силой и глубиной, зато он вполне соответствует задаче
Герберта, и если иронический результат аналогичен иро-
ническому финалу комиксов ужаса, значит, мы способны
увидеть за ним нечто большее и поверить в него, и это по-
зда Герберта, которую разделяет с ним и читатель. Боль-
е того, Герберт продолжает совершенствоваться. «Ту-
и» — его второй роман; последующие произведения
свидетельствуют об успешном развитии писателя, и это
развитие, возможно, достигает своей кульминации в «Ко-
пье». Здесь автор выходит за границы пальпа и вступает на
широкие просторы мейнстрима.

9

А это приводит нас к Харлану Эллисону... и к куче про-
блем. Потому что невозможно отделить человека от его ра-
боты. Я решил завершить обсуждение некоторых элемен-
тов современной литературы ужасов анализом произведе-
ний Эллисона, потому что, хоть сам он и отвергает
ярлычок «писатель ужасов», на мой взгляд, в его произве-
дениях содержатся лучшие элементы этого жанра. Сказать
в заключение об Эллисоне надо обязательно, потому что
в своих рассказах ужасов и фэнтези он ближе всего подхо-
дит к тому, что ужасает и забавляет нас в повседневной
жизни (часто одновременно). Эллисона преследует смерть
Китти Дженовезе (это убийство есть в его «Визге побитой

собаки» [*The Whimper of Whipped Dogs*]), а в нескольких эссе — массовое самоубийство в Джонстауне; он убежден, что иранский аятолла создал престарелый сон о власти, в котором мы все теперь живем (подобно мужчинам и женщинам из фантастического рассказа, которые постепенно начинают осознавать, что живут в галлюцинации душевно-больного). Но в первую очередь творчество Эллисона кажется мне подходящим для того, чтобы разговором о нем завершить эту книгу, потому, что сам Эллисон никогда не оглядывается. В течение пятнадцати лет он был живым указателем в стране фантастики, и если в 80-е годы и будет хоть один писатель-фантаст (при условии, что 80-е вообще наступят, хе-хе), то им, несомненно, станет Харлан Эллисон. Своими произведениями он совершенно сознательно вызывает бурю споров — один из моих знакомых писателей считает его современным воплощением Джонатана Свифта, а другой постоянно называет его «этим бесталанным сукиным сыном». И в этой буре сам Эллисон чувствует себя очень комфортно.

«Вы совсем не писатель, — слегка обиженно заявил мне один из журналистов, бравших у меня интервью. — Вы просто чертов конвейер. Неужели вы думаете, что люди будут воспринимать вас серьезно, если вы выпускаете по книге в год?» Ну, я не «чертов конвейер», разве что домашний; просто я работаю постоянно. Писатель выпускает одну книгу в семь лет не потому, что думает Великие Думы: даже очень длинную книгу можно продумать и написать за три года. Нет, писатель, выпускающий одну книгу в семь лет, попросту бездельничает. Но моя собственная плодовитость — если это можно так назвать — меркнет перед плодовитостью Эллисона, который пишет невероятно быстро: к настоящему времени он опубликовал свыше тысячи рассказов. Вдобавок ко всем рассказам, опубликованным под его собственным именем, Эллисон писал под псевдонимами Налра Носилл, Слей Харсон, Лэндон Эллис, Дерри Тайгер, Прайс Кертис, Пол Мерчант, Ли Арчер, И. К. Джарвис, Ивар Йоргенсен, Клайд Митчелл, Эл-

лис Харт, Джей Соло, Джей Чарби, Уоллес Эдмондсон — и Кордвайнер Берд¹.

Псевдоним «Кордвайнер Берд» — хороший пример беспокойного остроумия Эллисона и его ненависти к некачественной работе. С начала 60-х годов он очень много писал для телевидения, включая сценарии к таким сериалам, как «Альфред Хичкок представляет», «Агенты А.Н.К.Л.» [*The Man from U.N.C.L.E.*], «Молодые юристы», «За гранью возможного», и к лучшей, по мнению большинства фанатов, серии «Звездного пути» — «Город на краю вечности» [*The City on the Edge of Forever*]².

¹ Все эти псевдонимы перечислены в статье Джона Клютта и Питера Николсона «Эллисон» в «Энциклопедии научной фантастики». Очевидно, что Нарла Носилл — это Харлан Эллисон, только наоборот: Narlah Nosille — Harlan Ellison. А прочие псевдонимы — это так называемые семейные имена. На жаргоне пальпурналов «семейное имя» — это имя вымышленного, но чрезвычайно плодовитого писателя... главным образом потому, что десятки разных писателей могли пользоваться им, если в том же номере печаталось другое их произведение. Так, «Ивар Йоргенсен» писал фэнтези в стиле Эллисона, когда сам был Эллисоном, и сексуальные рассказы ужасов, как в романе Йоргенсена «Покойся в боли» [*Rest in Agony*], когда был кем-то иным (в данном случае — Полом Фэйрманом). К этому следует добавить, что Эллисон признал все эти произведения своими и с 1965 года пишет только под собственным именем. Как он сам говорит, у него, «как у лемминга, стремление всегда быть впереди». — *Примеч. автора.*

² Вероятно, это будет рекордно длинное примечание, но мне нужно передохнуть, и я расскажу два харлановских анекдота: один — апокрифический, другой — версию того же происшествия самого Харлана. Апокрифический вариант я впервые услышал в книжном магазине фантастики, а потом на нескольких разных конгрессах фэнтези и научной фантастики. Говорят, «Парамаунт пикчерз» провела перед началом съемок картины «Звездный путь: фильм» [*Star Trek: The Movie*] совещание Фантастов с Большим Именем. Предполагалось обсудить некое грандиозное приключение, которое позволило бы кораблю «Энтерпрайз» перелететь с катодной трубки на большой экран... проводивший совещание чиновник кинокомпании постоянно подчеркивал слово «ГРАНДИОЗНОЕ». Один писатель предложил: пусть «Энтер-

В то же самое время, работая над тремя сценариями для трех разных телесериалов (он получил за них — беспрецедентный случай — три премии Гильдии писателей Америки за лучший телесценарий), Эллисон вел ожесточенную войну, своего рода творческую герилью с другими

прайз» втянет в черную дыру (три месяца спустя «Дисней» высмеял эту идею). Чиновник из «Парамаунт» решил, что это недостаточно грандиозно. Другой писатель предложил, чтобы Кирк, Спок и компания обнаружили пульсар, который на самом деле является живым организмом. И снова идеи не хватило грандиозности; присутствующим в очередной раз напомнили, что они должны придумать что-нибудь *грандиозное*. Говорят, что Эллисон сидел молча, но медленно закипал — только в случае с Харланом «медленно» означает пять секунд. Наконец он заговорил. ««Энтерпрайз», — сказал он, — проходит через межзвездное искривление — прапрадедушку всех межзвездных искривлений. За несколько секунд корабль переносится за бамбиллион световых лет и оказывается у гигантской серой стены. Стена означает конец всей Вселенной. Скотти пускает в ход ионные бластеры, они пробивают стену, так что можно заглянуть за край всего сущего. И в отверстии, окутанное невероятным белым сиянием, видны лицо Самого Господа».

Наступило краткое молчание. Затем чиновник сказал: «Недостаточно грандиозно. Ребята, разве я не сказал, что нужно придумать что-то грандиозное?»

В ответ Эллисон показал ему средний палец и ушел.

А вот рассказ самого Эллисона о том, как все происходило.

«Парамаунт» уже довольно долго пытался начать работу над фильмом «Звездный путь». Родденберри требовал, чтобы его имя было указано в числе авторов сценария... Беда в том, что он не умеет писать. Его собственная идея, шесть или семь раз использовавшаяся в сериале, а потом еще и в фильме, заключалась в том, что экипаж «Энтерпрайз» находит в глубоком космосе Бога, и Бог оказывается безумцем, или ребенком, или и тем и другим. Меня дважды приглашали для обсуждения сюжета. Доили и других писателей. «Парамаунт» никак не мог принять решение и даже несколько раз пытался отстранить Джина от проекта, пока тот не воспользовался услугами адвокатов. Потом в «Парамаунт» снова сменилась дворцовая стража, из Эй-би-си явились Диллер и Айснер и привели с собой толпу приятелей. Одним из этих приятелей был бывший художник-декоратор по имени Марк Трабулус.

телепродюсерами, которые, как он считал, унижают его творчество и само телевидение («Превращают в какую-то кухню», — как выразился сам Эллисон). В тех случаях, когда он считал, что в сценарии осталось слишком мало от него самого, и не хотел, чтобы его имя появлялось в титрах, он использовал псевдоним Кордвайнер Берд — имя, возникающее в «Нью-Йоркском обзоре Берда» [*The New York Review of Bird*] в «Странном вине» — необычайно за-

Родденберри предложил мне написать сценарий фильма совместно с этим Трабулусом, последним... из всех невежественных неудачников, которым «Парамаунт» поручал делать картину. Я обсудил сюжет с Джинном. Он мне сказал, что требуется грандиозность, но все предложенное отвергается как недостаточно грандиозное. Я придумал сюжет, Джину он понравился, и Джин назначил встречу с Трабулусом на 11 декабря 1975 года. Встречу отменили... но наконец мы все же сошлись — 15 декабря. Джин [Родденберри], Трабулус и я встретились в кабинете Джина на студии «Парамаунт».

Я рассказал им сюжет. В нем говорилось о полете к границам известной вселенной и возвращении во времени в плейстоценовый период, когда впервые появляется человек. Я предложил параллельное развитие рептилий, которые могли бы стать господствующим видом на Земле, если бы не победили млекопитающие. Предложил чуждый разум из далекой галактики, где змеи действительно стали господствующим видом; и вот разумная змея прилетает на Землю в будущее «Звездного пути» и видит, что ее соплеменники уничтожены; она возвращается в далекое прошлое, чтобы исказить временной поток и дать возможность пресмыкающимся победить млекопитающих. «Энтерпрайз» летит в прошлое, чтобы восстановить правильный ход времени, находит пришельца-змею, и тут перед человеческим экипажем встает дилемма: имеет ли он право уничтожить целый вид, чтобы обеспечить собственное господство в настоящем и будущем? Короче говоря, в сюжете переплетаются время и пространство, этика и мораль.

Трабулус все это выслушал и несколько минут сидел молча. Потом сказал:

— Знаете, я тут прочел книгу фон Дэникена. Этот парень доказал, что у майя был точно такой же календарь, как у нас, так что они непременно происходят от пришельцев. Можно ли поместить в фильм несколько майя?

бавном рассказе, который можно назвать «Чикагская семерка посещает “Брентаноз”».

Древнеанглийское слово «кордвайнер» [*cordwainer*] означает «сапожник»; таким образом буквальное значение псевдонима, который Эллисон использует в тех случаях, когда считает, что его сценарии безнадежно искажены, — «тот, кто делает обувь для птиц». Я полагаю, что это неплохая метафора для всякой работы для телевидения, которая прекрасно раскрывает степень ее полезности.

Однако цель этой книги не в том, чтобы говорить о людях как таковых, и глава о литературе ужасов не должна рассказывать о личностях писателей; такую функцию выполняет журнал «Пипл» (который мой младший сын с необыкновенной критической проницательностью упорно называет «Пимпл»¹). Но в случае с Эллисоном личность писателя и его творчество так тесно переплетаются, что невозможно рассматривать их в отрыве друг от друга.

Я хотел бы поговорить о сборнике рассказов Эллисона «Странное вино» [1978]. Однако каждый сборник Эллисона словно основан на предыдущих сборниках, каждый —

Я посмотрел на Джина, Джин посмотрел на меня, я посмотрел на Трабулуса и сказал:

— В то далекое время никаких майя не было.

А он ответил:

— Ну кому об этом известно?

Я сказал:

— Мне известно. Это глупое предложение.

Трабулус очень рассердился, сказал, что ему нравятся майя и если я хочу работать над картиной, то должен придумать, как их туда запихнуть.

Тогда я сказал:

— Я писатель, а вот кто вы такой, я не знаю!

Встал и вышел. Тем и окончилось мое участие в фильме «Звездный путь».

И все мы, прочие смертные, мы, не умеющие произнести нужные слова в нужное время, можем только воскликнуть: «Ты прав, Харлан!» — *Примеч. автора.*

¹ «Пипл» [*People*] — «Люди», «Пимпл» [*Pimple*] — «Прыщ» (англ.).

своего рода отчет внешнему миру на тему «Вот где Харлан сейчас». Поэтому необходимо эту книгу рассматривать в более личном отношении. Эллисон требует этого от себя, что не имеет особого значения, но того же требуют его произведения... а это уже важно.

Фантастика Эллисона всегда была и остается нервным клубком противоречий. Сам он не считает себя романистом, но тем не менее написал по крайней мере два романа, и один из них — «Рокабилли» [*Rockabilly*] (позже переименованный в «Паучий поцелуй» [*Spider Kiss*]) — входит в первую тройку романов о людоедском мире рок-н-ролла. Он не считает себя фантастом, однако почти все его произведения — фантастика. Например, в «Странном вине» мы встречаем писателя, за которого пишут гремлины, так как сам герой исписался; встречаем хорошего еврейского мальчика, которого преследует умершая мать («Мама, почему ты от меня не отстанешь?») — в отчаянии спрашивает Лэнс, хороший еврейский мальчик. «Я видела, как ты вчера вечером забавлялся сам с собой», — печально отвечает тень матери).

В предисловии к самому страшному рассказу сборника «Кроатоан» [*Croatoan*] Эллисон утверждает, что он сторонник свободного выбора по отношению к абортам, точно так же как в своих произведениях и эссе на протяжении двадцати лет называет себя либералом и сторонником свободы мысли¹, но «Кроатоан», как и почти все рассказы Эллисона, проникнут такой же строгой моралью, как слова ветхозаветных пророков. В этих превосходных рассказах ужаса мы видим то же, что в «Байках из склепа» и «Склепе

¹ Анекдот об Эллисоне номер 2. Мы с женой были на лекции, которую Харлан читал осенью 1974 года в Университете Колорадо. Он только что закончил свой страшный «Кроатоан», а за два дня до этого сделал вазектомию. «У меня все еще идет кровь, — сказал Харлан аудитории, — и моя жена может это подтвердить». Жена подтвердила, и какая-то шокированная престарелая пара направилась к выходу из аудитории. Харлан с кафедры добродушно помахал им. «Спокойной ночи, друзья, — сказал он. — Простите, что это не то, чего вы хотели». — *Примеч. автора.*

ужаса»: в кульминации грехи героя, как правило, обращаются против него самого... только у Эллисона это усилено десятикратно. Но одновременно с тем произведения Эллисона пронизаны острой иронией, и поэтому наше ощущение того, что правосудие свершилось и равновесие восстановлено, слегка ослаблено. В рассказах Эллисона нет победителей или побежденных. Иногда там есть выжившие. Иногда выживших нет.

