



Оксана
Разумовская

По.
Лавкрафт.
КИНГ

Четыре лекции
по литературе
ужасов

лекции
PRO
mini

Annotation

Искусство рассказывать страшные истории совершенствовалось веками, постепенно сформировав обширный пласт западноевропейской культуры, представленный широким набором жанров и форм, от фольклорной былички до мистического триллера. В «Четырех лекциях о литературе ужасов» Оксана Разумовская, специалист по английской литературе, обобщает материал своего спецкурса по готической литературе и прослеживает эволюцию этого направления с момента зарождения до превращения в одну из идейно-эстетических основ современной массовой культуры.

- [Оксана Разумовская](#)
 -
 - [Лекция 1. Страх в культуре и литературе](#)
 - [Лекция 2. Эдгар По. Страх смерти](#)
 - [Лекция 3. Говард Филлипс Лавкрафт. Страх жизни](#)
 - [Лекция 4. Стивен Эдвин Кинг. Страх молчания](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)

- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)

- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)

- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)

- [136](#)
 - [137](#)
 - [138](#)
 - [139](#)
 - [140](#)
 - [141](#)
 - [142](#)
 - [143](#)
 - [144](#)
 - [145](#)
 - [146](#)
 - [147](#)
 - [148](#)
 - [149](#)
 - [150](#)
 - [151](#)
 - [152](#)
 - [153](#)
 - [154](#)
 - [155](#)
 - [156](#)
 - [157](#)
 - [158](#)
 - [159](#)
 - [160](#)
 - [161](#)
 - [162](#)
-

Оксана Разумовская
По. Лавкрафт. Кинг. Четыре лекции о
литературе ужасов

© Разумовская О. В., 2019

© Оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019

Лекция 1. Страх в культуре и литературе

Ни один из истоков романтической фантастики не оказывается столь глубоким, никакое иное средство возбудить тот захватывающий интерес, которого так добиваются авторы этого рода литературы, не представляется столь непосредственно доступным, как тяга человека к сверхъестественному.

В. Скотт. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана



Leonie Justin Alexandre Petit (1839-1884), La Danse Macabre

Страх – одна из самых сложных и неприятных для человека эмоций, которая изначально была призвана увеличить его шансы на выживание в полном опасностей, враждебном мире, но теперь – в куда более комфортном и безопасном пространстве, чем то, что окружало наших первобытных предков – нередко служит источником дополнительных неудобств и даже страданий. Современный человек, особенно живущий в мегаполисе, зачастую становится жертвой самых разнообразных фобий и кошмаров, тиражируемых и подпитываемых СМИ и массовой культурой. Но, как бы парадоксально это ни звучало, людям нравится бояться – они всячески стремятся привнести в свою жизнь добавочную порцию страха при помощи кинематографа, телешоу, экстремальных видов спорта и опасных аттракционов.

У психологов есть немало теорий, объясняющих данный феномен, однако будет справедливо отметить, что в этом отношении наши современники не слишком отличаются от людей, живших в давно минувшие эпохи. Казалось бы, у наших предков было предостаточно возможностей получить свою долю адреналина (войны, охота, борьба с неблагоприятными природными условиями), однако и они умели создавать симуляцию ужасного, в том числе с практическими целями. Жрецы древних (и не очень) религий использовали устрашение для более эффективного управления паствой, правительство обеспечивало народ леденящими душу зрелищами – гладиаторскими боями, публичными пытками и казнями – отвлекая таким образом от глобальных политических и экономических проблем. Деятели искусства во все времена осознавали эстетический потенциал ужасного: изображение безобразного и отталкивающего всегда находило своих ценителей как среди творцов, так и у публики. Богатый античный и средневековый bestiary чудовищных существ, химеры готических соборов и наглядные изображения мук преисподней в церквях, городские легенды и фольклорные страшилки (сказки, былички, баллады), трактаты по демонологии и ведовские процессы – вот лишь фрагментарный список тех явлений европейской культуры, которые в большой степени обязаны своим появлением страху.

Эстетические возможности страха анализировал еще Аристотель в «Поэтике», на много веков опередив современных психологов. Описывая в своем трактате формы и функции искусства, а также механизм его воздействия на душу «реципиента», философ отводит особую роль жанру трагедии, которая «благодаря состраданию и страху совершает очищение... аффектов» (в другом переводе – «страстей»). Момент наивысшего эстетического переживания, вызванного созерцанием мук и гибели героя и способствующего избавлению зрителя от низменных черт характера, Аристотель называет катарсисом^[1], и считает его достижение одной из главных задач искусства, которое он в целом рассматривает через призму его дидактических возможностей.

Автор «Поэтики» полагает страх необходимым и действенным компонентом общего эстетического воздействия трагедии на публику. Зритель может достичь состояния катарсиса за счет бессознательного отождествления себя с героем трагедии, по сюжету терпящим бедствия и несущим наказание за свои пороки, которые одновременно присущи и самому зрителю; таким образом, герой, принимая смерть, искупает и грехи тех, кто созерцает его муки и сопереживает им. Страх в этом процессе выполняет функцию катализатора эстетических реакций аудитории: чем

ужаснее уготованные герою муки, тем больше сострадания они вызывают и тем глубже будет нравственное очищение зрителей трагедии (другие формы искусства, по мнению Аристотеля, уступали этому жанру по степени облагораживающего воздействия на публику).

При этом философ призывал сочинителей избегать изображения отталкивающих и отвратительных событий или явлений непосредственно на сцене, предлагая оповещать зрителей о произошедших несчастьях или злодеяниях устами свидетелей (второстепенных персонажей), а не шокировать непосредственным воссозданием картин насилия^[2]. Рассказ о случившемся, особенно вместе с детальным перечислением жутких подробностей, эффектно усугубляет ощущение катастрофы, сопровождающее обычно развязку трагедии, но при этом избавляет публику от угнетающего и отталкивающего зрелища. Источник ужасного из наглядного превращается в воображаемый, воссозданный средствами фантазии, а оттого еще более эстетически действенный.

Пугать читателей (а чаще слушателей и зрителей) греки научились задолго до Аристотеля. Обе поэмы Гомера (IX–VIII в. до н. э.) изобилуют красочными описаниями самых разнообразных чудовищ, смертельных опасностей, настигающих героев, кровавых батальных сцен и прочих ужасающих и одновременно завораживающих предметов. Сама мифология древних греков состоит из сюжетов, движущей силой которых является страх – перед богами, судьбой, стихиями, наказанием, насилием, смертью. Божества, воплощающие страх – дети Ареса и Афродиты, близнецы Фобос и Деймос – сами по себе, как персонажи, не слишком примечательны, однако источники ужаса в мифах и сказаниях колоритны и многообразны: например, образ Минотавра в его лабиринте, Медузы Горгоны, чудовищного Цербера или неумолимых Эриний. Многие из них надолго пережили породившую их культуру и, претерпев определенные трансформации, стали неотъемлемой частью западноевропейского фонда кошмаров.

Впрочем, в эпоху Средневековья европейцы существенно обогатили унаследованный от античности паноптикум новыми сюжетами и образами. Мир в период Средних веков, если смотреть на него через призму народных легенд, житий святых, проповедей, книжных миниатюр и других документов эпохи, был густо заселен сверхъестественными существами – духами, демонами, драконами и прочими опасными и зловредными тварями, превращавшими жизнь простого человека в непрерывную борьбу со злом. Как писал крупнейший французский историк-религиовед Жан Делюмо (р. 1923), «Человек прошлого... находился во враждебном

окружении под постоянной угрозой злых чар»^[3].

Бесы поджидали честного христианина повсюду и могли принимать практически любую форму, поэтому арсенал ужасного и пугающего неизмеримо расширился за период «Темных веков». Рядового жителя средневековой Европы пугали часто, интенсивно и разнообразно: в церкви фанатичный проповедник красочно расписывал ему козни дьявола и грозил муками преисподней, на ярмарочной площади он мог увидеть те же сюжеты в исполнении бродячих актеров, игравших мистерии и миракли; соседка или его собственная супруга могли оказаться ведьмой и навести порчу, и даже от бессловесной скотины можно было ожидать подвоха^[4].

Стоит ли говорить, что воображаемые угрозы тесно соседствовали с вполне реальными опасностями – эпидемиями, войнами, неурожаем, разбоем и прочими напастями. Страх был не просто компонентом повседневной жизни – он был ее основой, канвой, на которой, при определенном везении, жизнь изредка выводила и другие эмоциональные вензеля – надежду, предвкушение, радость. Выдающийся российский ученый М. М. Бахтин (1895-1975) в своих работах по медиевистике показывал, как человек пытался при помощи смеховых форм культуры (карнавала, шутовства, пародии) преодолеть свои страхи – «мистический страх („страх божий“), и страх перед силами природы, и моральный страх, сковывающий, угнетающий и замутняющий сознание человека: страх перед всем освященным и запретным, перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли»^[5].

Квинтэссенцией ужасного, эмблемой средневекового кошмара можно назвать оживший скелет – наиболее частый элемент визуальной репрезентации того, что вызывало страх: смерти, болезни, порока, конца света и т. д. На гравюрах и картинах этой эпохи скелеты ведут удивительно насыщенную и активную жизнь – танцуют, пируют, разбойничают, скачут верхом, обольщают юных дев и наслаждаются прочими земными радостями. Образ ожившего скелета (бренных останков, противоестественным образом сохраняющих видимость жизни) вызывал ужас по многим причинам. Богопротивное, нарушающее вселенские законы существование тела без души (точнее, тела, захваченного нечистой силой, демоном) воспринималось как проявление временного торжества смерти над жизнью и власти дьявола над этим миром. Образ скелета привычно напоминал о быстротечности и бренности земной жизни (мотив

«memento mori»), а также о тотальном равенстве (и беззащитности) всех живущих перед лицом смерти. В этом уравнивании – бедных и богатых, молодых и старых, красивых и безобразных – не было ничего утешительного или справедливого, поскольку Танатос собирал свою жатву равнодушно и неумолимо, невзирая на заслуги своих жертв, пережитые им страдания и совершенные подвиги. Хотя средневековый мир, если верить некоторым источникам, был малоприятным местом для обитания, люди не поторопились покинуть его добровольно и раньше назначенного срока^[6], и даже в эту мрачную эпоху главным страхом человечества все же оставался страх смерти. Образ ожившего скелета – это еще и попытка преодолеть свой страх, заглянув ему в лицо, приручив его, сделав его – не без юмора – элементом обыденной жизни. Музицирующий или пирующий скелет по своему, гротескно забавен, и определенная доля его кошмарности растворяется в стихии комического.

Смерть была лишь частью набора страхов, терзавших средневекового европейца: дьявол и преисподняя дополняли эту зловещую триаду, с активной подачи представителей духовенства и спонсируемых ими деятелей культуры – художников, скульпторов, граверов. Неудивительно, что по прошествии столетий именно к этому периоду – мрачному и богатому ужасами как в реальной жизни, так и в искусстве – обратились представители новой культурной эпохи – предромантизма – в надежде обрести источник эстетического вдохновения, противоположный по своему характеру классическим образцам Античности, в течение долгого времени обеспечивавшим идеологическую и художественную платформу Ренессанса, классицизма, Просвещения.

Отвергнутая и презираемая классицистами всех мастей, средневековая культура стала объектом поношения и критики со стороны большинства просветителей, видевших в темных веках зловещий и полный опасностей провал на пути прогресса человечества, движущегося к гармоничному и полноценному идеалу гражданского общества. Многие мыслители XVIII века гордились той высотой, на которую (не без их активного участия) поднялись человеческий разум и скинувшая оковы предрассудков и религиозного догматизма душа^[7], и оглядывались назад, на период Средневековья, с отвращением и брезгливостью: во тьме невежества и заблуждений слабый огонек здравого смысла казался едва мерцающим, почти неразличимым. Вольтер, Гиббон, Ж. Тюрго, Ж. Кондорсе считали эпоху, начавшуюся с гибели Римской империи и завершившуюся зарей Ренессанса, периодом упадка и «нелепейших, грубейших суеверий».

Искусство Средневековья они тоже отвергали: гротескная образность готической культуры казалась им варварской. Воспитанные на классических образцах и строгих правилах античной литературы, просветители не могли сполна оценить поэтическую прелесть народных сказаний и рыцарских романов, и не задумываясь предпочли бы «Энеиду» всему германскому и скандинавскому фольклору. Народно-христианский пласт средневековой культуры – легенды и поверья, жития, проповеди, миракли и другие жанры уличной, площадной драмы, байки о дьяволе, бесах, ведьмах попали под беспощадную просветительскую цензуру как продукт невежественного, примитивного, затуманенного церковным мракобесием сознания.

Однако не все философы и литераторы XVIII века относились к темным векам столь категорично – как не все формы культуры и словесности этого периода были просветительскими. Идеинный и художественный догматизм, характерный для просветительского неоклассицизма, воспринимался некоторыми соотечественниками Шекспира и Милтона как повод для дискуссии или даже полноценного эстетического бунта, выражающегося в попытках пренебречь заветами Горация и Аристотеля и найти альтернативную идейную опору и источник вдохновения. Подобных оппозиционеров было немного, но они составляли колоритную, а потому весьма заметную группу на фоне культурной жизни своего времени, ориентированной преимущественно на возрождение или адаптацию к новым художественным тенденциям принципов классической эстетики, таких, как дидактизм искусства, строгие требования к форме произведения, соблюдение принципа правдоподобия и т. д.

У англичан, бесспорно, было гораздо меньше возможностей, чем у их соседей-галлов, пресытиться античными образцами и сюжетами. В отличие от Франции, где классицизм пользовался всесторонней государственной поддержкой (включая финансовую), а потому успешно развился в законченную художественную систему и просуществовал, с некоторыми модификациями, почти два столетия, в Англии XVII века не сложилось ни политических, ни исторических предпосылок для формирования и полноценного применения этого стиля в литературе. Классицизм в Англии был фрагментарным, точечным явлением, зачастую локализованным даже не в творчестве одного автора, а в отдельных его произведениях, в качестве одной (но не единственной) из его стилевых характеристик^[8]. Античным сюжетам (но не правилам сочинения произведений) отдал дань даже Шекспир^[9] в своих «греческих» и «римских» пьесах, а также в двух

поэмах^[10], однако театральная (как и менее обширная читающая) публика с равным энтузиазмом приветствовала и древние темы, и сюжеты из средневековой жизни – особенно английской.

Жители туманного Альбиона вообще относились к своей национальной истории с живейшим интересом, который достиг максимума в эпоху Возрождения. В этот период их родина под предводительством Тюдоров начала из полуразрушенной, застрявшей в Средневековье страны превращаться в мощную и величественную державу, с которой были вынуждены считаться соседние государства. Рост национального самосознания и патриотизма подстегивал интерес самых широких кругов населения к прошлому: театральные постановки исторических драм собирали полные залы; в университетах целые коллегии видных ученых корпели над совместными трудами по истории^[11], которые по уровню востребованности ненамного уступали сборникам любовной поэзии, хотя многократно превосходили их объемом; фигуры из прошлого – монархи, полководцы, представители церкви – превращались задним числом в национальных героев или популярных персонажей фольклора. Джон Толбот (1384? – 1453) или Томас Бекет (1118–1170) были англичанам интересней и ближе, чем римские полководцы или герои гомеровского эпоса.

На Британских островах история заявляла о себе не только со сцены или со страниц ученых фолиантов – она наглядно напоминала о себе в любой точке государства от столицы до самой глухой деревушки. Междоусобные распри, вторжение чужеземцев и освободительные войны оставили в английском ландшафте красноречивые следы в виде живописных развалин и разрушенных замков, крепостей, храмов. Все страны средневекового мира могли предъявить подобные следы драматичных событий своего прошлого, однако Британии, в силу ее островного положения, особенно везло на визиты иноземных захватчиков, каждая новая волна которых вносила свой вклад в конструирование типичного английского ландшафта. Кельты разрушали постройки и укрепления римских колонистов; скандинавы уничтожали поселения англосаксов; Вильгельм Завоеватель вообще перекроил облик захваченного им государства, приказав снести замки в одних местах и возвести новые в других. Столетняя война, которая велась на территории Франции, не отразилась существенно на облике Англии^[12] (чего нельзя сказать о ее социальном и экономическом состоянии), а вот последовавшая за ней Война роз добавила новые штрихи к общей картине разрухи и

запустения: например, Ричард Невилл, граф Уорик (1428-1471), приказал разрушить замок Спюфорт, принадлежавший семье его врагов (позже замок был восстановлен и возвращен владельцам, однако в годы Гражданской войны окончательно превратился в руины).

Особая заслуга в обогащении английского пейзажа развалинами принадлежит Генриху VIII: в ходе начатой им Реформации была проведена конфискация принадлежащих Церкви земель и построек. За время «Роспуска монастырей» под начало светских властей перешли около восьмисот храмов, часовен и аббатств, большая часть которых была разрушена (например, славившееся своим богатством и древней историей Гластонберийское аббатство, живописные руины которого и сейчас привлекают потоки туристов). Генрих попытался уравновесить нанесенный стране архитектурный урон постройкой новых дворцов и особняков, которые по его заказу проектировали и возводили самые выдающиеся иностранные архитекторы, а украшали лучшие художники. Его дочь Елизавета продолжила дело отца, и в период ее правления Англия (особенно столичный регион) обзавелась десятками новых дворцов, храмов и особняков. Однако усилия всех Тюдоров, вместе взятых, были практически сведены на нет Гражданской войной в Англии, которая, в сущности, была продолжением начатой Генрихом Реформации. При этом пуритане, в отличие от расчетливого и прагматичного Генриха, не планировали довольствоваться полумерами^[13], поэтому количество развалин, появившихся на месте когда-то величественных построек, значительно увеличилось за годы Гражданской войны. Неудивительно, что к началу XVIII века руины старинных замков или полуразрушенные церкви стали такой же неотъемлемой и привычной глазу частью английского пейзажа, как башни минаретов в исламских странах или фьорды в Норвегии. К середине столетия развалины как элемент топографии заняли столь прочное место в сознании аборигенов, что землевладельцы, которым не посчастливилось унаследовать какой-нибудь необратимо разрушающийся замок или заброшенную часовню, восполняли эту недостачу усилиями нанятых архитекторов и садовников, добавляя в парковые и усадебные ландшафты колоритные искусственные руины.

Развалины были не единственным свидетельством бурного прошлого Британских островов, повлиявшим на архитектурный облик страны (а возможно, и на вкусы населения и его национальный характер). Частые перемены власти и официально преобладающей церковной деноминации приучили англичан вести двойную жизнь и держать свои семейные скелеты в шкафу: начиная с эпохи Тюдоров, многие фамильные особняки,

не говоря о замках и дворцах, прятали в своих недрах потайные ходы, комнаты и лестницы, предназначенные для проведения домашних месс, укрывания или спешного бегства священника и его подручных, а также хранения предметов религиозного обихода и запрещенных книг. В этих известных лишь посвященным убежищах могли также скрываться мятежники и организаторы заговоров, которыми всегда была богата британская история. На престоле сменилась не одна королевская фамилия, вероисповедание постепенно перестало быть в буквальном смысле вопросом жизни и смерти, и назначение потайных помещений в домах сменилось или забылось, но сами они – нередко замурованные или заколоченные, неизвестные даже новым хозяевам жилища, таящие в себе семейные секреты и реликвии, а также исторические артефакты былых времен – продолжали существовать, порождая легенды и вдохновляя сочинителей страшных историй, к которым жители туманного Альбиона питали пристрастие во все времена, начиная с самых древних.

Богатый фольклор Британских островов, построенный на смешении германских, скандинавских и кельтских мифов, в течение долгого времени снабжал писателей и художников этой страны леденящими душу байками о детях-подмышках, коварных гномах и обольстительных водяных девах, завлекающих доблестных юношей в пучину гибели. Народная традиция страшных историй подпитывала сочинителей самых разных эпох – она вдохновляла Шекспира и его современников, английских романтиков, авторов святочных рассказов диккенсовского периода, модернистов и так далее. Даже Джон Милтон (1608-1674), представитель радикального крыла пуритан, в одной из своих ранних поэм не без ностальгического умиления перечисляет ряд популярных в простонародье фольклорных сюжетов, составляющих, с его точки зрения, неотъемлемую часть того неуловимого, но дорогого сердцу каждого англичанина мифа, который называют «старой доброй Англией»:

И каждый что-нибудь расскажет.
О Мэб заводит речь одна:
Мол, эта фея озорна
И сласти по ночам ворует.
Другой о домовых толкует –
О Джеке с фонарем, о том,
Как Гоблин к ним забрался в дом,
Взял кринку сливок и за это
Так много им зерна до света

Успел намолотить один,
Что впору дюжине мужчин.
Затем косматый гость наелся,
У очага чуть-чуть погрелся,
Шмыгнул за дверь и был таков
Еще до первых петухов.^[14]

Милтон и сам внес немалый вклад в национальный фонд литературных ужасов: его главное творение, эпическая поэма «Потерянный рай» (1667), в завораживающих подробностях изображает низвержение Люцифера в преисподнюю и создание адского чертога – Пандемониума, населенного падшими ангелами, превратившимися в демонов. Хотя Милтон писал «Потерянный рай» с вполне конкретной (и отнюдь не развлекательной) целью – «пути Творца пред тварью оправдать»^[15], – многие поколения читателей, начиная с романтиков, восприняли поэму как апологию Сатаны, который представлен в поэме волевым и харизматичным персонажем, затмевающим даже подлинных протагонистов произведения – Иисуса, Сына Божьего, и Адама с Евой.

Популярность «Потерянного рая» в Англии (как и за ее пределами) отчасти объяснялась растущим интересом читателей к мистической и оккультной тематике, который коренным образом противоречил распространявшемуся в Европе рационализму и наукоцентризму. Культ разума, насаждаемый просветителями, подразумевал борьбу против зол этого, а не иного, мира – сословного неравенства, тотального невежества, религиозного обскурантизма и нарушения политических и гражданских свобод. Однако массовая аудитория не торопилась отказываться от своих любимых «неправильных» – иррациональных и фантастических – сюжетов и образов. Англичане никогда не упускали возможности хорошенько пощекотать себе нервы^[16]. Даже популярные в Англии детские считалки и песенки, известные как «Стихи Матушки Гусыни», уходящие своими корнями в устное народное творчество, содержали немало таинственных и зловещих образов, которые и взрослого читателя могут заставить задуматься или суеверно вздрогнуть^[17].

В британских средневековых легендах и рыцарских романах, в трагедиях елизаветигцев и яковианских драматургов всегда находилось место мистике и фантастике. Ведьмы из шекспировского «Макбета» и «Бури», призраки из «Гамлета» и «Юлия Цезаря», Мефистофель из

«Трагической истории доктора Фауста» Марло, не обретшие покоя души из ренессансных «кровавых трагедий» – лишь небольшой список примеров, которые демонстрируют живой интерес к потусторонней тематике, присущий англичанам. Он оказался не чужд даже коронованным особам^[18]: некоторые монархи не только разделяли суеверные страхи своих подданных^[19], но и сами становились героями «страшных историй». Так, по вине Генриха сонм призраков Тауэра пополнился еще одной неприкаянной душой, бродившей вокруг места своего расставания с телом^[20], да и сам Генрих с его шестью женами подозрительно напоминал злодея из французских сказок о Синей Бороде.

Его дочь Елизавета всю жизнь демонстрировала завидное самообладание и здравомыслие, однако в пожилом возрасте поддалась суеверным настроениям и допустила распространение леденящей душу истории о встрече с ее собственным двойником, предвещавшей скорую смерть королевы. Впрочем, еще в молодые годы Елизавета приблизила к себе человека, чья репутация была очень настораживающей – Джона Ди (1527–1609), астролога и алхимика, которого современники предсказуемо считали колдуном. Она была не одинока в этой своей причуде: многие короли держали при дворе предсказателей и магов и советовались с ними по важным государственным вопросам. Агриппа Неттесгеймский (1486–1535), специалист по кабалистике и оккультным наукам, был придворным лекарем Луизы Савойской, матери Франциска I, а также пользовался покровительством принцессы Маргариты Австрийской. Знаменитого на весь мир ясновидца и алхимика Мишеля Нострадамуса (1503–1556) приглашала к своему двору Екатерина Медичи.

Преемник Елизаветы на престоле, Яков Стюарт, не нуждался в консультациях магистров запретных наук: он сам был большим специалистом в вопросах демонологии и оккультизма. Новый король лично участвовал в допросах женщин, обвиняемых в занятиях черной магией, и даже написал трактат на эту тему. Не исключено, что Шекспир намешал в своей «шотландской пьесе» («Макбете») так много мистики – ведьм, призраков, пророчеств, – чтобы угодить вкусам и интересам нового монарха (и, по совместительству, непосредственного патрона шекспировской труппы). В любом случае, драматург вполне мог рассчитывать и на успех пьесы у широкой публики – не было причин ожидать падения народного интереса к сверхъестественной тематике, особенно в смутное и тревожное предреволюционное время. А к началу XVIII века этот интерес возрос настолько, что нашел отражение в

творчестве вполне серьезных авторов – например, Даниэля Дефо.

Один из зачинателей английского просветительского романа, знаменитый своими приключенческими, а также остросоциальными произведениями, Дефо не обошел своим вниманием такую востребованную тему, как потусторонние явления: из-под его пера вышли «Эссе о реальности привидений» (1727) и трактат «Система магии» (1727), ему также приписывается «Правдивый рассказ о явлении призрака некой миссис Вил на следующий день после смерти...» (1706). В книге «Политическая история дьявола» (1726) Дефо вполне серьезно рассуждает о той роли, которую Люцифер сыграл в мировой истории – и не в качестве символического образа, а как реальный персонаж. Полудокументальный роман Дефо «Дневник чумного года» (1722), описывающий жизнь в пораженном эпидемией 1665 года Лондоне, демонстрирует умение автора внушать читателям ужас, не прибегая к сверхъестественной тематике. Описание города, превратившегося в театр смерти, людей, охваченных страданиями и безумием, настолько впечатляет – прежде всего своим трагическим правдоподобием и тщательно проработанным натурализмом – что истории о ведьмах и демонах утрачивают свою остроту на этом фоне:

«Мрачные картины, наблюдаемые на улице, куда бы я ни шел, переполняли меня ужасом и страхом заразы, который и сам по себе был ужасен, особенно вот в каком отношении. Вздутия, обычно на шее и в паху, когда затвердевали и не прорывались, становились столь болезненными, что могли сравняться лишь с самой изощренной пыткой; некоторые, не в силах выносить мучений, выбрасывались из окон, или стрелялись, или кончали с собой еще каким-нибудь способом; я видел несколько таких трупов;...матери в припадке безумия убивали собственных детей; некоторые просто умирали от горя, другие со страху или от неожиданного потрясения, вовсе без всякой заразы; некоторые впадали в идиотизм, другие – в буйство и сомнамбулизм, третьи – в тихое помешательство....Столь громкие и жалобные крики раздавались на улицах, что кровь стыла в жилах, особенно если учесть, что та же кара могла в любой момент пасть и на твою голову...»^[21].

Впрочем, читателям XVIII века подобные картины были знакомы не понаслышке: несмотря на неуклонный рост научных и медицинских познаний в Западной Европе, медики все еще оставались беспомощными перед лицом серьезных инфекционных заболеваний, поражавших население – тем более в условиях вопиющей антисанитарии, характерной для больших городов. Вспышки кори, черной оспы, тифа и дифтерии продолжали уносить тысячи жизней ежегодно, особенно в районах, где

ютилась беднота^[22].

XVIII век в Англии – время вопиющих противоречий и поразительных парадоксов. С одной стороны, военная, политическая и экономическая мощь страны стремительно нарастает, уже началась Промышленная революция, появляются все новые колонии за океаном, общий уровень благосостояния населения повышается. С другой стороны, монархия находится в глубоком кризисе, усиленном династическими проблемами, страна вовлечена в череду военных конфликтов (с Францией, Испанией, Шотландией; потеряла власть над американскими территориями), обогащение одних классов ведет к чудовищному обнищанию других, а сельское население оказывается на грани физического вымирания. Жители Англии остро реагируют на социально-экономические проблемы своей страны; растет недовольство деятельностью Парламента, недоверие к монархии. Повсеместно возникают локальные восстания, бунты бедноты, марши протеста. Проповедуемые просветителями (и транслируемые посредством художественной литературы) ценности и идеалы кажутся утопическими, оторванными от неутешительной и зачастую пугающей реальности, или слишком избирательными – рассчитанными на представителей буржуазии.

