

СТИВЕН КИНГ



Пляска смерти

Стивен Эдвин Кинг

Пляска смерти

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=122432
Пляска смерти / Стивен Кинг: АСТ; Москва; 2018
ISBN 978-5-17-104411-4*

Аннотация

Одна из наиболее известных нехудожественных работ Стивена Кинга, в которой он выступает не в роли писателя, а в роли критика, вдумчиво, тонко и с юмором анализирующего жанр ужасов. Написанная на основе цикла лекций Кинга «Особенности литературы о сверхъестественном», эта книга расскажет много нового о «культуре ужасов» в кино, на радио и, конечно же, в литературе. Особенно вдохновенно Стивен Кинг повествует о жанре ужасов в кинематографе – и даже прилагает к книге список своих любимых фильмов. Итак, почему же нам так нравятся «страшные» истории? Какие произведения классиков американской литературы XX века повлияли на развитие жанра? И наконец, какие фильмы до дрожи пугают самого Мастера?

Содержание

Предисловие	6
Предисловие к изданию 1983 года	14
Глава первая	18
Глава вторая	40
Конец ознакомительного фрагмента.	80

Стивен Кинг

Пляска смерти

Stephen King

DANSE MACABRE

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

© Stephen King, 1981

© Издание на русском языке AST Publishers, 2018

* * *

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

Роберту Блоху

Хорхе Луису Борхесу

Рэю Брэдбери

Фрэнку Белнэпу Лонгу

Дональду Уондри

Мэнли Уэйду Уэллману

Входи, путник, на свой страх и риск: здесь могут

водиться тигры.

Предисловие

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

После «Противостояния» наши пути с «Даблдэй» разошлись. Ушел оттуда и Томпсон – он стал старшим редактором в «Эверест-Хаус». За годы нашего сотрудничества мы сделали не только коллегами, но и друзьями, поэтому не теряли друг друга из виду, время от времени обедали вместе... ну и выпивали. Лучшая попойка случилась у нас во время бейсбольного матча всех звезд в июле 1978 года: мы

смотрели его на большом телеэкране поверх рядов пивных кружек в каком-то нью-йоркском баре. Над прилавком висело объявление: «Счастливые часы для ранних пташек: с 8 до 10 утра весь алкоголь за пятьдесят центов». Когда я спросил у бармена, что за люди приходят с восьми до десяти утра, чтобы выпить «Ром Коллинз» или «Джин Рики», он зловеще улыбнулся, вытер руки о фартук и ответил: «Парни из колледжа... такие, как ты».

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

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

делу об ужасах».

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

Но Билл возразил, что можно ограничиться последними тремя десятилетиями, сделав лишь несколько отступлений к основам жанра. Я обещал подумать и принялся думать. Думал я долго и напряженно. Раньше мне не приходилось писать нехудожественные книги, и это меня тоже пугало. Внушала страх и мысль о необходимости говорить *правду*. Художественная литература – это, что ни говори, нагромождение одной лжи на другую... поэтому, кстати, пуритане никогда не могли с ней смириться. Если вы сочиняете и чувствуете, что застряли, всегда можно придумать что-то другое или вернуться на несколько страниц и что-нибудь изменить. А вот с нехудожественной книгой приходится утомительно проверять все факты, следить, чтобы не было ошибок в датах, чтобы все фамилии были написаны верно... Хуже того, это означает «раскрываться». Романист, в конце концов, скрыт от читателей; в отличие от музыканта или актера, он может пройти по улицам, и никто его не узнает. Создан-

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

ные им Панч и Джуди² выступают на сцене, а сам он остается невидимкой. Но тот, кто отходит от вымысла, становится слишком заметен.

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

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

² Популярное кукольное представление, в котором действуют постоянные персонажи: шут-неудачник Панч и его жена Джуди.

предстояло впервые узнать истинную цену своих суждений. Эта фраза может показаться странной. Но ниже я сформулирую положение о том, что никто не может быть уверен в своих мыслях по какому-либо поводу, пока не запишет их на бумаге; кроме того, я считаю, что мы вообще плохо представляем себе, что думаем, пока не изложим свои рассуждения перед другими людьми, не менее разумными, чем мы сами. Поэтому перспектива оказаться за кафедрой в университетской аудитории меня беспокоила, и я слишком много переживал по этому поводу во время во всех остальных отношениях замечательного отпуска на Сент-Томасе³, когда размышлял о применении юмора в «Дракуле» Стокера и об элементах паранойи в «Похитителях плоти» Джека Финнея.

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

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

Благодарю также тех студентов – числом сто человек, –

³ Один из Виргинских островов в Вест-Индии.

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

Однажды на лекцию пришел Бертон Хетлен, профессор английской литературы из Университета Мэна. В тот день я рассказывал о «Дракуле» Стокера, и мысль Бертона о том, что ужас является важной частью того бассейна мифов, в котором все мы купаемся, стала одним из кирпичей в фундаменте этой книги. Так что спасибо, Берт.

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

В процессе работы над «Пляской смерти» я пользовался множеством источников и постарался отметить благодарностью каждый, но здесь хочу назвать особенно ценные для меня: самую первую работу о фильмах ужасов – книгу Карлоса Кларенса «Иллюстрированная история фильмов ужасов»; подробный, эпизод за эпизодом, анализ содержания «Суме-

речной зоны» [*The Twilight Zone*] в «Старлоге»⁴; «Энциклопедию научной фантастики», составленную Питером Николсом, которая была особенно полезна для понимания (или попыток понять) произведений Харлана Эллисона и телесериала «За гранью возможного» [*The Outer Limits*]; а также бесчисленное количество иных закоулков, куда мне приходилось забредать.

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

Пожалуй, все... Хочу только добавить: не думайте, что я считаю свою работу хоть в какой-то степени близкой к совершенству. Подозреваю, что, несмотря на тщательную проверку, в ней осталось немало ошибок; надеюсь лишь, что они не слишком серьезны и их не слишком много. Если обнаружите такие ошибки, надеюсь, вы напишете мне и укажете на них, чтобы я мог внести поправки в последующие издания. И знаете, надеюсь, эта книга вас позабавит. Читайте понемногу или все сразу – главное, с удовольствием. В конце концов, для того она и написана, как и любой роман. Может

⁴ Ежемесячный американский журнал, посвященный в основном фантастике в кино и на телевидении. Основан в 1976 году.

быть, что-то заставит вас задуматься, или улыбнуться, или рассердиться. Любая из этих реакций будет мне приятна. А вот скука – это ужасно.

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

Стивен Кинг

Сентер-Ловелл, штат Мэн

Предисловие к изданию 1983 года

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

– Почему? – спросил я.

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

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

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

– Но...

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

– Но...

– Это еще не все. Из того, что написано об ужасах, поло-

вина – полная чепуха, потому что любители этого жанра – такие же, как мы с тобой. Иными словами, чокнутые.

– Но...