В качестве отправной точки в «Кроатоане» используется миф о крокодилах, живущих под улицами Нью-Йорка, — смотри также книгу Томаса Пинчона «V.» [I] и забавно-ужасный роман Дэвида Дж. Майкла «Тур смерти» [*Death Tour*]; это необыкновенно распространенный городской кошмар. Но на самом деле рассказ Эллисона посвящен абортам. Возможно, он и не противник аборт (хотя в предисловии к рассказу Харлан нигде не утверждает, что он их сторонник), но рассказ куда острее и тревожнее, чем те помятые образцы желтого журнализма, которые сторонники движения «все имеют право на жизнь» таскают в своих бумажниках и сумках, чтобы помахать у вас перед носом, — рассказы, будто бы написанные от лица ребенка, еще находящегося в чреве. «Не могу дождаться, когда увижу солнце и цветы, — произносит зародыш. — Не могу дождаться, когда увижу улыбающееся лицо мамы...» Кончается рассказ, разумеется, словами: «Вчера вечером мама меня убила».

«Кроатоан» начинается с того, что герой спускает удаленный в результате аборта зародыш в канализацию. Женщины, которые делали операцию подруге героя, Кэрол, собрали свои инструменты и ушли. Кэрол, обезумев, требует, чтобы герой нашел зародыш. Стремясь успокоить ее, он выходит на улицу с ломом, поднимает люк... и спускается в иной мир.

Миф об аллигаторах — конечно, результат безумной моды середины 50-х на «подарим-ребенку-маленького-крокодильчика-ну-разве-он-не-прекрасный?». Ребенок, получив крокодила, держит его дома несколько недель, а потом маленький аллигатор вдруг перестает быть малень-

ким. Он кусается, возможно, до крови и в результате оказывается в канализации. И нетрудно представить, что аллигаторы скапливаются там, на темной оборотной стороне нашего города, там они питаются, растут и готовы пожрать первого же неосторожного ремонтника, бредущего по туннелю в болотных сапогах. Как указывает в «Туре смерти» Дэвид Майкл, в большинстве коллекторов слишком холодно, чтобы там могли выжить даже взрослые аллигаторы, не говоря уже о малышах, которых смывают в унитаз. Но такой скучный факт не в силах убить мощный образ... и мне известно, что сейчас снимается фильм, основанный на этом мифе.

Эллисон всегда питал склонность к социологии, и мы почти чувствуем, как он хватается за символические возможности такой идеи; когда герой спускается в этот искусительный мир достаточно глубоко, он сталкивается с тайной загадочных, лавкрафтовских пропорций:

Там, где начинается их страна, кто-то — не дети, потому что они не смогли бы этого сделать — давным-давно поставил дорожный указатель. Сгнившее бревно, к которому прикреплена вырезанная из вишневого дерева книга и рука. Книга открыта, а рука лежит на ней, один из пальцев касается слова, выбитого на открытой странице. Это слово КРОА-ТОАН¹.

Дальше тайна раскрывается. Подобно аллигаторам, зародыши не погибают. Не так-то легко избавиться от греха. Привыкшие жить в плацентарных водах, по-своему такие же примитивные и рептилиеподобные, как сами аллигаторы, зародыши пережили путешествие по канализации и теперь обитают во тьме — символическое существование в грязи и дерьме, которые сбрасывает на них общество верхнего мира. Они — воплощение библейских строк: «Грех никогда не умирает» и «Грех твой отыщет тебя».

¹ Пер. В. Гольдича, И. Оганесовой. Здесь и ниже цит. по изданию: Миры Харлана Эллисона, том второй. — «Полярис», 1977.

Здесь, внизу, в стране, расположенной под городом, много детей. Они живут свободно, и у них странные обычаи. Я начинаю понимать законы их существования только сейчас: что они едят, как им удается выжить и каким образом это удавалось в течение сотен лет — все это я узнаю постепенно, день за днем, и одно чудо сменяет другое.

Я здесь единственный взрослый.

Они ждали меня.

Они называют меня отцом.

На простейшем уровне «Кроатоан» — это рассказ о Справедливом Возмездии. Герой — подлец, от него залетели многие женщины; Кэрл — не первая; до нее из-за этого безответственного Дон Жуана сделали аборт его подруги Дениз и Джоанна. Справедливое Возмездие заключается в том, что герой обнаруживает: ответственность, с которой он так долго уклонялся, ждет его, столь же неотвратимая, как разлагающийся труп, преследующий своего убийцу.

Но проза Эллисона захватывает нас, он в совершенстве владеет образом потерянных аллигаторов и творит чудо, воскрешая этот неожиданный подземный мир. Прежде всего мы испытываем гнев — как и в большинстве рассказов Эллисона, мы чувствуем личную вовлеченность, и у нас создается впечатление, что Эллисон не рассказывает нам что-то, а неожиданно бьет из укрытия. Чувство такое, будто идешь в тонкой обуви по битому стеклу или бежишь по минному полю в компании сумасшедшего. Вдобавок мы чувствуем, что Эллисон читает нам проповедь — не тусклую и банальную, но произносимую громовым голосом, который заставляет нас вспомнить «Грешников в руках разгневанного Бога» Джонтана Эдвардса¹. Лучшие рассказы Эллисона содержат не только сюжет, но и мораль, а самое удивительное и приятное в этих рассказах то, что морализаторство сходит ему с рук; мы обнаруживаем, что он

¹ Религиозный деятель XVIII века, по сути, возрождавший кальвинизм.

редко продает свое право первородства за ясность сюжета. Обычно так не бывает, но в своей ярости Эллисон умудряется увлечь за собой всех — и не шагом, а бегом.

В рассказе «Гитлер рисовал розы» [*Hitler Painted Roses*] героиня Маргарет Трашвуд страдает, и по сравнению с ее муками страдания Иова — все равно что растянутая лодыжка. В своей фантазии Эллисон предполагает — почти как Стэнли Элкин в «Живом конце», — что реальность жизни после смерти зависит от политики, а именно того, что думают о нас живые. Он также предполагает наличие вселенной, в которой Бог (множественный Бог, называемый «Они») — позер, не интересующийся ни истиной, ни ложью.

Любовник Маргарет, ветеринар по имени Док Томас, убивает в 1935 году все семейство Рэмсдейлов, когда обнаруживает, что лицемерный Рэмсдейл («Я не потерплю шлюху в своем доме», — восклицает Рэмсдейл, застав Маргарет в постели с Доком) время от времени сам пользовался Маргарет; Маргарет, очевидно, становится «шлюхой», когда Рэмсдейл перестает быть ее любовником.

Бешеный гнев Дока переживает только Маргарет. Горожане обнаруживают ее, сразу признают виновной и обнаженной топят в колодце. Маргарет отправляется в ад за преступление, которое, как все полагают, она совершила, а Док Томас, мирно умерев двадцать шесть лет спустя, возносится на небеса. Представление Эллисона о небе тоже напоминает «Живой конец» Стэнли Элкина. «Рай, — говорит нам Элкин, — похож на небольшой парк с аттракционами». Эллисон представляет его местом, где скромная красота уравнивает — но едва-едва — скромную скуку. Есть и другие сходства; в обоих случаях хорошие — нет, *святые* — люди отправляются в ад из-за канцелярской ошибки, и при таком отчаянном взгляде на современные условия даже боги становятся экзистенциалистами. Единственный ужас, от которого мы избавлены, — это Всемогущий в кроссовках «Адидас», с теннисной ракеткой на плече и золотой кокаиновой ложечкой на шее. Но, несомненно, в будущем нас ждет и это.

Прежде чем закончить сравнение, позвольте отметить, что если роман Элкина получил множество рецензий, в основном положительных, то рассказ Эллисона, первоначально опубликованный в «Пентхаусе» (литературно подкованные читатели редко покупают этот журнал), почти неизвестен. В сущности, почти неизвестен весь сборник «Странное вино». Критики в большинстве своем игнорируют фантастику, потому что не знают, что с ней делать, если только это не полная аллегория. «Я не работаю с фэнтези, — сказал мне однажды критик «Нью-Йорк таймс ревью». — Меня не интересуют галлюцинации сумасшедших». Всегда полезен контакт с таким открытым умом. Расширяется собственный кругозор.

По счастливой случайности Маргарет Трашвуд убегает из ада, и в своем героически пышном описании предзнаменований, которые предшествуют этой адской отрыжке, Эллисон забавно пародирует первый акт шекспировского «Юлия Цезаря». Юмор и ужас — инь и ян литературы; Эллисон это знает. Мы смеемся... но за смехом кроется тревога.

Когда обжигающее солнце прошло небесный экватор, направляясь с севера на юг, возникло множество знамений: в Дорсете, недалеко от маленького городка Бландфорд, родился теленок с двумя головами; недалеко от Марианских островов поднялись на поверхность затонувшие корабли; повсюду глаза детей превратились в мудрые глаза стариков; над индийским штатом Махараштра облака приняли форму воюющих армий; ядовитый мох мгновенно вырос на южной стороне кельтских мегалитов и тут же погиб — всего на несколько минут; в Греции лепестки левкоев стали истекать кровью, а земля вокруг хрупких стеблей начала издавать запах гниения. Иными словами, явились все шестнадцать предвестников несчастья, как раз в том виде, как их классифицировал в первом веке до Рождества Христова Юлий Цезарь, включая рассыпанную соль и пролитое вино, — люди чихали, спотыкались, стулья скрипели... В общем, все эти признаки одновременно и несомненно предсказали грядущие катаклизмы. Над Маори

возникло южное полярное сияние; баски видели, как по улице одного из городов пробежала рогатая лошадь. И так далее.

Врата в Преисподнюю отворились¹.

Лучшее в приведенном отрывке — то, что мы чувствуем отстраненность Эллисона, довольного произведенным эффектом и адекватностью описываемого и средств описания; Эллисон забавляется. Среди сбежавших из ада в тот краткий период, когда дверь оставалась открытой, — Джек-потрошитель, Калигула, Шарлотта Корде, Эдвард Тич («с торчащей в разные стороны бородой, на которой обгорели и потеряли цвет ленточки... отвратительно хихикая...»), Берк и Хэр, и Джордж Армстронг Кастер.

Всех их втянуло назад, за исключением эллисоновской Маргарет Трашвуд, похожей на Лиззи Борден. Она добирается до неба, встречает Дока... и Бог отправляет ее назад: рай начинает трещать и осыпаться по краям, когда ей становится ясно его лицемерие. Бассейн с водой, в котором охлаждает ноги Док, когда Маргарет тащит к нему свое почерневшее, обгоревшее тело, наполняется лавой.

Маргарет возвращается в ад, поняв, что сможет выдержать его муки, а бедный Док, которого она каким-то образом продолжает любить, не сможет. «Некоторым людям просто нельзя играть с любовью», — говорит она Богу, и это лучшие строки рассказа. Тем временем Гитлер продолжает рисовать розы у входа в ад (когда дверь открылась, он был слишком поглощен своим занятием, чтобы думать о бегстве). Господь бросил один взгляд, говорит Эллисон, «и поспешил назад, чтобы отыскать Микеланджело и поведать ему о великолепном зрелище, представшем Его глазам в самом неподходящем месте».

Великолепие, о котором говорит Эллисон, — конечно, не розы Гитлера, а способность Маргарет любить и верить (пусть только в саму себя) в мире, где невинные наказываются, а виновные вознаграждаются. Как в большинстве рассказов Эллисона, все основано на какой-то грандиозной

¹ Пер. В. Гольдича, И. Оганесовой. — Миры Харлана Эллисона, том первый. — «Полярис», 1997.

несправедливости; противоядием является способность героя преодолеть несправедливую ситуацию — или по крайней мере достигнуть с нею временного соглашения.

Рассказы Эллисона — своего рода басни, а сочинять басни в период, когда подход к литературе и без того кажется излишне упрощенным, непросто, но Эллисон откровенно пользуется этим словом в предисловиях к отдельным своим рассказам. В письме ко мне от 28 декабря 1979 года он говорит о пользе басни в фантастическом произведении, в котором действие сознательно изображается на фоне современного мира:

«Странное вино» развивает — как я вижу в ретроспективе — мое представление о том, что в современном обществе реальность и фантазия поменялись местами. И если в рассказах есть единая тема, то она именно такова. Продолжая то, что я делал в двух предыдущих книгах «Приближаясь к забвению» [*Approaching Oblivion*] (1974) и «Рассказы птицы смерти» [*Deathbird Stories*] (1975), сборник предлагает некий наложенный преконтинуум, используя который, читатель, даже ведущий слабо изученное существование, сможет понять свою жизнь и судьбу.

Все это, пожалуй, излишне высокопарно; говоря проще, повседневные события, привлекающие наше внимание, настолько велики, фантастичны и невероятны, что тот, кто не идет по краю безумия, не сможет справиться с грядущим¹.

¹ Это напомнило мне случай на Всемирном конгрессе фантастов 1979 года. Репортер из «Юнайтед пресс интернешнл» задал мне извечный вопрос: «Почему люди читают произведения ужаса?» Мой ответ был, по существу, харлановским: если вы сумеете поместить безумие под стеклянный колпак, вам будет легче с ним справиться. Люди, читающие об ужасах, — чокнутые; но если ты слегка не свихнулся, тебе не совладать с жизнью в последней четверти двадцатого века. Заголовок материала ЮПИ, разосланного по всем газетам побережья, был, как мне кажется, вполне предсказуем; я заслужил это тем, что попытался говорить метафорически с газетчиком: «КИНГ ГОВОРИТ, ЧТО ВСЕ ЕГО ФЭНЫ — ТРОНУТЫЕ». Подберите челюсть. — *Примеч. автора.*

Заложники в Тегеране, похищение Пэтти Хёрст, фальшивая биография и смерть Говарда Хьюза, операция «Энтеббе», убийство Китти Дженовезе, бойня в Джонстауне, атомная тревога в Лос-Анджелесе несколько лет назад, Уотергейт, душитель из Хиллсайда, «семейство» Мэнсона, нефтяной заговор — все эти мелодраматические события превосходят возможности создателя подражательной фантастики и в его изображении могут быть только нелепыми. И тем не менее все это было. Если бы вы или я попытались написать роман о таких вещах до того, как они произошли, даже самые низкопробные критики нас бы высмеяли.

Это не парафраз старинного высказывания, что правда удивительнее любой выдумки, потому что я не считаю, будто эти события отражают «правду» или «реальность». Двадцать лет назад сама идея международного терроризма была немыслима. Сегодня это данность. Он стал настолько распространенным, что мы оказались безоружными и беспомощными перед наглостью Хомейни. Одним коварным ударом этот человек превратил себя в самую важную общественную фигуру нашего времени. Вкратце, он манипулирует реальностью исключительно благодаря своей смелости. Он стал символом бессилия нашего времени. В этом безумце мы имеем пример человека, который понимает — пусть даже подсознательно, — что реальный мир бесконечно податлив. Хомейни увидел сон и заставил весь мир жить в этом своем сне. То, что для остальных это кошмар, сновидца не касается. Утопия одного человека...