В обществе нарастает смятение, усиливается пессимизм и ностальгия по безвозвратно ушедшей «старой доброй Англии». Периодически в народе происходят вспышки паники и массовой истерии, возобновляется охота на ведьм^[23]. Эти процессы находят свое выражение и в переменах литературных вкусов широкой аудитории. В то время как серьезная авторская проза еще не готова обеспечить качественным чтением желающих отвлечься от ужасов реальной жизни при помощи ужасов воображаемых, в лирике первой половины XVIII века мистические образы и загробная тематика стремительно завоевывают популярность. В рамках формирующегося сентиментализма в Англии возникает школа «кладбищенской поэзии», представители которой в своих произведениях, отмежевавшись от набравшего силу прогрессивного неоклассицизма, оплакивают быстротечность и бренность человеческой жизни, используя в качестве фона для своих lamentаций образы развалин, заброшенных церквей и погостов. Именно такая картина открывается читателю «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1750) Томаса Грея, ставшей манифестом школы:

...Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,

На возмущившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят^[24].

Схожие картины рисует и Эдвард Юнг в своих «Ночных думах» (1746):

О, то – пустыня, то – уединенье.
Населено и жизненно кладбище!
То сущего творенья склеп унылый,
Юдоль скорбей, где кипарисы мрачны
Дол призраков, блуждающих теней!
Все на земле есть тень, в потусторонних
Мирах все – сущность; в этом символ веры^[25].

Менее известный представитель этой школы, Роберт Блэр, в самом популярном своем стихотворении «Могила» объявляет своей задачей «живописать мрачные ужасы могилы» и каталогизирует излюбленные его собратьями по перу образы и мотивы («череп и гробы, эпитафии и черви... скрип дверей, стук ставен, крики ночной птицы» и т. д.).

Кладбищенские поэты были весьма разнородной по уровню таланта и популярности группой литераторов, из которых лишь один – Томас Грей – смог достичь всенародного признания. Однако сама стилистика и тематика, выбранная этой школой, подтверждает факт распространения в английском обществе первой половины XVIII века влечения к далеким от классицистической ясности и здравого смысла образам и сюжетам. Категории древнего (старинного), готического, гротескного и живописного образуют основу новой эстетической платформы, которая объединяет философов и мыслителей, оппозиционно или скептически настроенных по отношению к просветительскому движению, с его подчас необоснованным оптимизмом и сосредоточенностью на социальной проблематике. Идеологами этого оппозиционного направления в культуре XVIII века стали такие мыслители, как Шефстбери и Берк, разрабатывавшие в своих

сочинениях концепцию возвышенного.

Эдмунд Берк в своем сочинении «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) трактует возвышенное как источник наиболее сильных наших аффектов. «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Я говорю: самую сильную эмоцию, так как убежден, что идеи неудовольствия гораздо сильнее идей, возбуждаемых удовольствием»^[26]. Если в аристотелевской модели мира центральной категорией эстетики было понятие прекрасного – то есть разумного, гармоничного и целесообразного – то Берк считает объекты, которые попадают под определение прекрасного, недостаточно действенными в плане пробуждения наших аффектов, и формулирует новую эстетическую программу, построенную вокруг понятия возвышенного. Он переосмысляет аристотелевское представление о катарсисе как о рассудочном, «головном» проживании сильных страстей, выдвигая ему на замену понятие восторга, вызванного созерцанием возвышенных объектов и нахождением в возвышенных состояниях.

Иммануил Кант считал, что его предшественник не довел свое исследование до логического, концептуального завершения, остановившись на этапе накопления и систематизации наблюдений касательно возвышенного и его источников, но для английских предромантиков трактат Берка стал если не Библией, то новой «Поэтикой», без досконального знания которой ни один серьезный готицист XVIII века не пускался в путешествие по темным лабиринтам собственных фантазий. Перечисленные Берком источники возвышенного – тьма, неизвестность, огромные размеры и т. д. – составляли основу художественного мира практически любого романа ужасов, написанного в Англии в XVIII–XIX веках. Произведения самой известной представительницы готического направления, Анны Рэдклиф, можно читать как развернутые художественные иллюстрации к тезисам трактата Берка: на каждой странице ее романов грозно высятся неприступные горные массивы, чернеют провалами бездонные обрывы, надлежащим образом чередуемые с безмятежными пасторальными зарисовками (поскольку в перечень наиболее действенных способов достичь состояния возвышенного у Берка входят чередование аффектов и контраст угрожающего и умиротворяющего):

«К югу вид замыкался величественными Пиренеями, грозные вершины которых, то скрываясь за облаками, то сверкая на солнце сквозь голубоватую дымку воздуха, местами поросли мрачными сосновыми лесами, спускавшимися до самой подошвы. Внизу нежная зелень пастбищ и роц составляла контраст с грозными пропастями, и после суровых утесов глаз с отрадой отдыхал на стадах, лугах и скромных деревенских хижинах»^[27].

Самый весомый вклад в развитие готической традиции и – шире – литературы ужасов Берк внес описанием эстетического потенциала саспенса – особого психологического состояния, связанного с неотвратимой, но при этом неопределенной угрозой, мучительной неизвестностью относительно сущности, размера и формы нависшей над человеком опасности: «Для того, чтобы сделать любую вещь очень страшной, кажется, обычно необходимо скрыть ее от глаз людей, окутать тьмой и мраком неизвестности... Когда мы полностью представляем размеры любой опасности, когда мы можем приучить наши глаза к ней, страхи намного уменьшаются».

Главный закон саспенса, озвученный Берком и составивший основу эстетического принципа всей литературы ужасов (и – впоследствии – некоторых жанров кинематографа, в частности триллера), гласит: наглядное, неотвратимое, буквальное изображение ужасного никогда не сравнится по своему воздействию с ужасами воображаемыми или подразумеваемыми: «...самое живое и вдохновенное устное описание предметов, которое я могу дать, возбуждает весьма неясную и несовершенную идею их; но в этом случае в моей власти возбудить при помощи описания эмоцию более сильную, чем я мог бы вызвать наилучшей картиной». Фантазия всегда ярче и богаче факта, так как она безгранична. Кинематограф подтвердил этот принцип богатым рядом визуальных иллюстраций, доказав правоту Берка и его последователей: пустые детские качели, зловеще покачивающиеся в полутьме, или медленно поворачивающаяся дверная ручка способны воздействовать на чувства зрителя более изощренно и эффективно, чем появление на экране самого отвратительного монстра или залитого кровью маньяка с бензопилой. Ужас перед монстром или маньяком длится ровно столько, сколько длится изображающий их кадр, он спонтанен, апеллирует к низшим, «висцеральным» инстинктам зрителя и нередко завязан на физиологических реакциях, в первую очередь, отвращения. Саспенс же электризует все чувства сразу, активизируя иррациональные страхи,

таящиеся в глубинных слоях психики. «Графическое насилие»^[28] отталкивает – скрытая опасность интригует, завораживает, притягивает. В хорроре кульминация наступает и минует стремительно, она одномоментна: удар, выстрел, рывок – и красные всполохи заливают экран; в триллере затянувшаяся неизвестность, пронизанная напряжением и ощущением тоски, неотвратимой опасности, приближающейся катастрофы, так сильно воздействует на нервы и психику зрителя, что разрядка ничего уже глобально не меняет.

Конечно, между Берком и Хичкоком пролегает огромный промежуток времени, который был заполнен изысканиями других мыслителей в области природы страха и его роли в культуре^[29], однако «Философское исследование...» подготовило непосредственную почву для развития готической и романтической эстетики и легитимизировало ужасное в литературе на более высоком идейном и философском уровне, чем оно когда-либо прежде бывало в культуре. Готицисты XVIII века были последователями Берка, романтики выступили продолжателями его идей как в философии, так и в художественной практике. Вальтер Скотт, благосклонный читатель готических романов и автор нескольких мистических рассказов, выражал полное единодушие с Берком: «В художественном произведении сверхъестественные явления следует выводить редко, кратко, неотчетливо, оставляя описываемое привидение настолько непостижимым, настолько непохожим на нас с вами, чтобы читатель и предположить не мог, откуда оно пришло или зачем явилось, а тем более не составил себе ясного и отчетливого представления об его свойствах»^[30].

Следует, однако, отметить, что автор «Философского исследования...» не привязывал концепцию возвышенного к сверхъестественному как таковому. В сущности, Берк видит потенциал возвышенного не в самом предмете, а в способе его описания. Когда он превозносит Милтона за то, «с какой мрачной торжественностью, с какой многозначительной и выразительной неопределенностью отдельных штрихов и колорита он завершил портрет царя ужасов», он восхищается не выбором темы и объекта, а виртуозной уклончивостью и многозначительностью ее трактовки: «В этом описании все мрачно, неопределенно, смутно, страшно и возвышенно до последней степени»^[31]. У Берка источником возвышенных эмоций могут быть и объекты материальной природы, поражающие созерцателя своими невероятными масштабами, фактурой, пропорциями. Сюда же относятся явления, воплощающие идею силы, а

также состояния нехватки чего-то насущного: «Все общие отрицательные состояния, характеризующиеся отсутствием позитивного начала, – пустота, темнота, одиночество и молчание – величественны, потому что все они вызывают страх»^[32].

Эдмунд Берк был не единственным мыслителем XVIII века, который стремился разработать эстетическую идеологию, противостоящую неоклассицистической, с ее диктатом пользы, здравого смысла и правдоподобия. Берковская, и шире – предромантическая философия искусства боролась против ограничения свободы чувствования, против рамок, в которые индивидуума вгоняли строгие просветительские каноны и догматы. Берк пытался описать такой механизм эстетического переживания, который позволил бы человеку посредством искусства преодолеть собственную социальную и духовную ограниченность, и испытать новый экзистенциальный опыт, приобщающий его к тайнам мироздания. Именно этот механизм возьмут за основу многие писатели Нового и Новейшего времени, избравшие для себя стезю литературной готики, мистики и фантастики всех родов.

Концепция возвышенного привлекала многих мыслителей XVIII века, не отождествлявших себя напрямую с просветительской идеологией или принадлежавших к умеренным неоклассицистам, таким, как Джозеф Аддисон (1672-1719)^[33]. Новые эстетические категории, более адекватно описывавшие стремительно меняющийся и противоречивый мир, чем правдоподобие и поучительность – опорные понятия словаря классицистической эстетики – активно осмыслились предшественниками и современниками Берка: Шефтсбери (1671-1713), Джоном Деннисом (1658–1734), Юмом (1711-1776), Блэром (1718-1800).

Неудивительно, что столь детально разработанная теория способствовала возникновению художественной практики, воплощающей новые идейно-эстетические принципы, тем более что социокультурная почва для такой практики давно была готова. Кому еще, как не англичанам, с их любовью к древности и руинам, ностальгии по мифологизированному прошлому, склонностью к меланхолии и пристрастием к таинственному и пугающему, суждено было представить миру новый жанр, который с момента своего возникновения прочно завоевал читательскую аудиторию, и, пережив ряд модификаций, продолжает свое существование в качестве одной из самых востребованных форм литературы – готический роман.

В определении этого жанра слово «готический» фигурирует в качестве несколько неоднозначной характеристики. У просветителей сам этот

термин был синонимом понятия «дикарский, грубый» – они следовали традиции, заложенной еще Джорджо Вазари^[34], который попытался этим определением обозначить границу между средневековым, примитивным искусством северных народов и классическим (эталонным) стилем итальянского Ренессанса. В своем рассуждении о национальных типах архитектуры он утверждает, что «варварский и чудовищный» готический стиль придумали представители воинственных германских племен, которые «уничтожили античные здания и убили всех архитекторов», и просит у Бога защиты от распространения этого безобразия по миру. Под его полными негодованиями тирадами в адрес мрачного средневекового искусства могли бы подписаться многие мыслители эпохи Просвещения – законодатели и ревнители «правильного вкуса».

Только в трудах представителей предромантизма, в частности, Ричарда Херда, термин «готический» утрачивает негативное значение, и перестает быть синонимом слова «варварский». Ричард Херд в своем сборнике эссе «Письма о рыцарстве и рыцарских романах» (1762) полемизирует с неоклассической эстетикой, утверждая ценность средневекового искусства и литературы. Он проводит сопоставление античной и средневековой культуры, находя в последней неизмеримо более богатое воплощение поэтической фантазии, нежели в произведениях классической древности. При этом сам термин «готический» Херд использует расширительно, фактически как синоним понятия «средневековый». Однако большая часть готических романов – даже в XVIII веке, не говоря о модификациях более позднего периода – не имела никакого отношения ни к готам, ни к аутентичной средневековой готике: действие в них происходит на условно-историческом фоне, в качестве которого может выступать, к примеру, Франция XVI века («Роман в лесу» Анны Рэдклиф), Италия XVIII века (ее же «Итальянец») или любая другая, даже не обязательно европейская^[35] страна в некий период в прошлом^[36].

Готицизм этих романов так же условен, как и психологизм переживаний их героев: вторя своим современникам-просветителям, предромантики делали акцент не столько на личности героя с его индивидуальными чертами и сложным внутренним миром, сколько на необычайных, выходящих из ряда вон обстоятельствах, внезапно обрушившихся на персонажей: они попадали в плен к злодеям, становились свидетелями и вынужденными участниками разного рода сверхъестественных событий, теряли и заново обретали возлюбленных, доброе имя, наследство, родовое имя, рассудок и т. д.

Едва появившись, готический роман сразу превратился в набор сюжетных формул и стилистических клише, вернее, он и возник как соединение уже бытовавших в литературе, но разрозненных архетипов, мотивов и образов. Так, героини романов Рэдклиф – юные добродетельные особы, чаще всего лишенные родительской заботы и рискующие стать жертвами злодеев и бесчестных людей, – представляют популярный в европейской культуре архетип «девы в беде», растиражированный еще рыцарскими романами. Мужские образы в готическом романе тоже схематичны: это либо безнравственные негодяи, либо пылкие и отважные юноши, не знающие жизни.

Главное различие двух видов романа, просветительского и готического, развивавшихся практически параллельно – в антураже, в характере происходящих с персонажами событий, (условно) правдоподобных в просветительском романе, фантастических – в готическом. На этом различии делал акцент автор первого в истории литературы готического сочинения, основатель и законодатель жанра, Горацио Уолпол (1717–1797). В предисловии ко второму изданию своей повести он рассуждает о двух типах романа – современном, опирающемся на Природу (то есть следующем принципу правдоподобия), и старинном, в котором царила необузданная Фантазия:

«В средневековом романе все было фантастичным и неправдоподобным. Современный же роман всегда имеет своей целью верное воспроизведение Природы, и в некоторых случаях оно действительно было достигнуто. В вымысле нет недостатка и ныне; однако богатые возможности воображения теперь строго ограничены рамками обыденной жизни. Но если в новом романе Природа сковала фантазию, она лишь взяла реванш за то, что ею полностью пренебрегали в старинных романах. Поступки, чувства, разговоры героев и героинь давних времен были совершенно неестественными, как и вся та механика, посредством которой они приводились в движение. Автор... счел возможным примирить названные два вида романа».

В сущности, Уолпол ставит перед собой задачу создать такой роман, который было бы по-настоящему интересно читать. В какой степени ему удалось выполнить свой замысел, показывает история литературы: за первые полвека после своего появления «Замок Отранто» выдержал десятки переизданий и породил немедленный отклик в виде бурного потока подражаний, имитаций и переделок. Современной аудитории трудно воспринимать всерьез наивные и несколько неуклюжие сцены ужасов^[37] и повороты сюжета в «Отранто», однако авторитет Уолпола в

сфере готической литературы остается столь же неколебимым, как и авторитет Аристотеля в области теоретической поэтики.

Уолпол был не только первым автором романа ужасов в Англии, но и одним из первых персонажей биографического мифа, неизменно сопутствовавшего творческой истории произведений литературной готики (иногда этот миф опирался на реальные, подтвержденные факты и объективные закономерности жизни, иногда – фантазировался или фальсифицировался самими писателями, их биографами и поклонниками). Жизненный путь некоторых представителей готического стиля, а также романтиков в общих чертах напоминал судьбу «проклятых поэтов»^[38]. В то время как многие просветители реализовывали догматы своего учения на практике, воплощая свои социальные идеи и проекты в жизнь (издавали журналы, открывали или спонсировали учебные заведения, защищали права обездоленных^[39]), предромантики создавали вокруг себя принципиально иное информационное поле, окружая себя ореолом таинственности, драмы или фатума и зачастую оказываясь героями еще более причудливых и загадочных историй, чем они сами сочиняли для своих персонажей.

В случае с Уолполом создание в жизни писателя зоны готического было вполне сознательной стратегией, отражавшей круг интересов, мировоззрение и образ жизни автора, а также его оппозиционное или просто отстраненное отношение к литературному и идеологическому мейнстриму его времени – просветительскому движению. Он тоже был в определенном смысле просветителем – занимался политикой, покровительствовал начинающим литераторам, писал остроумные памфлеты и полные оригинальных наблюдений заметки о поэзии, живописи, архитектуре и даже садоводстве. Однако Уолпола невозможно представить себе ни за кафедрой проповедника, ни на баррикадах, с оружием в руках отстаивающим политические свободы угнетенного класса. Культ разума в том виде, в котором он определял характер искусства и литературы XVIII века, не находил отклика у этого оригинального и разносторонне одаренного писателя и критика, аристократа и светского щеголя.

Лейтмотивом его жизни, как и творчества, была любовь ко всему старинному и странному, выходящему за рамки здравого смысла, меры и правильного вкуса, упорно навязываемых его современникам представителями просветительского направления. Во всем, чем Уолпол занимался, чем окружал себя, на что направлял время, энергию и средства,

прослеживается оригинальность, даже экстравагантность его интересов и предпочтений. Как сын британского премьер-министра, Уолпол унаследовал огромное состояние, которое с ранней юности предпочитал тратить на книги, предметы искусства, древние рукописи и путешествия по живописным местам. Его лучшим другом в течение долгих лет был Томас Грей – главный и наиболее талантливый представитель кладбищенской школы поэзии^[40]. В своей типографии Уолпол издавал понравившиеся ему произведения начинающих или безвестных писателей^[41], зачастую отличавшиеся эксцентричным характером.

Уолпол тяготел к экстравагантности и экспериментам и в собственном творчестве: его «Иероглифические сказки» (1785) предваряют традицию литературы абсурда; повесть «Замок Отранто» открывает новую страницу в литературе, пьеса «Таинственная мать» (1768)^[42] также претендует на право первенства в новой жанровой категории (хотя готическая драма так и не достигла той популярности, которая выпала на долю ее эпического родственника, романа). Тематически произведения Уолпола тоже выбиваются из общепринятого русла, в котором развивалась художественная словесность середины XVIII века: в этот момент отцы-основатели просветительского романа в большинстве своем уже сопели со сцены, а их наследники только делали свои первые шаги на литературном поприще. Уолпол же не хотел идти проторенной дорогой и описывать искушения добродетельных горничных и нравственное возрождение благородных, но оступившихся кавалеров. Сюжеты его произведений вращались вокруг родовых проклятий, преступлений прошлого, разнообразных пороков: сладострастия, тиранической жестокости, инцестуозного влечения, детоубийства. Даже его документальное (историческое) сочинение было посвящено человеку с репутацией злодея и душегубца, средневековому кандидату в Антихристы – Ричарду III, которому Шекспир в унисон с ренессансными историками приписывал череду кровавых преступлений^[43].

Но и этого Уолполу было недостаточно: средневековье и готика были его страстью, он в буквальном смысле погрузился в них, как погружаются в альтернативную реальность или цепкие эскапистские фантазии. В 1747 году он приобрел особняк на берегу Темзы, который за несколько лет полностью видоизменил, превратив в причудливое подобие готического замка снаружи, и музей исторических редкостей изнутри. Фантастическое здание, сохранившееся до наших дней практически в уолполовской «редакции», больше похоже на трехмерную материализацию старинной

гравюры, чем на аутентичные образцы готической архитектуры – это была воплощенная греза, осуществление давней мечты очень богатого человека с не менее богатой фантазией, экстравагантным вкусом и смелостью его отстаивать ^[44].

Внутри особняк Струберри-Хилл был так же фантастичен, как и снаружи – посетителей, которые за умеренную плату могли ознакомиться с интерьером этого вычурного строения, ждала экскурсия по лабиринтам, потайным ходам и темным коридорам. Именно в недрах этого псевдоготического аттракциона и зародился – по крайней мере, если верить самому Уолполу – замысел первого в истории европейской литературы готического романа. Как писал его автор в частном письме, причудливый интерьер и мистическая атмосфера особняка навеяли ему один из центральных образов будущей повести (гигантские доспехи, принадлежащие призрачному рыцарю), точнее, они инспирировали сюжет сна, посетившего писателя.

Сновидческий и визионерский мотивы вообще играли большую роль на творческой кухне предромантиков и готицистов и были важной частью мифологии, окружавшей историю создания их произведений. Мэри Шелли обрела замысел своего романа «Франкенштейн» (1818) в ночном кошмаре, посетившем ее после «вечера страшных историй», который был от скуки организован ее мужем Перси Биш Шелли и Байроном. Крупнейший поэт и художник предромантического направления в Англии, Уильям Блейк, утверждал, что с детских лет периодически созерцал ангелов и даже самого Господа Бога, а в зрелом возрасте – души умерших друзей и родных. Поэт-романтик Сэмюэль Тейлор Кольридж увидел центральный образ своей будущей поэмы «Кубла Хан» (1816) во время забытья, вызванного принятым опиумом. Роберту Стивенсону, страдавшему от затянувшегося творческого застоя, приснилась сцена, которую он потом использовал в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). Многие сюжеты своих рассказов Говард Лавкрафт почерпнул из навязчивых кошмаров, преследующих его с детства. Его биограф С. Т. Джоши комментировал воспоминания писателя о «кошмарах самого омерзительного свойства, полных тварей», появившихся у него в детстве, после смерти бабушки: «Так началась карьера одного из великих сновидцев – или, придумаем для этого феномена новый термин, кошмаровидцев – в истории литературы. Пускай после этого письма пройдет еще 10 лет, – а значит целых 30 лет после кошмарных снов, – прежде чем он опишет полуночников в своей работе, в его детских сновидениях уже отчетливо видны концептуальные и художественные

зачатки будущих рассказов»^[45]. В частности, образ Ньярлатотепа (кошмарного посредника между мирами богов и людей) явился писателю во сне, вызвав приступ страшнейшей мигрени.

Пока писатели-просветители, а вслед за ними реалисты, искали темы и сюжеты для своих произведений в коллизиях посюсторонней жизни, причастные к готической традиции сочинители опирались в большей степени на свои фантазии (а также грезы, кошмары и наркотические галлюцинации). Тенденция эта оказалась столь живучей и притягательной, что и современные авторы мистической литературы или хоррора не могут перед ней устоять: Стивен Кинг утверждал, что замысел романа «Ловец снов» посетил его во время ночного забытья в больнице, где он восстанавливался от тяжелых травм (его сбила машина). Сюжет и образы главных героев романа «Мизери» тоже приснились писателю во время авиаперелета – проснувшись, Кинг набросал кое-какие детали своего видения на салфетке и в ту же ночь приступил к созданию новой книги. Некоторые моменты из романа «Сияние», в частности, образ маленького мальчика, в ужасе бегущего по коридорам отеля, тоже были вдохновлены снами писателя. Стефани Майер уверяет, что героев своей саги – «обыкновенную девушку и красивого вампира» – она увидела во сне, а приснившуюся сцену их свидания в лесу воспроизвела потом в романе.

Сложно сказать, насколько эти истории достоверны, однако они, без сомнения, стали частью заложенной писателями-готицистами традиции мистифицировать информационное пространство вокруг своих произведений. Если развернуть знаменитый афоризм Ницше, когда эти люди отваживались заглянуть в бездну иррационального и таинственного, доселе открывавшегося только обезличенному, а потому менее уязвимому коллективному сознанию (или бессознательному?), бездна начинала всматриваться в них самих, проникать в их жизнь, предопределяя (зачастую трагически) их творческую и личную биографию. Череда потерь и лишений, чрезмерные страдания, преждевременно угасшие жизни – распространенные мотивы в биографиях готицистов и причастных этой традиции сочинителей. Разорение и личная драма Бекфорда^[46], самоубийство юного Чаттертона, череда трагических личных потерь Байрона и Перси Биш Шелли^[47], ранняя смерть обоих^[48], печальная семейная и личная история Мэри Шелли^[49], самоубийство секретаря Байрона – Джона Полидори^[50], скандальная жизнь и безвременная смерть Мэтью Грегори Льюиса^[51], безрадостная жизнь Чарльза Мэтьюрина^[52] (и не менее печальная судьба его потомка, также равнодушного к

литературной готике – Оскара Уайльда), казнь одного из первых французских готицистов – Жака Казота^[53], предсказанная им самим; жуткая семейная драма Чарльза Лэма^[54]...

Какой бы ни была заманчивой легенда о писательском проклятии и разрушительном воздействии литературной готики на жизнь ее создателей, сложно игнорировать рациональные (хоть и скучные) способы объяснить череду трагических совпадений в судьбах готицистов или мистиков. Вероятнее всего, к этим жанрам тяготели сочинители, от природы наделенные более восприимчивой и подвижной психикой и богатой фантазией, склонные к экзальтации, асоциальному поведению и экспериментам со стимулирующими веществами. Некоторые из них вели экстравагантный образ жизни и были предрасположены к авантюризму и вредным привычкам, плохо сочетающимся с долголетием^[55]. Многие проблемы и драматические повороты судьбы этих людей объяснялись определенными маргинальными факторами в их жизни: осуждаемая обществом и даже преследуемая законом нетрадиционная сексуальная ориентация (М. Г. Льюис, Уолпол, Бекфорд, Байрон, Уайльд); избыток материальных благ (Уолпол, Бекфорд, Льюис) или их катастрофический недостаток (Чаттертон, Грей, Мэтьюрин) в сочетании со слабым здоровьем (Мэри Шелли, Чарльз и Мэри Лэм, сестры Бронте); наркотическая зависимость (Байрон, Кольридж, де Квинси) и так далее...^[56]

Иногда жизненный путь писателя не вписывается в «легенду», и тогда дотошные потомки сами восполняют лакуны его биографии, подгоняя ее под красиво складывающийся шаблон. Так, прилежная последовательница Берка, общепризнанная королева сентиментальной готики – Анна Рэдклиф (1764–1823) – прожила весьма благополучную, хоть и небогатую событиями жизнь: получила приличное для женщины своего времени образование, удачно вышла замуж за лондонского издателя и журналиста и, вероятнее всего, взялась за сочинительство, чтобы скоротать неотягощенные домашними обязанностями или вынужденным трудом будни. Однако скудость этих фактов воспринималась поклонниками ее творчества как своего рода сокрытость, недосказанность, и они уже в XIX веке начали домысливать недостающие фрагменты биографической картины, превратив Рэдклиф из писательницы в персонаж. Особенно интригующим был факт прекращения творческой деятельности Рэдклиф на пике ее славы: издав свой пятый роман («Итальянец, или Исповедальня кающихся, облаченных в черное», 1797), не уступавший в популярности предшествующим ее сочинениям, королева сентиментальной готики по

неизвестным причинам решила поставить точку в карьере и провела следующие 25 лет своей жизни в творческом молчании, которое так и не нарушила.

Самые популярные легенды утверждали, что писательница практиковала поедание сырого мяса на ночь, чтобы использовать посетившие ее после такой трапезы кошмары в своих романах; что она была французской (голландской, испанской) шпионкой и, наконец, что в конце жизни она сошла с ума и умерла в лечебнице для душевнобольных. Никаких подтверждений эти фантазии не имели, но они помогали увязать в сознании ее поклонников два факта – респектабельный буржуазный образ жизни миссис Рэдклиф (никаких скандальных связей, развода или хотя бы адюльтера!) и выбранный ею жанр, призванный заставлять читателей (чаще читательниц) холодеть от ужаса, лихорадочно перелистывая страницы ее романов дрожащей рукой. Впрочем, сентиментальная разновидность готики, практикуемая Анной Рэдклиф, была промежуточным звеном между собственно готической традицией и сентиментализмом просветительского толка и не допускала изображения кошмаров в уолполовском духе: с ожившими портретами или гигантскими призраками. Метод писательницы включал в себя рациональное объяснение всех сверхъестественных явлений, описанных в произведении, за что ее мягко критиковал Вальтер Скотт, однако чувствительные современницы, наоборот, высоко ценили. Говоря откровенно, романы Рэдклиф едва ли способны напугать современного читателя. Страшное в ее романах создавалось в строгом соответствии с теорией Берка и опиралось на возвышенные явления в природе и аффектированные состояния человеческой психики. Максимальный уровень ужасного концентрировался в описаниях ночных блужданий героини в полуразрушенном замке при свече гаснущей свечи:

«Легкими, торопливыми шагами прошла она по длинным коридорам; от слабого света лампы, которую она держала в руках, окружающая тьма казалась еще гуще, и сквозной ветер ежеминутно грозил потушить пламя. Тишина и безмолвие, царившие в этой части замка, пугали Эмилию; от времени до времени до нее слабо доносились шум и взрывы смеха из отдаленной части здания, где собрались слуги; но скоро и эти звуки замерли – воцарилась мертвая тишина. Проходя мимо анфилады тех покоев, где она была утром, Эмилия с невольным страхом взглянула на дверь роковой комнаты, и ей показалось, что она слышит внутри шепот и шорох, но она торопливо проскользнула мимо... Темнота и тоскливое одиночество действовали на Эмилию угнетающим образом; этому

способствовала близость того места, где она утром видела такие ужасы. Мрачные, фантастические картины рисовались ее воображению. Она боязливо озиралась на дверь, ведущую на лестницу; попробовала, заперта ли она, и убедилась, что заперта...»^[57].