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

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

Деннис Этчисон – еще один любитель жанра ужасов с Западного побережья. Он небольшого роста, обычно при бороде и красив – но не той красотой, характерной для жителей Лос-Анджелеса. Кроме того, он отличается мягкой натурой, чувством юмора и глубокомыслием. Он прочел уйму книг и видел кучу фильмов – а Деннис способен глубоко понять смысл прочитанного или увиденного. К тому же он пишет фантастику, и если вы не читали его сборник рассказов «Темная страна» [*The Dark Country*], значит, вы пропустили одну из наиболее значительных книг в нашей области (кстати говоря, здесь она не рассматривается, потому что издана после 1980 года). Рассказы его не просто хороши; они все

без исключения великолепны, а в некоторых случаях гениальны – как гениальна «Манящая красotka» [*The Beckoning Fair One*] Оливера Ониона. В переплете она вышла небольшим тиражом, но скоро в издательстве «Беркли» выйдет издание в обложке – и советую вам бежать в ближайший книжный магазин, как только она поступит в продажу. К слову: мне никто не платил за эту рекламу, она идет от сердца.

Так вот, Кирби Макколи подсказал мне, что именно Деннис сможет исправить ошибки, допущенные в «Пляске смерти». Я спросил Денниса, не согласится ли он это сделать, и он согласился. Я отправил ему «ФедЭксом» свою растущую с каждым днем пачку писем «вы здесь ошиблись». Не будет преувеличением заявить, что Деннис оказал мне – и всем, кого заботит точность даже в такой мрачной темнице, как жанр ужасов, – неоценимую услугу. В этом издании намного меньше ошибок, чем в первой книге, вышедшей в переплете. Это заслуга Денниса Этчисона, которому помогала толпа фэнов. Я хочу, чтобы все об этом узнали, и хочу еще раз поблагодарить человека, который поправлял мне рубашку и приглаживал волосы.

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

Стивен Кинг

Июнь 1983 г.

– Какой самый отвратительный поступок вы совершили?

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

Питер Страуб. История с привидениями

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

Эдди Кокран. Come On Everybody

Глава первая

4 октября 1957 года, или

Приглашение к танцу

1

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

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

ческой картине.

В «Дне, когда Земля остановилась» пришелец по имени Клаату (Майкл Ренни в ярко-белом межгалактическом комбинезоне) сажает свое летающее блюдо на Национальной аллее посреди Вашингтона (когда включен двигатель, блюдо светится, как пластмассовые фигурки Иисуса, которыми награждали в воскресной школе тех, кто вы зубрил больше стихов из Библии). Клаату спускается по широкому трапу и останавливается; на него глядят сотни пар испуганных глаз и сотни армейских винтовок. Момент, исполненный напряжения, такие моменты приятно вспомнить, и именно они на всю жизнь делают людей вроде меня поклонниками кинематографа. Клаату начинает возиться с какой-то штуковиной, похожей, насколько я помню, на приспособление для борьбы с сорняками, и скорый на руку мальчишка-солдат стреляет в него. Разумеется, как выяснилось, приспособление было подарком президенту. Никаких смертоносных лучей: всего лишь межзвездное переговорное устройство.

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

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

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

«День, когда Земля остановилась» относится к небольшой горстке истинно научно-фантастических фильмов. Древние чужаки из «Земли против летающих тарелок» – посланцы гораздо более распространенного жанра, фильмов ужасов. Здесь нет никакого вздора насчет «дара вашему президенту»; эти парни просто высаживаются на мысе Канаверал и начинают уничтожать все вокруг.

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

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

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

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

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

Первый уровень можно назвать «отвратительным» – например, когда Ригана рвет прямо на священника, или когда он мастурбирует с распятием в руке в «Изгоняющем дьявола» [*The Exorcist*], или когда ужасное, словно вывернутое наизнанку чудовище из «Пророчества» [*Prophecy*] Джона Франкенхаймера разгрызает голову пилота вертолета, как «Тутси-поп»⁵. Первый уровень может быть проработан с различной степенью артистизма, но он присутствует обязательно.

Но на другом, более мощном уровне проявление ужаса – это поистине танец, подвижный, ритмичный поиск. Поиск той точки, зритель или читатель, где вы живете на самом примитивном уровне. Ужас не интересуется цивилизованной оболочкой нашего существования. Он танцует сквозь помещения, где собрано множество предметов мебели, каждый из которых – как мы надеемся! – символизирует нашу социальную приспособленность, наш просвещенный ха-

⁵ Конфета-шарик на палочке с твердой оболочкой и мягкой начинкой.

рактер. Это поиск иного места, комнаты, которая порой может напоминать тайное логово викторианского джентльмена, а порой – камеру пыток испанской инквизиции... Но чаще всего и успешней всего – простую, грубую нору пещерного человека.

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

Пауки приводят вас в ужас? Отлично. Вот вам пауки в «Тарантуле» [*Tarantula*], в «Невероятно уменьшающемся человеке» [*The Incredible Shrinking Man*] и в «Королевстве пауков» [*Kingdom of the Spiders*]. Как насчет крыс? В романе Джеймса Герберта, который так и называется, «Крысы» [*The Rats*], вы чувствуете, как они ползают по вашему телу... и пожирают вас заживо. Змеи? Боязнь замкнутого пространства? Боязнь высоты? Или... Да все что угодно.

Поскольку книги и фильмы являются средствами массовой информации, за последние тридцать лет поле ужасов

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

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

Ничего ужасного в физическом смысле в сигеловской версии «Вторжения похитителей тел» нет⁶: никаких сморщен-

⁶ Зато есть в римейке Филипа Кауфмана. Действительно жуткая сцена: Дональд Сазерленд граблями разрывает лицо почти сформировавшегося стручка. Лицо «существа» рвется с тошнотворной легкостью, как гнилой фрукт, и из него брызжет фонтан самой реалистичной сценической крови, какую мне только доводи-

ных злобных межзвездных путешественников, никаких уро-
дов-мутантов в облике нормальных людей. Существа-стручки
лишь слегка отличаются от обычных землян, вот и все.
Немного рассеянны. Чуть-чуть неряшливы. Хотя Финней
нигде не говорит об этом прямо, он явно считает, что са-
мое ужасное в «них» – отсутствие наиболее распространен-
ного и легче всего приобретаемого эстетического чувства.
Не важно, утверждает Финней, что эти вторгшиеся из кос-
моса чужаки не способны оценить «Травиату», «Моби Ди-
ка» или даже хорошую обложку «Сатердей ивнинг пост» ра-
боты Нормана Рокуэлла. Это не очень хорошо, но – боже! –
они даже не подстригают газоны, не меняют стекло в гара-
же, которое разбил мячом соседский мальчишка. Не красят
облупившиеся стены домов. Дороги, ведущие в Санта-Ми-
ру, вскоре покрываются таким количеством выбоин и тре-
щин, что торговцы, обслуживающие город – и, можно ска-
зать, снабжающие муниципальные легкие животворным воз-
духом капитализма, – отказываются приезжать.

Отвратительный уровень – это одно дело, но лишь второй
уровень ужаса обычно вызывает у нас то неприятное ощущение,
которое называют «мурашками». Много лет от «Втор-
жения похитителей тел» у людей мурашки бежали по коже, и
потому в сигеловском фильме видели множество самых раз-

лось видеть в цветном фильме. На этом моменте я съежился, зажал рукой рот
и... удивился, каким образом фильм прошел в категорию «по усмотрению роди-
телей». – *Примеч. автора.*

ных идей. Сначала его считали антимаккартистским, пока кто-то не заметил, что самого Сигела вряд ли можно назвать левым. Тогда картину отнесли к разряду «лучше мертвый, чем красный». Из этих двух вариантов второй представляется мне более правдоподобным. Картина кончается сценой, когда Кевин Маккарти стоит посреди шоссе и кричит проносящимся мимо машинам: «Они уже здесь! Вы следующие!» Но в глубине души я считаю, что Сигел вообще не думал о политике, когда снимал фильм (ниже вы увидите, что и Джек Финней никогда о ней не задумывался); мне кажется, что он просто развлекался, а подтекст... Подтекст возник сам по себе.