Но я полагаю, что его пример бесконечно повторяется. То, что сделал он, я стараюсь сделать в своих рассказах. Изменить повседневное существование... И, изменив его, включив в него фантастические элементы, позволить читателю слегка иначе взглянуть на то, что он считает само собой разумеющимся. Я надеюсь, что легкий шок от нового восприятия, маленькая искорка увиденного под необычным углом сможет убедить читателей, что еще есть место и время изменить свое существование, если хватит храбрости.

Я всегда говорю одно и то же: человек — самое лучшее, самое изобретательное, потенциально самое богоподобное создание во Вселенной. И у каждого человека есть способность перестроить видимую Вселенную по собственному замыслу. Все мои рассказы — о храбрости, этике, дружбе и мужестве. Иногда им сопутствует любовь, иногда насилие, иногда боль, или печаль, или радость. Но все они несут в себе одно утверждение: чем больше вы знаете, тем больше способны совершить. Или, как выразился Пастер, «удача благоволит подготовленному уму».

Я — антиэнтропия. Моя работа противоположна хаосу. Моя личная жизнь и моя профессиональная деятельность направлены на то, чтобы поддерживать кипение супа. Когда вы не опасны, вас называют оводом; я предпочитаю называться смутьяном, мятежником, головорезом. Я вижу в себе комбинацию Зорро и Джимми Крикета. Мои рассказы должны вызывать смятение. Время от времени к кой-нибудь клеветник или обидчивый критик говорит о моих произведениях: «Он пишет только для того, чтобы шокировать».

Я улыбаюсь и киваю. Совершенно верно».

Итак, мы убеждаемся, что стремление Эллисона увидеть мир сквозь фантастическое стекло не слишком отличается от попытки Курта Воннегута взглянуть на мир сквозь стекло сатирической фантастики и экзистенциальной скуки («Хи-хо... так вот оно что... И как это вам?»); или от желания Хеллера «увидеть» мир как бесконечную трагикомедию, разыгрываемую в сумасшедшем доме; или от попытки Пинчона «увидеть» жизнь как самую длинную абсурдистскую пьесу в процессе созидания (эпиграф в начале второй части «Радуги тяготения» [*Gravity's Rainbow*] взят из «Волшебника страны Оз» — «Сдается мне, что мы уже не в Канзасе, Тотошка...» — и я полагаю, что Эллисон согласился бы с такой характеристикой послевоенной жизни в Америке). Существенное сходство этих писателей заключается в том, что все они пишут басни. Несмотря на различие стилей и точек зрения, все это — произведения с моралью.

В конце 50-х годов Ричард Матесон написал приводящий в ужас и на редкость убедительный рассказ о современном суккубе. По производимому впечатлению это один из лучших прочитанных мной рассказов. Есть история о суккубе и в «Странном вине», но в «Одиноких женщинах как вместилище времени» [*Lonely Women Are the Vessels of Time*] суккуб — больше чем сексуальный вампир; это агент сил морали, он должен восстановить равновесие, лишив уверенности в себе подлого мужика, который любит подстерегать одиноких женщин в барах, потому что они — легкая добыча. Суккуб меняет свое одиночество на силу Митча, а когда соитие завершается, говорит ему: «Вставай, одевайся и проваливай отсюда». Рассказ нельзя даже назвать социологическим, хотя на нем лежит патина социологии: это рассказ с моралью, простой и чистой.

В «Эмиссаре из Гаммельна» [*Emissary from Hamelin*] ребенок-дудочник возвращается на семисотую годовщину похищения детей из этого средневекового города и дудит конец всему человечеству. Здесь главная мысль Эллисона о том, что прогресс развивается аморально, кажется несколько резковатой и скучной... Ребенок просто и прямо объясняет причину своего возвращения: «Мы хотим, чтобы вы прекратили делать то, что делаете, чтобы вы не пакостили этот мир, иначе мы у вас его заберем»¹. Но слова, которые Эллисон для усиления эффекта вкладывает в уста своего рассказчика-газетчика, по-моему, слишком отдают Лесной Совой²: «Прекратите заливать зелень лугов пластиком, прекратите сражаться, прекратите убивать дружбу, имейте же мужество, не врете, прекратите мучить друг друга...» Это мысли самого Эллисона, и правильные мысли, но я не люблю, когда меня заранее оповещают о программе.

Полагаю, что оплошности вроде такого рассказа с рекламным объявлением в самом центре — это тот риск, на который идут все авторы «рассказов с моралью». И, воз-

¹ Пер. Э. Раткевич. — Миры Харлана Эллисона, том второй. — «Полярис», 1997.

² Символ «зеленых», борцов за сохранение окружающей среды.

можно, новеллист больше рискует свалиться в яму, нежели романист (хотя когда в эту яму падает роман, результат бывает ужасен; сходите как-нибудь в свою местную библиотеку, получите свободный доступ к полкам и полистайте романы репортера Тома Уикера 50-х и 60-х годов — вы поседеее). В большинстве случаев Эллисон эту яму обходит, перепрыгивает... или намеренно сигает прямо в нее, избегая серьезных травм благодаря таланту, милости Божьей или тому и другому сразу.

Некоторые рассказы из «Странного вина» не так хорошо вписываются в категорию басен с моралью, и, возможно, лучшая проза у Эллисона получается, когда он забавляется с языком — не проигрывает всю песню, а производит отдельные мелодичные строки, полные чувства. Таков рассказ «Шоколадный алфавит от А до Я» [*From A to Z, in the Chocolate Alphabet*] (только это вообще не рассказ; это несколько фрагментов, повествовательных и иных, чрезвычайно оригинальных). Рассказ был написан на подоконнике витрины книжного магазина «Смена хоббита» в Лос-Анджелесе, при обстоятельствах настолько странных, что они непонятны даже из предисловия самого Эллисона. Отдельные отрывки вызывают самые разнообразные чувства; как хорошие короткие стихотворения, они демонстрируют вдохновенную языковую игру, при помощи которой вполне можно подвести итог.

Язык для большинства писателей — это игра, как и мысли. Рассказы — забавная игра, эквивалент детских игр с машинкой, которая издаст смешные звуки, когда тащишь ее за собой по полу. Поэтому для завершения: «Шоколадный алфавит от А до Я» — это эллисоновская версия хлопка одной рукой... такой звук могут воспроизвести лишь лучшие авторы фэнтези-ужаса. А рядом — отрывок из Кларка Эштона Смита, современника Лавкрафта, который был в гораздо большей степени истинным поэтом, чем мог надеяться стать Лавкрафт; хотя Лавкрафт отчаянно хотел стать поэтом, лучшее, что мы можем сказать о его поэзии, — он неплохо подбирал рифмы, и никто не примет его унылые строфы за стихи Рода Маккьюэна. Джордж Ф. Хаас,

биограф Смита, считает его лучшим произведением «Черное дерево и хрусталь» [*Ebony and Crystal*], и читатели в целом с этим согласны, хотя мало кому из любителей современной поэзии понравится привычное обращение Смита с его нестандартным материалом. Думаю, Смитупонравилось бы то, что сделал Эллисон в «Шоколадном алфавите от А до Я». Вот отрывок из записной книжки Смита, опубликованной два года назад издательством «Аркхэм-Хаус» в «Черной книге Кларка Эштона Смита» [*The Black Book of Clark Ashton Smith*]; он предшествует двум отрывкам из Эллисона:

Лик из бесконечности

Человек, который по необъяснимой причине боится неба и старается избегать открытых мест. Умирая в комнате с занавешенными окнами, он неожиданно оказывается на обширной открытой равнине под... небесным сводом. И на этом небе медленно появляется ужасное бесконечное лицо, от которого он не может скрыться, потому что все его чувства, по-видимому, слились в одном — в зрении. Для него смерть — это вечность, когда он смотрит на это лицо и понимает наконец, почему всегда боялся неба.

А теперь — зловещая веселость Харлана Эллисона.

Л — ЛЮДИ ЛИФТОВ

Они никогда не разговаривают и не могут встретиться с вами взглядом. В Соединенных Штатах есть пятьсот зданий, в которых лифт опускается ниже подвала. Достигнув уровня подвала, вы должны еще два раза нажать кнопку. Дверь лифта закроется, и вы услышите, как включаются особые реле. Лифт снова начнет спуск. В пещеры. Случайным посетителям этих пятисот пещер не повезло. Они нажали не ту кнопку, слишком часто нажимали на нее. Их схватили обитатели пещер и... что-то сделали с ними. Теперь они ездят в лифтах. Никогда не разговаривают и не могут встретиться с вами взглядом. Смотрят на меняющиеся цифры на табло, едут вверх и вниз даже после наступления ночи. Одежда у них чистая. Специальная химчист-

ка проделывает эту работу. Однажды вы видели такую женщину, и глаза ее были полны крика. Лондон — город, где много узких безопасных лестниц.

Г — ГАМАДРИАДА

Оксфордский словарь английского языка дает три значения слова «гамадриада». Первое: древесная нимфа, живущая и умирающая в своем дереве. Второе: ядовитая индийская змея с капюшоном. Третье значение невероятно. Ни в одном из них не упоминается мифическое происхождение слова. Гамадриадой называлось дерево, на котором жил Змей. Ева была отравлена. Дерево, из которого сделали крест, было гамадриадой. Иисус не воскрес, он никогда не умирал. Ковчег был построен из древесины гамадриады. На вершине горы Арарат вы не найдете ни следа от этого корабля. Он затонул. Любой ценой старайтесь избегать зубочисток в китайских ресторанах.

А теперь... скажите мне. Вы это слышали? Звук хлопка одной рукой?

10

Я начал эту главу — сто двадцать четыре страницы рукописи и два месяца назад, — сказав, что невозможно рассмотреть литературу ужасов за последние тридцать лет, не написав на эту тему целой книги, и сейчас это так же справедливо, как два месяца и сто двадцать четыре страницы назад. Все, что я смог сделать, это упомянуть несколько полюбившихся мне книг и начертить небольшие стрелки в том направлении, на которое, как мне кажется, указывают эти книги. Я ничего не сказал о книге «Я — легенда», но если вас заинтересовали мои слова о Матесоне и вы прочтете «Невероятно уменьшающегося человека», то доберетесь и до нее — и там тоже обнаружите безошибочный торговый знак Матесона: его интерес к одному человеку, находящемуся под таким напряжением, что можно рас-

крыть характер, подчеркнуть мужество в несчастьях, суметь показать ужас на фоне самого нормального, повседневного. Я ничего не сказал о произведениях Роальда Даля, или Джона Колъера, или Хорхе Луиса Борхеса, но если ваши запасы оригинальной фантастики Харлана Эллисона истощились, вы найдете и всех остальных — и увидите в них тот же интерес к человеку... самому плохому и низкому, самому храброму и правдивому. Роман Энн Риверс Сиддонс об одержимости домом может привести вас к моему роману на ту же тему — к «Сиянию» или к великолепным «Сожженным приношениям» Роберта Мараско.

Но несколько коротких стрелок — это, вероятно, все, на что я способен. Проникнуть в мир литературы ужасов — все равно что существо, маленькому, как хоббит, пробраться горными тропами (где, само собой, растут исключительно гамадриды) в нечто вроде Мордора. Это дымящаяся вулканическая земля Повелителя Тьмы, и если мало кто из критиков видел ее своими глазами, то картографов этой земли еще меньше. Земля эта — преимущественно белое пятно на карте... так и должно быть; составление более подробной карты я предоставляю тем студентам и преподавателям английской литературы, которые считают, что каждая гусыня, несущая золотые яйца, должна быть вскрыта и все ее вполне обычные внутренности снабжены этикетками; всем инженерам метафор и воображения, которые неуютно чувствуют себя в буйной литературной дикости, пока не пробьют через нее шоссе в виде методичек — и слушайте меня, люди: всякий преподаватель английской литературы, делавший методички, должен быть выпотрошен и четвертован, а затем разрублен на мелкие кусочки; эти кусочки должны быть высушены на солнце, а потом проданы в университетском книжном магазине в качестве закладок. Длинные стрелы я оставляю тем фармацевтам от творчества, которые не успокоятся, пока каждое произведение, созданное для того, чтобы очаровывать нас — как когда-то очаровывали истории Гензеля и Гретель, Красной Шапочки или Крюка, — не будет аккуратно высушено и разложено по желатиновым капсулам, чтобы его легче

было проглотить. Это их работа — работа патологоанатомов, инженеров и фармацевтов, и я оставляю ее им и искренне надеюсь, что, когда они войдут в землю Повелителя Тьмы, их подстережет и сожрет Шелоб, или еще раньше лица из Мертвых топей загнипнотизируют их и сведут с ума, вечно цитируя Клинта Брукса забитыми грязью голосами, или сам Повелитель Тьмы возьмет их навсегда в свою Башню или сбросит в Бездну Рока, где их ждут живые обсидиановые крокодилы, которые будут глотать их кости и навсегда заставят умолкнуть их квакающие, бубнящие голоса.

А если они все же избегнут этой участи, надеюсь, им попадется ядовитый сумах.

Что ж, пожалуй, моя работа закончена. Дедушка как-то сказал мне, что лучшая карта — та, на которой обозначен север и места, где есть вода. Именно такую карту я хотел здесь начертить. Я не владею литературной критикой и риторикой, но могу болтать о книгах... месяца два подряд. Где-то в середине «Ресторана Алисы» [*Alice's Restaurant*] Арло Гатри говорит: «Я могу играть всю ночь. Я не го-| дый... и я не устал...» Я могу заявить то же самое. Я ниче! не сказал о книгах Чарльза Гранта или об аппалачском барде Джоне Мэнли Уэйда Уэллмана с его среброструнной гитарой. Я лишь кратко коснулся «Богородицы Тьмы» Фрица Лейбера (но, любезный читатель, в этой книге есть светло-коричневая тварь, которая будет преследовать вас во снах). Есть и десятки других. Нет, беру свои слова обратно. Есть *сотни*.

Если вам нужна стрелка подлиннее — или если вы еще не устали говорить о книгах, — обратитесь к Приложению 2, в котором приводится список примерно из сотни книг, вышедших за последние тридцать лет и рассматривавшихся здесь, — и все это книги жанра ужасов, и все по-своему хороши. Если вы новичок в этой области, вам хватит материала на год-полтора. А если не новичок и уже прочли многие из них... тогда вы хотя бы получите представление о том, в каком направлении, по-моему, лежит север.

Глава десятая

Последний вальс — ужас и мораль, ужас и волшебство

1

«Да, но как вы оправдаете то, что зарабатываете на жизнь, скармливая людям их собственные худшие страхи?»