У истоков сентиментальной готики стояла старшая современница Рэдклиф, писательница Клара Рив^[58] (1729-1807), которая прожила еще менее насыщенную внешними событиями жизнь и оставила потомству лишь несколько своих произведений, в основном – сентиментальных повестей. Потребовалось два столетия, чтобы ценители готического жанра (и связанной с ним биографической мифологии) спохватились и принялись реконструировать картину ее жизни с новой точки зрения, более соответствующей тому стилю, к которому писательница оказалась причастна. Американский писатель Томас М. Диш, яркий представитель новой волны в фантастике, выпустил псевдобιοграфический роман о Кларе Рив, в котором попытался расцветить историю ее жизни элементами сенсации и триллера^[59]. Аналогичным образом поступил скандально знаменитый писатель Федерико Андахази с фигурами Байрона, Шелли и его супруги: в романе «Милосердные» (1998) он излагает свою – фантазмагорическую и шокирующую – историю «холодного лета» 1816 года, проведенного Байроном с компанией на вилле в Швейцарии.

Едва ли Горацио Уолпол предполагал, какие грандиозные сдвиги в литературе – особенно в массовом ее сегменте и в беллетристике – произведет его безобидное, на первый взгляд, сочинение, в котором он, как и в своем знаменитом особняке, пытался литературными средствами воспроизвести антураж милой его сердцу старины. Это легковесное, на первый взгляд, семя попало на благодатную почву и вскоре дало пышные всходы в виде многочисленных подражаний и вариаций на тему «Замка Отранто». Количество людей, умевших и желавших получать удовольствие от чтения, в XVIII веке (не без влияния деятельности просветителей) резко возросло – в Англии и во всей Европе – в том числе за счет представителей третьего сословия, получивших доступ к образованию и возможность обзавестись (условно) интеллектуальным досугом. Качество этого досуга во многом определялось литературным ассортиментом, предлагаемым авторами XVIII столетия, среди которых многие придерживались золотого правила классицизма – «развлекая, поучать». Но не все читатели хотели поучаться, для многих из них развлекательная функция литературы была первостепенной, поэтому наряду с серьезной книжной продукцией –

остросоциальными романами, научными и философскими трактатами, высокой поэзией, публицистикой – начинает активно развиваться беллетристика, чтение для необременительного времяпровождения. Литература готического направления идеально вписывалась в эту нишу книжного рынка: она обеспечивала своим читателям сильные эмоции ценой малых интеллектуальных усилий и во многом была печатным эквивалентом знакомых и любимых с детства страшных «баек у камелька».

Для изысканной публики, которая тоже ждала от литературы развлечения и эмоциональной встряски, существовали облагороженные версии готики – сентиментальный и исторический романы – представленные произведениями Анны Рэдклиф и ее последовательниц^[60], где на одно (и то чаще всего воображаемое) сверхъестественное явление приходится две-три любовных драмы, как минимум одна неотвратимая семейная катастрофа, многостраничные описания природы и душевных переживаний главной героини и настоящая эпидемия обмороков среди персонажей. Для простой публики, сравнительно недавно приобщившейся к миру литературы, ближе к XIX веку появились облегченные варианты развлекательного чтения – серийные издания на дешевой бумаге, которые были по карману и по вкусу представителям обслуживающего и рабочего класса: леденящие душу истории о вампирах, оборотнях, беспощадных разбойниках и беззащитных девах.

На смену стилизованному под Средневековье и оттого не слишком убедительным ужасам в духе Уолпола пришла новая модификация готической литературы, построенная не на беркианской концепции возвышенного, вызывающего леденящий душу запредельный ужас (terror), а на принципе хоррор (страха, смешанного с отвращением от непосредственного созерцания чего-то отталкивающего и угрожающего жизни). Такая перемена была продиктована рядом культурных и социальных факторов – в первую очередь, отголосками Великой буржуазной революции во Франции, которые докатились до Англии и посеяли там атмосферу страха и уныния. Беженцы, пережившие террор, усугубляли панические настроения местного населения рассказами о бесконечных арестах и казнях, о переполненных тюрьмах, о залитых кровью улицах Парижа и свисте падающего лезвия гильотины.

Просветительские идеи оказались безнадежно скомпрометированы кровопролитным характером вдохновленной ими революции. В радикальном пересмотре нуждалась не только идеология эпохи, но и порожденное ей искусство, которое не могло бы существовать и развиваться в прежних тематических и стилистических рамках.

Травмирующий опыт, пережитый (пусть даже дистанционно) современниками Великой французской революции, требовал нового эстетического переосмысления, которое затронуло все области искусства, включая литературу. Сдержанная сентиментальная готика с ее благопристойными привидениями и высоконравственными героями больше не могла удовлетворить эстетические запросы нового поколения, представители которого стали невольными свидетелями настоящих, а не воображаемых, ужасов – массового террора, неистовства возбужденной толпы, кровавых расправ над невинными людьми. Читателям рубежа XVIII–XIX веков требовался более крепкий адреналиновый коктейль, чем могли обеспечить романы Рэдклиф, сестер Ли и других представительниц готической традиции уходящего столетия.

Одним из выразителей новых настроений и новой, «революционной» эстетики стал совсем юный сочинитель – Мэтью Грегори Льюис, которому на момент выхода его самого знаменитого произведения, романа «Монах» (1796), было всего 19 лет. Льюис с раннего возраста много путешествовал по Европе, и британская школа готики оказала на него меньшее влияние, чем немецкий Schauerroman, в значительной степени тяготеющий к наглядному изображению насилия, смерти, отталкивающих и пугающих предметов, которые в рэдклифианской эстетике, в соответствии с постулатами Берка, упоминались, но не были представлены во всей своей омерзительности^[61]. Льюис, которому в его возрасте было интереснее эпатировать публику, чем следовать старомодным традициям уходящего века, не поспешил на изображения ужасного, кошмарного и омерзительного в романе – от сцен инцестуозного насилия до изображения самого дьявола.

Неудивительно, что общественность разделилась на два лагеря – восторженных поклонников новой модификации готического жанра (о романе одобрительно отозвались маркиз де Сад и Байрон) и его яростных критиков (Кольридж). В любом случае, это была новая страница в истории литературы ужасов, и она предвещала распад канонической (и уже превратившейся в клише, усилиями многочисленных подражательниц Рэдклиф) готической стилистики и появление новых разновидностей жанра. Конвейер по производству литературных ужасов уже нельзя было остановить: он исправно поставлял продукцию для читателей всех категорий, от представителей рабочего класса до искушенных ценителей, среди которых было немало литераторов – особенно из числа романтиков^[62].

Интерес к мистике, потустороннему, иномирному был важной частью эстетической и идейной программы романтизма и сочетался у многих представителей этого направления с увлечением фольклором и восторженным отношением к национальной культуре и искусству древности. Ключевая роль концепции возвышенного в эстетике и психологии творчества тоже роднила романтиков с их непосредственными предшественниками, учителями и вдохновителями – писателями предромантизма. Связующим звеном между этими двумя направлениями выступил Чарльз Мэтьюрин, автор «Мельмота Скитальца» (1820), последнего готического романа в классическом духе, одновременно отмеченного новыми веяниями, в частности, духом байронизма.

В XIX веке готическая литературная традиция – оппозиционная по отношению к идеологии Просвещения и одновременно неразрывно, симбиотически с ней связанная – уже не могла существовать в ее изначальной форме, хотя бы по той причине, что французская революция не оставила камня на камне от основ просветительского мировоззрения (косвенным образом подтвердив интуитивное убеждение многих предромантиков в том, что иррациональное начало, на тот момент практически не изученное, в человеческом сознании играет куда более значительную роль, чем рациональное, фанатично пестуемое просветителями и тотально капитулировавшее в ситуации глобальных исторических катаклизмов).

Новая эпоха принесла с собой иные смысловые и эстетические принципы и ориентиры, и готическое перестало восприниматься как маргинальное в литературе, переместившись с периферии в центр глобально обновившейся художественной парадигмы^[63]. Теперь даже серьезные авторы – такие, как Вальтер Скотт или сестры Бронте, чьи имена сами по себе знаменовали новые страницы в истории английской литературы^[64] – нередко использовали мистические образы и готические клише в своих произведениях. Перси Биш Шелли в юности сам пробовал писать в жанре готического романа – без особого успеха.

В эпоху романтизма арсенал литературных ужасов необычайно расширился; в нем появился такой персонаж, как вампир, ранее знакомый читателям только по народным легендам. Крестным отцом вампира в литературе считается Байрон^[65], что кажется вполне логичным и даже неизбежным – в самом этом образе, воплощающем крайнюю форму паразитического эгоцентризма и аморализма, есть немало байронического. Хотя сам Байрон с негодованием отрекся от повести «Вампир»^[66],

массового нашествия кровососущих в беллетристике избежать не удалось: повесть Полидори породила множество подражаний и переделок, в том числе в драматической форме, и к моменту появления «Дракулы» (1897) Брэма Стокера вампир так прочно обосновался в западноевропейской литературе ужасов, что превратился в заурядного персонажа, способного заинтересовать, в лучшем случае, читателей «Грошовых ужасов» – популярных в XIX веке в Англии дешевых серийных выпусков с бульварными триллерами.

Сходная судьба постигла и жанр рассказов о привидениях. Если не считать призраков из елизаветинских пьес (самым знаменитым из которых был, конечно, дух отца Гамлета), моментом литературного дебюта привидения в беллетристике можно считать рассказ Даниэля Дефо о духе одной почтенной дамы, явившемся ее подруге. Несмотря на некоторый ажиотаж вокруг самого рассказа, оформленного в стиле документального свидетельства о реальном событии^[67], появление призрака не стало литературной сенсацией, оставшись единичным случаем в прозе раннего английского Просвещения, и потребовалось не менее полувека, чтобы привидения успели освоиться в беллетристике (уже в рамках нового на тот момент жанра – готического романа). Впрочем, источником страха в готическом романе могли быть не только сверхъестественные явления, поэтому привидениям приходилось делить сферу влияния с другими пугающими объектами – родовыми проклятиями, развращенными негодьями и непогребенными останками жертв их злодеяний.

Собственный, узкоспециализированный жанр – ghost story – появился у призраков только с пришествием романтизма: Перси Биш Шелли сочинил для импровизированного «конкурса страшных историй» на вилле Диодати несколько рассказов о привидениях, добросовестно законспектированных навестившим его в Швейцарии Льюисом и получившим новую жизнь на страницах его романа «Монах». Сам Вальтер Скотт не устоял перед художественной притягательностью такого персонажа, как призрак, и внес свой вклад в развитие жанра рассказа о привидениях: его «Комната с гобеленами» (1828) представляет собой, в некотором смысле, эталон страшного рассказа в стиле готики эпохи романтизма. Пришедшая ей на смену викторианская традиция литературы ужасов – сдержанная и чопорная, как все викторианское – выделяла призраков из всех прочих манифестаций сверхъестественного, поскольку образы вампиров, оборотней, бесов и демонов были для вкусов эпохи слишком нарочитыми, вульгарными и шокирующими. В XIX веке литература о призраках обзавелась новой жанровой модификацией –

святочным, или рождественским рассказом и огромным штатом практикующих его писателей, включавшим в себя Диккенса, Уилки Коллинза, Элизабет Гаскелл, М. Р. Джеймса и других видных авторов.

Романтические модификации готики обогатили палитру пугающих жанров еще одним направлением, помимо вампирского и привиденческого – научной фантастикой, которая фактически начинается с «Франкенштейна» (1818) Мэри Шелли. Хотя писательница в своем первом романе пыталась, прежде всего, ответить на мучившие ее этические и религиозные вопросы (не случайно текст произведения насыщен отсылками к «Потерянному раю» Милтона), образ искусственно созданного человека, ожившего чудовища, оказался настолько завораживающим для массового сознания, что отделился от окружавшего его интеллектуального контекста – философского, научного, антипросветительского – и превратился, наряду с Дракулой, в ключевую фигуру западноевропейского хоррора. Созданный Виктором Франкенштейном монстр воплощал самый жуткий из человеческих страхов – неживое, ставшее живым^[68]. Кошмарность его образа усугублялась фактом наличия у чудовища сознания, эмоций и даже страстей. Как описывал этот аспект романа Вальтер Скотт, «хотя создание мыслящего и чувствующего существа с помощью технической выдумки относится к области фантастики, все же главный интерес обращен не на чудесное сотворение Франкенштейна, а на те переживания и чувства, которые должны быть этому чудовищу естественно присущи, если только это слово уместно при столь противоестественном происхождении и образе жизни героя».

Пристальное внимание к внутреннему миру даже такого ужасного создания, как монстр Франкенштейна, любопытство касательно процессов, происходящих в мозгу и в душе существа, пребывающего за гранью нормальности и человечности – характерная черта романтического варианта литературы ужасов. В числе новых тематических граней, открытых романтиками в ходе освоения готической традиции, было обострение интереса к личностным особенностям представителей маргинальных категорий – преступников и душевнобольных. В классической готике образ антагониста был чаще всего статичен и клиширован, и его злодеяния трактовались в просветительском ключе – как проявление аморализма, отсутствие самоконтроля и потакание собственным низменным страстям наперекор голосу разума и нравственного долга. Именно такую формулу характера злодея предлагает Уолпол в «Замке Отранто»:

«Манфред не был одним из тех свирепых тиранов, которые черпают наслаждение в жестокости, предаваясь ей просто так, безо всякого повода. Обстоятельства его жизни привели к тому, что он очерствел, но от природы он был человечен; и добрые начала в его душе тотчас давали себя знать, когда страсти не затмевали его разума»^[69].

Льюис в «Монахе» к личным качествам героя – честолюбию, страстному темпераменту, гордыне – добавляет еще особую восприимчивость и даже готовность ко злу (которая в случае с Амброзио объясняется проявлением антиклерикализма автора). Стремительное нравственное падение своего героя он аргументирует, помимо прочего, развращающим воздействием религиозного воспитания героя и царящим в церковном мире ханжеством и лицемерием:

«...Его наставники ревностно подавляли в нем качества, величие и благородство которых не подходили для монастырской жизни. Вместо бескорыстной благожелательности в нем воспитали эгоистическое пристрастие к своему монастырю. Его научили считать сострадание к чужим заблуждениям и ошибкам самым черным преступлением. Искренность и открытость его натуры подменились услужливым смирением. Для того же, чтобы сломить в нем гордый от природы дух, монахи запугивали его незрелый ум всеми ужасами, которые могло подсказать им суеверие. Они живописали ему мучения погибших душ самыми темными, самыми жуткими и фантастическими красками и за маленькую провинность угрожали ему вечной гибелью. Неудивительно, что его воображение, постоянно питаемое этими страхами, взрастило в нем робость и опасливость. Монахи же, искореняя его достоинства и обедняя чувства, позволили всем присущим ему порокам расцвести пышным цветом. Ему разрешали гордыню, тщеславие, честолюбие и презрительность. Он ревновал к равным себе и презирал все успехи, кроме своих. Считая себя обиженным, он был неумолим и жесток в мести. Все же, вопреки всем усилиям извратить их, его природные добрые качества иногда прорывались из тьмы, в которую их старательно погружали...»^[70].

Как бы красочно ни изображал Льюис дьявола и его приспешников, средоточием истинного зла для него была церковь, которая превращает главного героя в монстра. В готике XVIII века отрицательный персонаж часто сам является жертвой неблагоприятных обстоятельств (неправильного воспитания, давления церкви, несправедливого или неразумного устройства общества), поэтому источник зла находится вне его личности, а злодей выступает лишь его реципиентом. Таков Пьер де Ла

Мотт, один из героев «Романа в лесу» Рэдклиф: в нем нет решимости и авторитаризма уолполовского Манфреда или амбиций и темперамента Амброзио, при этом недостает и нравственной твердости. Злодея из него не получилось, но из-за своей моральной слабости он потворствует совершению и сокрытию чужих злодеяний:

«Это был человек, чьи страсти часто одерживали верх над разумом и на какое-то время заглушали совесть; впрочем, хотя понятие о добродетели, запечатленное Природою в его сердце, время от времени затемнялось преходящими соблазнами греха, оно все же никогда не покидало его совершенно. Окажись у него довольно силы духа, чтобы противостоять искушению, он был бы добропорядочным человеком; но он был таков, каковым был – слабым, а иногда и опасным членом общества; он обладал при этом деятельным умом и живым воображением, что, вкупе с силою страсти, нередко ослепляло его разум и подавляло принципы. Иными словами, это был человек нетвердый в намерениях своих и нестойкий в добродетели: говоря коротко, его поведение диктовалось скорее чувствами, нежели принципами, и добродетель его, какой уж она ни была, не умела противостоять силе обстоятельств»^[71].

Среди героев произведений Рэдклиф, Рив, сестер Ли нет злодеев inferнальных, закоренелых и неисправимых, подобных шекспировскому Арону из трагедии «Тит Андроник», который даже перед лицом смерти сокрушался, что не каждый день своей жизни творил зло:

Жалею лишь о том, что сделал мало.
Клянусь я каждый день, – хоть дней таких
Немного в жизни у меня бывало, –
Когда бы я злодейства не свершил...^[72]

Время таких колоритных, психопатологических злодеев в литературе только приближалось. Романтики уже были склонны искать источник проблемы в личности самого героя, который представлял для них больше интереса, чем окружающие его обстоятельства. Анализируя механизм возникновения преступных импульсов и их реализации, писатели вплотную подходят к теме душевной болезни и безумия. Ее детально ее прорабатывают поздние романтики Томас де Квинси^[73] и Джеймс Хогг^[74] (а вслед за ними викторианцы Р. Л. Стивенсон и Уилки Коллинз). Если в Средние века большинство преступлений объяснялось

вмешательством дьявола (а безумие – одержимостью бесами или наведенной порчей), то в произведениях эпохи романтизма утрата рассудка нередко трактуется как результат невыносимого трагического разлада с окружающим миром и неспособности обладателя тонкой душевной организации адаптироваться к уродливой, дисгармоничной, приземленной реальности.

Одним из выходов из этого трагического тупика является самоубийство, другим – попытка перестроить эту реальность под себя, нарушив ее законы (преступив мораль, отказавшись следовать за большинством). Мистические явления в таком сюжете – зачастую лишь декорации, антураж, призванный подчеркнуть степень разрыва с реальностью и необратимость овладевшего героем безумия. Английские романтики вообще редко делали готику и мистику предметом отдельного, самостоятельного изображения – чаще всего сверхъестественное становилось частью образной системы или тематики произведения: так, в «Сказании о старом мореходе» (1798) Кольриджа фантазмагорические образы призрачного корабля, мертвых моряков, Жизни-в-Смерти являются аллегориями и способствуют более глубокому раскрытию философской проблематики поэмы, а не просто щекочут нервы читателям. В другом произведении Кольриджа, связанном с готической традицией и построенном на потусторонних мотивах – поэме «Кристабель» (1816)^[75] – мистические образы помогают передать внутренний разлад главной героини и напряженность нравственной борьбы в ее душе. В поэме «Талаба-разрушитель» (1801) друга и единомышленника Кольриджа, Роберта Саути, обилие сказочных и мистических образов – демонов, колдунов, призраков, духов – создает масштабную картину иного, фантастического универсума и выполняет ту же роль, что и восточный, экзотический фон поэмы: помогает автору усилить противопоставление волшебного мира фантазии и скучного, предсказуемого мира повседневной реальности.

Для большинства английских романтиков сверхъестественное было лишь одним из проявлений многообразия мира, лежащего за гранью обыденного восприятия. В романтической литературе других стран – Франции, России – роль и удельный вес мистики были несколько иными^[76]. К концу первой трети XIX века литературная готика уже перестала быть достопримечательностью исключительно британского литературного ландшафта и успела распространиться по всем национальным литературам Европы – или возникнуть и развиваться в них

как самостоятельное явление. Так, в Германии интерес к страшным сказкам был изначально присущ местным предромантикам и подпитывался богатой фольклорной традицией, с которой читающую публику познакомили братья Гримм^[77]. Гёте и Шиллер тоже черпали вдохновение для многих своих произведений (особенно фантастических баллад) в народной поэзии. А представитель более позднего поколения романтиков, Эрнст Теодор Гофман, был хорошо знаком с английской готической литературой, что позволило ему существенно расширить диапазон ужасного в своих произведениях (его роман «Эликсиры Сатаны» (1815) был, по сути, переделкой «Монаха» Льюиса). В свою очередь, немецкий черный романтизм оказал немалое влияние на русскую романтическую прозу и творчество отдельных представителей английской и французской литературы ужасов, то есть уже в первой половине XIX века готическая традиция свободно распространилась по всей Европе и стала своего рода каналом для стилистического, тематического и жанрового взаимообогащения национальных литератур.

Постепенно к этому процессу подключилась и Америка, однако, не имея практически ничего, что можно было бы предложить «на обмен», американская литература тяготилась своей ролью иждивенца (или подмастерья), в течение долгих лет пытаясь отмежеваться от родительского авторитета английских мэтров словесности^[78]. При этом вторичность тем, мотивов, образов американской литературы нигде так явно не проявлялась, пожалуй, как в жанре страшных рассказов. Литературные ужасы конца XVIII–XIX века были преимущественно импортными, привезенными из-за океана вместе с самой формой готического романа и рассказа. Первые образцы этих жанров на американской почве были откровенно подражательными или просто представляли собой перепечатку британских оригиналов^[79].

Даже первый по-настоящему заметный писатель-романтик США (и один из основателей американской готической традиции) – Чарльз Брокден Браун (1771–1810) – не смог глобально изменить ситуацию: его романы, по большей части увлекательные и полные завораживающих тайн, звучали с очень выраженным британским акцентом^[80]. Они производят впечатление переходной формы между просветительской, морализирующей готикой Уильяма Годвина и сенсационными романами выдающегося мастера викторианского триллера Уилки Коллинза. Ощущая эту преемственность по отношению к британским авторам, Ч. Б. Браун в одном из первых своих романов, «Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы» (1799)^[81] выражает

намерение отказаться от литературных штампов готики Старого света и выдвинуть на первый план уникальные, характерные только для американской культуры источники ужасного:

«...автор вправе вменить себе в заслугу стремление заинтересовать читателя и привлечь его симпатии средствами совсем иными, нежели те, которыми пользовались предшественники. Наивные суеверия, давно изжившие себя нравы, готические замки, несбыточные фантазии и вызывающие манеры – все эти атрибуты уходящего века пусть остаются в прошлом. Ведь нам куда ближе противостояние с индейцами и всевозможные опасности, подстерегающие путника на Диком Западе – для уроженца Америки было бы непростительно обойти это своим вниманием»^[82].

Это намерение осуществляется лишь отчасти, потому что в произведениях писателя сохраняется традиционная для классических готико-сентиментальных романов сюжетная канва и мотивная структура: семейные тайны и родовые проклятия, близнецы и двойники, комнаты, конверты и шкапулки с секретами, безумие (сомнамбулизм, одержимость или доведенная до степени патологии порочность). Индейская тема, которую автор противопоставляет устаревшим и неактуальным образам ужасного из литературы Старого Света, внедряется в роман несколько искусственно и вносит в стройную композицию повествования элементы хаоса и хоррора. Образы аборигенов в романе демонизируются и предстают персонификацией жестокости и слепоты природы – подобно стихиям, непогоде, бурным рекам и неодолимым горным вершинам (все это тоже присутствует в книге). Подобный перенос акцентов (с традиционной мистики, с ее старыми добрыми привидениями и скелетами в шкафу, на образ кровожадных дикарей), постепенно стал в американской литературе своего рода общим местом, еще одним клише, за которым скрывались трагические эпизоды национальной истории. Возможно, демонизация аборигенов в американской литературе свидетельствовала о подспудном чувстве вины колонизаторов по отношению к безжалостно истребленному коренному населению.

В любом случае, Чарльз Брокден Браун был не единственным писателем, считавшим связанную с индейцами опасность потенциальным источником литературного хоррора. Эджернон Блэквуд (1869–1951), которого Лавкрафт считал непревзойденным мастером мистических историй, в одном из своих рассказов («Проклятый остров», 1906) описал ужас, вызванный столкновением героя с кровожадными индейцами. Не исключено, что рассказ был отчасти вдохновлен личным опытом писателя,

около двух лет прожившего в одиночестве в диких лесах Канады. При этом характер описываемых событий носит галлюцинаторный характер, поэтому образ аборигенов, охотников за скальпами здесь – лишь часть сновидческой фантазии, а потому не подразумевает реальной угрозы, как у Брауна (окружающий эти образы зловещий мистический ореол во многом определяет сюжет и атмосферу рассказа Блэквуда, однако не исчерпывает их; главный источник ужаса в «Проклятом острове» – размывание грани между сном и явью, отнимающее у человека способность к сопротивлению и самозащите).

Еще одним свидетельством демонизации коренного населения в американской литературе становится образ Индейца Джо в «Приключениях Тома Сойера» (1876) Марка Твена. Возможно, на распространение стереотипа об исключительной кровожадности индейцев оказал влияние популярный в США жанр «историй о захвате в плен» (captive narratives), представлявший собой рассказы жертв похищения – иногда автобиографические, но чаще всего вымышленные или существенно приукрашенные. В рамках этого жанра индейцы (хотя были его виды, в которых фигурировали другие народности) рисовались обычно свирепыми и вероломными^[83]. Лавкрафт в своем эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» упоминает индейскую тему в числе характерных мотивов американской готики: «Огромные пространства мрачных девственных лесов, вечно сумеречных, в которых могла водиться любая нечисть; орды меднокожих индейцев, чей странный мрачный вид и чьи жестокие обычаи прямо указывали на их дьявольское происхождение; свобода, данная под влиянием пуританской теократии, в отношении строгого и мстительного Бога кальвинистов и адского соперника этого Бога, о котором очень много говорилось каждое воскресенье; мрачная сфокусированность на своем внутреннем мире из-за лесного образа жизни людей, лишенных нормальных развлечений и увеселений, измученных требованиями постоянного религиозного самопознания, обреченных на неестественные эмоциональные репрессии, да еще вынужденных вести постоянную жестокую борьбу за выживание – все это неизбежно порождало обстановку, в которой не только по углам шептались о черных делах ведьм и рассказы о колдовстве и невероятных ужасах передавались из уст в уста много позже жутких дней салемакого кошмара»^[84].

Однако нельзя забывать, что вкус американской аудитории формировался под влиянием британских образцов литературы (по крайней

мере, развлекательной, к которой можно причислить и готическую), и большинство читателей предпочитало ужасаться не тому, что в действительности могло случиться с ними или их близкими (а Индейские войны продолжались и в XIX веке)^[85], а тому, чего с ними как раз случиться не могло, вроде столкновения с привидением в библиотеке фамильной усадьбы или ожившего портрета в картинной галерее родового замка. Эдгар По гораздо тоньше, чем Ч. Б. Браун, осознавал этот нюанс и с успехом воплощал его в своих новеллах. Тем не менее у Брауна была своя немаловажная роль в процессе становления и развития американской романтической литературы: его произведения стали переходной формой от чисто подражательной, проанглийской готики к новому этапу в развитии жанра, происходившему уже на местной почве и отмеченному оригинальным колоритом. Сам Эдгар По не отрицал, что испытал влияние Ч. Б. Брауна, тем самым уравнивая по степени авторитетности своего предшественника с британскими классиками жанра. По признавал, что позаимствовал из романа «Эдгар Хантли» целую главу о блуждании героя в пещере в полной темноте, используя его как основу своего рассказа «Колодец и маятник». Роман Брауна «Виланд» (1798), повествующий о человеке, который под влиянием некоего голоса убил своих родных, мог послужить источником вдохновения для некоторых рассказов По. Влияние Брауна распространилось и на следующие поколения американских готицистов; например, пронизанные мегаломанией пейзажи из рассказов Лавкрафта очень созвучны описаниям горных вылазок героя в «Эдгаре Хантли»:

«При взгляде вниз открывался вид на хаотичное нагромождение скал и пропастей. Картину дополняли видневшаяся вдали плодородная долина, извилистое русло реки и поросшие лесом склоны. Мной овладело благоговейное восхищение, которое было усилено контрастом – выбравшись из крошечной тьмы, я попал в объятия светоносной и безмятежной стихии. Никогда еще мне не доводилось подниматься на такую высоту, никогда еще не открывались моему взору такие необъятные горизонты...»^[86]. «Моему взору предстал бездонный карьер или, если угодно, каньон, черные глубины которого не трогал пока свет луны, взошедшей еще недостаточно высоко для того, чтобы пролить свои лучи за крутой скалистый гребень. У меня возникло чувство, что я стою на краю мира и заглядываю в бездонный хаос вечной ночи, начинающийся за этим краем... Когда луна поднялась выше, я стал замечать, что склоны долины были отнюдь не такими вертикальными, как я представлял себе вначале.