Это не значит, что во «Вторжении похитителей тел» нет аллегорических элементов; просто эти пункты давления, эти источники страха так глубоко погребены в нас и в то же время настолько активны, что мы черпаем из них, как из артезианских колодцев: говорим вслух одно, но шепотом выражаем совсем другое. Версия романа Финнея, сделанная Филипом Кауфманом, интересна (хотя, говоря откровенно, в меньшей степени, чем картина Сигела), но в ней этот шепот сменился чем-то совсем иным: фильм Кауфмана словно бы высмеивает общее мироощущение эгоцентрических 70-х: «со-мной-все-в-порядке-с-тобой-все-в-порядке-так-что-примем-горячую-ванну-и-помассируем-наше-драгоценное-самосознание». А это предполагает, что хотя тревожные сны массового подсознания

могут от десятилетия к десятилетию меняться, шланг, опущенный в этот колодец, остается неизменным.

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

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

3

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

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

Сообщение было встречено гробовым молчанием. Кинотеатр, переполненный детишками с модными тогда стрижками под «ежик», хвостиками, в чиносах с отворотами и кри-

нолинах, с кольцами Капитана Полночь⁷, детишек, которые только что узнали Чака Берри и Литтла Ричардса и слушали по вечерам нью-йоркские радиостанции с таким замиранием сердца, словно это были сигналы с другой планеты. Мы выросли на Капитане Видео⁸ и «Терри и пиратах»⁹. Мы любовались бойцом Кейси, который в комиксах разбрасывал азиатов, словно кегли. Мы видели, как Ричард Карлсон тысячами ловит грязных коммунистических шпионов в «Я вел тройную жизнь» [*I Led Three Lives*]. Каждый из нас заплатил четверть доллара за право увидеть Хью Марлоу в «Земле против летающих тарелок» – и в качестве бесплатного приложения получил эту убийственную новость.

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

– Давай показывай кино, врун!

Управляющий даже не посмотрел в ту сторону, откуда до-

⁷ Герой радишоу, шедшего с 1938 года. Пилот и одновременно тайный агент и борец со злом. Он возглавляет особый отряд – The Secret Squadron, – членом которого мог стать любой юный слушатель. Приславшим письма высылались эмблемы отряда, в том числе упоминаемые Кингом кольца.

⁸ Капитан Видео – герой очень популярного телесериала 50-х годов. Великий ученый XXII века и его юный помощник сражаются со злом на далеких планетах. Сценарии для этого сериала писали такие видные фантасты, как Джек Вэнс, Джеймс Блиш, Роберт Шекли, Артур Кларк, Дэймон Найт и др.

⁹ Популярные комиксы, а также теле- и радиосериалы 30–40-х годов.

несся голос, и почему-то это было хуже всего. Это было *доказательство*. Русские опередили нас в космосе. Где-то над нашими головами, триумфально попискивая, несется электронный мяч, сконструированный и запущенный за железным занавесом. Ни Капитан Полночь, ни Ричард Карлсон (который играл в «Звездных всадниках» [*Riders to the Stars*]; боже, какая горькая ирония) не смогли его остановить. Он летел там, наверху... и они называли его «Спутником». Управляющий еще немного постоял, глядя на нас; казалось, он ищет, что добавить, но не находит. Потом он ушел, и вскоре фильм возобновился.

4

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

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

Ужас – то, что Хантер Томпсон называл «страхом и отвращением» – часто рождается из ощущения неких перемен: что-то рушится. Если это ощущение разрушения, уничтожения возникает внезапно и затрагивает лично вас, если поражает вас в самое сердце, то в таком случае оно остается

в памяти как нечто цельное. Тот факт, что многие помнят, где находились в тот момент, когда разнеслась весть об убийстве Кеннеди, кажется мне не менее интересным, чем то, что один болван с заказанной по почте винтовкой сумел за четырнадцать секунд изменить ход истории. Мгновение, когда об этом узнали миллионы людей, и последовавшие трое суток растерянности и горя были в истории человечества, вероятно, самым близким к массовому сознанию, массовой эмпатии и – ретроспективно – массовой памяти: двести миллионов человек застыли одновременно. Очевидно, любовь не способна на такой перехлестывающий все границы эмоциональный удар. Жалость способна.

Я не хочу сказать, что известие о запуске «Спутника» оказало такое же воздействие на души американцев (хотя без воздействия, конечно, не обошлось; вспомните, например, забавное описание событий, последовавших за успешным русским запуском, в превосходной книге Тома Вулфа о нашей космической программе «Битва за космос» [*The Right Staff*]); но, полагаю, очень многие дети – дети войны, как нас называли – помнят это событие так же хорошо, как я.

Мы, дети войны, оказались плодородной почвой для семян ужаса; мы выросли в странной цирковой атмосфере паранойи, патриотизма и национальной гордости. Нам говорили, что мы величайшая нация на Земле и что любой разбойник из-за железного занавеса, который попытается напасть на нас в огромном салуне внешней политики, узнает, у ко-

го самый быстрый револьвер на Западе (как в поучительном романе Пэта Фрэнка этого периода «Увы, Вавилон» [*Alas, Babylon*]). Но при этом нам также постоянно напоминали, какие припасы нужно держать в атомных убежищах и сколько времени сидеть там после того, как мы выиграем войну. У нас было больше еды, чем у любого народа в истории, но в молоке, на котором мы выросли, присутствовал стронций-90 – от ядерных испытаний.

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

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

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

А какой мир ждал нас впереди! Он был очерчен в произведениях Роберта Хайнлайна, Лестера дель Рея, Альфреда Бестера, Стэнли Вейнбаума и десятках других! Грезы о нем появились в последних дешевых научно-фантастических журналах, которые к октябрю 1957 года уже умирали, но сам жанр фантастики был в отличной форме. Космос будет не просто завоеван, говорили нам эти писатели. Он будет... он будет... конечно, он будет ОТКРЫТ ЗАНОВО! Серебряные иглы пронзают пустоту, изрыгающие пламя реактивные двигатели опускают огромные корабли на чужие планеты, мужчины и женщины (необходимо добавить, *американские* мужчины и женщины) создают колонии с истинным ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ. Марс превратится в наш задний двор, новая золотая (а может, новая родиевая) лихорадка возникнет в поясе астероидов... В конечном счете, разумеется, звезды будут нашими – нас ждет ве-

ликолепное будущее с туристами, щелкающими «Кодаком» шесть лун Прочиона IV, или конвейером по сборке космических «шевроле» на Сириусе III. Сама Земля превратится в утопию, и ее будущее можно увидеть на обложке любого номера «Фэнтези и научной фантастики», «Удивительных историй», «Галактики» или «Поразительных историй» 50-х годов.