2

Полицию вызвал сосед, услышав какой-то шум. Полиция обнаружила бойню — и кое-что похуже. Молодой человек хладнокровно признался, что убил отрезком трубы свою бабушку, а потом перерезал ей горло.

— Мне нужна была ее кровь, — спокойно сказал он полиции. — Я вампир. Без ее крови я бы умер.

В его комнате полицейские нашли вырезки из журналов о вампирах, комиксы, рассказы, фильмы о вампирах.

3

У нас с репортером из «Вашингтон пост» был приятный ленч, и я ему за это благодарен. Как раз начинался мой рекламный тур по двенадцати городам в связи с выхо-

дом «Мертвой зоны» [*The Dead Zone*], и начался он с первого приема в Нью-Йорке; издательство «Викинг-пресс» организовало его в «Таверне на лужайке», огромном заведении на краю Центрального парка. Я старался не увлекаться, но пропустил примерно восемь кружек пива, да и потом на другой встрече — с друзьями из Мэна, не такой многолюдной, но гораздо более приятной — добавил еще шесть. Тем не менее на следующее утро я встал без четверти пять, чтобы успеть на шестичасовой самолет в Вашингтон и в семь выступить на телевидении с рассказом о своем романе. Добро пожаловать, друзья и соседи, в рекламные туры.

Я успел на самолет и перебирал невидимые четки, пока он поднимался в дождь (рядом со мной сидел очень толстый бизнесмен, он весь полет читал «Уолл-стрит джорнал» и одну за другой глотал «Тамс»¹, задумчиво и неторопливо, как будто наслаждался ими); в телестудии я был за десять минут до эфира. Яркий свет софитов усилил легко похмелье, с которым я встал, и потому я был благодарен репортеру из «Пост» за непринужденный ленч. Вопросы были интересными и относительно безопасными. И вдруг, словно из ниоткуда, возник этот жеваный бумажный шарик с вопросом о том, как я кормлю людей их страхами. Репортер, молодой долговязый парень, смотрел на меня поверх сэндвича, и глаза у него горели.

4

1960 год; одинокий юноша из Огайо только что вышел из кинотеатра, где в пятый раз смотрел «Психо». Молодой человек идет домой и убивает бабушку. Впоследствии патологоанатом насчитал на теле сорок ножевых ран.

— Почему? — спрашивает полиция.

— Голоса, — отвечает молодой человек. — Голоса велели мне это сделать.

¹ Нейтрализатор кислотности в таблетках.

5

— Послушайте, — сказал я, положив на столик свой сэндвич. — Возьмите психиатра из большого города. У него замечательный дом, ценой по крайней мере в сто тысяч долларов. Он ездит на «мерседесе» табачно-коричневого или серебристо-серого цвета. У его жены — универсал «кантри-сквайр». Дети учатся в частных школах, а каждым летом отправляются в лучшие летние лагеря Новой Англии или северо-запада. Сынок поступает в Гарвард, если зарабатывает соответствующие баллы — деньги не проблема, — а дочь — в какую-нибудь женскую школу, лозунг которой: «Мы не соединяем, мы отклоняем». И как же психиатр зарабатывает деньги, которые творят все эти чудеса? Он слушает женщин, жалующихся на фригидность; он слушает мужчин со склонностью к самоубийству; он имеет дело с паранойей, сильно и слабо выраженной, и, может быть, иногда ему попадается подлинный шизофреник. Он выслушивает людей, которые страшно боятся, что их жизнь вышла из-под контроля и все вокруг распадается... и если уж он зарабатывает на жизнь, скармливая людям их страхи, тогда я не знаю, кто это делает.

Я снова взял сэндвич и откусил, убежденный, что если не попал точно по шарик, то по крайней мере отослал его назад и устоял на своей базе. А когда поднял голову, увидел, что легкая улыбка исчезла с лица репортера.

— Я сам хожу к психоаналитику, — негромко сказал он.

6

Январь 1980-го. Женщина встревоженно советуется с матерью по поводу своего трехмесячного ребенка. Ребенок все время плачет. Он плачет постоянно. Женщины соглашаются, что ребенок одержим дьяволом, как девочка в «Изгоняющем дьявола». Плачущего младенца прямо в колыбели обливают бензином и поджигают, чтобы изгнать дьявола. Ребенок три дня лежит в ожоговой палате в больнице. Потом умирает.

7

Репортер написал неплохую и достаточно справедливую статью; он отрицательно отозвался о моей внешности, и, полагаю, не без причины — я десять лет не был в такой плохой форме, как в конце лета 1979 года, — но если не считать этого, все остальное вполне пристойно. Однако даже в этой статье можно было ощутить место, где наши пути разошлись: легкий щелчок, с которым мысли неожиданно расходятся в разных направлениях.

«Складывается впечатление, что Кингу нравятся такие споры», — написал он.

8

Бостон, 1977 год. Молодой человек при помощи различных кухонных приспособлений убил женщину. Полиция считает, что эту идею он заимствовал из фильма Брайана Д. Пальмы «Кэрри», по роману Стивена Кинга. В фильме Кэрр убивает мать, заставляя различные кухонные приспособления, в том числе штопор и нож для чистки картошки, летать по воздуху, и они буквально пригвозждают женщину к стене.

9

В течение десяти лет телевидение подвергалось давлению, его заставляли отказаться от показа в прайм-тайм подробных картин насилия; подкомитеты сената и палаты представителей бесконечно обсуждали эту тему; телевидение все это выдержало. После убийства Джона Ф. Кеннеди, Роберта Ф. Кеннеди и Мартина Лютера Кинга частные детективы продолжали расстреливать плохих парней и время от времени получать по башке; в любой вечер, включая воскресный, можно было принять нужную дозу убийств простым поворотом переключателя каналов. Продолжала разгораться необъявленная война во Вьетнаме; счет поте-

рям взвизывался в стратосферу. Детские психологи подтверждали, что после двухчасового просмотра сцен насилия по телевизору дети в играх проявляют повышенную агрессивность — например, колотят игрушками по полу, вместо того чтобы катать их взад и вперед.

10

Лос-Анджелес, 1969 год. Дженис Джоуплин, которая впоследствии умерла от передозировки наркотиков, исполняет «Цепь с ядром». Джим Моррисон, который умрет в ванне от сердечного приступа, в конце песни, называющейся «Конец», поет: «Убей, убей, убей, убей», — десять лет спустя Фрэнсис Форд Coppola использует эту песню в прологе «Апокалипсиса сегодня». «Ньюсуик» печатает снимок американского солдата: застенчиво улыбаясь, он держит в руках человеческое ухо. В пригороде Лос-Анджелеса мальчик пальцами выдавил глаза брату. Он объяснил, что только хотел повторить «банг» из старого сериала «Три бездельника». Ребенок, рыдая, сказал, что в телевизоре от этого никому не бывает плохо.

11

Тем не менее телевизионная волна вымышленного насилия продолжала катиться, минуя Чарльза Уитмена на башне Техасского университета («Говорят, в основании его черепа была опухоль», — жизнерадостно пели Кинки Фридман и «Техасские еврейские мальчики»). И остановило эту волну, заменив ее комедиями 70-х, внешне незначительное событие, особенно по сравнению со смертью президента, сенатора и видного борца за гражданские права. Телевизионные чиновники вынуждены были пересмотреть свою позицию, потому что в Роксбери у одной девушки кончился бензин.

К несчастью, у нее в кузове была пустая канистра. Девушка заполнила ее на заправке и шла назад к застрявшей машине. И тут ее окружила толпа черных подростков; у де-

вушки отобрали канистру, облили бензином и — как женщина с матерью, старавшиеся изгнать из ребенка дьявола, — подожгли. Несколько дней спустя девушка умерла. Подростков поймали, и кто-то наконец задал им вопрос ценой в шестьдесят четыре доллара: «Как это вам пришло в голову?»

«Из телика, — был ответ. — Из программы Эй-би-си “Фильм недели”».

В конце 60-х Эд Макбейн (на самом деле это романист Эван Хантер) написал один из своих лучших романов о 87-м полицейском участке. Роман назывался «Легавые» [*Fuzz*], и в нем рассказывалось о банде подростков, которые обливали бродяг бензином и поджигали. По роману снят фильм, который в бесценном справочнике Стивена Шойера «Фильмы на ТВ» охарактеризован как «легкая комедия». В фильме снимались Берт Рейнолдс и Рэкел Уэлч. Самый смешной момент комедии: несколько полицейских, переодетых монашками, гонятся за подозреваемым, задирая рясы и показывая огромные неуклюжие ботинки. Смешно, верно? Животики надорвешь.

Роман Макбейна отнюдь не смешной. Он мрачный и по-своему прекрасный. Без сомнения, он как никто близко подошел к описанию возможной участи полицейского в той сцене в конце романа, когда вспыхивает Стив Карелла, переодетый пьяницей. Продюсеры фильма, очевидно, увидели в этом нечто среднее между «Военно-полевым госпиталем М.Э.Ш.» [*M.A.S.H.*] и «Обнаженным городом» [*Naked City*], и неудовлетворительный результат достоин забвения, как фастболлы Трейси Сталларда... Только один из фастболлов Сталларда на «Фенуэй-парке» позволил Роджеру Марису совершить рекордную шестьдесят первую пробежку¹. И «Легавые», плохо сделанная драма-комедия, эффективно покончила с насилием на телеэкране.

¹ Фастболл — это сильный бросок питчера, подающего в бейсболе. Трейси Сталлард — игрок бостонской команды, питчер. Роджер Марис — игрок «Нью-Йорк янкиз»; он бэттер, или отбивающий. Удачно отбив мяч, он получает право на пробежку, приводящую к выигрышу. И вот в 1961 году Марис после броска Сталларда

Мораль? Вы несете ответственность. И телевидение эту мораль наконец-то усвоило.

12

— Как вы оправдаете насилие в сцене в душе? — спросил однажды критик сэра Альфреда Хичкока.

— А как вы оправдаете сцену, с которой начинается «Хиросима, моя любовь»? — говорят, ответил Хичкок. В этой сцене, абсолютно скандальной по американским стандартам 1959 года, обнимаются обнаженные Эмманюэль Рива и Эйджи Окада.

— Она необходима для целостности фильма, — ответил критик.

— Сцена в душе в «Психо» тоже, — сказал Хичкок.

13

Что должен извлечь из всего этого писатель, особенно тот, кто пишет книги ужасов? Несомненно, не было в этой области автора (возможно, за исключением Ширли Джексон), к которому не относились бы критически-настороженно. Сотни лет моральность таких произведений ставилась под вопрос. Один из брызжущих кровью предшественников «Дракулы», «Варни-Вампир», был назван «дешевкой». В 30-е годы постоянно слышались крики, что дешевые журналы, такие как «Странные истории» и «Пикантные истории» (на обложке обычно изображались полуобнаженные девушки, которым угрожают чудовища мужского пола), отрицательно сказываются на морали американской молодежи. Точно так же в 50-е годы инду-

так далеко отбил мяч, что тот перелетел через сетку к зрителям. Таким образом, Марис получил право на пробежку. Это был рекорд — 61 пробежка в сезоне. Предыдущий рекорд — 60 пробежек за сезон — был установлен в 1927 году. Эпохальное событие для всех любителей бейсбола, а многие американцы — и Кинг в том числе — горячие его любители.

стрия комиксов задушила такие незаконные производные, как «Басни из склепа», и составила кодекс комиксов, когда стало ясно, что конгресс намерен вычистить дом, если издатели не сделают этого сами. Больше не будет расчленений, воскрешения мертвых и преждевременных похорон — по крайней мере, в ближайшие десять лет. Возврат был обозначен непримечательным рождением «Мурашек», журнала «Уоррен групп», который вернул нас во времена комиксов ужаса Билла Гейнса. Дядюшка Крипи и его приятель Иери¹ были неотличимы от Старой Ведьмы и Хозяина Склепа. Появились даже некоторые прежние художники — Джо Орландо, начинавший в комиксах «Энтертейнинг комикс», если мне не изменяет память, присутствовал и в первом номере «Мурашек».

Вероятно, существовала — особенно в таких популярных формах, как кинофильмы, телевидение и литература мейнстрима — тенденция убивать вестника за дурное известие. Я никогда не сомневался и сейчас не сомневаюсь, что подростки, которые сожгли девушку в Роксбери, взяли эту идею из фильма «Легавые», посмотрев его на Эй-би-си в воскресный вечер; если бы не он, тупость и недостаток воображения заставили бы их убить ее каким-нибудь более обычным способом. То же самое касается многих других упоминаемых здесь случаев.

Танец смерти — это вальс со смертью. Это правда, от которой нам не уйти. Подобно аттракционам в парке развлечений, которые подражают насильственной смерти, рассказ ужасов — это возможность заглянуть за дверь, которую мы обычно держим запертой на двойной замок. Но человеческое воображение не удовлетворяется закрытой дверью. Где-то есть партнерша по танцу, шепчет нам по ночам воображение, — партнерша в истлевшем бальном платье, партнерша с пустыми глазницами, в покрытых зеленой плесенью перчатках по локоть, и в остатках ее волос шевелятся черви. Держать такое существо в своих объятиях? Кто, спросите вы, на это согласится? Что ж...

¹ *Creepy* — жуткий, вызывающий мурашки; *eerie* — мрачный, жуткий, сверхъестественный (англ.).

«Ты не должна открывать эту дверь, — говорит жене Синяя Борода в самой ужасной из всех ужасных историй, — потому что тебе запретил муж». Разумеется, это только усиливает ее любопытство... и наконец это любопытство удовлетворяется.

«Можете ходить в замке куда угодно, — говорит граф Дракула Джонатану Харкеру, — кроме закрытых дверей, куда вы, конечно, не захотите входить». Но Харкер именно туда и отправляется.

И мы все вместе с ним. Мы заглядываем в запретные двери и окна добровольно, вероятно, потому, что понимаем: рано или поздно нам все равно придется это сделать... и не просто заглянуть, а войти туда. Навсегда.

14

Балтимор, 1980 год. Женщина читает книгу и ждет автобуса. К ней подходит демобилизованный солдат, ветеран Вьетнама и наркоман. История его душевной болезни начинается с военной службы. Женщина и раньше замечала его, он шатается и иногда громко разговаривает с пустотой. «Правильно, капитан! — говорит он. — Правильно, правильно!»

Он нападает на женщину; позже полиция решит, что ему нужны были деньги на наркотики. Не важно. К этому времени он уже будет мертв, что бы ему там ни было нужно. Это неблагополучный район. У женщины в одежде спрятан нож. В схватке она им воспользовалась. Когда подходит автобус, бывший черный солдат лежит в кювете и умирает.

— Что вы читали? — впоследствии спросил репортер женщину.

Она показала ему «Противостояние» Стивена Кинга.