Выступы и обнаженные слои породы образовывали хорошую опору для ног, благодаря чему можно было легко спуститься вниз, а через несколько сотен футов крутой обрыв и вовсе переходил в пологий спуск. Под влиянием импульса, который я и сейчас не могу до конца объяснить себе, я начал спускаться по почти отвесной стене, с трудом цепляясь за выступы скал, пока не остановился внизу, на пологом склоне, не отрывая взора от стигийской глубин, которых никогда еще не достигал ни единый луч света»^[87]. Мотивы необъятной, устрашающей высоты, темноты, контраста света и мрака, уязвимости человека на фоне столь грандиозных объектов тесно связывают оба текста, хотя они написаны с более чем столетним интервалом.

Немного в стороне от вектора, соединяющего фигуры Брауна, По и Лавкрафта, находится персону еще одного представителя американской готики и черного романтизма – Натаниэля Готорна (1804-1864). Всю свою жизнь писатель ощущал наследственную вину за давно минувшие события, в которых его прапрадед сыграл важную и при этом весьма неприглядную роль. В ходе печально знаменитого процесса над салемискими ведьмами (1692-1693), жертвами которого стали десятки ни в чем не повинных людей, Джон Готорн активно участвовал в допросах и был одним из немногих представителей правосудия, которые не признали впоследствии своих заблуждений и ошибочности вынесенных приговоров. Тема вины, греха, искупления пронизывают творчество Готорна, в своих произведениях обличавшего ханжество пуританской морали. Ключевым текстом американской готической традиции стал роман «Дом о семи фронтонах» (1851), действие которого происходит в Салеме и выстроено вокруг мотива родового проклятия. «Дом о семи фронтонах» считается эталонным образцом американской готики, однако его влияние на последующее развитие традиции нельзя назвать глубоким и систематическим.

Несмотря на то что американский романтизм подпитывался, как когда-то английский, революционным духом, ему все же не хватало внутреннего импульса, чтобы обрести независимость от авторитета британских классиков и заговорить собственным голосом. Требовался писатель более самобытный, чем Браун, более масштабный, чем Вашингтон Ирвинг, более разносторонний, чем Готорн, способный составить конкуренцию классикам Старого Света и выдвинуть собственную, оригинальную творческую концепцию; писатель, который не порывал бы с европейскими традициями за счет сгущения локального колорита, но мог бы составить фигуру столь значимую, чтобы полноценно

представить в своем лице Америку в литературном диалоге новой эпохи. Такой фигурой стал Эдгар По.

Лекция 2. Эдгар По. Страх смерти

Есть темы, проникнутые всепокоряющим интересом, но слишком ужасные, чтобы стать законным достоянием литературы. Обыкновенно романисту надлежит их избегать, если он не хочет оскорбить или оттолкнуть читателя.

Прикасаться к ним подобает лишь в том случае, когда они освящены и оправданы непреложностью и величием истины.

Э. Л. По. Заживо погребенные



Гюстав Доре, иллюстрация к поэме Э. По «Ворон», 1884

В истории западной литературы Эдгар По занимает совершенно обособленное место. Странно было бы пытаться оспорить или поставить

под сомнение значимость его творчества для мирового литературного процесса, тем более что большинство критиков уверенно помещают его имя у истоков многих форм современной беллетристики – от научной фантастики до детектива. Такие определения, как «новаторский», «самобытный», «опередивший свое время» применяются к произведениям Эдгара По совершенно обоснованно. Однако есть в его истории – как личной, так и творческой – какая-то недосказанность, незавершенность, мешающая поставить этого выдающегося писателя в один ряд с такими его современниками, как Виктор Гюго, Герман Мелвилл, Гюстав Флобер. Кажется, что По изначально шел к славе и литературному бессмертию другой дорогой, более трудной, чем многие его собратья по перу, даже, пожалуй, мучительной, и на преодоление возникающих на ней препятствий ушла значительная часть его созидательной энергии, что в итоге и привело к появлению некоторых трагически невосполнимых пустот в творческой биографии писателя.

Эдгар По был непревзойденным мастером короткого рассказа и новеллы, предоставив читателям следующих поколений праздну размышлять, каким мог бы быть вышедший из-под его пера роман^[88]. Как лирик По тоже не до конца раскрылся, хотя его сохранившиеся стихотворения не позволяют усомниться в его выдающемся поэтическом даровании. Писатель ушел из жизни так рано, что не успел пережить закономерную творческую эволюцию от романтизма к реализму, произошедшую со многими его современниками – Флобером, Мериме, Гоголем. На фоне мистических и фантастических новелл Эдгара По несколько теряются его юмористические произведения, не менее колоритные и оригинальные, чем рассказы ужасов – хотя менее знаменитые и не столь многочисленные. И здесь читателю остается лишь гадать, не пропустила ли американская литература в лице Эдгара По сатирика не менее выдающегося, чем Марк Твен.

Разумеется, литературоведение, как и история, не терпит сослагательного наклонения, поэтому потомкам приходится принять – без сомнения, с искренним сожалением, – и факт безвременного ухода писателя, и определенную незавершенность его творческого канона, которая бессознательно ощущается даже массовым читателем и приводит к появлению любительской прозы особого рода^[89]: не желая смириться с ограниченностью литературного наследия писателя и скудостью биографических сведений о нем, некоторые поклонники сами берутся за перо в надежде оживить своего кумира, пусть и в неожиданной роли – в

качестве литературного персонажа. Удержаться от подобного соблазна не просто: По действительно прожил жизнь, которая напоминает увлекательный и полный драматичных перипетий роман с печальным финалом. Такой роман мог бы принадлежать перу писателя, сочетающего в себе черты творческой манеры Диккенса, Бальзака, Драйзера и Достоевского: в этой истории были семейные трагедии, продолжительная – и проигранная – борьба с нищетой, несправедливостью, завистью, творческими кризисами, злым роком, всем миром и даже с самим собой, была и любовь, и ненависть, и тайна, которая до сих пор не разгадана и вряд ли когда-нибудь будет.

Экспозиция этой истории включала в себя событие, напрямую не связанное с жизнью самого По, но предопределившее все последующие повороты его судьбы: 3 января 1796 года^[90] в Бостоне причалил корабль, доставивший из Англии очередную партию миссионеров, мечтателей, авантюристов, коммивояжеров и прочих искателей лучшей жизни, которые ежегодно покидали берега Старого Света и вверяли себя океанским волнам в надежде обрести Эльдorado «на той стороне»^[91]. В числе прибывших была овдовевшая актриса из Лондона с восьмилетней дочерью Элизабет (Элизой). Несмотря на юный возраст, у Элизы уже был солидный багаж сценических навыков и познаний – по крайней мере, вскоре после прибытия она успешно дебютировала на сцене Бостонского театра и получала преимущественно одобрительные и даже восторженные отзывы на протяжении всей своей последующей карьеры^[92].

Первый брак Элизы был очень ранним, поспешным и бездетным, зато второй – с бездарным актером-самоучкой Дэвидом По, скандалистом и алкоголиком – оказался очень плодотворным: с небольшим перерывом на свет появились Генри (1807-1831), Эдгар (1809-1849) и Розали (1810–1874). Частые роды, изнурительные репетиции и бесконечные выступления, переезды и скитания по съемным квартирам и пансионатам подорвали здоровье молодой женщины, и вскоре она умерла от туберкулеза^[93]. Юный Эдгар практически не знал своей матери, но ощущение горькой, невозполнимой потери преследовало его всю жизнь – как и образ молодой и прекрасной женщины, похищенной смертью^[94]. Связанная с жизнью матери тема сцены, маски, игры тоже была для По символической: в юности он участвовал в постановках любительского театра, но не пошел профессионально по стопам Элизы – он предпочел сделать своими подмостками саму жизнь, хотя до самого конца пьесы так и не смог определиться с амплуа, разрываясь между ролями любовника,

трагического героя, мстителя, блудного сына, паяца...

Еще одной детской утратой По, тяжелой во всех отношениях, в том числе эмоциональном, было исчезновение его отца в 1811 году. Практически спившийся, вероятнее всего, тоже страдавший от туберкулеза, разочарованный в себе, в профессии (ради которой поссорился с родителями и отказался от карьеры юриста), в семейной жизни^[95], Дэвид По бросил больную жену с детьми и затерялся в каменных лабиринтах стремительно растущего Нью-Йорка. Вероятно, убийственное сочетание чахотки и алкоголя быстро свело его в могилу – как и его старшего сына, в юности подававшего определенные литературные надежды, но вскоре капитулировавшего под натиском семейного недуга. Уход отца – равносильный акту отречения с его стороны, вернее, бывший им – оставил в душе Эдгара (или следует прямо сказать – в подсознании?) некое зияние, незакрытый гештальт, глубокую рану, которая, однако, болела иначе, нежели та, что осталась от смерти матери. Если Элизу он искал (и находил, хоть и ненадолго) во всех женщинах, встречавшихся ему в жизни, вновь переживая ужас и бессилие потери, то поиски заместителя фигуры отца сопровождалась затянувшимся подростковым бунтом, стремлением доказать свое право на любовь и тотальное приятие себя – дерзкого, честолюбивого, неуравновешенного, неблагодарного, требовательного.

По этому сценарию разворачивались отношения Эдгара и его приемного отца, состоятельного предпринимателя Джона Аллана, жена которого, Фанни, привязалась к осиротевшему мальчику всем сердцем и сумела на короткое время заглушить в нем боль потери после смерти матери. Джон Аллан не ставил перед собой таких задач: в браке с Фанни у него так и не появилось наследников, но в Ричмонде подрастали два его незаконных ребенка, поэтому он относился к приемышу с куда меньшим энтузиазмом, чем его супруга. Биографы склонны несколько сгущать краски в этой истории, изображая Аллана скупым, черствым и склочным человеком, загубившим молодость По и виновном во всех его бедах. При этом во внимание не принимается тот факт, что предприниматель не просто приютил у себя мальчика (хоть и не усыновил официально), но обеспечил безбедное и, в меру своих представлений, счастливое детство и попытался дать своему подопечному качественное образование, позволяющее надеяться на какой-то общественный статус и благосостояние в перспективе.

Аллан спас ребенка от ужасов жизни (и, вероятно, скорой смерти) на улице или в приюте – для сравнения, старший брат Эдгара, Уильям Генри,

вытянул куда менее счастливый билет, хотя попал и не к чужим людям (еще при жизни родителей мальчика отдали на воспитание бабушке и дедушке по отцовской линии). Находясь на попечении Аллана и его жены, Эдгар повидал родину своей матери – Англию, проучился несколько лет в престижной закрытой школе, смог по возвращении в Америку закончить колледж и даже поступил в университет. Приемный отец выказывал искреннюю заинтересованность в успехах юноши, оплачивал его текущие расходы, обсуждал его достижения с учителями и даже уделял внимание его робким шагам на поэтическом поприще. Не самый плохой сценарий отношений, учитывая отсутствие кровного родства между этими двумя людьми, а также откровенное нежелание Эдгара продолжать дело опекуна и разделять его жизненные приоритеты. Аллан, тоже познавший горький опыт сиротства, в молодости зависевший от щедрости своего дяди и считавший, что обеспечивает приемному сыну куда лучший жизненный старт, чем когда-то выпал ему самому, с негодованием отмечал растущую требовательность юноши и явную нехватку благодарности и должного пиетета с его стороны. Аллан, при всех своих недостатках^[96], не в состоянии, однако, претендовать на роль злого гения Эдгара По. С ролью рокового фактора в жизни поэта гораздо успешнее мог бы справиться алкоголизм, туберкулез, экономический и социальный контекст эпохи, связанный с ростом благосостояния и политического влияния верхушки буржуазии и вытеснением третьего сословия на самый край жизненного пространства. Аллан был лишь типичным представителем своего времени – прагматичным, консервативным, осмотрительным в делах. Он никогда не видел в Эдгаре своего наследника, а после смерти Фанни и вовсе охладил к приемышу, хотя продолжал снабжать его скудными и нерегулярными суммами на учебу и содержание. Но юный писатель хотел от него большего, и не только в финансовом отношении. Он жаждал любви (не довольствуясь нежной привязанностью со стороны Фанни и ее бездетной сестры Энн, тоже обожавшей мальчика), отеческой гордости, поддержки и неизменного принятия во всем (будь то творчество, первая влюбленность, выбор жизненного пути, сумасбродное решение записаться в армию) – в общем, всего того, чего он лишился, когда Дэвид бросил семью^[97]. Этого Аллан, конечно, не мог дать Эдгару (и вряд ли смог бы Дэвид, о котором современники отзывались как о мрачном, неуравновешенном человеке с буйным нравом).

Возможно, именно эта жажда любви, потребность в признании собственного существования, подталкивала Эдгара По к дерзким и

экстравагантным выходкам, к поиску острых ощущений (обретаемых в азартных играх, конфликтах и ссорах с окружающими, злоупотреблении алкоголем, посещении зланных заведений, частых переездах и смене работы, непредсказуемых любовных увлечениях), которые позволяли ему чувствовать себя живым. Собранные воедино факты биографии писателя и основные тематические векторы его творчества подсказывают, что главным страхом Эдгара По был неугасимый и жгучий страх смерти. Всю свою жизнь писатель боролся с ним, приручал его, пытался заговорить его своими новеллами и рассказами, однако он лишь становился глубже с каждой новой утратой, понесенной писателем; каждая пережитая неудача – будь то отказ возлюбленной или разгромная рецензия на произведение По – подпитывала этот страх и делала его сильнее. Творчество Эдгара По – это протокол самой отчаянной войны, которую только мог вести заранее обреченный на проигрыш человек...

Тема трагической потери прописалась на страницах биографии Эдгара По задолго до его рождения и сопровождала его на протяжении всей жизни. Его английская бабушка, актриса, прежде чем отважиться на трансатлантическое путешествие, потеряла мужа и сама недолго смогла наслаждаться возможностями, которые даровал ей Новый Свет: примерно через два года после переезда в Америку она умерла, поневоле предоставив юной дочери самой пробивать себе дорогу в жизни. Неудивительно, что Элиза в поисках надежного плеча, на которое можно опереться, выходит замуж уже в 15 лет, однако и ей предстоит узнать горечь вдовства: через три года ее супруг, тоже актер, умирает, после чего она спешно выходит за Дэвида По. Эдгар – плод этого поспешного и несчастливого брака – теряет обоих родителей, еще будучи младенцем, первую большую любовь^[98] в свои 15 лет, приемную мать – в 18, брата – в 22, жену (и кузину в одном лице) – после 10 лет брака.

Пережив так много потерь дорогих его сердцу людей, писатель боится привязываться, строить длительные и «функциональные», взрослые отношения. Он влюбляется в женщин, которыми не может обладать – а значит, не сможет и потерять: замужних, намного старше (Джейн) или моложе себя (кузина Виргиния, которая вышла за По в возрасте 13 лет, повторив брачные обеты в 15 и все равно оставаясь недостижимой, недоступной для плотских отношений – сначала в силу возраста, затем из-за тяжелой болезни); ухаживает одновременно за двумя (Энн Ричмонд и Сара Хелен Уитмен, Фанни Осгуд и Эллен Элмет), добивается помолвки, которую сам же разрушает, заводит платонические романы. Он так боится

проиграть очередную схватку с «Червем-победителем»^[99], что готов капитулировать еще до объявления боя. Вдвойне печально, что последнюю помолвку По, обещавшую-таки перерасти в полноценный и, возможно даже, счастливый брак^[100], прервала его собственная смерть.

Писатель неоднократно оказывается на краю гибели – он часто и серьезно болел, алкогольными эксцессами подвергал свою жизнь угрозе, в минуты отчаяния предпринимал попытки суицида. После смерти Джейн Стэннард природная впечатлительность По перерастает в болезненную, навязчивую чувствительность: он страдает от бессонницы, страха темноты, галлюцинаций, у него случаются моменты помрачения сознания, беспамятства; периоды апатии и хандры сменяются вспышками лихорадочного возбуждения. С 15 лет его преследуют повторяющиеся кошмары: во сне к его лицу прикасается ледяная рука, из темноты на него смотрит искаженное дьявольской злобой, чудовищное лицо... Писательство становится для По своего рода терапией – по крайней мере, оно позволяет освободить запертые в его сознании пугающие и жуткие фантазии, запечатлеть их на бумаге, рационализировать их^[101]. Хотя самые первые произведения По почти не сохранились, в ранних его рассказах уже намечен круг тем, который останется практически неизменным на протяжении всего его творчества, и смерть в этом списке занимает высшую строчку.

Первый же его рассказ, появившийся в печати – «Метценгерштейн» (1832) – показывает, что совсем еще юный автор задумывается о загробной жизни куда более серьезно, чем это присуще 20-летним сочинителям. «Метценгерштейн» становится визитной карточкой писателя. В этом рассказе уже намечены основные черты художественного метода и стиля писателя, в частности, отчетливая связь По с европейским литературным и культурным пространством: действие происходит в Венгрии, хронотоп произведения включает в себя старинный замок – образ, совершенно фантастичный для Америки (как и идея древнего аристократического рода – для страны, чья история укладывалась в пару столетий), но неотъемлемый для европейского ландшафта и для произведения в готическом стиле. С традиционной готикой рассказ роднит также мотив междоусобной распри и родового проклятия, рокового портрета (в данном случае – гобелена), образ центрального персонажа, наделенного порочной натурой, неукротимой сословной спесью и необузданным нравом. Без этих элементов в разной комбинации не обходился ни один английский роман ужасов конца XVIII – начала XIX веков, хотя По стремится

«отмежеваться» от британской традиции, подчеркивая менее очевидный источник своего вдохновения – немецкую школу литературных ужасов и наследовавший ей «черный романтизм», представленный произведениями Гофмана, Шписа, Тика^[102]. При первой публикации рассказ имеет подзаголовок «Повесть в немецком духе» (который По впоследствии уберет как нарочитый); фамилии двух враждующих семейств тоже звучат далеко не по-венгерски; эпитафией взяты слова немецкого проповедника Мартина Лютера, инспирировавшего Реформацию и косвенно ответственного за охватившую Европу волну насилия, братоубийственных войн и творимых во имя «истинной религии» зверств. Само имя Лютера, как и его злое слова, адресованные пане римскому («При жизни был для тебя чумой – умирая, буду твоей смертью») добавляют атмосфере рассказа напряженности и подготавливают раскрытие одной из центральных его тем – соперничества и вражды.

Развитие сюжета «Метценгерштейна» канонично и предсказуемо, что делает рассказ несколько вторичным, похожим на стилизацию (заставляя наиболее искушенных читателей и критиков задаваться вопросом о его возможной пародийности). Однако темы, затронутые здесь начинающим писателем, продолжают волновать его на протяжении всего творческого пути, да и вторичность со временем оборачивается вполне осознанной аллюзивностью, позволяющей выстраивать диалог с литературной традицией Старого Света^[103]. Однако тема метемпсихоза (переселения душ), затронутая в рассказе, однозначно не числилась среди популярных у европейских авторов этого периода, ее появление в «Метценгерштейне» свидетельствует о том интересе к проблемам загробной жизни, который уже давно преследовал По как человека, потерявшего нескольких близких людей. Этот рассказ – лишь набросок, дерзкая гипотеза, за которую автор «одергивает» сам себя: «В ту пору, о которой пойдет речь, в самых недрах Венгрии еще жива и крепка была вера в откровения и таинства учения о переселении душ... Но в некоторых своих представлениях венгерская мистика придерживалась крайностей, почти уже абсурдных»^[104].

Однако мысль о том, что физическая смерть не представляет непреодолимой преграды для дальнейшего существования души и даже возвращения ее на землю, к близким людям, слишком притягательна для Эдгара По, и он возвращается к ней в «Овальном портрете», «Лигейе», «Морелле», в менее очевидной форме – в рассказе «Черный кот». С одной стороны, как человек, не слишком полагающийся на христианские догматы о загробной жизни – по крайней мере, не находящий в них утешения в

череди своих потерь – По в своих фантазиях о воссоединении с любимыми готов заигрывать с какой угодно мифологией или философией. В рассказе «Лигейя» он со страстной настойчивостью, почти одержимостью, четырежды (!) цитирует слова английского священника и писателя Джозефа Гленвилла^[105] (1636–1680), которые, однако, не были обнаружены ни в одном из его сохранившихся трудов: «Ни ангелам, ни смерти не предает себя всецело человек, кроме как через бессилие слабой воли своей»^[106]. Но развитие этих фантазий в рассказах приводит к ужасающему осознанию того факта, что смерть никогда не остается в проигрыше, и еще никому не удалось оставить ее в дураках – хотя многие персонажи По отчаянно пытались...

Рассказы «Лигейя» и «Морелла» в значительной степени отражают трагичные повороты личной жизни писателя: его брак с женой-девочкой^[107] Вирджинией, ее раннюю смерть, попытки забыть утрату в череде сумбурных платонических романов и спонтанных помолвок, недостижимость простого семейного счастья. Герой многих рассказов По, сюжет которых строится вокруг мотива гибели возлюбленной, испытывает не только страх перед лицом неумолимой смерти, но и чувство вины: в «Морелле» и «Лигейе» – за недостаточно сильную любовь к избравшей его своим супругом женщине, в «Элеоноре» – за измену обету. Постепенно это чувство обостряется и конкретизируется, главный герой не просто беспомощно наблюдает за угасанием своей избранницы, но своими действиями ускоряет или провоцирует ее уход: губит своим равнодушием и отнимает жизненные силы («Овальная портрет»), убивает своими руками («Черный кот», «Береника»). Собирательный герой рассказов По – балансирующий на грани безумия человек, измученный внутренним разладом и преследуемый фуриями своих кошмаров. Он так боится потерять то, что любит, что готов приблизить потерю и собственными руками уничтожить то, что ему дорого – лишь бы не длить невыносимые муки ожидания, как бы это ни было абсурдно. Именно эту абсурдность По красноречиво описывает в рассказе «Бес противоречия»:

«Мы стоим на краю пропасти. Мы всматриваемся в бездну – мы начинаем ощущать дурноту и головокружение. Наш первый порыв – отдалиться от опасности. Непонятно почему, мы остаемся. Постепенно дурнота, головокружение и страх сливаются в некое облако – облако чувства, которому нельзя отыскать название. <...> Из нашего облака на краю пропасти возникает и становится осязаемым образ куда более ужасный, нежели какой угодно сказочный джинн или демон, и все же это

лишь мысль, хотя и страшная, леденящая до мозга костей бешеным упоением, которое мы находим в самом ужасе. Это всего лишь представление о том, что мы ощутим во время стремительного низвержения с подобной высоты. И это падение... становится желаннее. И так как наш рассудок яростно уводит нас от края пропасти – потому мы с такой настойчивостью к нему приближаемся. Нет в природе страсти, исполненной столь демонического нетерпения, нежели страсть того, кто, стоя на краю пропасти, представляет себе прыжок»^[108].

Сложно выбрать из всех сочинений По текст, который выражал бы собственное мироощущение писателя более емко и откровенно. Вся его жизнь – это борьба с желанием «стремительного низвержения в бездну» – по этой причине, возможно, Бодлер называет смерть По «заранее подготовленным самоубийством»: в конечном итоге, пусть не одним отчаянным прыжком, а путем замедленного и выматывающего нисхождения, По все же отправляется на дно той бездны, которая открывалась перед ним в силу его избыточно тонкого и болезненно восприимчивого душевного устройства. Жизнь на краю пропасти, в борьбе со жгучим желанием в нее низвергнуться, сделала для По тему саморазрушения, одержимости, мономании такой понятной и близкой и наделила истории его персонажей такими прочувственными исповедальными нотами:

«Как же так вышло, что красота привела меня к преступлению? Почему мое стремление к мирной жизни накликало беду?... Реальная жизнь, как она есть, стала казаться мне видением и не более как видением, зато безумнейшие фантазии теперь не только составляли смысл каждодневного моего бытия, а стали для меня поистине самим бытием, единственным и непреложным» («Береника»^[109]).

«Я принадлежу к роду, который во все времена отличался пылкостью нрава и силой воображения, и уже в раннем детстве доказал, что полностью унаследовал эти черты. С годами они проявлялись все определеннее, внушая, по многим причинам, серьезную тревогу моим друзьям и принося безусловный вред мне самому. Я рос своевольным сумасбродом, рабом самых диких прихотей, игрушкой необузданных страстей» («Вильям Вильсон»^[110]).

«...Мой нрав и характер – под влиянием Дьявольского Соблазна – резко изменились (я сгораю от стыда, признаваясь в этом) в худшую сторону. День ото дня я становился все мрачнее, раздражительней, безразличней к чувствам окружающих. Я позволял себе грубо кричать на

жену. В конце концов я даже поднял на нее руку («Черный кот»^[111]).

Эдгар По знает не понаслышке, к какой катастрофе может привести человека «Бес противоречия» (в его биографии достаточно эпизодов, это подтверждающих, – внезапные уходы с работы, спонтанные переезды, ссоры с приемным отцом, запои, скоропалительные помолвки). Однако писатель наносит вред, в первую очередь, самому себе, тогда как его герои опасны и для окружающих, поскольку губят своих друзей («Бочонок амонтильядо»), соседей («Сердце-обличитель»), возлюбленных («Береника», «Черный кот»), родственников («Бес противоречия»). Впрочем, и сами герои едва ли неуязвимы в борьбе с «Червем-победителем»: опасность грозит героям рассказов По отовсюду, и смерть поджидает в самых неожиданных обличьях: в образе разбушевавшейся стихии и непознанных сил природы («Низвержение в Мальстрем», «Рукопись, найденная в бутылке», «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «Продолговатый ящик»), эпидемии («Маска Красной смерти», «Король Чума»), таинственных и необъяснимых совпадений («Свидание», «Происшествие в скалистых горах») и даже оказавшегося на воле орангутанга («Убийство на улице Морг»).

Многообразие форм смерти делает ее вездесущей и непобедимой, превращая земное существование в нелепую, скомканную драму с предсказуемым финалом, а людей – в беспомощных паяцев, играющих навязанные им роли. Эдгар По озвучивает такое видение мира в стихотворении «Лигейя»^[112], вошедшем в одноименный рассказ, однако тема чудовищного принудительного спектакля, зловещего маскарада, является сквозной во многих его рассказах («Бочонок амонтильядо», «Красная Маска смерти», «Лягушонок», «Продолговатый ящик», «Система доктора Смоля и профессора Перро»).

Пытаясь противостоять деморализующему, депрессивному страху смерти и неразрывно связанному с ним беспросветному пессимизму, Эдгар По использует творческий метод, который был опробован еще его литературными предшественниками^[113], однако именно в его трактовке поднялся на новую высоту и обрел ослепительный блеск, способный хотя бы отчасти рассеять мрак уныния в ожидании неизбежного финала: это смешение высокого и низкого в самых нелепых и неожиданных пропорциях, или разновидность черного юмора, которая была подвластна Эдгару По не в меньшей степени, чем умение нагнетать атмосферу и заставлять читателей содрогаться от страха. В рассказах «Герцог Л'Омлет», «Ангел необычайного», «Король Чума», «Без дыхания», «Разговор с

мумией», «Трагическое положение», «Сфинкс», «Человек, которого изрубили в куски» По иронизирует над теми вещами, которые в других его произведениях служат источником душевного трепета и даже ужаса: над смертью, страданиями, преисподней, мистическими явлениями.

Слог его юмористических рассказов непринужден и легок, шутки остроумны, сатира язвительна, и все же это в большей степени «юмор висельника», в значительной степени предвосхищающий изысканно-горький сарказм модернистов и гротескный абсурдистский комизм, который можно найти в произведениях постмодернизма. У По это заигрывание со своими страхами, бравада приговоренного, сквозь которую звучат извечные и неистребимые фобии писателя: «И вот я, являющий собой ужасный пример того, к чему приводит человека раздражительность, благополучно укрылся в своем будуаре живой, но со всеми свойствами мертвеца, мертвый, но со всеми склонностями живых, – нечто противоестественное в мире людей, – очень спокойный, но лишенный дыхания». Каковы в этом непринужденном пассаже из рассказа «Без дыхания» пропорции юмористического, шутливого – и прочувствованного на себе, упрятого вглубь страха (в частности, страха преждевременного захоронения, в других рассказах По отражавшегося безо всяких попыток представить его в комическом свете)?