Будущее, пропитанное ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ; больше того, будущее, пропитанное АМЕРИКАНСКИМ ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ. Взгляните на оригинальное издание в бумажной обложке «Марсианских хроник» Рэя Брэдбери от «Бэнтэм». Рэй тут ни при чем, это произведение художника, порождение его воображения; но нет ничего этноцентрического или откровенно глупого в этом классическом синтезе научной фантастики и фэнтези: космонавты сильно смахивают на солдат морской пехоты, высаживающихся на берег Сайпана¹⁰ или Таравы¹¹. На заднем фоне – не корабль, способный двигаться быстрее света, а ракета, но командир с крепкой челюстью вполне мог бы быть взят из фильма Джона Уэйна: «Вперед, молокососы, неужели вы не хотите жить вечно? Где ваш ДУХ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ?»

Такова была колыбель основной политической теории и

¹⁰ Один из Марианских островов в Тихом океане; взят американцами в 1944 году.

¹¹ Остров в архипелаге Гилберта; захвачен в 1943 году.

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

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

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

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

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

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

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

иллюзия, помогающая нам легче переносить бремя смертного человека.

Ужас, страх, паника – эти эмоции вбивают клинья между людьми, отрывают нас от общей массы и делают одинокими. Поразительно, что именно эти чувства обычно ассоциируются с «инстинктом толпы». Но, говорят, толпа – самое одинокое место, сообщество людей, лишенных любви. Мелодия ужаса проста и однообразна, это мелодия разъединения и распада... однако другой парадокс заключается в том, что ритуальное выражение этих эмоций как будто возвращает нас к более стабильному и конструктивному состоянию. Спросите любого психиатра, чем занимается его пациент, когда лежит на кушетке и рассказывает о том, что видит во сне и что мешает ему уснуть. «Что ты видишь, когда выключаешь свет?» – вопрошают «Битлз». И сами же отвечают: «Не могу сказать, но знаю, что это мое».

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

Ответ, вероятно, таков: мы описываем выдуманные ужасы, чтобы помочь людям справиться с реальными. С бесконечной человеческой изобретательностью мы берем разде-

ляющие и разрушающие элементы и пытаемся превратить их в орудия собственного разрушения. Термин «катарсис» – ровесник греческой драмы, и хотя кое-кто из пишущих в моем жанре с излишней бойкостью оправдывал им свои деяния, некоторая правда в этом есть. Кошмарный сон сам по себе способен принести разрядку... и, возможно, хорошо, что некоторые кошмары СМИ иногда становятся психоаналитической кушеткой в размере страны.

Еще одно отступление, прежде чем мы вернемся в октябрь 1957 года. Как ни глупо это звучит, «Земля против летающих тарелок» превратилась в символическую политическую декларацию. Под нехитрым сюжетом о пришельцах из космоса таилось предвидение грядущей последней войны. Жадные сморщенные чудовища, пилотирующие тарелки, – это на самом деле русские; разрушение мемориала Джорджа Вашингтона, Капитолия и Верховного суда – показанное необыкновенно красочно и правдоподобно благодаря показной съемке Харрихаузена – это именно то, чего следует ожидать после взрыва атомных бомб.

И вот конец фильма. Хью Марлоу своим тайным оружием – сверхзвуковой винтовкой, выводящей из строя электромагнитные двигатели летающих блюд, или какой-то подобной ерундой – сбил последнюю тарелку. Громкоговорители на всех вашингтонских углах режут: «Опасность миновала. Опасность миновала. Опасность миновала». Камера показывает нам чистое небо. Древние злобные чудища с застывшим

оскалом и лицами, похожими на переплетенные корни, уничтожены. Мы переносимся на калифорнийский пляж, чудесным образом пустой, если не считать Хью Марлоу и его новую жену (которая, разумеется, оказывается дочерью Сурового Старика, Погибшего За Родину); у них медовый месяц.

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

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

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

Рука об руку они вбегают в прибой. Финальные титры.

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

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

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

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

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

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

Позвольте вас пригласить?

Глава вторая

Истории о Крюке

1

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

Граница между фэнтези и научной фантастикой (ведь, строго говоря, то, что мы рассматриваем, это фэнтези: ужа-

сы – поджанр этого большого жанра) – тема, рано или поздно возникающая на любой научно-фантастической конференции (для тех, кто не знает о существовании этой субкультуры, скажу, что ежегодно проходят сотни таких конференций). Если бы за каждое печатное слово, посвященное дихотомии «фэнтези – научная фантастика», мне дали бы по пять центов, я смог бы купить один из Бермудских островов.

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

стика, хотя и относящаяся к школе «бей/рубь» Э.Э. «Дока» Смита – Мюррея Лейнстера. Космический вестерн, исполненный ДУХОМ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЕЙ.

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

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

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

Произведения жанра ужасов совсем не обязательно должны быть ненаучными. Роман Курта Сиодмака «Мозг Донована» движется от научной основы к чистому ужасу (как и «Чужой»). Роман был трижды экранизирован, и все три версии пользовались большим успехом. В центре и романа, и фильмов – фигура ученого, если не безумного, то действующего на грани безумия. То есть мы можем проследить его родословную непосредственно до хозяина Безумной лабора-

тории Виктора Франкенштейна¹². Ученый экспериментирует с техникой, предназначенной для того, чтобы поддерживать жизнь мозга после смерти тела – в баке, наполненном солевым раствором, через который течет электрический ток.

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

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

¹² И еще дальше к Фаусту? Дедалу? Прометею? Пандоре? Генеалогия, ведущая прямо в ад, если он существует! – *Примеч. автора.*

неотличима от подписи миллионера.

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

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

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

Финальное предупреждение дается в самом конце книги, когда племянника Донована (или его незаконнорожденного сына – будь я проклят, если помню) вешают за убийство¹³. Люк виселицы трижды отказывается распахиваться, и рассказчик предполагает, что дух Донована до сих пор жив, неукротимый, неумолимый... и ненасытный.

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

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

В общем, парень с девушкой отправились на свидание. Они поехали на машине на Аллею любовников. И вот пока

¹³ Понятно, почему Донован так его любил, что хотел оставить ему все состояние. Яблочко от яблони... – Примеч. автора.

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

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

Но парень ее не слушает, и вот они уже на смотровой площадке в конце дороги, целуются как безумные. А девушка все твердит, что хочет домой, потому что на стоянке больше нет машин. Эти разговоры о Крюке всех распугали. А парень говорит: «Перестань дрожать, бояться нечего, а если что, я тебя защищу», – и все такое.

И вот они развлекаются в машине, и вдруг она слышит какой-то шум – ветка треснула или что-то еще. Словно по лесу кто-то к ним подбирается. Тут ей становится по-настоящему страшно, она плачет, впадает в истерику и все

прочее, как бывает с девушками. И умоляет парня отвезти ее домой. А парень все твердит, что ничего не слышит, но ей кажется, что она видит в зеркале заднего обзора, будто кто-то спрятался за машиной, смотрит на них и улыбается. Тогда девушка говорит, что если он сейчас же не отвезет ее домой, она больше никогда с ним не поедет. И наконец парень заводит двигатель и резко газует, потому что она его достала. И чуть не разбивает машину.

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

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

История о Крюке – классический пример жестокого ужа-са. В ней нет характеров, нет темы, нет никаких остроум-ных ходов; она не возвышается до символической красоты и не стремится ни к каким обобщениям – событий, сознания или человеческой души. Чтобы найти все это, следует об-ращаться к «литературе» – например, к рассказу Фланнери О’Коннор «Хорошего человека найти нелегко» [*A Good Man Is Hard To Find*], который по сюжету и композиции очень по-

хож на историю Крюка. Но рассказ о Крюке существует с одной-единственной целью: до полусмерти пугать детишек в темное время суток.