15

Если снять и отложить в сторону маскировочную сетку семантики, мы увидим, что те, кто подвергает критике произведения ужасов (или просто тревожится из-за них

и своей любви к ним), говорят следующее: вы продаете смерть, уродства и чудовищность; вы торгуете ненавистью и насилием, болезненностью и отвращением; вы просто еще один представитель сил хаоса, которые и без того угрожают миру.

Короче говоря, вы бессмертны.

После выхода на экраны «Рассвета мертвецов» некий критик спросил Джорджа Ромеро, считает ли тот подобный фильм, с кровавыми сценами насилия и каннибализма, приметой здорового общества. В ответ Ромеро — и это достойно рассказанного выше анекдота о Хичкоке — спрашивает критика, является ли приметой здорового общества сборочный цех двигателей DC-10. Ответ был расценен как увертка (я почти слышу, как критик говорит: «Складывается впечатление, что Ромеро нравятся такие споры»).

Что ж, давайте посмотрим, увертка ли это, и пройдем на один уровень глубже, чем проникали до сих пор. Уже поздно, звучит последний вальс, и если мы сейчас не выскажем кое-что, думаю, мы не сделаем этого никогда.

На протяжении всей книги я старался показать, что произведение ужасов, под своими клыками и страшным париком, на самом деле так же консервативно, как илинойский республиканец в полосатом костюме-тройке; главная его цель — подкрепить норму, показав, какие ужасные вещи случаются с людьми, ее нарушившими. В большинстве произведений ужасов мы находим столь строгий моральный кодекс, что улыбнулся бы и пуританин. В старых комиксах «Энтертейнинг комикс» нарушителей супружеской верности неизбежно ждет дурной конец, а по сравнению с участью убийц дыба и колодки — все равно что детская прогулка по ярмарке¹. Современные

¹ Мой самый любимый (нежно сказал он): спятивший муж за-
талкивает в горло тошей жене шланг компрессора и надувает ее до
тех пор, пока она не лопається, как воздушный шар. «Наконец-то
ты поправилась», — радостно говорит он ей за мгновение до взры-
ва. Но потом этот супруг, размером примерно с Джеки Глисона,
попадает в западню, и его расплющивает в лепешку тяжелый сейф.

произведения ужасов по сути мало чем отличаются от моралистских пьес пятнадцатого, шестнадцатого и семнадцатого столетий. Рассказы ужасов не просто твердо стоят на десяти заповедях; они раздувают их до масштабов таблоида. И когда гаснет свет в кинотеатре или когда мы открываем такую книгу, у нас возникает успокаивающая уверенность в том, что злодеи почти неизбежно будут наказаны — мера за меру.

Я использовал помпезную академическую метафору, предположив, что произведение ужасов обычно описывает прорыв какого-либо дионисова безумия в аполлоново существование и что ужас будет продолжаться до тех пор, пока дионисовы силы не будут повергнуты и не восстановится аполлонова норма. Исключая мощный, хотя и загадочный пролог в Ираке, действие фильма Фридкина «Изгоняющий дьявола» начинается в Джорджтауне, самом аполлоновом пригороде из всех возможных. В первой сцене Эллен Берстин просыпается от громкого шума на чердаке — будто кто-то выпустил там на свободу льва. Это первая щель в аполлоновом мире; скоро сквозь нее кошмарным потоком польется все остальное. Но в конце фильма эта щель между нашим нормальным миром и хаосом, где демонам позволено охотиться на невинных детей, вновь закрывается. Когда Берстин в конце фильма ведет бледную, но, очевидно, уже нормальную Линду Блэр к машине, мы понимаем, что кошмар кончился. Постоянство восстановилось. Мы выследили мутанта и убили его. И равновесие кажется нам прекрасным как никогда.

Обо всем этом мы говорили в книге... но, возможно, все это лишь видимость и обман? Я этого не утверждаю, однако, может быть (поскольку это наш последний танец), стоит рассмотреть и такую возможность.

Это остроумное воскрешение старой истории о Джеке Спрэте и его жене не только забавно; оно предлагает нам прекрасный пример ветхозаветной теории «око за око». Или, как говорят испанцы, месть — блюдо, которое лучше подавать холодным. — *Примеч. автора.*

Говоря об архетипах, мы обсудили Оборотня, парня, который иногда бывает волосатым, а иногда — обманчиво гладким. Предположим, существует двойной оборотень. Предположим, что, как мы и говорили, создатель произведения ужасов под своими пластиковыми клыками и жутким париком — на самом деле республиканец в застегнутом на все пуговицы костюме... но что если под этим костюмом — *настоящее* чудовище, с настоящими клыками и извивающимися змеями Медузы вместо волос? Предположим, что вся эта мораль — ложь, и если добратся до самой сердцевины, создатель ужасов — вовсе не защитник нормы, а скачущий, ухмыляющийся, красноглазый адепт хаоса?

Как насчет такого варианта, друзья и соседи?

16

Примерно пять лет назад я закончил «Сияние», сделал месячный перерыв и засел за новый роман с рабочим названием «Дом на улице Вэлью». Это должен был быть *roman à clef*¹ о похищении Пэтти Хёрст, о промывании ей мозгов (или о ее социально-политическом пробуждении, в зависимости от вашей точки зрения), о ее участии в ограблении банка, перестрелке в убежище САО² в Лос-Анджелесе — разумеется, в моей книге убежище находилось на улице Вэлью; беглянка пробирается через всю страну, полный комплект. Мне эта тема казалась очень сильной, и хотя я знал, что ей посвящено огромное количество документальных книг, все равно считал, что только роман в состоянии объяснить все противоречия. В конце концов, романист — по-своему бог, и если он хорошо справляется с работой, сохраняет хладнокровие и отвагу, то в итоге всех трудов способен найти истину в самой сердцевине лжи.

¹ Роман, в котором под вымышленными именами выведены подлинные лица.

² Симбионистская армия освобождения — небольшая радикально-террористическая группа из Сан-Франциско, в 1974 году похитила дочь известного газетного магната Патрицию Хёрст.

Что ж, я так и не написал этот роман. Собрал множество материалов (Пэтти тогда еще была на свободе, и это меня особенно привлекало: я мог придумать *свой* конец) и приступил к работе. Подошел с одной стороны — ничего не вышло. Подошел с другой, и вроде получалось неплохо, пока я не понял, что все мои герои — потные и измученные, словно только что участвовали в танцевальном марафоне из «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» [*They Shoot Horses, Don't They?*] Хораса Маккоя. Я попробовал ухватить самую суть. Представил себе, что пишу пьесу для театра — иногда это помогает, если я застреваю. Но на этот раз не помогло.

В своем замечательном романе «Волосы Гарольда Ру» [*The Hair of Harold Roux*] Томас Уильямс говорит, что создание большого произведения с вымышленным сюжетом подобно собиранию действующих лиц на обширной темной равнине. Они стоят вокруг костра авторского воображения, греют руки и надеются, что костер разгорится настолько, что даст им не только тепло, но и свет. Однако часто костер гаснет, свет исчезает, и герои погружаются во тьму. Прекрасная метафора для обозначения творческого процесса, но не моя... может быть, для меня она слишком изысканна. Мне роман всегда казался большим темным замком, на который нужно напасть, бастионом, который следует взять силой или хитростью. Дело в том, что замок кажется легкодоступным. Похоже, он совсем не готов к осаде. Подъемный мост опущен. Ворота открыты. В бойницах не видно лучников. Но беда в том, что в замок ведет только одна дорога; все попытки подобраться с других сторон кончаются неожиданным нападением из засады и полным разгромом.

С книгой о Пэтти Хёрст я так и не нашел правильную дорогу... и на протяжении всех шести недель в глубине сознания меня тревожило кое-что еще: сообщение в новостях о случайном выбросе бактериологического оружия в штате Юта. Ужасные микробы выбрались из контейнера и убили целое стадо овец. В статье говорилось, что если бы ветер подул в другую сторону, добрые жители Солт-Лейк-

Сити получили бы очень неприятный подарок. Статья напомнила мне о романе Джорджа Р. Стюарта «Земля без людей» [*Earth Abides*]. В книге Стюарта эпидемия уничтожает почти все человечество, и главный герой, которого вовремя полученный змеиный укус снабдил иммунитетом, является свидетелем экологических перемен, вызванных исчезновением человека. Первая половина длинной книги Стюарта захватывает; вторая похожа на трудный подъем: слишком много экологии и мало сюжета.

В то время мы жили в Боулдере, штат Колорадо, и я часто слушал радиопередачи на библейские темы из Арвады. Однажды я услышал, как проповедник развивает тему «Один раз в каждом поколении чума падет на них». Мне эта фраза понравилась — она похожа на цитату из Библии, хотя на самом деле это не так. Так понравилась, что я напечатал ее на машинке: «Один раз в каждом поколении чума падет на них».

Эта фраза, и история о микробах в Юте, и воспоминания об отличной книге Стюарта — все это переплелось с мыслями о Пэтти Хёрст и САО; и однажды, сидя за машинкой, я переводил взгляд с ужасного настенного нравоучения на раздражающе чистый лист бумаги и обратно — и вдруг напечатал, просто чтобы напечатать хоть что-нибудь: «Наступил конец мира, но все члены САО уцелели. Их укусила змея». Некоторое время я смотрел на эту строчку, потом напечатал: «Больше нет нехватки бензина». Почему-то это меня развеселило — каким-то ужасным образом. Нет людей — нет нефтепроводов. Под «Больше нет нехватки бензина» я быстро напечатал: «Больше нет холодной войны. Нет загрязнения окружающей среды. Нет сумочек из крокодиловой кожи. Нет преступлений. Время отдыха». Это мне понравилось; похоже на что-то такое, что следует сохранить. Я подчеркнул написанное. Посидел еще минут пятнадцать, слушая «Иглз» на маленьком кассетном плеере, потом написал: «Дональд Дефриз — темный человек». Я не хотел сказать, что Дефриз негр; мне неожиданно пришло в голову, что на снимках ограбления банка, в котором участвовала Пэтти Хёрст, я не мог разглядеть лицо До-

нальда Дефриза. На нем была большая широкополая шляпа, и о его внешности можно было только догадываться. Я написал: «Темный человек без лица», — потом посмотрел выше и снова увидел ужасное высказывание: «Один раз в каждом поколении чума падет на них». И все. Последующие два года я писал казавшуюся бесконечной книгу, которую называл «Противостояние». Книга дошла до стадии, когда в разговорах с друзьями я называл ее своим маленьким Вьетнамом, потому что продолжал твердить себе: еще сотня страниц — и я увижу свет в конце туннеля. Законченная рукопись была объемом тысяча двести страниц и весила двенадцать фунтов — ровно столько весит мой любимый мяч для боулинга. Однажды теплым июльским вечером я нес рукопись к своему издателю, тридцать кварталов от нью-йоркского отеля «Плаза». Жена по какой-то только ей ведомой причине завернула всю эту грудку страниц в пищевую пленку, и когда я в третий или четвертый раз перекладывал ее из руки в руку, у меня появилось неожиданное предчувствие: я умру прямо на Третьей авеню. «Скорая помощь» найдет меня в кювете, сраженного сердечным приступом, а рядом с моей вытянутой рукой будет лежать моя чудовишная рукопись, триумфально завернутая в пищевую пленку.

Временами я искренне ненавидел «Противостояние», но ни разу и не подумал бросить его на полдороге. Даже когда у моих друзей в Боулдере дела идут плохо, в книге чувствуется что-то безумно радостное. Я не мог дожидаться утра, чтобы снова сесть за машинку и окунуться в мир, где Рэнди Флэгг может превратиться то в ворону, то в волка и где идет отчаянный бой не за бензин, а за человеческие души. Признаюсь, у меня было ощущение, словно я отплясываю чечетку на могиле всего человечества. Я писал этот роман в тревожный для мира, и для Америки в особенности, период; мы впервые в истории ощутили нехватку бензина, мы видели крах администрации Никсона и присутствовали при первом в истории отречении президента, мы потерпели поражение в Юго-Восточной Азии и сражались со множеством домашних проблем, начиная

с тревожного вопроса о свободе абортов и кончая инфляцией, неуклонный рост которой очень пугал.

А я? Я страдал от образцового случая блестящей карьеры. Четыре года назад я развозил выстиранные в большой прачечной простыни за один доллар шестьдесят центов в час и писал «Кэрри» в кабине трейлера. Моя дочь, которой тогда исполнился год, носила одежду с чужого плеча. За год до этого мы с Табитой поженились, и на свадьбу я пришел во взятом напрокат костюме, который был мне велик. Когда в соседней школе, Хэмпденской академии, открылась учительская вакансия, я бросил работу в прачечной, и мы с Тэбби пришли в отчаяние, узнав, что мое жалованье за первый год — 6400 долларов — совсем чуть-чуть превышает заработок в прачечной; поэтому я тут же договорился, что на следующее лето еще поработаю в прачечной.

Потом «Даблдэй» взял у меня «Кэрри» и очень дорого продал права на издание — в те дни это был чуть ли не рекорд. Жизнь понеслась со скоростью «Конкорда». Были проданы права на постановку фильма по «Кэрри»; за большие деньги я продал «Жребий Салема» и киноправа на него; так же вышло с «Сиянием». Неожиданно все мои друзья стали считать меня богатым. Это было плохо и пугало меня; но что еще хуже, видимо, я на самом деле разбогател. Со мной начали говорить об инвестициях, о налоговых убежищах, о переезде в Калифорнию. Свыкнуться с этими переменами было достаточно трудно, но самое главное, мне казалось, что Америка, в которой я вырос, распадается у меня под ногами... она стала напоминать замок из песка, построенный ниже линии прилива.

Первой волной, коснувшейся замка (вернее, первой замеченной мной волной), было то давнее объявление о том, что русские побили нас в космосе... но теперь прилив поднялся очень высоко.

Думаю, что здесь-то наконец открылось лицо двойного оборотня. Внешне «Противостояние» как будто подтверждает то, о чем мы говорили: аполлоново общество разрушается дионисовой силой (в данном случае смертоносный

штамм супергриппа убивает почти всех). Далее. Выжившие оказываются в двух лагерях: один, в Боулдере, штат Колорадо, воспроизводит только что уничтоженное аполлоново общество (с некоторыми значительными изменениями); другой, размещающийся в Лас-Вегасе, штат Невада, полон дионисова насилия.

В «Изгоняющем дьявола» первое дионисово вторжение происходит, когда Крис Макнил (Эллен Берстин) слышит шум на чердаке. В «Противостоянии» Дионис заявляет о себе столкновением старого «шеви» с удаленной заправкой в Техасе. В «Изгоняющем дьявола» аполлоново состояние восстанавливается, когда бледную Риган Макнил ведут к «мерседесу»; я думаю, что в «Противостоянии» это происходит, когда два главных героя — Стю Редман и Фрэнни Голдсмит — смотрят сквозь зеркальное стекло Боулдерской больницы на явно нормального ребенка Фрэнни. И, как и в «Изгоняющем дьявола», возвращение равновесию кажется удивительно радостным.