Помимо смены повествовательного и смыслового регистра своих рассказов с серьезного на комический, По использует еще один способ обезоружить свои фобии – посмотреть на них сквозь призму рационализма и здравомыслия. Если герой-безумец, герой-невротик – воплощение одной из граней личности автора, то его недостижимым идеалом, его мечтой о более совершенном себе, каковым ему в жизни стать так и не удалось, становится герой-мыслитель, исследователь и скептик, чей разум, холодный, как скальпель, мог бы изгнать безвозвратно страхи и кошмары из его сознания. Именно такой типаж воплощен в образе Огюста Дюпена и отчасти Лэграна («Золотой жук»). Оба героя наделены цепким, пытливым умом, интересуются криптографией, математикой, статистикой и другими «сухими» научными дисциплинами; эрудированы, наблюдательны и слегка аутичны:

«...Аналитик радуется любой возможности что-то прояснить или распутать. Всякая, хотя бы и нехитрая задача, высекающая искры из его таланта, ему приятна. Он обожает загадки, ребусы и криптограммы, обнаруживая в их решении пронизательность, которая уму заурядному представляется чуть ли не сверхъестественной. Его решения, рожденные существом и душой метода, и в самом деле кажутся чудесами интуиции.

Эта способность решения, возможно, выигрывает от занятий математикой...»

Эдгара По считают отцом европейского детектива именно благодаря трилогии о расследованиях Дюпена, однако любители жанра в его классическом виде не могут не радоваться тому факту, что не все элементы детективных новелл По стали каноническими. Последующие образцы жанра много выиграли от того, что не включали в себя пространные рассуждения главных героев-сыщиков о методе расследования, описания этапов их мыслительного процесса, обзора прессы на тему расследуемого преступления. Дюпен интересен не только и не столько как сыщик, сколько как персонаж довольно редкого для произведений По типа: он не увеличивает количество хаоса, как другие герои, но стремится ему противостоять. Впрочем, именно его уникальность, единичность на фоне многообразия случаев безумия и преступлений подчеркивает всеислие хаоса и его власть во вселенной, созданной воображением По. Разум и здравый смысл зачастую оказываются бессильны перед абсурдностью самой жизни, ее иррациональным характером. Тема относительности ума и безумия, их взаимопроникновения и мимикрии одного под другое затрагивается во многих произведениях По^[114], особенно в рассказах от имени преступника, параллельно ведущего исповедальный самоанализ («Бес противоречия», «Сердцеобличитель», «Черный кот»), однако апофеоза своего развития эта тема достигает в новелле «Метод доктора Смоля и профессора Перро», где система бинарных оппозиций «ум-безумие», «норма-патология», «здоровье-болезнь», на которой строится привычный для рассказчика (да и для читателя) мир, искажается.

Идея относительности видимого реализуется у По не только в тематическом спектре ума и безумия, но и в ключевом для него вопросе сосуществования жизни и смерти, их сближения и даже схождения. Вариации этой идеи составляют сюжетную и смысловую канву большинства его произведений: захоронение заживо людей в состоянии катаlepsии (жизнь, похожая на смерть: «Падение дома Ашеров», «Преждевременное захоронение»^[115], «Береника»), возможность возвращения в тело уже покинувшей его души или сохранение жизни в мертвом теле («Правда о том, что случилось с мсье Вальдемаром», «Разговор с мумией», «Рукопись, найденная в бутылке», «Человек, которого изрубили в куски»), реинкарнация («Черный кот», «Метценгерштейн», «Лигейя», «Морелла») и т. д.

Манифестом философских воззрений Эдгара По на смерть становится

цикл метафизических диалогов («Беседа Моноса и Уны», «Разговор Эйрос(а) и Хармионы»), в которых бесплотные духи, окончившие свой земной путь и поднявшиеся на новый уровень бытия, обсуждают аспекты загробного существования. Однако этим рассказам По не досталось той – уже более чем полуторавековой – известности, которая выпала на долю его мистических новелл. Возможно, именно уникальный метод – описывать глубоко личные, пропущенные через призму индивидуального сознания кошмары и фобии – обеспечил Эдгару По столь продолжительную, если не бессрочную, популярность: в жизни любого человека самый трагический акт, как правило – последний, за которым, в зависимости от убеждений, может мерещиться ужас преисподней, пустота или как минимум мрак неизвестности. Именно смерть выступает в качестве развязки этого последнего акта, поэтому с ней чаще всего и связаны самые жуткие страхи человечества. Их Эдгар По и делает «плотью» своих рассказов. Едва ли его можно назвать самым изобретательным фантастом. Он был в целом равнодушен к мистическим образам фольклорного характера – вампирам или оборотням, в его произведениях практически отсутствуют вымышленные существа (наоборот, он нередко иронизирует над подобными причудами фантазии, например, в рассказе «Сфинкс», где герой принимает насекомое, увиденное под определенным углом зрения, за чудовище), а истории про воздушные путешествия, научные открытия или изобретения неизменно окрашены ироничным скепсисом или откровенным сарказмом^[116]. Зато произведения, в которых он описывает пережитые героем панику, ужас и отчаяние, даже современных читателей поражают как психологически достоверные и оттого по-настоящему пугающие.

«И вот наконец мою трепещущую душу, как океан, захлестывает одна злобная Опасность – одна гробовая, всепоглощающая мысль... Я не смел сделать усилие, которое обнаружило бы мою судьбу – и все же некий внутренний голос шептал мне, что сомнений нет. Отчаянье, перед которым меркнут все прочие человеческие горести, – одно лишь отчаянье, заставило меня, после долгих колебаний, – приподнять тяжелые веки. И я приподнял их. Вокруг была тьма – кромешная тьма. Я попытался крикнуть; мои губы и запекшийся язык дрогнули в судорожном усилии – но я не исторг ни звука из своих бессильных легких, которые изнемогали, словно на них навалилась огромная гора, и трепетали, вторя содроганиям сердца, при каждом тяжком и мучительном вздохе... У меня более не оставалось сомнений в том, что я лежу в гробу»^[117].

По в совершенстве владел искусством воспроизводить состояние

охваченного страхом человека вплоть до мельчайших физиологических нюансов, так, что любой читатель мог ощутить себя на месте героя – в тесном, вызывающем клаустрофобию пространстве, в непроглядной темноте, скрывающей смертельную угрозу, или на грани подступающего безумия, когда мир утрачивает привычные очертания. Его рассказы – совершенный симулятор ужасов, литературный аттракцион, с годами не утративший своей увлекательности и остроты.

Однако Эдгару По пришлось заплатить за свой талант невероятную цену. Возможно, он слишком часто позволял себе заглядывать «за край», пытаясь понять, что скрывается в загробном мраке. Когда друзья нашли его 3 октября 1849 года в Балтиморе (хотя за неделю до этого проводили в Нью-Йорк), в бессознательном от истощения, лихорадки и затяжного запоя состоянии, он уже сделал решающий шаг в сторону своего самого страшного кошмара – могилы... Вопрос только в том, когда именно он сделал этот шаг: в момент, когда, испугавшись возможности наступления непривычного для него счастья и благополучия, сел на первый же пароход, сбежал от помолвки и новой жизни и оказался в дешевом провинциальном кабаке? Когда сорвался в очередной запой и тяжелую болезнь, не сумев отвоевать Вирджинию у Червя-победителя? Когда хлопнул дверью так и не ставшего родительским дома Алланов, отказываясь «играть по правилам» и обрекая себя на скитания, нищету, изнурительную работу, бесконечные лишения? Когда стоял над могилой Джейн Стэннард и не мог поверить, что в его жизни могут быть еще любовь, радость и надежда? Когда появился на свет 19 января 1809 года в промерзшей комнате дешевого пансиона в Бостоне?

Эти вопросы в очередной раз подчеркивают, насколько романическим был жизненный путь этого по-своему великого, но не до конца оцененного современниками (и, возможно, непонятого по сей день) писателя. В случае с По «Червь-победитель» не получил свою привычную добычу целиком: хотя земная жизнь писателя завершилась скоростижно и драматично, его имя не кануло в Лету. При жизни у По было немало недоброжелателей, завистников и критиков; после смерти у него появилось множество почитателей, подражателей и учеников. Одним из самых верных и самых неординарных из их числа был Говард Филлипс Лавкрафт.

Лекция 3. Говард Филлипс Лавкрафт. Страх жизни

Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого. Вряд ли кто-нибудь из психологов будет это оспаривать, и в качестве общепризнанного факта сие должно на все времена утвердить подлинность и достоинство таинственного, ужасного повествования как литературной формы.

Г. Ф. Лавкрафт. Сверхъестественный ужас в литературе



Гюстав Доре, иллюстрация к Ветхому Завету

Когда говорят о формировании таланта и творческой манеры Лавкрафта, появление имени Эдгара По в этом контексте – явление неизбежное. «Учитель и ученик», «кумир и поклонник», Лавкрафт как «Эдгар По XX века» – популярные клише критической и биографической

литературы, посвященной творцу мифов Ктулху^[118]. Их нельзя назвать беспочвенными, тем более что сам Лавкрафт их поддерживает. В одном из писем он рассказывает, как в возрасте восьми лет «был сражен Эдгаром Алланом По». Справедливости ради стоит отметить, что еще раньше он был так же «сражен» Гербертом Уэллсом, Шекспиром и античной литературой, в которых, однако, не столь отчетливо ощущались навсегда пленившие будущего писателя «миазматические испарения могил». В своем программном эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» Лавкрафт отводит своему кумиру целую главу, подчеркивая преклонение перед этой фигурой: «Нам, американцам, очень повезло, что... мы можем назвать своим самого знаменитого и самого несчастливого нашего соотечественника Эдгара Аллана По. Зрелому и понимающему критику невозможно отрицать невероятную ценность его творчества и поразительную силу его разума, ставшего первооткрывателем многих художественных просторов. Он сделал то, чего никто никогда не делал и не мог сделать, и именно ему мы обязаны тем, что имеем современную литературу ужаса в ее окончательном и совершенном виде». Хотя в этой работе перечислены и другие писатели, оказавшие на Лавкрафта заметное влияние, никто не мог сравниться с Эдгаром По. Возможно, этой привязанности способствовало определенное сходство судеб и жизненных обстоятельств двух писателей.

Для них обоих впечатления детских лет были окрашены в темные и траурные тона. Отец По и отец Лавкрафта исчезли из жизни сыновей, не успев толком познакомиться со своими наследниками^[119] (Дэвид По бросил семью, когда Эдгару было около года, и вскоре умер; отец Говарда, Уинфилд Лавкрафт, через пару лет после рождения первенца стал жертвой душевной болезни и попал в психиатрическую лечебницу, в которой и скончался, когда его сыну было пять лет). Оба мальчика отчаянно искали замену исчезнувшей фигуре родителя: По – в Джоне Аллане, приемном отце, Лавкрафт – в дедушке по материнской линии, в чей дом Сьюзи Лавкрафт, покинув потерявшего рассудок супруга, вернулась с двухлетним сыном.

И По, и Лавкрафт искали утешения и забвения своих горестей в пленительных словесных миражах, созданных другими писателями: оба с детства были «запойными» книголюбями, отдавая предпочтение литературе с выраженным фантастическим и мистическим колоритом. Оба будущих сочинителя проявляли в детстве развитый не по годам ум и любознательность, однако ни одному не удалось получить образование в

желаемом объеме. Эдгар По начинал обучение в престижной английской школе, которая не нравилась своевольному и не привыкшему к дисциплине подростку, но в любом случае, его приемные родители решили вернуться в Америку, и обучение пришлось прервать. Ко времени поступления По в университет его отношения с Алланом значительно ухудшились, и опекун отказался оплачивать учебу строптивного приемыша. В элитной военной академии Вест-Пойнт писатель тоже не задержался, затосковав от учебной рутины и муштры. Образование Лавкрафта носило еще более незавершенный и хаотичный характер: гиперопека матери привела к развитию у мальчика неврозов и психосоматических заболеваний, препятствовавших учебе на общих основаниях^[120]. Говард несколько раз начинал ходить в школу, но очередной нервный срыв препятствовал этим попыткам, в итоге писатель не окончил даже школьного курса, о чем сожалел всю взрослую жизнь. Не то чтобы классическая учебная программа провинциальной школы превосходила те самостоятельные «вылазки» в мир истории, химии, астрономии, литературы, которые предпринимал на досуге одаренный, но болезненный и необщительный подросток, однако впоследствии Лавкрафту очень не хватало элементарных знаний во многих сферах^[121]. Кстати, как и По, Лавкрафт всерьез видел себя военным, несмотря на пресловутое слабое здоровье. Только под давлением безутешной матери, призвавшей на помощь семейного врача, Лавкрафт отказался от своего намерения поступить на срочную службу во время Первой мировой войны. Эдгара По отговаривать было некому – его родная мать давно умерла, приемная была на пороге смерти, а Джон Аллан был рад любому поводу, который удалил бы дерзкого воспитанника из его дома, и 18-летний По завербовался рядовым Первого артиллерийского полка США, в котором прослужил около полутора лет^[122].

Некоторые сходства в жизни и творчестве двух мэтров литературы ужасов кажутся предсказуемыми и неизбежными – например, занятость в журналистской и редакторской сфере. Для эрудированных, одаренных чувством языка и стиля людей, вынужденных зарабатывать себе на жизнь в отсутствие связей и покровителей, такой профессиональный выбор был очевидным, при всех его «подводных камнях» – частых конфликтах с издателями, непонимании читателей, необходимости противостоять более консервативным (или менее талантливым и самобытным) критикам.

Другие совпадения и параллели кажутся символическими: в Провиденсе, родном городе Лавкрафта, родилась и прожила почти всю

жизнь поэтессы и медиум Сара Хелен Уитман (1803–1878), которая чуть не стала второй миссис По: поэт энергично ухаживал за ней (и параллельно еще за двумя дамами) после смерти Вирджинии^[123]. В период своей помолвки с Соней Грин Лавкрафт не без удовольствия заметил, что его разница в возрасте с невестой почти совпадает с разницей у По и Сары Уитман^[124].

Впрочем, вопрос отношений с противоположным полом относится к числу сфер, радикальным образом несходных у двух писателей: Эдгар По был увлекающимся человеком, если не сказать – ветреным, и всю жизнь искал свой недостижимый идеал, пережив ряд бурных (пусть даже преимущественно платонических) романов. Немалая часть его стихотворений посвящена прекрасным девам, прототипов которых биографы давно расшифровали. Лавкрафт практически полностью игнорировал эту сторону жизни, вероятно, травмированный противоречивым поведением матери, которая не желала выпускать сына из виду, но при этом демонстрировала физическое неприятие своего ребенка на уровне прикосновений и объятий. Спонтанный поцелуй Сони Грин, полученный Лавкрафтом в ответ на похвалу ее рассказу, был, по словам писателя, первым со времен его младенчества. Брак Лавкрафта был весьма непродолжительным и закончился разводом по обоюдному согласию (и к облегчению обеих сторон). Больше творец мифов Ктулху, вернувшийся после развода в дом матери, ни в каких связях замечен не был, хотя и его поведение, и его творчество указывают, что он комфортнее всего чувствовал себя в компании себе подобных – неустроенных, далеких от реальной жизни, фанатично преданных литературе отшельников.

Гомосоциальная модель отношений нередко лежит и в основе системы персонажей его произведений: это чаще всего тандем, состоящий из ведущего и ведомого, более решительного и мужественного героя (каким Лавкрафт всегда мечтал быть в жизни) и более робкого, чувствительного (каким он считал себя)^[125]. В художественном мире Лавкрафта, построенном на идее противостояния человека и враждебных ему сущностей самой различной природы, слабому полу просто не находится места^[126]. Даже пантеон придуманных им богов состоял преимущественно из мужских фигур (хотя в отношении образа Шуб-Ниггурат, символа плодородия в мифологии Лавкрафта, есть некоторые разногласия у читателей и переводчиков). В творчестве По возникает диаметрально противоположная картина: в его произведениях женщина почти всегда идеализируется, возвеличивается или виктимизируется: это либо сильная,

волевая натура, перед которой герой преклоняется («Лигейя», «Морелла»), либо невинная, вызывающая сострадание жертва («Элеонора», «Черный кот», «Лягушонок»), тогда как злодеи, преступники и негодяи в его текстах – всегда мужчины. У Эдгара По практически нет рассказов, где женщина была бы изображена в отрицательном, неуважительном или просто критическом свете^[127].

Впрочем, это различие, вероятно, обусловленное семейной историей и личными драмами каждого из писателей, едва ли является основополагающим для их творчества. Несмотря на восхищение дарованием, методом и стилем Эдгара По и стремление представить его своим литературным предшественником и вдохновителем, Лавкрафт как писатель выбирает для себя совершенно иную эстетическую парадигму. В то время как По – наследник европейского предромантизма – отдавал предпочтение страхам категории *terro* (леденящему душу ужасу, источником которого являются возвышенные эффекты в беркианском духе: темнота, неизвестность, ощущение опасности), Лавкрафт в своих рассказах тяготеет к разновидности ужасов, определяемых как *horror* – тягучий, тошнотворный страх с выраженным физиологическим оттенком, т. е. смешанный с отвращением и затрагивающий непосредственно телесные ощущения (например, контакт с чем-то инородным – прикосновение щупалец или погружение в слизистую топь гнилого болота). В отличие от авторов классических готических текстов, в которых источники страха скорее подразумеваются, чем являют себя взору, Лавкрафт обычно не упускает возможности изобразить устрашающий объект с абсурдной, избыточной детализацией (например, описание существа, известного под именем Уилбер Уэйтли, в рассказе «Данвичский кошмар»)^[128].

Сцены столкновения с ужасным всегда подаются у Лавкрафта всесторонне, с перечислением сопутствующих запахов, звуков, тактильных ощущений и физиологических реакций: «и в воздухе, и в гнили я почувствовал нечто зловещее, отчего у меня стыла кровь в жилах»^[129]; «неприятный запах, наполнявший долину, абсурдным образом связался в моем праздном воображении с гниющим камнем»^[130]; «подземные катакомбы начали вызывать у меня ощущение непонятной угрозы, тем более что едкий гнилой запах сделался почти непереносимым»^[131]. При этом поэтика ужасного у Лавкрафта строится на детализированном изображении кошмарных объектов с одновременной констатацией вербального бессилия рассказчика^[132]: перед лицом монструозных

проявлений иномирного зла персонажам как бы изменяет дар речи, что оставляет, хоть и незначительное, но все же пространство для работы читательской фантазии, как, например, в культовом «Зове Ктулху»: «Чудище не поддавалось описанию: ни в одном языке нет слов, способных передать такую бездну безумия, такую глубокую несовместимость с реальным миром, силами природы и гармонией Космоса»^[133]. Редкий рассказ Лавкрафта обходится без подобных фигур умолчания – «безымянной сущности», которую герой «не в силах описать», «ужаса, недоступного воображению смертного... немислимого, невообразимого и почти невозможного», «непередаваемых голосов», тварей, «в уродстве своем недоступных ни охвату незамутненным взором, ни осмыслению неповрежденным рассудком», сцен, которых «ни одно человеческое существо не могло бы себе вообразить, чтобы не умереть затем от страха» и прочих невоспроизводимых образов вселенской жути.

Невыразимость кошмарного – элемент, характерный и для беркианской эстетики, с которой Лавкрафт был знаком (как видно из многочисленных примеров в его эссе «Сверхъестественный ужас в литературе»), хоть и не сделал основой своего творческого метода. Из всех источников пугающего, перечисленных у Берка, Лавкрафт активнее всего использует мотив чередования света и тьмы, а также огромные размеры предметов – здесь он, вероятно, дает волю не столько фантазии, сколько собственным затаенным страхам, среди которых числилась и агорафобия. Здесь проявляется определенный контраст с художественным методом По, чьи произведения зачастую выстроены вокруг переживаемой героем клаустрофобии (мотив захоронения заживо, пребывания в запертой комнате, саркофаге и т. д.). У Лавкрафта пространство почти никогда не бывает замкнутым – в помещении может быть потайной ход, ведущий в подземные катакомбы («Модель для Пикмана»), или выход в другое измерение («Грезы в ведьмовском доме»). Его героям всегда приходится опасаться того, что приходит извне, а не того, что таится внутри. Можно предположить, что Лавкрафт – добровольный затворник с чертами социопата – чувствовал себя в родовом гнезде в Провиденсе более чем комфортно, ощущая окружающие его стены как защиту от враждебного мира, а не как давящие своды тюрьмы; в то время Эдгар По, с его «охотой к перемене мест», лихорадочным поиском новых впечатлений, горизонтов и перспектив, ощущал оседлый образ жизни как обузу, тем более что независимо от дислокации его домашнего очага, писателя возле него поджидали устрашающие, убийственные призраки ушедших родных, былых неудач и разочарований, так что семейное гнездышко могло

вызывать у Эдгара По ощущение удушья, клаустрофобии, чувство пребывания в запертой клетке, келье или склепе.

Примечательно, что Лавкрафту не нравился один из самых известных, можно сказать, программных рассказов По, в центре которого тоже лежит переживание клаустрофобного характера – «Колодец и маятник». Хотя в нем есть намеки на мистику (упоминание кошмара на дне колодца, которое, впрочем, не расшифровывается и не конкретизируется), напряжение в рассказе создается именно описанием душевных и физических терзаний героя – страха, отчаяния, паники, боли, то есть точка наивысшего напряжения локализована в сознании героя, тогда как у Лавкрафта переживания героев всегда однотипны и схематичны, а ужасное существует вне (и независимо от) персонажа и его восприятия. Для Стивена Кинга, наоборот, рассказ оказался знаковым: еще в школе будущий король хоррора посмотрел кино по его мотивам и, не подозревая о существовании литературного первоисточника, «новеллизировал» сюжет фильма, написав, по сути, ремейк «Колодца и маятника» – к сожалению, безвозвратно утраченный.

Лавкрафту чужд такой калибр ужаса, уменьшенный до уровня агонизирующего сознания отдельного индивидуума. Его привлекают (и, соответственно, ужасают) объекты космического, вселенского масштаба, недоступные для постижения скудным и ограниченным человеческим разумом. Неотъемлемая часть его поэтики – потрясающие воображение картины мегалитических монументов или гигантских созданий, которые принадлежат иным мирам:

«Неожиданно я увидел его. Огромное, словно Полифем, отвратительное чудовище из кошмарного сна метнулось к монолиту, обвило его гигантскими чешуйчатыми руками...»^[134].

«Я... увидел богатый, отлично сохранившийся фасад громадного здания, очевидно храма, выдолбленного внутри цельной скалы. Каких трудов могло стоить создание столь титанического сооружения – на сей счет остается лишь строить догадки; тем более что, судя по множеству окон, за монументальным фасадом должны скрываться довольно обширные внутренние помещения. Парадная лестница в средней части фасада поднималась к огромным, распахнутым настежь дверям...»^[135].

«Над водой возвышалась одна-единственная цитадель, в которой был погребен великий Ктулху. Стоит лишь вообразить масштаб того, что осталось укрытым под волнами, и мне хочется покончить с собой. Йохансен... живописал огромные углы и каменные поверхности –

поверхности столь циклопические, что никому и ничему в мире сем возвести их явно было не под силу...»^[136].

Готицисты использовали устрашающий потенциал гигантских предметов еще со времен «Отранто» Уолпола, в котором одним из ключевых элементов образной системы становится огромный призрак, превосходящий своими размерами сам замок («...подлинный владелец станет слишком велик, чтобы обитать в нем», гласило пророчество в романе). Даже в произведениях сентиментальной готики рэдклифианского толка преобладали пейзажи с горными массивами недостижимой высоты и бездонными ущельями^[137]. Чудовищные по величине объекты встречаются и у По – например, в произведении, оказавшем на Лавкрафта заметное влияние («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима»): «Мы мчимся прямо в обволакивающую мир белизну, перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятья. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване»^[138]. Таким образом, Лавкрафт не становится в этом отношении новатором, хотя добавляет в галерею мегалитических пространственных мотивов свои личные фобии и кошмары, один из которых был связан с водой. Морская стихия, подводная бездна океана – территория враждебных человеку сил и обиталище чудовищных созданий («Храм», «Дагон», «Ночной океан», «Зов Ктулху», «Ужас на пляже Мартин» (в соавторстве с Соней Грин)^[139]. Впрочем, во вселенной Лавкрафта опасность грозит герою отовсюду – из космоса, из прошлого, из земных недр, из другого измерения. Созданный писателем фантастический универсум полон такими разнообразными формами враждебной человечеству живности, что, пожалуй, сам человек является в этом вымышленном мире самым безобидным и скучным существом (за исключением пары колдунов, каннибалов и жрецов темных культов).

В повествовательном фокусе у Лавкрафта чаще всего оказывается малопримечательный персонаж, лишенный ярко выраженных индивидуальных черт, средний человек, который обычно переживает в произведении трансформацию от случайного свидетеля экстраординарных событий до их невольного участника и нередко жертвы – как собственного любопытства (дерзости, гордыни, доверчивости), так и рокового поворота судьбы:

«Если бы небесам захотелось когда-нибудь совершить для меня благодеяние, то таковым стало бы полное устранение последствий случайного стечения обстоятельств, которое побудило меня бросить взгляд

на одну бумагу. В иной ситуации ничего не могло бы заставить меня посмотреть на этот старый номер австралийского журнала Сиднейский бюллетень от 18 апреля 1925 года...»^[140]. «О Господи, если бы я спокойно вышел и не стал бы высвечивать фонарем кресло-качалку! Но все сложилось иначе, и мне пришлось забыть о спокойствии... Если я до сих пор здоров и мой рассудок не помутился, то мне крупно повезло»^[141]. «Боже Всевышний, зачем я полез тогда в этот колодец? Почему я не повернулся и не убежал прочь от этого адского подземелья и от этого проклятого дома? Из всех моих поступков, которые я успел совершить с тех пор, как стал пленником чар дома Шарьера, этот был бы самым разумным; но в то время разуму моему не суждено было взять верх над безрассудным любопытством, и, заинтригованный страшным обликом застигнутого мною в кабинете чудовища, я продолжал спускаться в темную шахту колодца, с каждой секундой приближаясь к поблескивавшей внизу воде»^[142].

Рассказчик у Лавкрафта даже не всегда является непосредственным наблюдателем описываемых событий – иногда он сам узнает о случившемся из чьих-то дневников, писем, газет, рукописей или сбивчивых воспоминаний. У этого персонажа практически нет собственной истории за пределами сюжета, только его роль: донести до читателей историю «невообразимой жути», если, конечно, ему самому удалось не погибнуть в ее эпицентре. Если у Эдгара По смерть героя преподносится как трагическое событие, катастрофа в масштабах отдельного взятого частного универсума, то у Лавкрафта персонажи – заведомо расходный материал, статисты в драме космического масштаба, впечатляющей размахом постановки и равнодушием постановщика к судьбе исполнителей^[143]. Исследователи полагают, что Лавкрафт был мизантропом, и человечество в целом казалось ему малоинтересным и бесперспективным видом, тупиковой ветвью эволюции, поэтому он так легко, без малейшего сожаления, расправляется со своими персонажами и так самозабвенно выдумывает новые формы жизни, расселяя их по всему космосу, подальше от исчерпавшей свой потенциал и обреченной на гибель Земли. Единственным заметным исключением на этом фоне становится персонаж по имени Рэндольф Картер, который появляется в нескольких произведениях Лавкрафта^[144], образующих своего рода сагу о поиске заповедного города снов – Неведомого Кадата. Сам Картер – путешественник по миру грез, писатель и оккультист – рассматривается некоторыми биографами как фикциональный автопортрет писателя, его

саморепрезентация в им же придуманной вселенной. Страна снов явно казалась Лавкрафту более притягательной, чем прозаический и циничный мир, существовавший за пределами его особняка в псевдовикторианском стиле, который он включил в топографию своего воображаемого универсума^[145].