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

Складывается впечатление, что ужас просто *существует* – вне всяких дефиниций и здравого смысла. В статье «Голливудское лето ужасов» из «Ньюсуик» (имеется в виду лето 1979 года – лето «Фантазма» [Phantasm], «Пророчества» [Prophecy], «Рассвета мертвецов» [Dawn of the Dead], «Ночного крыла» [Nightwing] и «Чужого» [Alien]) автор пишет, что в самых пугающих сценах из «Чужого» зрители скорее склонны стонать от отвращения, нежели кричать от ужаса. Это неоспоримо: достаточно неприятно на миг смутно

увидеть желеобразное крабоподобное существо у кого-нибудь на лице, но идущая вслед за этим печально известная сцена «разрывания груди» вызывает дрожь омерзения... и происходит это за обеденным столом. Вполне хватит, чтобы извлечь из вас весь попкорн, который вы только что съели.

О рациональном осмыслении жанра ужасов могу сказать лишь следующее: он существует на трех относительно независимых уровнях, причем каждый последующий уровень менее «чист», чем предыдущий. Самая чистая эмоция – страх, что рождает в человеке история о Крюке или старинная классическая «Обезьянья лапка» [*The Monkey's Paw*]. В этих историях нет ничего внешне отвратительного: в одной – крюк, в другой – высушенная обезьянья лапка, которая с виду ничуть не страшнее любой пластмассовой безделушки для розыгрышей, что во множестве продаются в магазинах. В квинтэссенцию страха их превращает то, что способно увидеть сознание. В «Обезьянней лапке» раздается стук в дверь, и убитая горем женщина идет открывать. Когда дверь распахивается, за ней нет ничего, кроме ветра... Но наше сознание начинает гадать, что было бы за дверью, если бы муж женщины не слишком торопился с третьим желанием?

Ребенком я десятками глотал комиксы-страшилки Уильяма М. Гейнса – «Страшное место» [*The Haunt of Fear*], «Байки из склепа» [*Tales from the Crypt*], «Склеп ужаса» [*The Vault of Horror*] – и всех его подражателей (как и в случае с записями Элвиса, Гейнсу часто подражали, но никто не создал ни-

чего равного оригиналу). Эти комиксы 50-х до сих пор остаются для меня вершиной страха, вернее, ужаса – эмоции, которая чуть менее чиста, нежели страх, потому что порождается не только сознанием. Ужас включает в себя и физическую реакцию при виде какого-либо уродства.

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

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

В «Обезьяньей лапке» упор делается на воображение читателя. Он все додумывает сам. В комиксах-страшилках (как и в дешевых журналах 1930–1955 годов) важную роль играют внутренности. Как было замечено выше, старик в «Обе-

зьянней лапке» успевает пожелать, чтобы страшное привидение исчезло. В «Байках из склепа» Существо из Могилы стоит за дверью во всей своей красе.

Ужас – это непрекращающееся биение сердца старика в «Сердце-обличителе» [*The Tell-Tale Heart*], торопливый стрекот, «будто тикают часы, завернутые в вату». Ужас – аморфная, но весьма осязаемая «вещь» в удивительном романе Джозефа Пейна Бреннана «Слизь» [*Slime*], поглощающая жалобно скулящего пса¹⁴.

Но есть и третий уровень – отвращение. Именно к нему относится та самая «разорванная грудь» в «Чужом». Однако лучше взять другой пример Омерзительной истории, и мне кажется, что рассказ Джека Дэвиса «Грязная игра» [*Foul Play*] из «Склепа ужаса» как раз подойдет. И если в эту минуту вы сидите в гостинной и жуete чипсы или крекеры, вам лучше их отложить, потому что по сравнению с тем, о чем пойдет речь, «разорванная грудь» в «Чужом» покажется сценой из «Звуков музыки». Вы заметите, что в рассказе нет под-

¹⁴ Сама Кейт Вильгельм, признанный мастер мейнстрима и научной фантастики, автор «Где недавно так сладко пели птицы» [*Where Late the Sweet Birds Sang*] и «Теста Клюистон» [*Clewiston Test*], начала карьеру небольшим, но чрезвычайно впечатляющим ужасиком «Клон» [*The Clone*], написанным в соавторстве с Тедом Томасом. В этом романе аморфное существо, состоящее почти исключительно из белка (скорее не клон, а комок, как справедливо указывает «Энциклопедия научной фантастики»), образуется в канализационной системе большого города... на остатках полусгнившего гамбургера. Оно начинает расти, поглощая при этом сотни людей. В самой запоминающейся сцене ребенка утягивает за руку в кухонную раковину. – *Примеч. автора.*

линной логики, мотивации, развития образов, но, подобно истории Крюка, этот рассказ – скорее средство для достижения некой цели, способ подобраться к этим трем уровням...

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

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

Шипы нанесли Джерри несколько ран, на первый взгляд – не очень серьезных. Но на самом деле Херби перед игрой смазал шипы быстродействующим ядом. В середине девятого иннинга Джерри подходит к «пластине» с двумя игроками

в ауте и одним на позиции, способной принести очко. Для команды хозяев все идет замечательно. К несчастью, Джерри неожиданно падает замертво на основной базе, в тот самый момент, когда судья объявляет аут. А злобный Херби Саттен с ухмылкой уходит.

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

И вот Херби получает от всей команды письмо, в котором его приглашают вечером на игровое поле: там, дескать, ему должны вручить медаль за выдающиеся достижения в игре. Херби, как видно, столь же туп, сколь и злобен; он поддается на эту уловку, и в следующей сцене мы видим команду «Сентрал сити» на поле. Врач команды одет судьей. Он покидает основную базу... которая при ближайшем рассмотрении оказывается человеческим сердцем. Дорожки между базами представляют собой кишки, а сами базы – куски тела несчастного Херби Саттена. У бэттера в руках вместо биты – отрезанная нога Херби. Питчер держит изуродованную человеческую голову и готовится бросить ее. Голова, из которой свисает глазное яблоко, выглядит так, словно ее уже не раз бросали во время пробежек, хотя, как выразился Дэвис (Веселый Джек Дэвис, как называли его фэны того времени; сейчас он иногда рисует обложки для «Тиви гайд»), «никто не ожидал, что мяч пронесут так далеко». На жаргоне бейс-

болистов это «мертвый мяч».

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

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

Итак, на высшем уровне – страх, под ним – ужас, а в самом низу – тошнота отвращения. Моя философия человека, пишущего в жанре ужасов, заключается в том, чтобы учитывать эту иногда полезную иерархию, но избегать отдавать предпочтение какому-то одному уровню на основании того, что он лучше и выразительнее остальных. Четкие определения опасны тем, что способны превратиться в орудия критики, причем того типа, который я бы назвал механическим и поверхностным, а это, в свою очередь, ведет к ограниченности. Я считаю страх наиболее утонченной эмоцией (превосходно использованной в фильме Роберта Уайза «Призрак дома на холме» [*The Haunting*], где, как и в «Обезьяньей лапке», нам так и не позволяют увидеть, что там, за дверью), поэтому и стараюсь пробудить ее у читателей. Но если напугать чита-

теля не удастся, я попытаюсь повергнуть его в ужас; а если пойму, что и это не получается, могу прибегнуть к мерзости. Я человек не гордый.