Но под всем этим, скрытое моральными условностями произведения жанра ужасов (а может, и не очень скрытое), смутно виднеется подлинное лицо Оборотня. Я чувствовал себя обязанным написать «Противостояние», потому что видел возможность гибели всего мощного социального процесса от одного удара. Я чувствовал себя Александром Македонским, который занес меч над гордиевым узлом и говорит: «Зачем, к дьяволу, развязывать? У меня есть способ получше». А также Джонни Роттенom, когда он в начале классической, полной задора песни «Секс-пистолз» кричит: «Анархия для Соединенного Королевства!» Затем издает низкий горловой смешок и добавляет: «Прямо... СЕЙЧАС!» Мы слышим этот голос и испытываем сильнейшее облегчение. Худшее прояснилось: мы в руках самого настоящего безумца.

И в таком состоянии уничтожение МИРА, КАКИМ МЫ ЕГО ЗНАЛИ, становится настоящим облегчением. Больше никакого Рональда Рейгана. Больше нет «Гонг-шоу» или «Мыла» в телевизоре — только успокаивающий снег! Больше нет террористов! *Нет больше дерьма!* Только

разрубленный гордиев узел в пыли. Я считаю, что под уровнем писателя ужасов с моралью (ноги этого писателя, как и ноги Генри Джекила, «всегда ступают по праведному пути») есть другое существо. Скажем, что это существо живет на третьем уровне Джека Финнея — резвящийся нигилист, который, если продолжить метафору Джекила—Хайда, не удовлетворяется тем, что растаптывает девочку, а проделывает то же самое со всем миром. Да, друзья, в «Противостоянии» у меня была возможность уничтожить все человечество, и *это было забавно!*

И где же теперь мораль?

Что ж, поделюсь с вами своим мнением. Я думаю, что мораль там же, где и всегда: в сердцах и умах мужчин и женщин доброй воли. По отношению к писателю это может означать, что он начинает с нигилистической предпосылки и постепенно усваивает старый урок о человеческих ценностях и человеческом поведении. В случае с «Противостоянием» мрачная предпосылка в том, что человечество несет в себе микроб — я представлял его символически воплощенным вначале в САО, а потом в вирусе супергриппа, — который становится все более и более жизнеспособным по мере усиления влияния технологии. Супергрипп высвобождается в результате одной-единственной технологической ошибки (не такое уж беспочвенное предположение, если вспомнить случившееся в прошлом году на Три-Майл-Айленде или тревогу на военно-воздушной базе Лоринг в моем штате, когда бомбардировщики и истребители уже были готовы устремиться через полюс на русских в результате небольшой ошибки компьютера, давшего сигнал, что русские уже выпустили свои ракеты и Большая война началась). Согласившись с самим собой, что будет несколько выживших — нет выживших, нет истории, верно? — я смог нарисовать мир, в котором все запасы ядерного оружия проржавели, и в ту безумную Вселенную, которую мы называем своим домом, возвращается некое подобие морального, политического и экологического равновесия.

Но никто не знает, о чем думает — я даже считаю, что никто не знает и то, что знает, — пока мысли не выражены

в письменной форме, и я осознал, что скорее всего выжившие подхватят прежние ссоры, а потом и старое оружие. Хуже того, в их распоряжении окажутся все смертоносные игрушки, и вполне может начаться соревнование: кто первым из этих безумцев сумеет их запустить. Мой собственный урок, который я вынес из работы над «Противостоянием», таков: разрубая гордиев узел, мы не решаем загадку, а уничтожаем ее, и последняя строка книги свидетельствует о том, что загадка по-прежнему остается.

В книге я также попытался выразить лучшие аспекты нашей жизни: простую человеческую храбрость, дружбу и любовь в мире, который кажется совершенно лишенным любви. Вопреки апокалиптической теме, «Противостояние» — это книга, полная надежды, и она повторяет замечание Альбера Камю: «Счастье тоже неизбежно».

Как постоянно повторяла мне и Дэвиду наша мама: «Надейтесь на лучшее и готовьтесь к худшему»; это хорошо выражает сущность написанной мною книги.

Итак, мы надеемся на четвертый уровень (тройной боротень?), который замкнет круг и снова приведет нас писателю, но уже не как к писателю, а как к обычному человеку, мужчине или женщине, еще одному пассажиру на корабле, еще одному пилигриму на пути в неизвестность. И мы надеемся, что, увидев, как упал другой пилигрим, он напишет об этом — но, конечно, предварительно поможет упавшему встать, отряхнет его одежду и убедится, что тот в порядке и может продолжать путь. Такое поведение не может быть результатом какой-то моральной позиции, оно существует потому, что существует любовь — как движущая сила человеческих отношений.

В конце концов, мораль — это кодификация того, что сердце считает истинным, всего, что сердце требует от жизни; короче говоря, это называется цивилизацией. И если мы уберем ярлычки «произведение ужасов» или «жанр фэнтези», заменив их более простым словом «литература», нам легче будет понять, что обвинения в аморальности неправомерны. Если мы скажем, что моральность происходит от доброго сердца (и не имеет никакого отно-

шения к нелепому позированию и счастливым концовкам), а аморальность — от недостатка заботливости, от плохого пригляда и от проституции драмы и мелодрамы ради какой-нибудь выгоды, денежной или иной, мы поймем, что достигли критического состояния, одновременно пригодного и для работы, и для проявления человечности. Литература — это истина внутри лжи, и к произведениям ужасов, как и к любым другим, приложимы правила, которые существовали, когда Аристофан писал свою пьесу ужасов о лягушках: мораль излагает истину так, как понимает ее ваше сердце. Когда Фрэнк Норриса спросили, не стыдно ли ему за грязь и низости, которые он изобразил в своем написанном на грани столетий романе «Мактиг», писатель ответил: «А почему я должен стыдиться? Я не лгал. Я не раболепствовал. Я сказал правду».

Рассматриваемые в таком свете, произведения ужасов, по моему мнению, скорее заслуживают вердикта «невиновен», нежели «виновен».

17

Вы только взгляните... Кажется, солнце всходит. Мы танцевали всю ночь, как влюбленные в каком-нибудь старом музыкальном фильме «Эм-Джи-Эм». Но оркестр уже прячет инструменты в футляры и покидает сцену. Все уже разошлись, кроме нас с вами, и я думаю, нам тоже пора. Не могу передать вам, сколько наслаждения доставил мне этот вечер, и если я был неуклюжим партнером (и иногда наступал на ноги), прошу прощения. Вероятно, я испытываю то же состояние, что и все влюбленные, когда танец заканчивается: я устал, но мне хорошо.

Могу ли я, провожая вас к выходу, сказать еще кое-что? Мы стоим в вестибюле, а тем временем разворачивают ковер и гасят свет. Позвольте помочь вам надеть пальто; я вас не задержу.

Возможно, разговоры о морали применительно к произведениям ужасов только затмевают суть. У русских есть

фраза: «крик вальдшнепа». Это ироническое выражение, потому что вальдшнеп — по природе своей чревовещатель, и если вы выстрелите туда, откуда слышали звук, останетесь голодным. Стреляй в вальдшнепа, а не в его крик, говорят русские.

Поэтому давайте посмотрим, сумеем ли мы найти вальдшнепа — хотя бы одного — в этих звенящих криками зарослях. Возможно, он как раз скрывается в разделе «Правда, а не вымысел» «Книги списков» [*The Book of Lists*], этого чердака клана Уоллесов — Валлечински, полного фантастического хлама и бесполезного мусора¹. Уходя, подумайте вот над чем:

ТАЙНА МАЛЕНЬКОЙ МИСС НИКТО

6 июля 1944 года цирк братьев Ринглинг, Барнума и Бейли давал представление в Хартфорде, штат Коннектикут, перед более чем семью тысячами зрителей. Начался пожар; в огне погибли 168 человек, 487 получили ожоги и травмы. Одна из жертв, шестилетняя девочка, осталась неопознанной. Поскольку никто ее не хватился, а лицо у нее не пострадало, фотографию девочки поместили во всех американских газетах. Шли дни, недели, месяцы, но ни родственники, ни друзья по играм — никто не явился на опознание. Вплоть до настоящего дня она остается безымянной.

Я представляю себе взросление как явный случай развития ограниченности мысли и постепенного окостенения воображения (а при чем здесь маленькая мисс Никто? — спросите вы меня; потерпите, доберемся и до нее). Дети видят все и думают обо всем; типичное выражение лица ребенка, если он сыт, сух и не спит, — широко раскрытый взгляд, полный любопытства. Здравствуйтесь, очень рад встрече, мне здесь очень интересно. У ребенка еще не вы-

¹ «Книга списков» Ирвинга Уоллеса, Эми Уоллес и Дэвида Валлечински — справочник, в котором содержится множество фактов, обычно никому не нужных. Раздел книги «Правда, а не вымысел» — сведения о тех фактах, которые считаются вымыслом, но на самом деле правдивы.

работались шаблоны поведения, которые мы одобрительно называем «хорошими манерами». Он еще не усвоил мысль о том, что прямая есть кратчайшее расстояние между двумя пунктами.

Все это приходит позже. Дети верят в Санта-Клауса. Ничего особенного: просто избыточная информация на всякий случай. Точно так же они верят в привидения, в кролика «Трикс»¹, в Макдоналдленд (где на деревьях растут гамбургеры и одобряется умеренное воровство — свидетель чему замечательный Гамбурглар²), в Зубную фею, которая забирает выпавший зуб и оставляет взамен монетку... все это считается в порядке вещей. Это популярные мифы; существуют и другие, более специализированные, но столь же экстравагантные. Дедушка теперь живет с ангелами. Мяч для гольфа набит самым ядовитым веществом в мире. Наступишь на щель — загонишь мать в могилу. Если заберешься в кусты падуба, твоя тень может зацпиться и навсегда остаться висеть на острых листьях.

Постепенно, с развитием и укреплением логики и рационального мышления, происходят перемены. Ребенок начинает гадать, как Санта-Клаус может на углу звонить в колокольчик Армии спасения и одновременно управлять своими эльфами на Северном полюсе. Он начинает понимать, что, хотя наступил уже на сотни щелей, с его мамой ничего не случилось. На его лице появляются следы взросления. «Не будь ребенком! — нетерпеливо говорят ему. — У тебя вечно голова в облаках!» И самое неизбежное: «Неужели ты так и не повзрослел?»

И немного погодя, как поется в песне, волшебный дракон Пафф перестанет заглядывать в дом на Вишневой улице, чтобы повидаться со своим другом Джеки Пайпером³.

¹ «Трикс» — сухой завтрак, воздушная кукуруза с сахаром и фруктами; на упаковке изображен забавный кролик.

² Персонаж рекламы ресторанов «Макдоналдс», забавный ворюшка, который думает только о гамбургерах и чизбургерах; его имя образовано соединением слов *hamburger* и *burglar* (вор).

³ Дракон Пафф и Джеки Пайпер — персонажи песенки группы «Питер, Пол и Мэри», хита 1963 года.

Венди и ее братья расстанутся с Питером Пэном и его дикими мальчишками. Больше никакой волшебной пыли, и лишь изредка приходят в голову счастливые мысли... но ведь в Питере Пэне всегда чувствовалась какая-то опасность, не правда ли? Что-то слишком дикое? Что-то в его глазах... ну, дионисово.

О, боги детства бессмертны; повзрослевшие дети на самом деле не приносят их в жертву, а просто передают младшим братьям и сестрам. Смертно само детство: человек способен любить, но любовь проходит. И мы бросаем не только Паффа, Динь-Динь и Питера Пэна в погоне за водительскими правами, школьным и университетским дипломом, в стремлении приобрести «хорошие манеры». Каждый из нас изгнал Зубную фею (или, может, она изгнала нас, когда мы перестали поставлять ей молочные зубы), убил Санта-Клауса (только чтобы оживить труп для своих собственных детей), прикончил великана, который нялся за Джеком по бобовому стеблю. А бедное привидение! Снова и снова оно высмеивается до смерти, как мир Мрак в финале «Что-то страшное грядет».

А теперь послушайте меня. В восемнадцать, или двадцать, или двадцать один — с какого возраста продают алкоголь в вашем штате? — очень неприятно, когда у тебя требуют документы. Приходится рыться в карманах в поисках водительских прав, или карточки на алкоголь, или даже фотокопии свидетельства о рождении, чтобы получить право на порцию пива. Но проходит лет десять, вам уже под тридцать, и что-то удивительно лестное чудится в том, что у вас требуют документы при входе в заведение. Это означает, что вы по-прежнему выглядите настолько молодо, что, возможно, еще не имеете права заказывать выпивку. Вы все еще немного похожи на молокососа. У вас юный вид.

Эти мысли пришли мне в голову несколько лет назад, когда я был в баре «Бенджаменз» в Бангоре и уже приятно нагрузился. Начал разглядывать лица заходящих посетителей. Вышибала, незаметно стоявший у двери, пропустил одного, другого, третьего. И вдруг — бах! — остановил пар-

ня в футболке Мичиганского университета и потребовал у него удостоверение личности. И будь я проклят, если парень тут же не слинял. Тогда в Мэне разрешалось покупать выпивку с восемнадцати лет (с тех пор многочисленные инциденты с пьяными водителями на дорогах заставили законодателей поднять эту планку до двадцати), и все заходящие выглядели, на мой взгляд, примерно на восемнадцать. Поэтому я подошел к вышибале и спросил, откуда он узнал, что тому парню еще нет восемнадцати. Тот пожал плечами. «Просто знал. Это у них в глазах».

После этого моим хобби надолго стала привычка разглядывать лица взрослых и пытаться определить, что именно делает их «взрослыми». У тридцатилетнего лицо здоровое, гладкое, без морщин, оно не больше лица семнадцатилетнего. Но вы знаете, что перед вами не ребенок; вы просто *знаете*. Как будто существует какая-то незаметная, но ясная всем черточка, которая заставляет всех признать это Лицо Взрослого. Дело не только в одежде и осанке дело не в том, что у тридцатилетнего брифкейс, а у семнадцатилетнего рюкзачок; если вставить лицо в те ярмарочные фигуры, которые изображают моряков или борцов, вы все равно в десяти случаях из десяти отличите тридцатилетнего от семнадцатилетнего.

Я понял, что вышибала был прав. Дело в глазах.

Но не в том, что в глазах что-то есть; скорее наоборот: там чего-то нет.

Дети гибки. Они способны заглядывать за угол. Однако примерно с восьми лет, когда начинается вторая великая эпоха детства, гибкость постепенно утрачивается. Мы движемся дальше, и границы мысли и зрения сужаются, образуя туннель. Наконец, уже неспособные извлекать какую-нибудь выгоду из Нетландии, мы удовлетворяемся младшей лигой местного клуба диско... или февральскими либо мартовскими поездками в Диснейленд.