Возможно, именно выдающийся – экстраординарный – дар литературного эскапизма и обеспечил Лавкрафту далеко не последнее место в пантеоне авторов фантастики, готики и темного фэнтези. Конечно, назвать творца мифологии Ктулху классиком в широком смысле могут только его восторженные поклонники, число которых со временем неуклонно растет – как растет и потребность в литературном эскапизме, в побеге в мир, в котором страшное имеет облик желеобразного инопланетного монстра с присосками, а не маньяка-педофила, терпеливо поджидающего своих жертв возле школы (по таким злободневным ужасам будет специализироваться Стивен Кинг). Тем не менее Лавкрафт создал свою линию в литературе – поджанр или стиль, который определил название и содержание журнала, ставшего главной публикационной площадкой для писателя^[146] («Weird Tales», как вариант перевода – «Странные истории»). Это не фэнтези или фантастика в чистом виде, а причудливый сплав жанровых тенденций, берущих свое начало даже не в литературе черного романтизма или классической готики, а в древних языческих фантазиях о хтонических чудовищах и беспощадных богах – адаптированный, однако, к запросам искушенной и требовательной аудитории бульварных журналов первой трети XX века, для которой Эдгар По или английские классики литературы ужасов были уже недостаточно хороши.

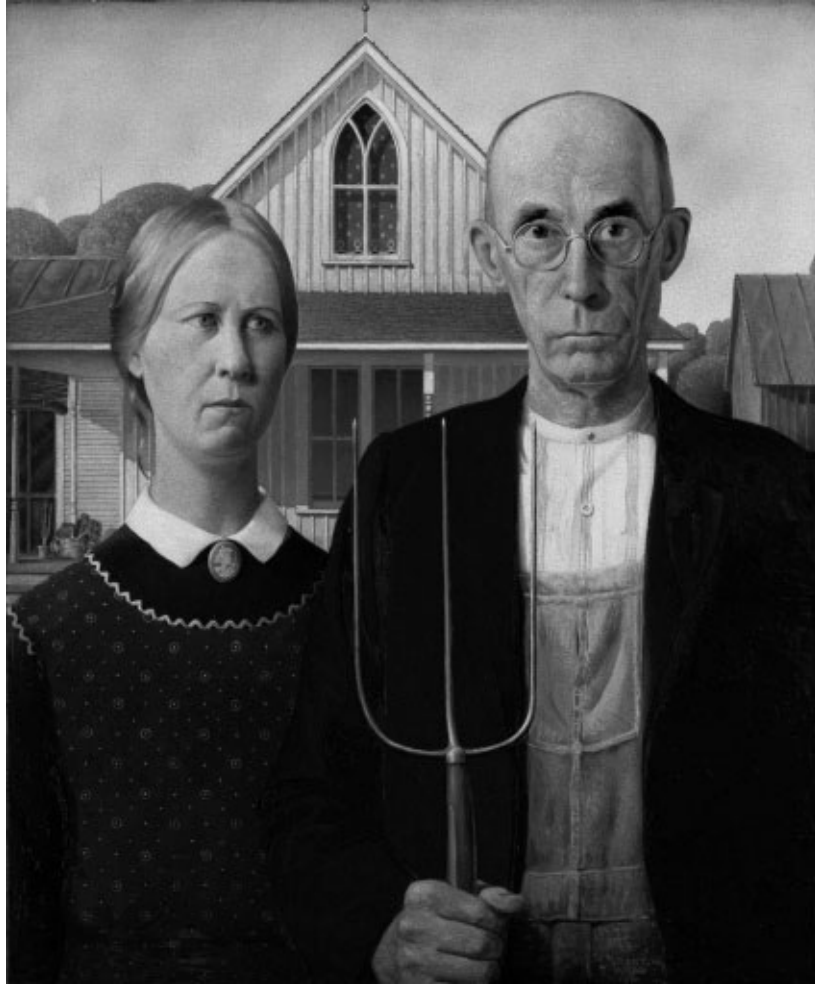
Лавкрафт писал для людей, которые, как и он сам, оставались в глубине души наивными, жадными до острых литературных ощущений подростками, которые любили пощекотать себе нервы вымышленными ужасами, но боялись дать отпор школьному задире (хамоватой продавщице в магазине, зарвавшемуся начальнику и т. д.). Это не сразу укладывается в голове, но Лавкрафт был современником Фолкнера и Фитцджеральда, Джойса и Рильке, Хаксли и Брехта, в его время вокруг него (Америке на тот момент уже было с чем выступить на мировой культурной арене) создавалась Большая Литература, формировался канон модернизма, а он продолжал сочинять свои байки о колдунах и кальмароголовых чудовищах, пытаясь скрыться в своих фантазиях от забот и тревог внешнего мира – пережившего Первую мировую войну и готовившегося ко Второй.

Впрочем, модернизм и «странные истории» – отнюдь не взаимоисключающие явления. В текстах «большой литературы» первой половины XX века прослеживается стойкий интерес к вопросам загробной жизни, потусторонним явлениям и вообще темной изнанке бытия, так что современниками Лавкрафта были не только Хемингуэй и Хаксли, но и Кафка с «Превращением» и «Замком», Булгаков с «Собачьим сердцем», Дж. Р. Р. Толкини с фантазиями о Средиземье... В новом столетии люди не утратили вкус к леденящим душу вымыслам, и литература продолжала их производить на любой вкус и уровень культурных запросов; Лавкрафт со своим избыточно экспрессивным стилем и наивными фантазиями занял нишу авангардистского маньеризма. Неудивительно, что современникам оказалось сложно распознать в отшельнике из Провиденса будущего кумира эпохи компьютерных игр, фандома и ужастиков класса «Б». Но и в эту благодатную для авторов «странных историй» эпоху, актуализировавшую творчество Лавкрафта (особенно его неоязыческую мифологию), титул короля ужасов ему не достался даже посмертно: он по праву отошел достойному наследнику самого Лавкрафта (а также По, Готорна, английских готицистов, немецких романтиков и вообще всех писателей, способных росчерком пера вселить в душу читателя леденящий страх) – Стивену Кингу.

Лекция 4. Стивен Эдвин Кинг. Страх молчания

Мы описываем выдуманные ужасы, чтобы помочь людям справиться с реальными. С бесконечной человеческой изобретательностью мы берем разделяющие и разрушающие элементы и пытаемся превратить в орудия, способные их уничтожить... Итак, на высшем уровне – чистый ужас, под ним страх, и ниже всего – тошнота отвращения. Моя философия, как человека, пишущего в жанре ужасов, заключается в том, чтобы учитывать эту иерархию, ибо это бывает полезно, но избегать отдавать предпочтение какому-то одному уровню на основании того, что он лучше и выразительнее остальных.

С. Кинг. Пляска смерти



Грант Вуд. Американская готика, 1930

По сравнению с Эдгаром По и Говардом Лавкрафтом, Стивен Кинг – несколько менее «удобный» объект для осмысления и размещения в контексте истории литературы ужасов: во-первых, он наш современник, и его творческий канон еще далек от завершения; во-вторых, сам этот канон ширится во всех направлениях, превращаясь в некий необъятный текстовый массив, грозящий заполнить собой все пространство массовой литературы. Совокупное число тиражей его произведений к 2018 году составило 350 миллионов экземпляров, и Кинг явно не собирается останавливаться на достигнутом. Хотя некоторые критики и поклонники его творчества считают, что золотые годы писателя уже позади, и лучшие его произведения были написаны еще в прошлом веке, не похоже, чтобы Кинга это обескураживало. Падения спроса на его «товар» не предвидится, да и магистральная тема его творчества неисчерпаема и постоянно пополняется новыми вариациями: кажется, нет такого страха или фобии,

которые не нашли бы своего отражения на страницах произведений Кинга. Вампиры, оборотни, инопланетные твари, маньяки, призраки, смертельные вирусы, ожившие бытовые приборы и гигантские крысы – Король всему находит литературное применение, даже если критики и литературоведы давно списали тот или иной мотив в утиль по причине его тотальной исчерпанности. Для мистера Кинга не существует негодного материала: он способен реанимировать даже самый тривиальный, утративший свою остроту и притягательность сюжет, потому что знает – бывших страхов не существует. Сознание (и подсознание) современного человека населено призраками и демонами, которые только и ждут своего шанса вырваться на свободу, а Кинг предоставляет им такую возможность на страницах своих текстов.

Если Говард Лавкрафт стремился представить своей аудитории картины невообразимого, невыносимого для человеческого рассудка ужаса, после столкновения с которым прежнее существование становится невозможным (а иногда и существование как таковое), то Кинг даже невероятное и чудовищное умеет вписать в будничную картину повседневной жизни, знакомую большинству читателей до оскомины, до сведенных зевотой челюстей. Возможно, это одна из причин его практически неизменного успеха у широкой читательской аудитории. В отличие от По и Лавкрафта, изображающих своих героев в экстраординарных, неправдоподобных обстоятельствах, Кинг рисует ужасное как нарушение обыденного, привычного хода вещей (казалось бы, что может быть прозаичнее и скучнее гладильной машины^[147]? банки пива^[148]? старых кроссовок^[149]?), сталкивая нас с неутешительным фактом: никто не застрахован от встречи с собственными кошмарами, даже если они скрываются под личиной повседневных предметов или явлений. Например, пожилая учительница из рассказа «Детки в клетке» начинает замечать в учениках одного из классов что-то странное и зловещее, хотя на своем веку успела уже повидать немало сложных случаев. В повести «Счастливый брак», в которой мотив домашней рутины, размеренности и предсказуемости семейной жизни играет ведущую роль, героиня отправляется в гараж за батарейками для пульта, и случайно узнает, что ее муж – не тот, кем казался все годы их благополучного брака. В рассказе «Летающий в ночи» главный герой, журналист таблоида «Потусторонний взгляд», преследует кровожадного вампира, которого считает просто сумасшедшим. Встреча вампира и его преследователя изображена Кингом в предельно приземленном ключе с добавлением прозаичных

физиологических деталей, неожиданных в рассказе о сверхъестественном:

«Это был звук, который он слышал не меньше тысячи раз, звук, столь обыденный в жизни любого американца... но сейчас этот звук наполнил его ужасом и непреодолимым страхом, выходящим за пределы его опыта и воображения. Это был звук мочи, льющейся в писсуар. Но, хотя он и видел все три писсуара в забрызганное блевотиной зеркало, он не видел никого рядом хоть с одним из них. Диз подумал: вампиры не отража... Потом он увидел красноватую жидкость, стекающую по фарфору среднего писсуара, увидел, как она, закручиваясь, стекает в расположенные в геометрическом порядке отверстия на дне. В воздухе не было струи; он видел ее, лишь когда она касалась мертвого фарфора. Только тогда она становилась видимой»^[150].

Пределно натуралистичная картина, составленная из повседневных, обыденных элементов, напоминает читателю о том, что зло может быть вполне вещественной, приземленной частью нашей жизни, лишенной лавкрафтианского барочного размаха или мистического ореола классической готики; чтобы столкнуться с ним, не обязательно отправляться в экспедицию на край света или выискивать в древних книгах зловещие заклинания. Один из фирменных кошмаров у Стивена Кинга, немислимый в творчестве его предшественников и учителей, но понятный и близкий современным читателям, – это индустриальный ужас восставших против власти человека, своего творца и хозяина, вещей: оживают и выходят из-под контроля машины^[151] («Кристина», «Грузовики», «Грузовик дяди Отто», «Миля 81», «Почти как „бьюик“»), техника («Давилка», «Газонокосильщик»), игрушки («Поле боя», «Клацающие зубы», «Обезьяна»). Здесь жуткое (в его фрейдистской интерпретации) умножается на промышленный масштаб и апокалиптический характер подобной катастрофы, подразумевающей, что даже столетия технического прогресса не приблизили человека к вожделенному статусу властелина вселенной; напротив – окружив себя удобными предметами, незаменимыми безмолвными помощниками, человек сделал себя еще более беспомощным и уязвимым перед лицом недружелюбного мира^[152]. Эта же мысль прослеживается в текстах, в которых предметы не оживают, но все равно представляют потенциальную опасность и служат проводником чужой воли, чаще всего злой («Мобильник», «Карниз», «Всемогущий текст-процессор», «„Кадиллак“ Долана», «Гвенди и ее шкатулка»).

В художественной вселенной Стивена Кинга зло далеко не всегда

имеет исключительно мистическую, потустороннюю природу. Поскольку в жанровом отношении писатель так же всеяден, как и в тематическом, в пространной его библиографии есть и детективные истории (три романа о Билле Ходжесе), и психологические триллеры («Дорожные работы», «Долорес Клейборн», «Мизери»), и научно-фантастические романы («Долгая прогулка», «Бегущий человек»), лишенные сверхъестественного компонента (по крайней мере, доминирующего), что не делает их менее жуткими и захватывающими.

Иногда мистика в его произведениях вообще кажется вторичной, декоративной, вписанной в тексты по инерции, в соответствии с репутацией самого автора, тогда как весь ужас сосредоточен в каком-то очень обыденном, посюстороннем явлении. Например, в романе «Куджо» маленького Теда по ночам посещает таинственный монстр из шкафа, однако рассказ о его визитах – лишь прелюдия к основной, вполне реалистичной и оттого по-настоящему душераздирающей драме. Само видение из шкафа прописано нечетко, размыто – иногда оно антропоморфно и тогда напоминает призрак местного маньяка Фрэнка Додда, который после смерти стал персонажем локального фольклора, хотя в его истории не было ничего мистического^[153]. В другие моменты монстр похож на дикого зверя, и тогда его появление символически анонсирует центральную коллизию и трагическую развязку всего романа, жанровая природа которого сочетает в себе черты психологического триллера и семейной драмы, оставляя мистическим элементам второстепенную роль.

Отсутствие у сверхъестественного зла фиксированного доминирующего места в художественной вселенной Кинга иногда приводит к сомнению в объективности его существования. Так, в романе «Сияние» – возможно, лучшем произведении Кинга – необъяснимые и жуткие явления (привидение из номера 217, демонический «хозяин» отеля и его гротескные вечеринки с призраками гостей, зловещие трансформации ландшафтных фигур и другие кошмары отеля «Оверлук») делают повествование завораживающим и придают ему атмосферность и остроту. Однако они не могут вытеснить из сознания читателя тот факт, что основной источник зла в романе, генерирующий темную энергию и создающий смертельную угрозу для всех персонажей – это искалеченная детскими травмами, алкоголизмом, профессиональными и творческими неудачами душа Джека Торранса, который и превращается в самого страшного демона «Оверлука» (эту мысль автор подчеркивает вынесенной в эпиграф провербиальной фразой Гойи, послужившей названием одного из его офортов цикла «Капричос»: «Сон разума рождает чудовищ»).

Потенциальная возможность двойкой трактовки (предполагающей наличие мистического начала или, напротив, отрицающей его значение) характерна для многих произведений Кинга. В рассказе «Девочка, которая любила Томаса Гордона» мифическое существо, преследующее заблудившуюся в лесу Тришу, для постороннего глаза выглядит как медведь, хотя самой героине является в более жутком обличье. «Существо остановилось перед ней. Глаз не было, только два круга, заполненные копошащимися насекомыми, личинками, червями. Они гудели, извивались, толкались, чтобы попасть в каналы, уходящие в мозг. Открылась пасть, и Триша увидела, что в горле полным-полно ос, налитых ядом, которые ползали по пережеванным щепкам и кишке олененка, которая служила существу языком»^[154]. Однако автор рассказа предоставляет самому читателю делать выводы о природе пережитого девочкой опыта: была ли это встреча со сверхъестественным, или перенесенные лишения и болезнь вызвали у девочки ужасающие галлюцинации.

Появление случайного свидетеля этого противостояния не приближает читателя к однозначному ответу: «В тот же самый момент она увидела, что существо-медведь стало обычным медведем с огромными, остекленевшими глазами, в которых застыло изумление. А может, он и всегда был обычным медведем. Да только в глубине души Триша знала, что это не так... Тревис Херрик не знал, что именно он видел. В те несколько секунд, которые девочка и медведь провели, застыв, как памятники, глядя друг на друга, у него сложилось ощущение, что это вовсе и не медведь, но об этом Тревис Херрик никому не сказал. Люди знали, что он не прочь выпить, они могли подумать, что он рехнулся». В рассказе «Игра Джералда» на долю героини выпадает схожий опыт, только в замкнутом пространстве: оказавшись в беспомощном состоянии, прикованная к кровати, Джесси переживает череду галлюцинаторных эпизодов, часть которых в итоге оказывается отражением реального опыта, но соотношение реального и воображаемого в этом опыте автор не уточняет.

Утратой контакта с реальностью, выходом в плоскость иррационального герои Кинга часто реагируют на мучительные, травматичные события реальной жизни. Тесс, героиня рассказа «Громила», переживая шок после жестокого изнасилования и планируя месть, разговаривает со своим автомобильным навигатором, который обладает не только голосом, но и собственным видением ситуации. Учитель Робинсон, готовящий мучительную смерть убийце своей жены, слышит в своей голове голос покойной супруги, вдохновляющий его на продолжение

задуманного («„Кадиллак“ Долана»). В других историях неспособность провести грань между реальностью и собственными фантазиями выдает в героях симптом душевной болезни. Здесь Кинг воспроизводит нарративную стратегию, характерную для многих произведений Эдгара По, у которого герой-рассказчик тоже дает читателям заведомо неполную или искаженную в свою пользу картину событий, оставляя аудитории пространство для размышления о подлинном характере произошедшего – было ли оно результатом вмешательства потусторонних сил или следствием опасного помешательства самого персонажа. И Кинг, и Эдгар По используют в этой разновидности страшных историй прием ненадежного рассказчика: не имея иного источника информации, мы принимаем на веру предложенную нам версию событий, которая постепенно разваливается из-за несостыковки деталей или неспособности самого рассказчика удерживать цельность своей фальшивой легенды. У По примером такой нарративной организации текста являются хрестоматийные «Береника», «Бес противоречия», «Черный кот»; у Кинга – «Земляничная весна», «1922», «И пришел бука». Эти произведения Кинга допускают амбивалентную интерпретацию, один из вариантов которой основан на допущении вмешательства таинственных сил, второй – на предположении о заведомом безумии рассказчика или главного героя. Так, в рассказе «И пришел бука» повествование строится как исповедальная история некоего мистера Биллингса об убийстве его детей некой темной сущностью, которая в конце нападает и на самого героя. Однако его поведение в кабинете психотерапевта, его манера говорить, отношение к жене и детям^[155] – все это выдает в нем агрессивного, склонного к насилию человека с признаками паранойи, что выдвигает на первый план более прозаичную, но не менее трагичную версию событий: Биллингс сам убил детей в припадке гнева или безумия, а финальная сцена, в которой доктор оказывается тем самым монстром (букой), – апофеоз душевной болезни, окончательно захватившей его рассудок.

Аналогичным образом можно прочитать в двух направлениях рассказ «Детки в клетке»: как историю помешательства школьной учительницы, достигшей критической точки профессионального выгорания и в порыве безумия убившей нескольких детей, и как рассказ о проникновении в жизнь человека темных и враждебных сил, искусно маскирующихся под элементы повседневной реальности. Роман «Сияние» тоже оставляет простор для трактовок: произошедшее в отеле «Оверлук» можно рассматривать как хронику очень острого случая кабинной лихорадки,

помноженной на абстинентный синдром, депрессию и творческий кризис главного героя, или как вариацию классической истории о доме с привидениями, в котором темные силы постепенно завладевают душами своих жертв^[156].

Тема безумия, которое открывает для героя портал между двумя мирами – реальным и потусторонним, – роднит Кинга и По, а представление о многообразии враждебных человеку сущностей, способных в любой момент сокрушить его с трудом налаженное и обманчиво размеренное существование, сближает Кинга с Лавкрафтом. Однако от обоих авторов Кинга существенно отличает отношение к его персонажам. Его герои – нередко рядовые, на первый взгляд малопримечательные люди, которые, в отличие от персонажей Лавкрафта, не ищут встречи со сверхъестественным и не стремятся проникнуть в тайны древних религий, запретных книг и иных миров. Даже обладающий даром ясновидения Джон Смит (персонаж с нарочито нулевым, исключаящую всякую индивидуальность именем) тяготится своим случайно обретенным даром и горько сожалеет о той минуте, которая разделила его жизнь на «до» и «после». Джон Смит (герой романа «Мертвая зона») – характерный пример кинговского персонажа, который оказался наделен сверхъестественными способностями против воли и не к собственному благу.

Образ маленького человека, в чью жизнь без приглашения врывается сверхъестественное и, как правило, разрушает ее до основания, является сквозным для всего творчества Кинга, начиная с его первого романа, «Кэрри». История о девушке, которая наделена невероятными способностями (телекинез), но с трудом может их контролировать, с незначительными вариациями повторяется в романе «Воспламеняющая взглядом» (пирокинез Вики Макги). В этом романе тема уязвимости человека даже вопреки его фантастическим талантам усугубляется мотивом противостояния личности и государства, которое в надежде на разработку сверхоружия поощряет бесчеловечные эксперименты над простыми американцами.

В жизни Джона Коффи («Зеленая миля») и Дэнни Торранса («Сияние») сверхъестественный дар тоже играет роковую роль. Чтобы подчеркнуть впечатление беспомощности и хрупкости своих персонажей, Кинг часто выводит в качестве протагонистов детей или подростков, а также людей с ограниченными возможностями (немыслимая в творчестве По или Лавкрафта ситуация). Его юные герои – Дэнни («Сияние»), Вики («Воспламеняющая взглядом»), Триша («Девочка, которая...»), Тэд

(«Куджо»), Гвенди («Гвенди и ее шкатулка»), участники «Клуба неудачников» из романа «Оно» – чаще всего аутсайдеры, не способные подстроиться под обывательские представления о нормальности. Парадоксальным образом их суперсила делает их еще более слабыми, поскольку строит непреодолимую стену между ними и теми, кто считает их мутантами, фриками, изгоями. Сами сверхъестественные таланты, разными путями приходящие к героям, можно прочесть как символическое обозначение их попыток справиться с нарастающим отчуждением от общества и от мира... К примеру, загадочный и довольно зловещий образ Тони, воображаемого друга Дэнни, подчеркивает бездну непонимания между неординарным ребенком и его родителями и острую потребность мальчика в поддержке, в посреднике между ним и сложным взрослым миром. Телекинез Кэрри – материализация гнева, обиды и ненависти, накопившихся в душе девочки за годы школьной травли и унижений со стороны деспотичной матери – религиозной фанатички. Способности Вики Макги – ее ответ враждебному и несправедливому миру, в котором даже дети могут оказаться подопытным или расходным материалом для бездушной государственной машины.

Кинг с неизменным сочувствием описывает одиночество этих подростков, их потребность в друге, в наставнике, единомышленнике, не скрывая при этом автобиографической подоплеку некоторых образов. В своем развернутом эссе «Как писать книги», а также в предисловиях к некоторым своим произведениям и в многочисленных интервью он откровенно рассказывает о своем сложном, неблагополучном детстве, об отношениях с братом, с матерью и ее многочисленными родственниками, о бесконечных переездах, об опыте аутсайдерства в школе – обо всех тех вещах, воспоминания о которых послужили строительным материалом для биографий его героев: «Я пишу снова и снова о фундаментальной разнице между детьми и взрослыми и о целительной силе воображения... Это всего лишь интересы, выросшие из моей жизни и мыслей, из моего опыта мальчика и взрослого, из моих ролей мужа, отца, любовника, писателя»^[157].

Складывается впечатление, что для самого Кинга именно опыт писателя требует особенно глубокой рефлексии, что подталкивает его из книги в книгу, на протяжении всего творческого пути, выводить в качестве протагониста представителя своей профессиональной гильдии^[158]. Уже во втором его романе («Салимов удел») главным героем является молодой человек, который «слыл умеренно удачливым беллетристом». Сам образ

Бена Мирса сложно назвать автобиографическим, однако он наделен даже некоторым портретным сходством с самим писателем^[159]; кроме того, герой высказывает на страницах книги мысли, которые очень созвучны кинговским интервью и заметкам о литературном творчестве: «Не стоит извиняться, – сказал Бен. – Все писатели любят поговорить о своих книгах. Иногда, когда я ночью лежу в постели, то выдумываю интервью с самим собой „Плейбою“. Напрасная трата времени. Они занимаются авторами только, если их книги что-то значат для университетских интеллектуалов». Для фабулы романа род занятий главного героя принципиален: он возвращается в город своего детства, чтобы написать очень важный для него роман (как сказали бы психологи, закрыть гештальт). Так появляется шкатулочная, отчасти лавкрафтианская тема романа в романе^[160], история написания которой вплетается в основной сюжет произведения и влияет на него.

Если автобиографические черты в «Салимовом уделе» едва намечены, то в следующем романе Кинга – «Сияние» – сходство жизненных историй автора и главного героя, бывшего школьного учителя Джека Торранса, бросается в глаза, что делает роман еще более пугающим (хотя в эссе «Как писать книги» Кинг несколько лукавит, заверяя читателей, что, работая над «Сиянием», «не понимал, что пишет о себе самом»)^[161]. Торранс похож на своего создателя тремя ключевыми для его образа вещами, тремя моментами личностной и профессиональной идентификации: он писатель (правда, не слишком удачливый, но в 1975 году Кинг еще не знал, что его собственные произведения будут издаваться миллионными тиражами по всему миру, и «Сияние» было только третьим его романом), бывший школьный учитель (Кинг несколько лет преподавал английский язык в провинциальной школе) и алкоголик. Торранс отчаянно пытается преодолеть пагубную зависимость, но в итоге капитулирует, чем ускоряет неизбежный трагический финал. Кингу, в отличие от его героя, удается избежать катастрофической развязки и вовремя остановиться на пути к моральному и физическому саморазрушению.

Сам Кинг утверждает, что частью его терапии было писательство, а криком о помощи – роман «Мизери», который стал завуалированной исповедью писателя, его развернутой саморефлексией на тему механизмов творчества и природы разного рода аддикций, в том числе зависимости от самого писательства «...что действительно заставило меня решиться, так это была Энни Уилкс, психованная сестра из „Мизери“. Энни – кокаин, Энни – алкоголь, и я решил, что хватит с меня быть ее ручным писателем».

Кинг приравнивает Энни к наркотикам, но ведь в романе именно «психованная медсестра» заставляет Пола Шелдона брать в руки перо и поддерживает в нем (хоть и варварскими способами) творческий настрой. В каком-то смысле Энни – чудовищная пародия на образ Музы, а история Пола Шелдона – буквальное прочтение метафоры «писателем овладело вдохновение».

Кинг неоднократно обыгрывает в сюжете «Мизери» гендерные инверсии в системе персонажей. В соответствии с исторической реальностью и ее отражением в массовой культуре, сюжеты о серийных убийствах, похищениях, насильственном удержании и овладении подразумевают, что субъект этих действий – мужчина, а объект – женщина (как в культовых романах «Коллекционер» Фаулза, «Парфюмер» Зюскинда, «Молчание ягнят» Томаса Харриса). В «Мизери» Кинг выворачивает эту ситуацию наизнанку, усугубляя ее кошмарность для оказавшегося в плену Пола материнскими штрихами образа и поведения Энни и ее принадлежностью к самой гуманной в мире профессии, в ее исполнении приобретающей зловещий и мрачный ореол.

Однако историю Пола можно прочесть и на более глубоком символическом уровне: хотя Энни удерживает его силой и заставляет воскрешать нелюбимую литературную героиню, с которой писатель надеялся распрощаться, он и до роковой аварии, в сущности, находился в плену. Энни – всего лишь материальный, зримый образ могущественной и грозной силы, которая управляет любым сочинителем (артистом, режиссером, актером), если слова «успех», «слава», «признание» имеют над ним хоть какую-то власть. Пол Шелдон мечтал написать жесткий, агрессивный роман о жизни криминального мира, в то время как читатели ждали от него новых любовно-приключенческих романов в псевдовикторианском стиле. Шелдон уже был заложником – заложником Мизери, собственной популярности, читательской аудитории, диктовавшей ему, про что и как писать, и сам понимал это.

«Не смейте это так называть. Я терпеть не могу, когда вы так говорите. Он посмотрел на нее с искренним удивлением: – Как? Что называть? – Терпеть не могу, когда вы опошляете данный вам Богом талант, называя его бизнесом. – Прошу прощения. – Есть за что, – жестко произнесла она. – С таким же успехом вы можете себя называть проституткой. Нет, Энни, подумал он, чувствуя прилив ярости. Я не проститутка. „Быстрые автомобили“ – это о том, как не быть проституткой. Этот роман помог мне убить эту проклятую <...> Мизери, теперь мне так кажется. Я поехал на Западное побережье, чтобы отпраздновать

освобождение от собственной продажности»^[162].

Кингу, очевидно, было хорошо знакомо это чувство внешнего принуждения, давления со стороны читателей и критиков, косвенного ограничивающих его творческую свободу. За год до «Мизери» он попытался свернуть в сторону от надоевшей жанровой колеи, сложившейся из различных вариаций хоррора, и опубликовал роман-сказку в духе Урсулы ле Гунн («Око дракона»). Хотя ценители жанра фэнтези отметили произведение как удачное, поклонники самого Кинга были разочарованы сменой курса и требовали возвращения Короля к прежней стилистике и тематике, чем, возможно, и вдохновили писателя на создание образа Энни Уилкс.