Создавая свой вампирский роман, получивший название «Жребий Салема», я решил отдать дань литературного уважения (как сделал Питер Страуб в «Истории с привидениями» [*Ghost Story*], работая в традиции таких «классических» авторов рассказов о призраках, как Генри Джеймс, М. Р. Джеймс и Натаниэль Готорн). Поэтому я придал своему роману намеренное сходство с «Дракулой» Брэма Стокера, и потом мне начало казаться, что я играю в интересную – по крайней мере, для меня – игру: в литературный ракетбол¹⁵. «Жребий Салема» – мяч, а «Дракула» – стена, и я бью о стену, чтобы посмотреть, куда отскочит мяч, и ударить снова. Кстати, некоторые траектории были крайне интересными, и я объясняю этот факт тем, что хотя мой мяч существовал в двадцатом веке, стена была продуктом века девятнадцатого. В то же время, поскольку сюжет с вампирами являлся одним из основных в комиксах моего детства, я решил использовать и эту традицию¹⁶.

¹⁵ Игра, в которой резиновым мячом по очереди бьют по стене. Играют вдвоем или вчетвером, используя специальные ракетки.

¹⁶ Наиболее соответствующая ей сцена в «Жребии Салема» – по крайней мере, в моем представлении – та, в которой водитель автобуса Чарли Родс (типичный негодяй а-ля Херби Саттен) просыпается в полночь и слышит, как кто-то сигналит в его автобусе. Когда дверцы автобуса навеки закрываются за его спиной, он обнаруживает, что автобус полон детей, словно собравшихся в школу...

Вот несколько сцен из «Жребия Салема», параллельных сценам из «Дракулы»: кол, вбитый в Сьюзен Нортон (у Стокера – в Люси Вестенра); священник, отец Каллахэн, пьет кровь вампира (в «Дракуле» Мина Мюррей Харкер вынуждена принять столь же извращенное причастие у графа под его памятные, вселяющие ужас слова: «Мой изобильный, хотя и временный источник...»); когда Каллахэн пытается войти в церковь, чтобы получить отпущение грехов, у него загорается рука (в «Дракуле» Ван Хельсинг касается лба Мины облаткой, чтобы очистить ее от гнусного прикосновения графа, но облатка вспыхивает, и у Мины на лбу остается ужасный шрам). Ну и, разумеется, толпа бесстрашных охотников на вампиров, которая есть в обеих книгах.

Естественно, из «Дракулы» я решил использовать те сцены, которые произвели на меня наибольшее впечатление; кажется, что Стокер писал их словно в лихорадке. На примете у меня были и другие, но в окончательный вариант они не попали – как не попал, например, эпизод с крысами. В романе Стокера отряд бесстрашных охотников на вампиров – Ван Хельсинг, Джонатан Харкер, доктор Сьюард, лорд Годалминг и Квинси Моррис – входит в подвал Карфакса, английской резиденции графа. Сам граф давно покинул сцену, но оставил несколько своих гробов для путешествий

но все они, как один, – вампиры. Чарли орет дурным голосом, что, быть может, удивляет читателя: в конце концов, детки всего лишь заехали выпить. Хе-хе. – *Примеч. автора.*

(ящиков, наполненных землей его страны) и уготовил другие неприятные сюрпризы. И вот вскоре после появления бесстрашных охотников за вампирами подвал заполняют крысы. В соответствии с легендами (а Стокер в своем романе использует поразительное количество связанных с вампирами легенд и преданий), вампиры обладают властью над мелкими животными: кошками, крысами, ласками (и, возможно, республиканцами, хе-хе). Дракула послал этих крыс, чтобы пощекотать нервы нашим героям.

Однако лорд Годамлинг это предусмотрел. Он выпускает из сумки пару терьеров, и они быстро справляются с крысами Дракулы. Я решил: пусть Барлоу – мой эквивалент графа Дракулы – тоже использует крыс, и создал для этого в городе из «Жребия Салема» открытую свалку, где крыс видимо-невидимо. На первой сотне страниц я несколько раз упомянул об этих крысах – и до сих пор получаю письма: читателей интересует, может, я просто забыл о собственных крысах, или использовал их для того, чтобы создать атмосферу, или в них есть какой-то другой, потаенный смысл?

На самом деле, в черновом варианте крысы фигурировали у меня в сцене настолько отталкивающей, что мой редактор в «Даблдэй» (тот самый Билл Томпсон, которого я упомянул в предисловии) настоятельно посоветовал исключить ее из романа и заменить чем-нибудь другим. Я поворчал, но послушался его совета. В издании «Жребия Салема» издательства «Даблдэй» (в серии «Новая американская библиотека»)

врач Джимми Коуди и мальчишка Марк Питри, который повсюду его сопровождает, выясняют, что «король вампиров», как ярко выражается Ван Хельсинг, почти наверняка живет в подвале местного доходного дома. Джимми спускается туда, но лестница обрушивается. А из досок пола под ней торчат ножи. Джимми падает прямо на лезвия и умирает: сцена, полная того, что я называю «ужасом» – в противоположность «страху» и «отвращению». Это как бы середина пути.

Однако в первом варианте романа лестница была крепкой. Джимми спокойно спускался и обнаруживал – с роковым опозданием, – что Барлоу призвал всех крыс со свалки в подвал доходного дома Евы Миллер. Подвал стал для крыс настоящим «ХоДжо»¹⁷, а Джимми Коуди – главным блюдом. Крысы сотнями набрасываются на него, и нас угощают (если это верное слово) созерцанием доброго доктора, который, преодолевая их тяжесть, пытается подняться по лестнице. Крысы у него под рубашкой, в волосах, они кусают его руки и шею. А когда он хочет выкрикнуть предупреждение Марку, крыса забирается ему в рот и, пища, устраивается там.

Мне нравилась эта сцена, потому что, как я полагал, она дает возможность объединить предания о вампирах с другими ужасами. Но мой редактор настаивал, что это чересчур, и постепенно я с ним согласился. Может быть, он и прав¹⁸.

¹⁷ «Ховард Джонсон» – сленговое название сети популярных ресторанов и moteй.

¹⁸ Крысы – маленькие отвратительные существа, верно? Я написал и напеча-

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

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

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

Фильмы и романы ужасов всегда были в моде, но раз в десять — двадцать лет мы наблюдаем всплеск их популярности, и эти всплески, кажется, всегда совпадают с периодами серьезной экономической и/или политической напряженности. Книги и фильмы словно отражают ту блуждающую тревогу (за неимением лучшего термина), которой сопровождаются серьезные, но не смертельные кризисы. Зато когда американцы сталкивались с реальным ужасом в собственной жизни, интерес к страшным книгам и фильмам падал.

Расцвет жанра пришелся на 30-е годы. Когда преследуемые жестокой депрессией люди не могли позволить себе заплатить за радость поглазеть на девушек Басби Беркли¹⁹, танцующих под мелодию «У нас есть деньги», они избавлялись от тревог другим способом: смотрели, как бродит по болотам Борис Карлофф в «Франкенштейне» или как ползет в темноте Бела Лугоши в «Дракуле». На 30-е годы пришелся и расцвет так называемых журналов дрожи, куда входит все, от «Станных рассказов» до «Черной маски».