Воображение — во взгляде, оно в чудесном третьем глазе, но он, к сожалению, недолговечен. У детей этот глаз обладает стопроцентным зрением. Но по мере того как мы растем, оно слабеет... и однажды вышибала впускает вас

в бар, не спрашивая никаких документов. Это в ваших глазах. Поглядите в зеркало и скажите, ошибаюсь ли я?

Задача автора фэнтези или произведений ужасов — чуть расширить стены этого туннеля, ограничивающего зрение, дать возможность воспользоваться третьим глазом. Иными словами, задача писателя — на какое-то время вернуть вас в детство.

А сам автор произведений ужасов? Кто-нибудь другой прочтет заметку о маленькой мисс Никто (я ведь обещал, что мы к ней вернемся; вот она, по-прежнему неопознанная и загадочная, как парижский мальчишка-волчонок), скажет: «Надо же!» — и займется чем-то другим. Но фантаст начинает играть с ней, словно ребенок, начинает думать о детях из других измерений, о духах-двойниках и бог знает о чем еще. Это детская игрушка, что-то яркое, сверкающее и незнакомое. Попробуем нажать рычаг и посмотреть, что она сделает, попробуем протащить ее по полу. Получится ли тр-тр-тр или бах-бах-бах? Перевернем ее, может, она волшебным образом вернется в прежнее положение. Короче, мы хотим получить свой дождь из лягушек или людей, загадочно сгорающих в креслах у себя дома. Нам нужны свои вампиры и оборотни. Пусть у нас будет маленькая мисс Никто, которая, возможно, проникла в нашу реальность через какую-то щель и была затоптана насмерть в панике во время пожара в цирке.

И это отражается в глазах авторов произведений ужасов. У Рэя Бредбери мечтательные глаза ребенка. И у Джека Финнея тоже, за толстыми линзами его очков.

То же выражение в глазах Лавкрафта: его глаза поражают прямокой взглядом, особенно на этом узком, худом и каком-то вечном новоанглийском лице. Такие же глаза у Харлана Эллисона, вопреки его стремительной болтовне и нервной, стреляю-с-бедра, манере разговора (иногда разговаривать с Харланом — все равно что беседовать с коммивояжером, только что принявшим три таблетки бензедрина). Время от времени Харлан замолкает и смотрит куда-то, на что-то, и вы понимаете, что он в эту минуту как раз заглядывает за угол. Такой же взгляд у Питера

Страуба, который всегда безупречно одевается и производит впечатление удачливого менеджера большой компании. Это выражение трудно определить, но оно есть.

Орсон Уэллс однажды сказал о киносьемках: «Это лучший игрушечный поезд, какой когда-либо доставался мальчишке»; то же самое можно сказать о писательстве. Это возможность расширить границы суженного зрения, раскидать кирпичи стены, и тогда — хотя бы на мгновение — страна чудес и ужасов откроется с четкостью и яркостью первого колеса обозрения, которое вы увидели в детстве, и колесо это все вращается, вращается на фоне неба. Чей-то покойный сын просто ушел на последний сеанс в кино. Где-то бредет плохой человек — привидение! — бредет снежной ночью, и его желтые глаза сверкают. В четыре утра мальчишки бегут домой по опавшей листве мимо библиотеки, и где-то там, в ином мире, в тот момент, когда я пишу эти слова, Фродо и Сэм пробираются в Мордор. Я в этом совершенно уверен.

Вы готовы идти? Отлично. Я только прихвачу свое пальто.

Это совсем не танец смерти. В нем тоже есть третий уровень. И на самом дне это — танец мечты. Это способ пробудить спящего внутри нас ребенка, который никогда не умирает, только все глубже погружается в сон. Если история ужасов — репетиция смерти, то строгая мораль также делает ее подтверждением жизни, и доброй воли, и просто воображения — а значит, еще одним каналом с вечностью.

В своем эпическом стихотворении о стюардессе, падающей с огромной высоты на поля Канзаса, Джеймс Дикки создает метафору жизни всякого разумного существа, которое как можно крепче держится за свою мораль. Мы падаем из чрева матери в могилу, из одной тьмы в другую, мы почти ничего не помним о первом и ничего не знаем о второй... мы можем только верить. То, что перед лицом этой простой, но ослепительной тайны нам удастся сохранить разум, — почти божественное чудо. Чудо, что мы можем направить на нее мощную интуицию своего вообра-

жения и разглядывать ее в зеркале снов, можем, пусть робко, вложить руки в отверстие, которое открывается в самом центре колонны истины... все это магия, не правда ли?

Да. Мне хочется на прощание сказать вам слово, которое все дети инстинктивно уважают, слово, истинность которого взрослые могут постичь только в наших историях... и в наших снах.

Магия.

Послесловие

В июле 1977 года мы с женой принимали у нас все ее большое семейство — бесчисленную толпу сестер, братьев, тетушек, дядюшек и миллионов детей. Жена целую неделю провела за стряпней, и, конечно, произошло то, что всегда происходит на таких сборищах. Все принесли с собой картофельную запеканку. Много еды было съедено в тот солнечный летний день на берегу озера Лонг-Лейк, много банок с пивом выпито. И когда толпа Спрюсов, Этвудов, Лабри, Грейвзов и всех прочих разъехалась, у нас осталось достаточно продовольствия для целого полка.

И мы его доедали.

День за днем мы ели то, что осталось. А когда Тэбби в пятый или шестой раз принесла остатки индейки (мы уже ели суп из индейки, жаркое из индейки, индейку с лапшой; в тот день было попроще — сэндвичи с индейкой), мой пятилетний сын Джо посмотрел на них и воскликнул: «Нам *опять* есть это дерьмо?»

Не помню, рассмеялся ли я или шлепнул его. Кажется, и то и другое.

Я рассказываю вам эту историю, потому что те, кто читал мои произведения, поймут, что здесь, в этой книге, мы порой имели дело с «остатками». Много материала взято из моего предисловия к «Ночной смене», из моего предисловия к изданию в одном томе в «Новой американской библиотеке» «Франкенштейна», «Дракулы» и «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда», из статьи

«Отчет о страхе» [*The Fright Report*], напечатанной в журнале «Куи», из статьи «Третий глаз» [*The Third Eye*] в «Райтере»; материалы о Рэмси Кэмпбелле первоначально печатались в журнале Стюарта Шифта «Шепоты».

А теперь, прежде чем вы отвесите мне подзатыльник или закричите: «Нам опять есть это дерьмо?» — позвольте сказать вам то, что сказала моему сыну моя жена в тот день: существуют сотни рецептов блюд из индейки, но все эти блюда имеют вкус индейки. К тому же, добавила она, нельзя, чтобы добро пропадало.

Я не хочу сказать, что моя статья в «Куи» имеет великое значение или что мои рассуждения о Рэмси Кэмпбелле бессмертны настолько, что их нужно включать в книгу; хочу лишь заметить, что мои мысли о жанре, в котором я работаю почти всю жизнь, могли слегка эволюционировать или измениться, но в целом остались прежними. Перемена еще может случиться: ведь прошло всего четыре года с тех пор, как я впервые высказал свои мысли об ужасе и страхе в предисловии к «Ночной смене», но будет удительно — и даже подозрительно, — если я стану отказываться от всего, что написал до этой книги.

В свое оправдание могу добавить, что «Пляска смерти» дала мне возможность лучше разобраться в некоторых своих мыслях, и за это я должен поблагодарить Билла Томпсона и «Эверест-Хаус». Я не просто повторил свои старые мысли — я попытался развить их как можно глубже, не втапывая в землю. Впрочем, кое-где я, возможно, все-таки это сделал — прошу вашей снисходительности.

Ну вот, пожалуй, это действительно все. Еще раз благодарю за то, что провели со мной время; теперь можете отдохнуть. Но поскольку я именно тот, кто я есть, уж извините — не могу пожелать вам приятных сновидений...

Приложение 1

ФИЛЬМЫ

Н иже приводится перечень примерно из ста фильмов ужасов и фэнтези, отобранных по времени своего появления на свет и по качеству. Все эти фильмы вышли в период с 1950 по 1980 год, и все кажутся мне в том или ином отношении особенно интересными; не будь это похоже на представление к премии киноакадемии, я бы сказал, что каждый из этих фильмов внес свой вклад в развитие жанра. Те фильмы, которые нравятся мне лично, я отметил звездочкой. Особенно благодарю Кирби Макколи, который помог в составлении списка.

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
А теперь не смотри	Николас Роуг	1973	Don't Look Now	Nicholas Roeg
Ангел-ис- требитель	Луис Бунюэль	1963	The Exterminat- ing Angel	Luis Buñuel
Безумец	Филип Ликок	1971	When Michael Calls	Philip Leacock
* Безумие	Альфред Хичкок	1972	Frenzy	Alfred Hitchcock

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
* Безумие 13	Фрэнсис Коппола	1963	Dementia 13	Francis Coppola
* Бешеная	Дэвид Кронен- берг	1977	Rabid	David Cronenberg
Великий инквизи- тор	Майкл Ривз	1968	The Conqueror Worm	Michael Reeves
Внезапно, прошлым летом	Джозеф Л. Манке- вич	1960	Suddenly, Last Summer	Joseph L. Mankie- wicz
Водород- ный человек	Исиро Хонда	1958	The H-Man	Ishiro Honda
Зопль	Ежи Сколимов- ский	1979	The Shout	Jerzy Skolimows- ki
* Враг из космоса	Вэл Гест	1957	Enemy from Space	Val Guest
* Вторже- ние похитите- лей тел	Дон Сигел	1956	Invasion of the Body Snatchers	Don Siegel
Вторжение похитите- лей тел	Филип Кауфман	1978	Invasion of the Body Snatchers	Philip Kaufman
* Выводок	Дэвид Кро- ненберг	1979	The Brood	David Cronenberg

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
Глаз кота	Дэвид Лоуэлл Рич	1969	Eye of the Cat	David Lowell Rich
Голова- ластик	Дэвид Линч	1976	Eraserhead	David Lynch
Гонки с дьяволом	Джек Старретт	1975	Race with the Devil	Jack Starrett
Горго	Эжен Лурье	1961	Gorgo	Eugene Lourie
Гори, ведь- ма, гори!	Сидни Хайерс	1962	Burn Witch Burn	Sidney Hayers
Гробница Лигейи	Роджер Корман	1965	The Tomb of Ligeia	Roger Corman
День триффидов	Стив Секели	1963	The Day of the Triffids	Steve Sekely
Деревня проклятых	Вулф Рилла	1960	Village of the Damned	Wolf Ril
* Дождись темноты	Теренс Янг	1967	Wait Until Dark	Terence Young
Дом, где стекает кровь	Питер Даффелл	1970	The House that Dripped Blood	Peter Duffell
Дом ужасов доктора Террора	Фредди Фрэнсис	1965	Doctor Terror's House of Horrors	Freddie Francis

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
Дурная кровь	Мервин Лерой	1956	The Bad Seed	Mervyn LeRoy
* Дуэль	Стивен Спилберг	1971	Duel	Steven Spielberg
Дьяволицы	Анри- Жорж Клузо	1955	Les Diaboliques	Henri- Georges Clouzot
* Женщи- на в клетке	Уолтер Громан	1963	Lady in a Cage	Walter Grauman
Жребий Салема	Тоуб Хупер	1979	Salem's Lot	Tobe Hooper
захват ложни- в	Оливер Стоун	1975	Seizure	Oliver Stone
Землерой- ки-убийцы	Рэй Келлогг	1959	The Killer Shrews	Ray Kellogg
* Избавле- ние	Джон Бурмен	1972	Deliverance	John Boorman
* Изго- няющий дьявола	Уильям Фридкин	1973	The Exorcist	William Friedkin
Икс: неиз- вестное	Лесли Норман	1956	X the Unknown	Leslie Norman
Икс: человек с рентге- новскими глазами	Роджер Корман	1963	X — the Man with the X-Ray Eyes	Roger Corman

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
Колодец и маятник	Роджер Корман	1961	The Pit and the Pendu- lum	Roger Corman
Кроваво- красное	Дарио Ардженто	1976	Deep Red	Dario Argento
Кто-то наблюдает за мной	Джон Карпентер	1978	Someone Is Watching Me	John Carpenter
* Кэрри	Брайан Де Пальма	1976	Carrie	Brian De Palma
* Мартин	Джордж Э. Ромеро	1977	Martin	George A. Romero
Маска Красной смерти	Роджер Корман	1964	The Masque of the Red Death	Roger Corman
* Маска Сатаны	Марио Бава	1961	Black Sunday	Mario Bava
Мрак	Уильям Касл	1958	Macabre	William Castle
Муха	Курт Нойманн	1958	The Fly	Kurt Neumann
* Напугать Джессику до смерти	Джон Хэнкок	1971	Let's Scare Jessica to Death	John Hancock
Не с этой планеты	Роджер Корман	1956	Not of This Earth	Roger Corman

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
Невероятно уменьшающийся человек	Джек Арнольд	1957	The Incredible Shrinking Man	Jack Arnold
* Нечто	Кристиэн Найби	1951	The Thing	Christian Nyby
Ночь должна наступить	Карел Рейш	1964	Night Must Fall	Karel Reisz
* Ночь живых мертвецов	Джордж Э. Ромеро	1968	Night of the Living Dead	George A. Romero
* Ночь охотника	Чарльз Лотон	1955	The Night of the Hunter	Charles Laughton
Оно! Ужас из космоса	Эдвард Л. Кан	1958	It! The Terror from Beyond Space	Edward L. Cahn
* Они!	Гордон Дуглас	1954	Them!	Gordon Douglas
* Отвращение	Роман Полански	1965	Repulsion	Roman Polanski
Паника в нулевом году	Рэй Милланд	1962	Panic in the Year Zero	Ray Milland
* Пикник у Висячей скалы	Питер Уир	1978	Picnic at Hanging Rock	Peter Weir

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
Плетеный человек	Робин Харди	1973	The Wicker Man	Robin Hardy
Последнее лето	Фрэнк Перри	1969	Last Summer	Frank Perry
* Призрак дома на холме	Роберт Уайз	1963	The Haunting	Robert Wise
* Прокля- тис демона	Жак Турнер	1957	Curse of the Demon	Jacques Tourneur
* Психо	Альфред Хичкок	1960	Psycho	Alfred Hitchcock
Психболь- ница	Рой Уорд Бейкер	1972	Asylum	Roy Ward Baker
Птицы	Альфред Хичкок	1963	The Birds	Alfred Hitchcock
Птица с хрусталь- ным оперением	Дарио Ардженто	1969	The Bird with the Crystal Plumage	Dario Argento
* Рассвет мертвецов	Джордж Э. Ромеро	1979	Dawn of the Dead	George A. Romero
* Ребенок Розмари	Роман Полански	1968	Rosemary's Baby	Roman Polanski
* Ритуалы	Питер Картер	1978	Rituals	Peter Carter