Кинг оказался заложником собственного жанрового амплуа и соответствующего ему читательского спроса. При этом в романе Энни названа идеальным читателем. В сущности, и Кинг, и его герой испытывают потребность в подобной фигуре: она стимулирует творческий процесс, делает его хоть и подневольным, насильственным, однако придает ему конкретный смысл и позволяет на время забыть о главном страхе любого писателя – страхе немоты, тотального коллапса нарративных способностей. Пол Шелдон не только соглашается написать новый роман о Мизери для Энни, но и начинает постепенно получать удовольствие от процесса, несмотря на издевательства, которым его подвергает Энни – и в итоге создает лучший роман всего цикла, ставший бестселлером. После смерти медсестры и освобождения из кошмарного плена Пол страдает от творческого кризиса, как будто муза покинула его окончательно и бесповоротно: «бесплодные дни превращались в бесплодные недели, а потом в бесплодные месяцы, и он уже начинал сомневаться, что следующая книга будет... ему нужны сюжеты, нужна работа фантазии. Вот настоящее безотказное лекарство, но оно куда-то испарилось. Похоже, закончилось время игры».

Сквозной образ романа, символический не только в отношении Пола, но и для самого Кинга – Шахерезада: подобно героине восточной сказки, вынужденной каждую ночь придумывать новую захватывающую сказку ради собственного выживания, любой писатель существует, пока продолжает повествование. Молчание равносильно его смерти, и, судя по объему произведенной литературной продукции (60 романов, более 200 рассказов, эссе, сценарии, стихи, заметки), оно пугает Кинга куда больше, чем вампиры, мутанты и маньяки, вместе взятые. Учитывая, что Король ужасов недавно разменял восьмой десяток, маловероятно, что он собирается осваивать какие-то другие способы справляться с этим страхом,

кроме того, который открыл для себя еще в детстве – писательства. Поэтому у его поклонников есть надежда получить от мэтра (к негодованию Гарольда Блума) еще несколько захватывающих романов, прежде чем он уступит корону и титул пока еще неизвестному (или неочевидному – в претендентах, собственно, нет недостатка) наследнику.

notes

СНОСКИ

1

В переводе с др.-греч. – «очищение».

Так, в трагедии Софокла «Эдип-царь» о смерти Иокасты и самонаказании Эдипа персонажам (и зрителям) сообщает домочадец. Начав свой рассказ словами «Божественной не стало Иокасты», он описывает самоубийство царицы и ослепление царя в подробностях, которые актерам было бы крайне затруднительно представить на сцене, а зрителям – тягостно созерцать:

...И видим мы: повесилась царица –
Качается в крученой петле. Он [Эдип],
Ее увидя вдруг, завыл от горя,
Веревку раскрутил он – и упала
Злосчастная. Потом – ужасно молвить! –
С ее одежды царственной сорвав
Наплечную застежку золотую,
Он стал иглу во впадины глазные
Вонзать...
Так мучаясь, не раз, а много раз
Он поражал глазницы, и из глаз
Не каплями на бороду его
Стекала кровь – багрово-черный ливень
Ее сплошным потоком орошал.

Пер. С. Шервинского.

Делюмо Ж. Ужасы на Западе / Пер. Н. Епифанцевой.

Под особым подозрением находились кошки, жабы, волки (как потенциальные оборотни), а также животные черной масти или с врожденными аномалиями. Впрочем, людям с особыми приметами (родимыми пятнами, дефектами внешности и т. д.) тоже жилось очень трудно – они были главными кандидатами на роль колдунов, ведьм и пособников дьявола.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

О чем так прочувствованно говорит Гамлет в своем знаменитом монологе:

...Кто бы плелся с ношей,
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
Когда бы страх чего-то после смерти, –
Безвестный край, откуда нет возврата
Земным скитальцам, – волю не смущал,
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, от нас сокрытым?

Пер. М. Лозинского.

Существование которой, впрочем, все чаще ставилось в эту эпоху под сомнение.

Так, в наибольшей степени попадает под определение «классициста» младший современник Шекспира, его возможный соавтор (и бесспорный соперник) Бен Джонсон (1572–1637): ряд его произведений содержит черты, восходящие к античным образцам и соответствующие «заветам» Аристотеля и Горация (чью «Науку поэзии» Джонсон перевел на английский).

По стилю и манере максимально далекий от строгих канонов классицизма.

«Венера и Адонис» и «Опороченная Лукреция».

Так, например, были созданы «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Холиншеда (1577), изначально задуманные как сборник текстов нескольких авторов.

Если только опосредованно: столь продолжительные военные действия вовлекали большие человеческие ресурсы, и в итоге «под ружье» встали состоявшиеся или потенциальные градостроители, реставраторы, архитекторы, садовники, художники.

В ходе роспуска монастырей при Генрихе некоторые здания были не разрушены, а выкуплены состоятельными дворянами, переделавшими приобретения на свой вкус: так, аббатство Блэк Фрайерз, стоявшее на берегу Темзы в Лондоне, превратилось в частный театр. Пуритане с примерно одинаковой силой ненавидели католические «капища» и «рассадники духовной заразы» – театры, поэтому при возможности не оставляли камня на камне и от тех, и от других.

Милтон Дж. L'Allegro / Пер. Ю. Корнеева.

То есть объяснить человечеству, в чем заключалось первое грехопадение, и как оно соотносилось с идеей свободы воли и с любовью Бога к своему непослушному творению.

Не то чтобы у жителей других европейских стран было меньше поводов бояться и одновременно смаковать ужасы в жизни и в искусстве, просто англичан предрасполагали к этому их история с географией: жизнь на острове, открытом со всех сторон захватчикам и просто чужакам, порождает повышенную тревожность и болезненную чувствительность ко всему иному, незнакомому. Как утверждает историк Жан Делюмо, «тайный или явный страх... характерен для любой цивилизации, плохо оснащенной для отражения натиска окружающих его врагов» – что вполне применимо к Британии на всех этапах ее существования.

Например, в песенке «Как я ехал по Чариш-Кросс», предположительно возникшей еще в XVII веке, фигурирует образ «черного человека на черной лошади» – казненного пуританами короля Карла I, статуя которого действительно находится на указанной улице. В другом безобидном стишке рассказывается, как старый Роджер, на могиле которого посадили группу, восстал из мертвых и напал на старушку, решившую полакомиться сладким фруктом с кладбищенского дерева. Во многих считалках этого сборника речь идет о смерти, похоронах, несчастных случаях – «Дети на льду», «Кто малиновку убил?», «Пять мешков пшеницы». Неудивительно, что некоторые из них вдохновили Агату Кристи на создание таких мрачных по своей атмосфере детективных романов, как «Десять негритят» или «Хикори Дикори Док».

И порой даже имел политическое значение. К примеру, во время Войны роз состоялся суд над женой одного из Ланкастеров, Хамфри Глостера, брата короля Генриха V. Морганатическая супруга герцога обвинялась в использовании колдовских чар с целью извести монарха. Высокий статус мужа спас ей жизнь – Элеонору не сожгли и не запытали до смерти, как это обычно происходило с «ведьмами», а отправили в пожизненную ссылку. Этот эпизод, однако, существенно подорвал положение Глостера при дворе.

Незадолго до смерти Елизавета стала очень подозрительной и суеверной и в некоторых своих болезнях винила недоброжелателей, наводивших на нее порчу.

По легенде, в коридорах Тауэра можно увидеть призрачную фигуру женщины в белых одеждах – Анны Болейн, казненной по приказу ее венценосного супруга.

Дефо Д. Дневник чумного года / Пер. К. Атаровой.

Новый век начался для англичан, которые еще не забыли кошмары чумного 1665 года, с очередной эпидемии – в 1700 году в Лондон пришла оспа, уносившая жизнь каждого четвертого из числа заболевших. В 1705 оспе сменила корь. Едва ли хоть одно десятилетие этого века обошлось без вспышек опасных болезней. В семейной истории каждого англичанина, особенно в столице и портовых городах, были отражены печальные свидетельства эпидемий; чаще всего жертвами болезней становились дети и пожилые люди.

Последние официально зарегистрированные случаи осуждения и казни людей, обвиненных в колдовстве, датируются первой третью XVIII века (суд над Джейн Уэнхем, казнь Мэри Хикс и ее дочери в 1716, казнь Дженет Хорн в 1727 году). В 1735 году правительство Англии принимает «Закон о колдовстве», который под страхом наказания запрещал преследовать кого-либо по обвинению в занятиях магией, сношениях с дьяволом и т. д. Однако в народе вера в существование ведьм была неистребима, что подтверждают случаи самосуда над подозреваемыми в колдовстве, например, убийство возбужденной толпой пожилой женщины, Рут Осборн, в 1751 году.

Пер. Б. А. Жуковского.

Пер. М. Талова.

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. Е. Лагутина.

Рэдклиф А. Удольфские тайны / Пер. Л. Гей.

От англ. «graphic violence», изображение актов жестокости и насилия в искусстве и СМИ без цензуры.

В частности, сложно не заметить близость категории возвышенного в трактовке Берка к фрейдистской концепции жуткого, изложенной в одноименной статье 1919 года и проиллюстрированной примерами из новеллы Гофмана «Песочный человек». Фрейд, вероятно, не был знаком ни с трактатом Берка, ни с трудами его современников, потому что в начале своей статьи утверждает: «По этому поводу не найдешь почти ничего в пространных писаниях эстетики, вообще охотнее занимающейся чувством прекрасного, величественного, привлекательного, то есть положительными видами эмоций... чем чувством неприятного, отталкивающего, мучительного». Однако его определение жуткого совпадает по смыслу с описанием возвышенного у Берка: «Жутким... всегда становится нечто, в чем до некоторой степени не разбираются. Чем лучше человек ориентирован в окружающей среде, тем труднее ему испытать впечатление жути от вещей или событий». Пер. Р. Додельцева.

Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана.

Нельзя не отметить культовый статус Милтона для предромантизма и готики. Милтона приводит в пример в своих статьях Э. По, Лавкрафт называет его косвенным виновником своих кошмаров, утверждая, что его «фирменные» чудовища «мверзи» (в других переводах – «крылатые твари») впервые посетили его во сне, навеянном иллюстрациями Доре к «Потерянному раю» Милтона. В повести «Шепчущий во тьме» Лавкрафта рассказчик находит бюст Милтона в доме своего друга, похищенного инопланетянами. В его рассказе причудливый пейзаж вызывает у героя ассоциации с «Потерянным раем». В романе Стивена Кинга «Воспламеняющая взглядом» у главного героя в машине лежит томик с поэмой Милтона.

Возможно, трактат Берка был настольной книгой не только готицистов-предромантиков, но и Говарда П. Лавкрафта, чьи произведения изобилуют описаниями вышеназванных состояний и аффектов. Огромные размеры, впечатление силы, ужасные звуки, бесконечность, темнота и одиночество – набор элементов и мотивов практически любого из рассказов Лавкрафта, начиная с «Дагона» или «Храма» и заканчивая лирическим циклом «Грибы с Юггота». Однако автор «мифов Ктулху» в своей эстетической палитре не ограничивался только возвышенным вариантом ужасного и совмещал, зачастую в невыгодных пропорциях, «terror» и «horror», явно не проводя между ними качественного различия. Возможно, именно эта художественная «всеядность» помешала ему занять должное место среди авторов зыбкой и трудноопределимой категории «классика большой литературы», зато гарантировала посмертный титул короля хоррор-беллетристики.

Хотя Аддисон (критик, издатель, публицист) был одним из наиболее видных представителей неоклассического направления в Англии и автором «образцовой» трагедии «Катон», в редактируемых им журналах «Болтун» и «Наблюдатель» периодически публиковались народные баллады и поэзия в предромантическом духе, а в одном из номеров излагалась восточная легенда об отшельнике Барсисе, подарившая писателю-готицисту М. Льюису идею сюжета его будущего романа. Размышления об эстетическом потенциале возвышенного посетили Аддисона во время путешествия, проходившего в окрестностях Альп. Свои впечатления от поездки писатель использовал как основу для цикла эссе о возвышенном, опубликованных под общим заглавием «Удовольствия воображения» в журнале «Наблюдатель», выпуски с 411 по 421.

Джорджо Вазари (1511–1574) – итальянский писатель, архитектор, критик, основатель современного искусствоведения.

К примеру, роман У. Бекфорда «Ватек» относится к редкой разновидности восточной готики.

Исторический фон готических романов необычайно пластичен и пригоден для создания красочных барельефов, необходимых в качестве фона для сюжета. Горацио Уолпол не дает себе труда обозначить время действия своего произведения в конкретных рамках: для него важен сам факт давности и «средневековости» произошедшего: «Главные события повести приводят на ум мрачнейшие века христианской эры – именно тогда верили в возможность подобных происшествий... Если бы она возникла приблизительно в то же время, когда якобы происходило рассказанное в ней, то следовало бы заключить, что это имело место где-то между 1095 и 1243 годом, то есть между первым и последним крестовым походом, или немного позже. В повести нет никаких других обстоятельств, которые позволили бы определить, к какому периоду относится ее действие». Пер. Е. Шора.

Например, падение на замковый двор гигантского рыцарского шлема, убившего наследника местного князя, или появление огромного призрака, возвещающего об исполнении древнего пророчества и восстановлении справедливости. Не следует, однако, забывать, что современникам Уолпола все это было в новинку – подобное можно было услышать в деревенской таверне за вечерним элем, или в людской, где слуги отдыхают после трудового дня и развлекают друг друга страшными историями, но читать об этом в книге было как минимум неожиданно и непривычно. Даже распространение кладбищенской поэзии и фольклорных мотивов в лирике не готовило читателя к такой концентрированной и щедро приправленной сентиментальностью и гротеском порции ужасов.

«Les Poetes maudits» – изначально название цикла статей Поля Верлена (1884), посвященную его современникам – поэтам, бунтарям, борцам с лицемерной буржуазной моралью (Малларме, Рембо, Корбьеру). Постепенно само выражение стало нарицательным, а список «проклятых» существенно расширился, в том числе ретроспективно. Единого биографического сюжета, отражающего «проклятие», нет, однако главный критерий – противостояние обществу и его ханжеским ценностям; часто, хоть и не обязательно – отсутствие в жизни поэта финансовой стабильности, официального признания, нападки критиков, нищета, личные драмы, ранняя смерть.

Вольтер, например, посвятил значительную часть своей жизни спасению людей, ставших жертвами преследования со стороны католической церкви, и организовал в своем имении в Швейцарии коммуну для беженцев. Джонатан Свифт перечислял основную часть своих заработков на благотворительность и на постройку лечебницы для душевнобольных.

Его стихи были первыми произведениями, напечатанными в принадлежащей Уолполу типографии.

Так Уолпол стал косвенным виновником гибели одного из «проклятых поэтов» эпохи предромантизма. В 1769 году к нему как издателю обратился семнадцатилетний юноша, в своем творчестве успевший проявить признаки если не гениальности, то поистине выдающегося дарования – Томас Чаттертон (1752–1770). Юный поэт был автором нескольких стихотворений в духе Оссиана, а также ряда прозаических текстов, искуснейшим образом стилизованных под средневековые рукописи, якобы написанные жившим в XV веке монахом Томасом Роули. Трактат «Роули» о живописи Чаттертон предложил на рассмотрение Уолполу, который не сумел по достоинству оценить гениальную подделку. Через год живший в крайней нищете молодой поэт, сломленный бесплодной борьбой за существование и литературное признание, покончил с собой. Романтики превратили его образ в символ трагической судьбы поэта в бездушном и меркантильном мире: Китс, который сам прожил большую часть жизни в бедности и умер в 25 лет от чахотки, посвятил ему поэму «Эндимион» (1818); Альфред да Виньи написал по мотивам его биографии драму «Чаттертон» (1835).

В основе сюжета драмы лежит мотив кровосмесительной связи между матерью и сыном, скандальный не только для своего времени, но выступающий в каком-то смысле данью традициям елизаветинского и яковианского театра (тема инцеста встречается у Шекспира в «Перикле»). Общество было предсказуемо шокировано пьесой Уолпола, зато Байрон дал ей высокую оценку.

Хотя фигура Шекспира обладала для Уолпола, как и для других предромантиков, почти сакральным статусом, в вопросе оценки Ричарда III как личности и как исторического деятеля Уолпол придерживался «неортодоксальной» позиции, пытаясь реабилитировать злополучного монарха.

В этом Уолпол бы не одинок – его современник Уильям Бекфорд (1760–1844), автор готической арабески «Ватек», потратил часть своего баснословного состояния на возведение огромного псевдоготического замка – аббатства Фонтхилл. Для его постройки была нанята почти тысяча рабочих. Центральная башня должна была вздыматься на высоту 90 метров, однако трижды обрушивалась. Входные двери, ставшие особой достопримечательностью усадьбы, были 11-метровой высоты. В 1822 году эксцентричный богач потерял часть плантаций на Ямайке и был вынужден продать свой архитектурный каприз, чтобы избежать полного разорения. Построенное непродуманно и наспех, под давлением нетерпеливого заказчика, здание Фонтхиллского аббатства оказалось очень недолговечным и уже к 1845 году представляло собой живописные развалины. Остатки своего богатства Бекфорд потратил на постройку еще одной архитектурной причуды – башни в неоклассическом стиле, в которой провел свои последние годы. Оба здания служили Бекфорду не только жилищем, но и хранилищем его богатейшей библиотеки и собрания бесценных предметов искусства и старинного оружия.

Джоши С. Т. Жизнь Лавкрафта / Пер. М. Фазиловой.

Один из самых богатых людей Англии, Уильям Бекфорд слыл человеком сомнительного вкуса и еще более сомнительных моральных качеств. После скандала вокруг его связи с несовершеннолетним юношей из аристократического семейства Бекфорд добровольно отправился в изгнание на континент в сопровождении молодой супруги, которая умерла в родах и оставила его безутешным вдовцом с двумя дочерьми.

Запутанные личные отношения Байрона и четы Шелли, а также знаменательное для истории готической литературы лето 1816 года, которое эта скандально знаменитая компания провела в Швейцарии, стали предметом изображения в литературе и кинематографе. История эта столь причудлива, что, будь она выдумана каким-нибудь писателем, ее сочли бы неправдоподобной и шокирующе аморальной. Основные ее перипетии таковы: в возрасте 19 лет Шелли женился на 16-летней Гарриет Вестбрук, которая была подвержена приступам душевной болезни и неоднократно пыталась покончить с собой. Еще до развода с ней Шелли начал ухаживать за Мэри Уолстонкрафт Годвин, которой тоже едва исполнилось 16 лет, и увез ее из родительского дома вместе с ее младшей сводной сестрой Клэр Клэрмонт, впоследствии ставшей любовницей Байрона и родившей ему дочь. Вскоре после развода Гарриет Шелли покончила с собой, и поэт потерял права на опеку над своими детьми от первого брака.

Байрон умер в 36 лет, Шелли погиб во время кораблекрушения в возрасте почти 30 лет.

Мать Мэри умерла вскоре после родов, и будущую создательницу «Франкенштейна» воспитал отец, философ и писатель Уильям Годвин, автор социально-психологической модификации готического романа – «Приключения Калеба Уильямса» (1794), «Септ-Леон» (1799). Единоутробная сестра Мэри, Фанни, покончила с собой в тот же год, что и первая жена Перси Биш Шелли. Семейная жизнь Мэри и Перси Шелли тоже была довольно печальной. Годвин отвернулся от дочери после ее побега с возлюбленным; их первый ребенок родился на свет раньше срока и не выжил, второй (сын Уильям) и третий (дочь Клара) умерли во младенчестве. Перси Биш Шелли, вероятно, был не самым верным мужем, поскольку проповедовал идею свободной любви. Кроме того, семью постоянно преследовали кредиторы, и чета Шелли скрывалась от них по всей Европе. До конца жизни главными утешениями овдовевшей в 25 лет Мэри были ее единственный выживший сын Перси и литература.

Еще один характерный персонаж раннего романтизма, Полидори (1795–1821) был личным врачом Байрона. В университете писал диссертацию по лунатизму. Юноша сопровождал Байрона в его европейских поездках, однако был уволен и вернулся в Англию. Подавленный карточными проигрышами и творческими неудачами, Полидори отравился цианидом в возрасте 27 лет.

Автор самого «жестокого» готического романа XVIII века – «Монах» (1796) – умер на борту корабля, когда возвращался со своих плантаций на Ямайке (как ни удивительно, современник и друг Перси Биш Шелли, разделявший многие его радикальные убеждения, был при этом рабовладельцем).

Мэтьюрин (1782–1824) был священником и одновременно писал готические романы и пьесы. Когда его авторство перестало быть тайной, духовная карьера Мэтьюрина прервалась, и ему пришлось содержать жену и четверых детей на скромную зарплату сельского vicar. Неодобрительные и даже агрессивные отзывы критиков на его пьесы больно ранили писателя, а здоровье было подорвано изнурительным трудом, и он умер в 42 года. Оскар Уайльд был его внучатым племянником. Роман Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (1820) оказал значительное влияние на развитие европейского и русского романтизма.

Жак Казот (1719–1792), автор романа «Влюбленный дьявол» (1772), увлекался кабалистикой, мистикой, тайными учениями и слыл ясновидцем. Революцию он не принял и даже пытался организовать побег Людовика XVI. В 1792 году он был казнен. По легенде, на приеме у одного вельможи Казот предсказал свою смерть и трагическую судьбу еще нескольких присутствовавших.

Чарльз Лэм (1775–1834) – критики эссеист периода романтизма, друг Кольриджа, автор трактата «Ведьмы и другие ночные страхи» (1821), а также пересказов шекспировских драм для детей. Сестра писателя, Мэри, страдала от душевной болезни и в припадке безумия зарезала свою мать. Чарльз, очень привязанный к Мэри, посвятил свою жизнь заботе о ней, отказавшись от надежды обрести личное счастье или реализовать сполна свое творческое призвание.

В этом русле рассуждал Вальтер Скотт, анализируя связь творчества Гофмана, его характера и жизненных обстоятельств: «Внезапные перемены в судьбе, неуверенность, зависимость от случая – такой образ жизни, несомненно, наложил отпечаток на его душевный склад, от природы весьма чувствительный к падениям и взлетам; а его темперамент, и без того неровный, стал еще более неустойчивым от этого мелькания городов и профессий, от общей непрочности его положения. К тому же он подстегивал свою гениальную фантазию вином в весьма чувствительных дозах и бывал крайне неумерен в употреблении табака... Все эти обстоятельства в сочетании с нервическим от природы темпераментом навязали Гофману такой строй мыслей, который, быть может, весьма благоприятствовал успешной работе над его необычными произведениями, но далеко не способствовал тому спокойному и уравновешенному типу человеческого бытия, с которым философы склонны связывать достижение высшей ступени счастья».

Удивительно, как Эдгар По в своей жизни собрал практически все элементы этого трагического «пазла», кроме гомосексуальности. В его жизни присутствовали и дурная наследственность, и болезни, и алкогольная зависимость, и развращающая власть богатства (очень непродолжительная по времени – пока приемные родители считали возможным баловать юного Эдгара) и гнетущее бремя нищеты, скитания, личная трагедия, запутанные отношения с женщинами, подступающее безумие. Если проклятие и существовало, то оно явно действовало не только на территории Англии.

Рэдклиф А. Удольфские тайны / Пер. Л. Гей.

Создательница готического романа «Защитник добродетели» (1777), переизданного и более известного под заглавием «Старый английский барон», представляющего собой переделку «Замка Отранто» Уолпола. Остальные произведения Клары Рив больше соответствуют просветительским канонам и требованиям и близки к сентиментальному стилю. Очередная биографическая легенда гласит, что Рив написала еще один готический роман, но забыла рукопись с текстом в кэбе и не смогла ни разыскать кэбмана, ни воспроизвести написанное, так что роман исчез бесследно.

Сам Томас Диш, пожалуй, слишком долго и пристально вглядывался в бездну. На протяжении всего своего творчества он тяготел к ужасам, мистике и мрачным, жестоким фантазиям. Его перу принадлежит трилогия под названием «Миннесотская готика», состоящая из мистических триллеров с элементами детектива. В одной из частей серии в качестве персонажа фигурирует призрак поэта Джона Берримена (1914–1972), покончившего с собой. Сам Томас Диш, не сумев справиться с депрессией после смерти своего соавтора и спутника жизни, застрелился в 2008 году.

К концу XVIII столетия многие сочинители жаловались, что литературный рынок практически полностью был захвачен представительницами прекрасного пола, и любовно-сентиментальные романы с мистическим или псевдоисторическим антуражем появлялись в огромных количествах. Именно в этот период начинают появляться пародии на готический стиль – так, в романе «Нортенгерское аббатство» Джейн Остин изображает юную девушку, всерьез увлеченную новомодным литературным жанром, из-за чего она нередко попадает впросак.

Специфику немецкой литературы ужасов красноречиво описывал Вальтер Скотт, патриотично считая англичан создателями наиболее приемлемого варианта готической эстетики: «Приверженность немцев к таинственному открыла им еще один литературный метод, который едва ли мог бы появиться в какой-либо другой стране или на другом языке. Этот метод можно было бы определить как „фантастический“, ибо здесь безудержная фантазия пользуется самой необузданной и дикой свободой и любые сочетания, как бы ни были они смешны или ужасны, испытываются и применяются без зазрения совести... Английский строгий вкус не легко примирится с появлением этого необузданно-фантастического направления в нашей собственной литературе; вряд ли он потерпит его и в переводах» (в последнем Скотт ошибался – переводы немецких романов ужасов и сборников страшных сказок были весьма популярны у его соотечественников в начале XIX столетия. По всей видимости, именно сборник немецких историй о привидениях, правда, во французском переводе – «Фантасмагориана» – вдохновил Байрона и чету Шелли устроить конкурс страшных рассказов).

К примеру, высокую оценку творчеству Рэдклиф давал С. Т. Кольридж, в творчестве которого мистические мотивы и образы играли ведущую роль. Б. Скотт с одобрением отзывался в своих литературоведческих заметках о произведениях Рэдклиф и Уолпола.

С усилением классицизма в любых его формах и модификациях, включая «нео-», было покончено.

Впрочем, в других национальных литературах ситуация была схожей – лишь немногие из французских, немецких или русских авторов, определявших направление и характер литературного процесса своего времени, избежали увлечения мистикой или ужасами. На разных этапах своего творческого пути к этой тематике прибегали Гёте и Гофман, Бальзак и Мериме, Пушкин и Гоголь.

В поэме Роберта Саути «Талаба-разрушитель» (1801) есть эпизод, в котором главного героя преследует вампир, принявший облик его умершей невесты, однако в тексте поэмы мистические и фантастические образы представлены в таком изобилии и разнообразии, что литературный «дебют» вампира на этом фоне остается незамеченным.

В письмах 1819 года к своему издателю Мюррею Байрон несколько раз подчеркивает, что непричастен к созданию повести «Вампир». Отчаявшись изобличить подделку, опубликованную Полидори под его именем, Байрон решает обнародовать свой набросок истории о вампире, оставшийся незавершенным, чтобы читатели могли сами увидеть разницу.

Текст этой истории неоднократно издавался как предисловие к трактату «Защита христиан от страхов перед смертью, вместе с уместными наставлениями касательно того, как подготовить себя к достойной кончине. Написано на французском языке покойным священником протестантской церкви Парижа Ч. Дрелинкуром в 1635 г.», и в течение долгого времени рассматривался как рекламный трюк, призванный увеличить продажи самого трактата.

Фрейд, цитируя своего предшественника Эрнста Йенча, описывает как наиболее характерный источник жуткого «сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь».

Пер. Е. Шора.

Пер. И. Гуровой.

Пер. Е. Малыхиной.

Шекспир У. Тит Андроник / Пер. А. Курошевой.

Автор полубиографического романа «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821), в котором отразилась несчастливая судьба и болезненные впечатления собственной наркотической зависимости писателя. Фабула романа «разбавлена» гротескными картинами опиумных грез и кошмаров.

Шотландский прозаик и поэт, друг Вальтера Скотта. Самое известное произведение «писателя-пастуха» (самоучки, практически не имевшего образования) – «Частные мемуары и признания оправданного грешника» (1824), готическая фантазия на тему двойничества, механизмов зарождения порока и тяги к преступлениям, которая оказала значительное влияние на замысел романа «Таинственная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона.