В 40-е годы мы уже не находим большого количества достойных упоминания фильмов или романов, а единственный журнал, посвященный фэнтези, который начал выходить в

¹⁹ Американский режиссер и хореограф. Делал мюзиклы и сам ставил в них танцы. В его фильмах неизменно были сотни танцовщиц.

это десятилетие, «Неизвестное», продержался недолго. Великие чудовища студии «Юниверсал» времен депрессии – монстр Франкенштейна, человек-волк, мумия и граф – умирали той особенно неприятной и неловкой смертью, какая обычно уготована безнадежно больным; вместо того чтобы с почестями и достойно похоронить их на замшелых европейских кладбищах, Голливуд решил подвергнуть несчастных стариков насмешкам и, прежде чем освободить, высосать из них последние центы. И вот мы видим чудовищ в компании Эббота и Костелло²⁰, а также парней из Бауэри²¹ и, разумеется, Трех бездельников²². Впрочем, в эти годы чудовища сами стали бездельниками. Много лет спустя, в другой послевоенный период, Мел Брукс предъявит нам свою версию «Эббот и Костелло встречаются Франкенштейна» [*Abbott and Costello Meet Frankenstein*] – «Молодой Франкенштейн» [*Young Frankenstein*], где вместо Бада Эббота и Лу Костелло играют Джин Уайлдер и Марти Фельдман.

Закат жанра ужасов, начавшийся в 1940 году, продолжался двадцать пять лет. О, конечно, время от времени появлялись такие романы, как «Невероятно уменьшающийся человек» [*Shrinking Man*] Ричарда Матесона или «У кромки бегу-

²⁰ Знаменитый комедийный дуэт; их программы многие телекомпании показывают и сегодня.

²¹ Вымышленные нью-йоркские персонажи, главные герои ряда комедийных фильмов 1946–1958 гг.

²² Название телевизионного сериала 40–50-х годов.

щей воды» [*The Edge of Running Water*] Уильяма Слоана, напоминая нам, что жанр все еще жив (хотя даже мрачное повествование Матесона о схватке человека с гигантским пауком – прекрасный образец жанра ужасов – в то время рекламировалось как научная фантастика), но мысль о том, чтобы выпустить бестселлер в этом жанре, высмеяло бы любое издательство.

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

го мира.

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

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

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

Люди осведомленные предсказывали скорый крах этого предприятия. Смельчакам говорили, что они пускаются в открытое море в свинцовой лодке: ведь наступает век телевидения. Осведомленные люди видели будущее, и это будущее принадлежало Дагмар²³ и Ричарду Даймонду, частному детективу²⁴. Заинтересованные лица (а таковых было очень немного) единогласно пришли к выводу, что Аркофф и Николсон быстро лишатся последней рубашки.

Однако на протяжении следующих двадцати пяти лет компания, которую они основали – «Американ интернешнл пикчерз», АИП (сейчас она принадлежит одному Аркоффу: Джеймс Николсон умер несколько лет назад), – была единственной крупной американской кинокомпанией, которая устойчиво получала прибыли. АИП выпустила немало фильмов, но все они были ориентированы на молодежную аудито-

²³ Известная актриса 50-х годов; настоящее имя Вирджиния Эгнор.

²⁴ Герой телесериала 1957–1960 годов, частный детектив, бывший полицейский.

рию; среди них есть такие сомнительные шедевры, как «Берта по прозвищу “Товарный вагон”» [*Boxcar Bertha*], «Кровавая мама» [*Bloody Mama*], «Гонщица» [*Dragstrip Girl*], «Трип» [*Trip*], «Диллинжер» [*Dillinger*] и бессмертное «Бинго на пляже» [*Beach Blanket Bingo*]. Но наибольшего успеха компания достигла в фильмах ужасов.

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

Но каковы бы ни были причины, результат получился отличным.

3

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

Что такое чудовище?

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

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

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

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

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

воопасная штука.

Что насчет уродов в цирке? Что вы скажете об этой жуткой ярмарке отклонений от нормы, которую показывают нам в ярких лучах прожекторов? О Ченге и Енге, знаменитых сиамских близнецах? Многие люди считали их чудовищами своего времени, но тех, кто полагал еще более чудовищным тот факт, что у каждого из них собственная интимная жизнь, было гораздо больше. Самый язвительный – а порой и самый забавный – американский карикатурист, парень, которого звали Родригес, развил тему сиамских близнецов в своей серии «Братья Эзоп» в «Нэйшнл лэмпун»; нас тыкали носом во все, что касается людей, на всю жизнь соединенных друг с другом: сексуальная жизнь, туалет, любовные отношения, болезни. Родригес использовал все, что только можно подумать о сиамских близнецах... и это были иллюстрации к вашим мрачайшим предположениям. Конечно, это дурной вкус, но подобная критика бессильна и напрасна: прежде чем вернуться в спокойные воды американского мейнстрима, старый «Нэйшнл инкуайрер» печатал снимки разорванных на куски жертв автокатастроф и собак, грызущих оторванные человеческие головы, обеспечивая добрую дозу мерзости²⁵.

²⁵ И все же в старом добром «Инкуайрере» еще теплится жизнь! Я покупаю его, если там обещан яркий рассказ об НЛО или что-нибудь о снежном человеке, но обычно пролистываю страницы в медленно движущейся очереди к кассе супермаркета, высматривая такие проблески дурного вкуса, как фоторепортаж о вскрытии Ли Харви Освальда или снимок Элвиса Пресли в гробу. Хотя все

А настоящие ярмарочные уродцы? Можно их отнести к чудовищам? Карликов? Лилипутов? Бородатую женщину? Толстую женщину? Человека-скелета? В жизни каждого был момент, когда он стоял с хот-догом или пачкой попкорна в руке на утоптанной тысячами ног и усыпанной соломой площадке, а зазывала тем временем соблазнял зрителей; обычно при этом присутствовал в качестве образца один из уродцев: толстая женщина в детской розовой юбочке; мужчина, с головы до ног покрытый татуировками, вокруг шеи которого обернулся, как виселичная петля, хвост дракона; или другой, без остановки глотающий гвозди, куски металла и электрические лампочки. Быть может, немногие из нас поддались искушению выложить двадцать пять, или пятьдесят, или семьдесят пять центов, чтобы зайти внутрь и увидеть их всех, а также обязательного двухголового теленка или эмбрион в бутылке (я пишу рассказы ужасов с восьми лет, однако ни разу не был на ярмарке уродов), но почти все его испытали. Бывают ярмарки, где самого страшного уродца не показывают, держат в темноте, словно какое-то проклятое существо из девятого круга Дантова ада, потому что демонстрировать его запрещено с 1910 года; его держат в яме, одетым в лохмотья. Это дикий человек, и, доплатив один-два доллара, вы можете постоять на краю ямы и посмотреть, как он откусывает голову живому цыпленку и глотает ее. А обез-

это, конечно, лишь бледная тень материалов «Инкуайрера» прежних дней: «Мама варит любимую собачку и кормит ею детей». — *Примеч. автора.*

главленный цыпленок продолжает биться в его руках.