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
С леди так не обраща- ются	Джек Смайт	1968	No Way to Treat a Lady	Jack Smight
Сеанс дождли- вым вечером	Брайан Форбс	1964	Seance on a Wet Afternoon	Bryan Forbes
* Седьмая печать	Ингмар Бергман	1956	The Seventh Seal	Ingmar Bergman
* Сестры	Брайан Де Пальма	1973	Sisters	Brian De Palma
Сияние	Стэнли Кубрик	1980	The Shining	Stanley Kubrick
Мертво- носные пчелы	Фредди Фрэнсис	1967	The Deadly Bees	Freddie Francis
Смири- тельная рубашка	Уильям Касл	1964	Strait-Jack- et	William Castle
Сожжен- ные при- ношения	Дэн Кертис	1976	Burnt Offerings	Dan Curtis
Степфорд- ские жены	Брайан Форбс	1975	The Slepford Wives	Bryan Forbes
Судороги	Дэвид Кронен- берг	1975	They Came from Within	David Cronenberg

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
* Суспи- рия	Дарио Ардженто	1977	Suspiria	Dario Argento
* Тварь из Черной лагуны	Джек Арнольд	1954	Creature from the Black Lagoon	Jack Arnold
* Техасская резня бен- зопилой	Тоуб Хупер	1974	The Texas Chainsaw Massacre	Tobe Hooper
Тише... тише, милая Шарлотта	Роберт Олдрич	1965	Hush... Hush, Sweet Charlotte	Robert Aldrich
Трилогия ужаса	Дэн Кертис	1975	Trilogy of Terror	Dan Curtis
Ужасный доктор Файбс	Роберт Фуэст	1971	The Abominable Dr. Phibes	Robert Fuest
Ужасы черного музея	Артур Крэбтри	1959	Horrors of the Black Museum	Arthur Crabtree
Уиллард	Дэниэл Манн	1971	Willard	Daniel Mann
* Хэллоуин	Джон Карпентер	1978	Halloween	John Carpenter
Час волка	Ингмар Бергман	1967	Hour of the Wolf	Ingmar Bergman

Название на русском	Режиссер на русском	Год	Название на англий- ском	Режиссер на англий- ском
* Челюсти	Стивен Спилберг	1975	Jaws	Steven Spielberg
* Что случилось с Бэби Джейн?	Роберт Олдрич	1961	What Ever Happened to Baby Jane?	Robert Aldrich
* Чужой	Ридли Скотт	1979	Alien	Ridley Scott
* Экспери- мент Куотер- масса	Вэл Гест	1955	The Creeping Unknown	Val Guest
го было космоса	Джек Арнольд	1953	It Came from Outer Space	Jack Arnold
видел, что ты делал	Уильям Касл	1965	I Saw What You Did	William Castle
* Я хороню живого	Альберт Бэнд	1958	I Bury the Living	Albert Band
Ярость	Брайан Де Пальма	1978	The Fury	Brian De Palma

Приложение 2

КНИГИ

Н иже приведен список примерно из ста книг — романов и сборников, — вышедших в рассматриваемый период. Они перечислены в алфавитном порядке по фамилиям авторов. Возможно, не все книги вам понравятся, но я считаю, что все они важны для развития нашего жанра. Снова благодарю Кирби Макколи, который помог составить список, и снимаю шляпу перед «Быстрым Эдди» Мелдером, владельцем бара в Норт-Лоуэлле, который до самого закрытия терпел наши разговоры.

Здесь я тоже отметил звездочкой книги, которые считаю особенно важными.

*Richard Adams. The Plague Dogs; Watership Dawn**

Ричард Адамс. Чумные псы; Обитатели холмов

Robert Aickman. Cold Hand in Mine; Painted Devils

Роберт Эйкман. Холодная рука в моей руке; Раскрашенные дьяволы

Marcel Ayme. The Walker through Walls

Марсель Эме. Человек, проходивший сквозь стены

Beryl Bainbridge. Harriet Said

Берил Бейнбридж. Харриет сказала

J. G. Ballard. Concrete Island; High Rise*

Дж. Г. Баллард. Бетонный остров; Высотка

Charles Beaumont. Hunger; The Magic Man*

Чарльз Бомонт. Голод; Фокусник

Robert Bloch. Pleasant Dreams; Psycho**

Роберт Блох. Приятных снов; Психо

Ray Bradbury. Dandelion Wine; Something Wicked This Way Comes; The October Country*

Рэй Брэдбери. Вино из одуванчиков; Что-то страшное грядет; Октябрьская страна

*Joseph Payne Brennan. The Shapes of Midnight**

Джозеф Пэйн Бреннан. Формы полуночи

*Frederic Brown. Nightmares and Geezenstacks**

Фредерик Браун. Кошмары и Гейзенстаки

Edward Bryant. Among the Dead

Эдвард Брайант. Среди мертвых

Janet Caird. The Loch

Джанет Кэйрд. Лох [Озеро]

Ramsey Campbell. Demons By Daylight; The Doll Who Ate His Mother; The Parasite**

Рэмси Кэмпбелл. Демоны белого дня; Кукла, съевшая свою мать; Паразит

Suzu McKee Charnas. The Vampire Tapestry

Сузи Макки Чарнас. Гобелен вампиров

Julio Cortazar. The End of the Game and Other Stories

Хулио Кортасар. Конец игры и другие рассказы

Harry Crews. A Feast of Snakes

Гарри Крюс. Пир змей

Roald Dahl. Kiss Kiss; Someone Like You**

Роалд Даль. Поцелуй; Кто-то вроде тебя

Les Daniels. The Black Castle

Лес Дэниэлс. Черный замок

*Stephen R. Donaldson. The Thomas Covenant Trilogy**

Стивен Р. Дональдсон. Трилогия о Томасе Ковенанте

Daphne Du Maurier. Don't Look Now

Дафна Дюморье. Не оглядывайся

Harlan Ellison. Deathbird Stories; Strange Wine**

Харлан Эллисон. Рассказы птицы смерти; Странное вино

John Farris. All Heads Turn When the Hunt Goes By

Джон Фаррис. Все головы поворачиваются, когда мимо проезжает охота

Charles G. Finney. The Ghosts of Manacle

Чарльз Дж. Финней. Призраки кандалов

Jack Finney. The Body Snatchers; I Love Galesburg in the Springtime; The Third Level*; Time and Again**

Джек Финней. Похитители плоти; Я люблю Гэйлсбург весной; Третий уровень; Меж двух времен

*William Golding. Lord of the Flies**

Уильям Голдинг. Повелитель мух

Edward Gorey. Amphigorey; Amphigorey Too

Эдвард Гори. Бурлеск; Бурлеск-2

*Charles L. Grant. The Hour of the Oxrun Dead; The Sound of Midnight**

Чарльз Л. Грант. Час смерти в Оксране; Звук полуночи

*Davis Grubb. Twelve Tales of Horror**

Дэвис Грабб. Двенадцать рассказов ужасов

William H. Hallahan. Keeper of the Children; The Search for Joseph Tully

Уильям Х. Хэллахан. Опекун детей; Поиски Джозефа Талли

James Herbert. The Fog; The Spear; The Survivor*

Джеймс Герберт. Туман; Копье; Выживший

*William Hjortsberg. Falling Angel**

Уильям Хьортсберг. Падший ангел

Shirley Jackson. The Haunting of Hill House; The Lottery and Others*; The Sundial*

Ширли Джексон. Призрак дома на холме; Лотерея и другие рассказы; Солнечные часы

*Gerald Kersh. Men Without Bones**

Джеральд Керш. Люди без костей

Russell Kirk. The Princess of All Lands

Рассел Курк. Принцесса всех земель

Nigel Kneale. Tomato Cain

Найджел Нил. Томатный Каин

*William Kotzwinkle. Dr. Rat**

Уильям Котцвинкл. Доктор Рэт

*Jerry Kozinski. The Painted Bird**

Джерри Косинский. Раскрашенная птица

*Fritz Leiber. Our Lady of Darkness**

Фриц Лейбер. Богородица Тьмы

Ursula LeGuin. The Lathe of Heaven; Orsinian Tales*

Урсула Ле Гуин. Резец небесный; Рассказы об Орсинии

Ira Levin. Rosemary's Baby; The Stepford Wives*

Айра Левин. Ребенок Розмари; Стенфордские жены

John D. MacDonald. The Girl, the Gold Watch, and Everything

Джон Макдоналд. Девушка, золотые часы и все-все-все

Bernard Malamud. The Magic Barrel; The Natural*

Бернард Маламуд. Волшебный бочонок; Самородок

*Robert Marasco. Burnt Offerings**

Роберт Мараско. Сожженные приношения

Gabriel García Márquez. One Hundred Years of Solitude

Габриэль Гарсия Маркес. Сто лет одиночества

Richard Matheson. Hell House; I Am Legend; Shock II; The inking Man*; A Stir of Echoes*

Ричард Матесон. Адский дом; Я — легенда; Шок-2; Неве-
роятно уменьшающийся человек; Отзвуки эха

Michael McDowell. The Amulet; Cold Moon Over Babylon**

Майкл Макдауэлл. Амулет; Холодная луна над Вавилоном

Ian McEwen. The Cement Garden

Иэн Макьюэн. Цементный сад

John Metcalf. The Feasting Dead

Джон Меткалф. Торжествующий мертвец

Iris Murdoch. The Unicorn

Айрис Мердок. Единорог

*Joyce Carol Oates. Nightside**

Джойс Кэрол Оутс. Ночная сторона

*Flannery O'Connor. A Good Man Is Hard to Find**

Фланнери О'Коннор. Хорошего человека найти нелегко

Mervyn Peake. The Gormenghast Trilogy

Мервин Пик. Трилогия о Горменгасте

*Thomas Pynchon. V.**

Томас Пинчон. V.

Edogawa Rampo. Tales of Mystery and Imagination

Эдогава Рампо. Рассказы тайны и воображения

Jean Ray. Ghouls in My Grave

Жан Рэй. Упыри в моей могиле

Anne Rice. Interview with the Vampire

Энн Райс. Интервью с вампиром

Philip Roth. The Breast

Филип Рот. Грудь

*Ray Russell. Sardonicus**

Рэй Рассел. Сардоникус

*Joan Samson. The Auctioneer**

Джоан Сэмсон. Аукционер

William Sansom. The Collected Stories of William Sansom

Уильям Сэнсом. Собрание рассказов Уильяма Сэнсома

*Sarban. Ringstones; The Sound of His Horn**

Сарбан. Круговые камни; Звук его рога

*Anne Rivers Siddons. The House Next Door**

Энн Риверс Сиддонс. Дом по соседству

*Isaac Bashevis Singer. The Seance and Other Stories**

Исаак Башевис Зингер. Сеанс и другие истории

Martin Cruz Smith. Nightwing

Мартин Круз Смит. Ночное крыло

Peter Straub. Ghost Story; If You Could See Me Now; Julia;*

*Shadowland**

Питер Страуб. История с привидениями; Возвращение в Арден; Джулия; Обитель теней

*Theodore Sturgeon. Caviar; The Dreaming Jewels; Some of Your Blood**

Т. Старджон. Икра; Малыш и кристаллы; Немного твоей крови

Thomas Tessier. The Nightwalker

Т. Тессьер. Ночной бродяга

Paul Theroux. The Black House

Пол Теру. Черный дом

*Thomas Tryon. The Other**

Томас Трайон. Другой

*Les Whitten. Progeny of the Adder**

Лес Уиттен. Гадючий выводок

*Thomas Williams. Tsuga's Children**

Томас Уильямс. Дети Тсуги

Gahan Wilson. Paint What I See

Гэйхен Уилсон. Рисую что вижу

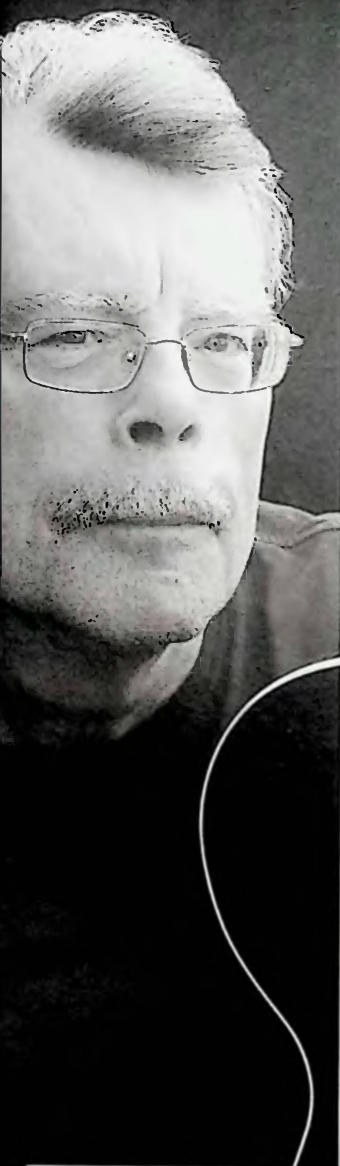
*T. M. Wright. Strange Seed**

Т. М. Райт. Странное племя

*John Wyndham. The Chrysalids; The Day of the Triffids**

Дж. Уиндем. Куколки; День триффидов





Стивен Кинг — один из самых популярных писателей нашего времени.

Его читают подростки и взрослые, женщины и мужчины — все, кто стремится лучше понять себя и других, а также изменчивый и непредсказуемый мир, в котором мы живем.

Стивену Кингу подвластны все жанры: он — автор великолепных романов, потрясающих повестей и блистательных рассказов.

Среди шедевров Мастера — полное мистики и саспенса «Сияние», приоткрывающая тайны человеческого сознания «Мертвая зона», удивительно трогательная и в то же время невероятно жесткая «Зеленая миля», леденящая кровь «Кэрри», «жемчужина» фэнтези «Темная Башня» и многое-многое другое...

Одна из наиболее известных нехудожественных работ Стивена Кинга, в которой он выступит не в роли писателя, а в роли критика, вдумчиво, тонко и с юмором анализирующего жанр ужасов. Написанная на основе цикла лекций Кинга «Особенности литературы о сверхъестественном», эта книга расскажет много нового о «культуре ужасов» в кино, на радио и, конечно же, в литературе. Особенно вдохновенно Стивен Кинг повествует о жанре ужасов в кинематографе — и даже прилагает к книге список своих любимых фильмов. Итак, почему же нам так нравятся «страшные» истории? Какие произведения классиков американской литературы XX века повлияли на развитие жанра? И наконец, какие фильмы до дрожи пугают самого Мастера?

www.ast.ru

ISBN 978-5-17-110697-3



9 785171 106973