История юной девушки, встретившей в лесу злого духа в женском обличье. Пригласив мнимую жертву злых козней, прекрасную Джеральдину, к себе в родовой замок, главная героиня сама оказывается жертвой ее коварства и порочности. Сюжет поэмы вдохновил популярного ирландского писателя, автора многочисленных мистических историй Шеридана Ле Фаню пересказать «Кристабель» в менее метафизическом духе, превратив Джеральдину в древнюю вампиршу и усилив гомоэротический контекст истории («Кармила», 1872).

Во Франции традиция готической литературы развивалась практически параллельно «соседней» британской, почти не уступая ей в полноте и богатстве своего воплощения. Одним из первых текстов французской литературной готики считается роман Жака Казота «Влюбленный дьявол» (1772), влияние которого отчетливо заметно в «Монахе» М. Г. Льюиса. У Казота было немало наследников как среди французских романтиков, так и среди писателей других стран. Литература ужасов во Франции в XIX веке была представлена произведениями Теофиля Готье, Жюлья Барбе д'Оревиля, Огюста де Вилье де Лиль-Адана. Не пренебрегали мистическими мотивами в своем творчестве и Проспер Мериме, Оноре де Бальзак. В Россию мода на литературную готику пришла с некоторым отставанием, зато сразу завоевала прочное место в художественной культуре XIX века. Н. Б. Гоголь, А. С. Пушкин, И. С. Тургенев и другие выдающиеся писатели, классики отечественной литературы, внесли свой вклад в формирование «русского готицизма». Многие литераторы «второго эшелона» – В. Ф. Одоевский, А. А. Бестужев-Марлинский, А. А. Перовский – сделали романтическую фантастику и мистику своей основной жанровой «стезей», соединяя позаимствованные в западной литературе сюжеты и образы с оригинальным российским историко-бытовым колоритом и фольклорными мотивами.

В изначальном виде собранные ими сказки содержали немало пугающих образов и леденящих кровь мотивов – каннибализм, воскрешение мертвых, изощренные пытки и казни. К примеру, в сказке, впоследствии получившей распространение под названием «Белоснежка», злая королева приказывала принести егерю сердце своей падчерицы с целью его последующего поедания (что, в соответствии с языческими представлениями, должно было передать ей часть личных качеств жертвы, в данном случае – красоту и молодость). В финале оригинальной версии сказки изобличенную злодейку заставляют плясать на свадьбе Белоснежки в раскаленной обуви: «...были уже поставлены для нее на горящие угли железные туфли, и принесли их, держа щипцами, и поставили перед нею. И должна была она ступить ногами в докрасна раскаленные туфли и плясать в них до тех пор, пока, наконец, не упала она мертвая наземь».

Этот процесс отмежевания курьезным образом отразился в полемике о «птичьем вопросе», развернувшейся в американской критике и публицистике начала XIX века. Многие литераторы, в том числе поэт Уильям Каллен Брайант, Лонгфелло и Генри Торо, предлагали соотечественникам изгнать из своих произведений английских соловьев и жаворонков, видя в этих орнитологических штампах проявление вторичности и несамостоятельности американской поэзии, добросовестно цитирующей и копирующей английскую классику.

Американцы рубежа XVIII–XIX читали очень много английских романов, в том числе готических. Здесь действовал еще и сугубо прагматический аспект – в отсутствие полноценного закона об авторских правах издатели в США просто перепечатывали тексты книг из Великобритании без отчислений их создателям. Этот же фактор сдерживал в определенной степени развитие местной беллетристики: публикация новых романов, за которые пришлось бы платить американским авторам, была невыгодна.

Один из романов Брауна, «Ормонд, или Тайный свидетель» (1799), в Германии приписали Годвину.

Этот роман вышел в один год с поздними образцами классической готики в Англии – «Аббатисой» Уильяма Генри Айрленда, написанной в подражание Льюису, и «Сент-Леоном» Годвина. Аналогичным образом первый готический роман Брауна – «Виланд» (1798) – оказался ровесником «Клермона» Регины Марии Роше (подражательницы Рэдклиф), «Полночного колокола» Фрэнсиса Лэтома и «Сироты с Рейна» Элеоноры Слит (два последних упоминались в «Нортенгерском аббатстве» Джейн Остин в пародийном ключе). Эти переключки показывают, что творчество Брауна пришлось на последний пик популярности готического романа в Англии, предшествовавший его упадку и началу трансформации в другие жанры.

Брокден Браун Ч. Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы / Пер. Е. Пучковой.

Хрестоматийным примером жанра была книга «Божья власть и доброта: рассказ о похищении и освобождении госпожи Мэри Роулендсон», 1682.

Пер. Л. Володарской.

Последнее крупное сражение, завершающее историю кровопролитного противостояния коренного населения Северной Америки и поселенцев, датируется 1890 годом.

Браун Ч. Б. Эдгар Хантли.

Лавкрафт Г. Дагон / Пер. Е. Мусихина.

По максимально приблизился к жанру романа, создавая «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838), однако структура этого произведения – рыхлая, неоднородная, – его относительно небольшой объем и другие композиционные и художественные особенности не позволяют считать этот текст полноценным образцом романного жанра.

В современном литературоведении для обозначения субкультуры поклонников какого-либо произведения, автора или персонажа используется термин «фандом», а творчество любителей, создающих неавторизованные продолжения или переработки оригинальных текстов, называется «фанфикшн». Существует фандомная вселенная Лавкрафта, Толкина, Стивена Кинга, Джейн Остин, Жюль Верна, Терри Пратчетта, а также отдельных героев – Шерлока Холмса, графа Дракулы, Робинзона Крузо.

1796 годом помечен пик интереса к жанру готического романа в Англии и появление на свет десятков новых произведений в этом жанре, в том числе скандально знаменитого «Монаха» Льюиса, двух из семи «ужасных романов», упомянутых Джейн Остин в «Нортенгерском аббатстве» («Таинственное предупреждение: немецкая повесть» Элизы Парсонс и «Кошмарные тайны» Карла Гросса, перевод с немецкого), а также «Детей аббатства» Регины Марии Роше, «Замка Бангей» Элизабет Бонот и ряда менее заметных и безнадежно слабых подражаний. Учитывая, что во второй половине XVIII века ни один театр не обходился без готической драмы в своем репертуаре (а драмы были, по большей части, инсценировками романов), можно предположить, что готические штампы и условности – литературные или театральные – были усвоены По, можно сказать, на «генетическом» уровне – от бабушки-эмигрантки, игравшей в Ковент-Гарден, и матери, которая провела детские годы за кулисами театра, как и большинство актерских детей.

По линии отца предки По тоже были эмигрантами: дед писателя приехал в 1750 году из Ирландии.

Которая длилась около 14 лет и завершилась за месяц до смерти молодой актрисы.

Еще одного личного врага Эдгара По, возможно, злейшего и непобедимого: эта болезнь лишила его не только родной, но и приемной матери, жены и брата. По случайному, но завораживающему совпадению Элиза По, ее старший сын и жена Эдгара Виргиния умерли в возрасте 24 лет.

«Лигейя», «Морелла», «Береника», «Овальный портрет», поэма «Ворон» – даже неполный перечень произведений, построенных вокруг этого образа, показывает определенную одержимость им писателя.

Есть версия, что третий ребенок Элизы, дочь Розали, был плодом ее внебрачной связи.

Один из первых биографов По, американский писатель Герви Аллен (1889–1949), описывает опекуна без «демонизации»: «Слог его писем изобличает в нем человека решительного и расчетливого – не лишенного доброты и даже душевной мягкости, над которыми, однако, преобладала железная воля, скрывавшаяся за напускной набожностью».

Неудивительно, что Эдгар По, подобно Телемаху Нового Света, дважды приезжал в Нью-Йорк, без связей, покровителей и перспектив, но в абсурдной и беспочвенной надежде обрести здесь признание и успех – не потому ли, что его влек сюда призрак его отца? Не только Аллан, но и другие люди, наделенные по отношению к По «отцовскими» полномочиями – редакторы, критики, владельцы изданий, в которых работал писатель – вызывают у него смешанные чувства: он одновременно хочет поразить их, произвести впечатление, ожидает от них поддержки – и в то же время стремится освободиться от их влияния и покровительства, продемонстрировать свою независимость от них. Он неоднократно терял работу по причине внезапных запоев, конфликтов с коллегами и руководством, внезапно охватывавших его приступов хандры и мизантропии. Примечательно, что один из его работодателей и временных покровителей – Уильям Бертон, которому По, как и Аллану в свое время, писал жалобные письма с просьбами о помощи и намеками на свое бедственное положение, чтобы потом перейти к конфликту и разрыву – был актером, как и отец По, и тоже бросил свою семью (жену и сына), чтобы начать новую жизнь за океаном.

Одноклассник Эдгара, Роб Стэннард, познакомил его со своей матерью, необычайно красивой и утонченной женщиной, пленившей сердце юного поэта. Джейн Стэннард посвящены возвышенные и страстные стихи 15-летнего По, увидевшего в ней реинкарнацию Елены Прекрасной. Миссис Стэннард относилась к мальчику с материнской нежностью и симпатией, благосклонно принимала от него стихотворные «подношения». Внезапная душевная болезнь, сведшая 28-летнюю красавицу в могилу, стала для По неописуемым потрясением. Биографы считают, что смерть Джейн вызвала в характере По перемены к худшему, превратив обаятельного и остроумного подростка в озлобленного и угрюмого юношу.

Образ из лирики Эдгара По, ключевой для его поэтического творчества и картины мира.

Сара Эльмира Ройстер Шелтон была и первой, и, возможно, последней страстью писателя – они познакомились в ранней юности, но авторитарные и расчетливые родители (со стороны По – все тот же Аллан) помешали их роману, и влюбленные расстались на долгие годы. По снова встретился с Сарой, когда она была уже вдовой. Навязанный отцом брак не помешал женщине сохранить в своем сердце нежную привязанность к Эдгару По, хотя повторное замужество и лишило бы ее части наследства, в соответствии с завещанием покойного супруга. Официальной помолвки не было объявлено, однако влюбленные обсуждали возможность соединить наконец свои судьбы.

Этот процесс иногда заходит даже слишком далеко. В своем эссе «Философия композиции» По рассказывает о той кропотливой и совершенно осознанной работе над текстом поэмы «Ворон», которую он вел на протяжении нескольких лет, шлифуя и совершенствуя свой замысел. Некоторые читатели и критики обвинили писателя в излишне прагматичном отношении к такому священнодействию, как рождение поэзии и вообще словесное творчество. Однако По превращался в прагматика и даже циника только «задним числом» – когда творческое исступление уже миновало, стихотворение или новелла – продукт ночного бдения и лихорадочного вдохновения – лежали перед ним, и он мог оценить их по возможности беспристрастным взором.

Немецкие аллюзии есть и в других рассказах. Так, рассказчик в «Лигейе» встретил свою будущую жену «в некоем большом, старом, приходящем в упадок городе близ Рейна» (пер. Б. Рогова). При этом образ второй жены героя – «светлокудрой и голубоглазой леди Ровены» – явно имел английские литературные корни. Именем и внешностью она соответствует леди Ровене из романа Вальтера Скотта «Айвенго», которая имела «ясные голубые глаза» и «густые волосы светло-русого оттенка». В рассказе «Морелла» тоже есть отсылки к немецкой литературе и философии, хотя в них уже ощущается легкий сатирический оттенок: «она... постоянно предлагала мне мистические произведения, которые обычно считаются всего лишь жалкой накипью ранней немецкой литературы» (пер. И. Гуровой). Сатирические нотки усиливаются в рассказе «Ангел Необъяснимого. Экстраваганца», в котором причудливое существо, явившееся герою, разговаривает с сильным немецким акцентом. В юности По испытывал влияние философии немецкого идеализма, но, очевидно, со временем пересмотрел свое отношение ней.

Многие рассказы По напрямую ссылаются на произведения европейской готики, вдохновившие писателя, как, например, описание замка в рассказе «В смерти – жизнь» («Овальный портрет»): «Замок, куда Педро решился проникнуть... был мрачен и величав – из тех неправдоподобных громад, что уже долгие века смотрят на нас со склонов Апеннин столь же сурово, как со страниц, рожденных воображением госпожи Радклиф» (пер. Н. Галь).

Пер. З. Александровой.

Гленвилл в этом контексте интересен не столько как автор неортодоксального утверждения, вероятно, принадлежащего самому По, сколько в качестве фигуры, тесно связанной с мистическими, натурфилософскими и оккультными учениями. Он был автором трактата «Saducismus triumphatus» (1681), направленного против скептиков, которые отрицали существование ведьм, черной магии, левитации и полтергейста. Его посмертно изданный трактат оказал определенное влияние на американскую культуру – в частности, он использовался некоторыми охотниками на ведьм в салемиских процессах. С оккультными трудами и идеями Гленвилла был знаком и Говард Лавкрафт.

Пер. И. Гуровой.

Многие документы, касающиеся личности Вирджинии По – письма друзей семьи, воспоминания родственников и знакомых – указывают, что психическое и умственное развитие девушки не вполне соответствовало возрасту. Возможно, именно о своей супруге думал По, когда описывал героиню рассказа «Элеонора»: она «красой подобна была серафиму, бесхитростна и невинна, как та недолгая жизнь, что провела она среди цветов». Вирджиния до самой смерти напоминала прекрасное дитя, хотя умерла замужней женщиной и в том же возрасте, что и ее свекровь, успевшая трижды стать матерью.

Пер. Б. Рогова.

Пер. Б. Неделина.

Пер. Р. Облонской.

Пер. Б. Хинкиса.

...Имея подобие Господа Бога,
Снуют скоморохи туда и сюда;
Ничтожные куклы, приходят, уходят,
О чем-то бормочут, ворчат иногда.
Над ними нависли огромные тени,
Со сцены они не уйдут никуда...

Пер. К. Бальмонта.

Пародии на готическую литературу стали возникать еще в период ее максимальной популярности, ведущей к кризису творческого перепроизводства: обилие подражательных и слабых образцов готического романа и свойственное им тиражирование жанровых шаблонов и клише вызвали предсказуемую сатирическую реакцию. Одним из самых известных примеров пародийного отклика на засилье литературной готики был роман Джейн Остин «Нортенгерское аббатство». Если говорить шире, высмеивание пугающего как способ разрушить его власть над психикой человека было приемом не менее древним, чем сама словесность.

В сущности, острый ум и аналитические способности Дюпена не отменяют его «неудержимого жара и свежести воображения» при «утрате природной энергии» и «равнодушии к приманкам жизни». В сочетании с обостренной социофобией героя, его болезненной любовью к ночи, принимающей странные формы, и другими причудами, эти противоречия указывают на глубокий внутренний разлад в душе, а возможно, и в психике героя, что делает его лишь оригинальной вариацией типичного для рассказов По безумца, мономаньяка, хоть и с положительным знаком. Рассказчик-резонер, друг и наперсник героя, не исключает подобного вывода:

«Если бы наш образ жизни в этой обители стал известен миру, нас сочли бы маньяками, хоть и безобидными маньяками. Наше уединение было полным. Мы никого не хотели видеть. Мы жили только в себе и для себя... Одной из фантастических причуд моего друга – ибо как еще это назвать? – была влюбленность в ночь, в ее особое очарование. Темноликая богиня то и дело покидала нас, и, чтобы не лишаться ее милостей, мы прибегали к бутафории: при первом проблеске зари захлопывали тяжелые ставни старого дома и зажигали два-три светильника, которые, курясь благовониями, изливали тусклое, призрачное сияние. В их бледном свете мы предавались грезам, читали, писали, беседовали, пока звон часов не возвещал нам приход истинной Тьмы....Мне чудилась в нем какая-то холодность и отрешенность; пустой, ничего не выражающий взгляд его был устремлен куда-то вдаль, а голос, сочный тенор, срывался на фальцет и звучал бы раздраженно, если бы не четкая дикция и спокойный тон. Наблюдая его в эти минуты, я часто вспоминал старинное учение о двойственности души и забавлялся мыслью о двух Дюпенах: созидающем и расчленяющем. Описанные черты моего приятеля-француза были только следствием перевозбужденного, а может быть, и больного ума». Пер. Р. Гальпериной.

Другой перевод – «Заживо погребенные».

Что иллюстрируют рассказы «Mellona Tauta», «История с воздушным шаром», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Разговор с мумией».

По Э. «Заживо погребенные» / Пер. Б. Хинкиса.

Некоторые критики активно против них выступали; так, один из главных «гонителей» Лавкрафта, выдающийся литературовед и писатель Эдмунд Уилсон, современник писателя, с прискорбием констатировал: «Тот факт, что его многословный и непримечательный стиль сравнивается со стилем По, является одним из множества печальных признаков того, что писательству уже почти никто не уделяет должного внимания...». Аналогичным образом крупнейший критик XX столетия Гарольд Блум возмущался попытками поклонников Стивена Кинга возвести его фигуру на уровень Эдгара По. Факт присуждения Кингу Национальной книжной премии США Блум охарактеризовал как признак «шокирующего процесса культурной деградации страны»: «Раньше я характеризовал Кинга как автора грошовых ужасов, но, возможно, я был слишком добр. Его работы не имеют ничего общего с Эдгаром Алланом По. Он неадекватен, как и все его творчество» (Dumbing Down American Readers // The Boston Globe. 24.09.2003).

Невозможно удержаться от включения в эту компанию и Стивена Кинга, отец которого тоже бросил жену и двоих сыновей, когда будущему писателю было около двух лет.

И в этом Кинг повторил судьбу своих литературных учителей: из-за бесконечных болезней он часто пропускал школу, ему даже пришлось остаться на второй год. Вынужденные «каникулы» мальчик заполнял чтением комиксов, научной фантастики и «грошовых ужасов». Впрочем, ему удалось впоследствии догнать своих сверстников и даже получить степень бакалавра.

Возможно, именно невежество в некоторых вопросах привело к таким aberrациям в мировоззрении писателя, как военный шовинизм, расизм и национализм, – он просто не вполне представлял те явления, о которых судил так уверенно и непримиримо.

Кинг в юности тоже выражал желание принять участие в войне во Вьетнаме в качестве добровольца, но мать будущего писателя сумела его отговорить: «Стивен, не будь идиотом, – сказала она. – С твоими глазами тебя первого подстрелят. Мертвым ты ничего не напишешь» (*Кинг С. Как писать книги*).

Невеста разорвала скоропалительную помолвку, узнав, что жених не сдержал данного ей обещания навсегда отказаться от пагубного пристрастия к алкоголю. Мать и друзья поэтессы тоже оказывали давление на влюбленных, стремясь не допустить необдуманного союза.

Обе невесты были на шесть-семь лет старше своих избранников.

К примеру, бесстрашный Харли Уоррен и опасливый Рэндольф Картер из рассказа «Показания Рэндрльфа Картера».

Некоторые биографы считают, что в жизни писателя женщин было не мало, а, наоборот, слишком много: мать, две тетушки, продолжавшие опекать племянника после смерти сестры, Соня Грин, которая, в сущности, содержала лишенного практической «жилки» мужа, так что в своем вымышленном мире Лавкрафт предпочитал игнорировать их существование. Единственные запоминающиеся женские фигуры из всего лавкрафтовского наследия – колдунья-альбиноска Лавиния из «Данвичского кошмара», ставшая матерью чудовищных отпрысков Йог-Сотота, и старая ведьма Кезия Мейсон, сбежавшая из тюрьмы во время салецкого процесса и являющаяся героиней рассказа «Сны в ведьмином доме».

За исключением, возможно, пародийного образа писательницы Психеи Зенобии из рассказа «Трагическое положение», но и здесь острие сатиры направлено, в первую очередь, на бездарных авторов «сенсационных» мистических историй, в большом количестве публиковавшихся в американских журналах, и на сами эти журналы, с которыми По периодически приходилось сотрудничать.

«Частично существо это было несомненно человекоподобным, руки и голова были очень похожи на человеческие, козлиное лицо без подбородка носило отпечаток семьи Уотли. Однако торс и нижняя часть тела были загадочными с точки зрения тератологии, ибо, по всей видимости, лишь одежда позволяла существу передвигаться по земле без ущерба для его нижних конечностей. Выше пояса оно было полуантропоморфным, хотя его грудь, куда все еще впивались когти настороженного пса, была покрыта сетчатой кожей, наподобие крокодиловой. Спина пестрела желтыми и черными пятнами, напоминая чешую некоторых змей. Ниже пояса, однако, дело обстояло хуже, поскольку тут всякое сходство с человеческим заканчивалось и начиналась область полнейшей фантазии. Кожа была покрыта густой черной шерстью, а из области живота мягко свисали длинные зеленовато-серые щупальца с красными ртами-присосками. На каждом из бедер, глубоко погруженные в розоватые реснитчатые орбиты, располагались некие подобия глаз; на месте хвоста у существа имелся своего рода хобот, составленный из пурпурных колечек, по всем признакам представлявший собой недоразвитый рот...» Пер. Л. Володарской.

Лавкрафт Г. Ф. Дагон / Пер. Л. Володарской.

Лавкрафт Г. Ф. Показания Рэндольфа Картера / Пер. О. Мичковского.

Лавкрафт Г. Ф. Праздник / Пер. Л. Володарской.

Сам Лавкрафт анализирует этот феномен в рассказе с красноречивым программным названием «Неименуемое»: «если взглянуть на проблему с эстетической стороны и вспомнить, какие гротескные, искаженные формы принимают духовные эманации, или призраки, человеческих существ, то нельзя не согласиться, что вряд ли удастся добиться связного и членораздельного описания и выражения в случаях, когда мы имеем дело с такой бесформенной парообразной мерзостью, как дух злобной, уродливой бестии, само существование которой уже есть страшное кощунство по отношению к природе. Эта чудовищная химера, порожденная мертвым мозгом дьявольской помеси зверя и человека – не представляет ли она нам во всей неприглядной наготе все подлинно, все откровенно неименуемое?»
Пер. О. Мичковского.

Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху / Пер. Е. Любимовой.

Лавкрафт Г. Ф. Дагон.

Лавкрафт Г. Ф. Храм / Пер. Б. Дорогокупли.

Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху.

«Местами какой-нибудь утес вздымал свою смелую голову над лесом и облаками, носившимися на полугоре; местами у самого края воды возвышалась отвесная каменная стена, а над нею лиственница простирала свои гигантские руки, обожженные молнией или покрытые роскошной листвой» (*Рэдклиф А. Удольфские тайны*).

Пер. Г. Злобина.

Трудно не соотнести этот страх с монологом обезумевшего героя, которому довелось увидеть Дагона: «Без содрогания я не могу даже думать о море, так как вспоминаю безымянных существ, которые, возможно, в это время ползают и барахтаются в вязком болоте... Я вижу день, когда они восстанут из глубин и утащат в своих вонючих когтях остатки хилого, изможденного войной человечества. Я вижу в снах тот день, когда земля утонет, а черное дно океана и адское подземелье окажется наверху» («Дагон»). О том же, но более поэтично: «в величественном облике океана мы будем всегда ощущать недосказанность, как будто нечто огромное и недоступное нашему восприятию затаилось где-то во Вселенной, дверь в которую служит исполненный великих тайн океан. Хитроумно сплетенная паутина его рифов и водорослей... как будто намекает на присутствие какого-то огромного неведомого существа, которое, кажется, вот-вот восстанет из древних седых пучин и неспешно двинется на берег.... Наступит время, когда океан, эта громадная водная пустыня, праматерь всего живого, захватит все ипостаси существующей на суше жизни в свои пучины» (*Лавкрафт Г. Ф. Ночной океан / Пер. Е. Мусихина*).

Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху.

Лавкрафт Г. Ф. Шепчущий во тьме / Пер. Е. Любимовой.

Лавкрафт Г. Ф. Единственный наследник / Пер. Е. Мусихина.

Это очень экспрессивно подчеркивает Мишель Уэльбек в своем эссе «Г. Ф. Лавкрафт. Против человечества. Против прогресса»: «Смерть его героев не имеет никакого смысла. Она не приносит никакого успокоения. Она отнюдь не позволяет завершить повесть. Неумолимо ГФЛ уничтожает своих персонажей, не подсказывая мысли ни о чем другом, как о расчленении марионетки. Безразличный к этим плачевным перипетиям, космический страх продолжает расти». Пер. И. Вайсбург.

«Показания Рэндольфа Картера», «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата», «Серебряный ключ», «Брата серебряного ключа», «Неименуемое».

Адрес своего дома в Провиденсе – Барнз-стрит, 10 – писатель указал как адрес одного из персонажей в рассказе «Случай Чарльза Декстера Барда», события которого происходят в Провиденсе.

При жизни писателя его произведения не публиковались нигде, кроме бульварных журналов, специализирующихся на «грошовых» ужасах.

Центральным образом рассказа «Давилка» («Mangle») является фабричный каток для выжимания белья, в который вселяется злой дух.

В рассказе «Серая дрянь» один из персонажей выпивает зараженное неизвестными бактериями пиво и начинает мутировать в чудовищное и злобное существо непонятной природы.

Пара старых кроссовок в кабинке офисного туалета, привлекая внимание героя, приводит его к раскрытию преступления, которое совершил его босс: обувь принадлежала убитому им наркоторговцу, чей призрак явился герою (рассказ «Кроссовки»).

Пер. Б. И. Малахова.

В этой связи трудно игнорировать эпизод из биографии самого Кинга, связанный с дорожной аварией в 1999 году, когда писателя сбила машина, отправив его на много месяцев на больничную койку.

Эти же страхи распространяются в творчестве Кинга и на живую природу, составляя основу проблематики в романах «Куджо», «Кладбище домашних животных», ряде рассказов, например, «Ночная смена», «Кот из ада», «Сезон дождей»). Не только фауна, но и флора, и шире – стихия дикой природы – у Кинга может представлять угрозу, потому что является потенциальнымместилищем таинственных и враждебных сил (рассказы «Плот», «Дети кукурузы», «В высокой траве», «Девочка, которая любила Тома Гордона» и другие).

«Это был не оборотень, не вампир, не невиданная тварь из колдовских лесов или заснеженных равнин – нет, это был всего-навсего полицейский по имени Фрэнк Додд, мучимый психическими и сексуальными комплексами...Прежде чем Додда успели арестовать, он покончил с собой (возможно, это было к лучшему). Разумеется, городок охватила паника; впрочем, она быстро сменилась радостью по поводу того, что монстр, убивший столько невинных людей, наконец-то мертв. В могиле Фрэнка Додда оказались зарыты все кошмары горожан» (Кинг С. Куджо / Пер. Б. Эрлихмана).

Пер. Б. Вебера.

«Я выключил ночник и, придя в нашу спальню, спросил у Риты, зачем она научила ребенка этому слову [бука]. Она сказала, что не учила. „Врешь, дрянь“, – сказал я. Хотел даже устроить ей легкую выволочку, но сдержался. Лето тогда выдалось тяжелое, понимаете. Никак не мог найти себе работу, и вот нашел: грузить на складе ящики с пепси-колой. Дома валился от усталости. А тут еще Шерли по ночам орет и Рита ее без конца укачивает. Я был готов выкинуть их обеих в окно, честное слово. Дети иногда могут до того допечь, так бы, кажется, своими руками и задушил».

Пер. С. Таска.

Кинг сам поддерживает такую амбивалентность интерпретации, уклончиво отвечая на вопрос, что же на самом деле случилось в «Оверлуке»: «Люди спрашивают: что это, история о призраках или на самом деле все происходит в воображении главного героя? Естественно, это история о призраках, потому что Джек Торранс сам как дом с привидениями. Его преследует призрак отца – снова, и снова, и снова» (*Роугек Л. Сердце, в котором живет страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество* / Пер. Н. Балашовой).

Пер. М. Левина.

Писатели выступают в качестве персонажей – центральных или второстепенных – в романах «Куджо», «Сияние», «Оно», «Томминокеры», «Темная половина», «Мизери», «Нужные вещи», «Безнадега», «Мешок с костями» и в значительном количестве рассказов.

«Бен... был слишком худощав для своего роста, немного бледноват. Его лицо было самоуглубленным и книжным, а глаза редко выдавали ход мысли. Все это венчала тяжелая копна черных волос, которая выглядела так, словно ее расчесывали не гребешком, а пальцами». Пер. Е. Александровой.

Для творчества Лавкрафта образ Книги – не как таковой, а особенной, запретной, содержащей сакральное, чаще всего опасное и разрушительное знание, является ключевым, поэтому он изображает в своих произведениях целую библиотеку вымышленных, не существующих в реальности читателя книг, вокруг создания (расшифровки, обретения) которых вращаются сюжеты многих его рассказов. Самая известная из придуманных, но ненаписанных книг Лавкрафта – «Некрономикон».

«Та часть моего существа, которая пишет, глубинная часть, которая знала, что я алкоголик, еще в семьдесят пятом, когда писалось „Сияние“, этого не принимала» (*Кинг С. Как писать книги*).

Пер. Е. Александровой.