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

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

Браунинг сделал ошибку, сняв в фильме настоящих уродов. В обществе ужаса мы чувствуем себя относительно спокойно, лишь пока видим молнию на спине чудовища и понимаем, что все это понарошку. Кульминационный момент «Уродцев» – когда Живой Торс, Безрукое Чудо и сестры Хилтон (сиамские близнецы) вместе с прочими скользят и

хлупают по грязи вслед за кричащей Клеопатрой – это для зрителя уже чересчур. Даже безропотные кинотеатры «Эм-Джи-Эм», получившие право проката этого фильма, отказывались его демонстрировать, и Карлос Кларенс в «Иллюстрированной истории фильмов ужасов» [*Illustrated History of the Horror Film*] («Кэприкорн букс», 1968) говорит, что во время единственного сеанса в Сан-Диего «женщина с криком побежала по проходу». Фильм настолько урезали, что один критик даже пожаловался: он не понимает, что смотрит. Далее Кларенс сообщает, что в течение тридцати лет фильм был запрещен в Соединенном Королевстве, стране, которая, наряду с прочим, дала миру Джонни Роттена²⁶, Сида Вишеса²⁷, «Хнычущее дерьмо»²⁸ и замечательный обычай «паки-бэшинг»²⁹.

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

²⁶ Соло-гитарист, автор текстов и основной вокалист английской группы «Секс пистолз».

²⁷ Бас-гитарист той же группы, покончил с собой в возрасте 21 года.

²⁸ «Snivelling Shits» – панк-рок-группа.

²⁹ Неонацистские банды бритоголовых преследовали иммигрантов азиатского происхождения, и это называлось у них «паки-бэшинг» (*Paki-bashing*).

Оставив на время уродцев, подумаем, что еще мы считаем настолько ужасным, чтобы обозвать древнейшим на земле бранным словом? Причудливые злодеи Дика Трейси³⁰, из которых самым ярким примером может послужить Флайфейс, и главный враг Дона Уинслоу Скорпион, у которого настолько жуткое лицо, что он прячет его под маской (хотя иногда снимает ее, чтобы поразить разочаровавших его служителей зла; говорят, они тут же падают замертво от сердечного приступа, испуганные буквально до смерти). Насколько мне известно, ужасная тайна закрытого лица Скорпиона так и не была раскрыта (прошу прощения за каламбур, хе-хе), но неустрашимому капитану Уинслоу однажды удалось открыть лицо дочери Скорпиона – у нее оказалось застывшее, мертвое лицо трупа. Эта информация доводится до затаивших дыхание читателей курсивом – *застывшее, мертвое лицо трупа!* – чтобы усилить впечатление.

«Новое поколение» чудовищ из комиксов, пожалуй, лучше всего иллюстрируют творения Стена Ли из «Марвел комикс», где на каждого супергероя, такого как Человек-паук или Капитан Америка, приходится десятки уродливых существ: доктор Осьминог (известный детям всего читающего

³⁰ Персонаж газетных комиксов, теле- и киносериалов, знаменитый детектив, вечный борец в войне добра против зла.

комиксы мира как Док Ок), чьи руки усилены чем-то похожим на движущийся лес убийственных шлангов от пылесоса; Песочный человек, похожий на шагающую песчаную дюну; Стервятник; Стергон; Ящер; и самый страшный из всех – доктор Дум, который был так изуродован в процессе поиска запретных знаний, что теперь напоминает большого звякающего киборга в зеленом плаще с капюшоном; он смотрит на мир сквозь разрезы глазниц, похожие на бойницы средневекового замка, и в буквальном смысле слова обливается потом. Супергерои с элементами чудовищности во внешности выглядят менее выносливыми. Правда, мой любимец Пластиковый Человек (которого всюду сопровождает его удивительный чокнутый приятель Вузи Уинкс) никогда не теряет сил, Рид Ричардс из Фантастической Четверки похож на него, а ближайший помощник Ричардса Бен Гримм (по прозвищу Существо) смахивает на застывший поток лавы – но это скорее исключения, нежели правило.

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

Ну а все остальные?

Возьмем полноту. Насколько толстым должен стать человек, чтобы перейти черту и превратиться в чудовище? Уж конечно, это не женщина, посещающая «Лейн Брайант»³¹, или мужчина, покупающий себе костюмы в отделах для «крупных людей». Или я ошибаюсь? А если он уже не может ходить в кино или на концерт, потому что его ягодицы не умещаются на одном кресле?

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

Вы можете возразить: Стив, ты опять говоришь о ярмарке – о толстой женщине в девчоночьей розовой юбке, о гигантских близнецах, ставших бессмертными благодаря

³¹ Сеть магазинов женской одежды нестандартных размеров.

«Книге рекордов Гиннеса» (они уезжают от камеры на крошечных моторных скутерах, и их ягодицы торчат по обе стороны, словно оживший сон о невесомости). Но на самом деле я веду речь не об этих людях, которые живут в своем особом мире, где совсем иные представления о норме: насколько уродливым вы будете себя чувствовать, даже если весите пятьсот фунтов, в обществе лилипутов, живых скелетов и сиамских близнецов? Норма – это социологическая концепция. Есть старый анекдот о двух африканских лидерах, которые встречаются с Кеннеди, а потом возвращаются домой на одном самолете. Один из них говорит другому: «Кеннеди! Что за нелепое имя!» Аналогичный эпизод есть в «Сумеречной зоне» (в «Глазах наблюдателя»); в нем рассказывается об ужасающе уродливой женщине, которой в очередной раз не удалась пластическая операция... и только в самом конце выясняется, что она живет в будущем и люди там выглядят как гротескные гуманоидные свиньи. «Уродливая» женщина по нашим стандартам необыкновенно красива.

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

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

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

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

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

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

Но проблема шире, чем просто дискриминация. Дискриминация расползлась всюду, однако корни чудовищности уходят и в глубину, и в ширину. Левши-бейсболисты всегда считаются посредственными игроками, хотя на самом деле могут играть очень хорошо³². Французы называют левшей *la*

³² Возьмите, например, Билла Ли, когда он был еще в «Бостон ред сокс». Товарищи прозвали его Космонавтом, и бостонские болельщики с теплотой вспоминают, как в 1976 году он уговаривал их после вручения «Сокс» флага убирать за собой мусор. Возможно, самое убедительное доказательство своей «леворукости» Ли предоставил, назвав менеджера «Ред сокс» Дона Циммера «уполномоченным придурком». Вскоре после этого Ли перешел в «Монреаль». – *Примеч.*

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

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

ственно нездоровых людей.

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

Покойный Джон Уиндем, возможно, лучший английский писатель-фантаст, хорошо выразил эту мысль в своем романе «Куколки» [*The Chrysalids*], выпущенном в Америке под названием «Возрождение» [*Rebirth*]. На мой взгляд, в этой книге проблема мутации и отклонения от нормы рассматривается полнее и глубже, чем в любой другой книге на английском языке со времен Второй мировой войны. В гостиной дома молодого героя книги висят таблички-поучения: «ТОЛЬКО ОБРАЗ БОЖИЙ И ЕГО ПОДОБИЕ ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК»; «НЕ ОСКВЕРНЯЙ НЕЧИСТОТАМИ РОД, УГОДНЫЙ БОГУ»; «В ОЧИЩЕНИИ НАШЕ СПАСЕНИЕ»; «НОРМА – ЖЕЛАНИЕ ГОСПОДА»; и самое красноречивое: «ИЩИ И НАЙДИ МУТАНТА!» В конечном счете, даже просто обсуждая чудовищность, мы выражаем свою веру в норму и страх перед мутантами. И тот, кто пишет романы ужасов, есть простой представитель этого статус-кво, не больше, но и не меньше.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.