

Душа во тьме. К психологии и философии хоррора

(Продолжение. Начало в № 48)

Мурзин Н.Н.,
к. филос. н., научный сотрудник Центра философских проблем
социальных и гуманитарных наук Института философии РАН
shywriter@yandex.ru

Аннотация: В продолжении работы «Душа во тьме» развиваются идеи «трех кругов страха» — природного, социального и индивидуального. Также вводится и разбирается оригинальное понятие «найтскейпа» — «ночной страны», отрицательной вселенной хоррора и постоянного фона историй в этом жанре, предстающей в облике «волшебной страны наоборот». Осмысливается парадоксально-символический характер понятия тела, впервые возникающего как антитеза и комплемент понятию души, однако заключающего в себе возможности переоценки этой субъектной дилеммы.

Ключевые слова: душа, тело, хоррор, три круга страха, найтскейп, Дж. Толкин, С. Кинг

Парадоксы тела

Телесность — это не твоя, скажем, тушка, слепленная из костей, мяса, кожи и прочих потрохов, а сама возможность ее иметь. Даже так: способность твоего существа обитать в теле. И одновременно необходимость им обладать. И умение с ним не расставаться — или неумение расставаться? Не знаю, как лучше сказать... И еще кое-что, чего не опишешь словами.

M. Фрай. Туланский детектив

Представление о человеке исключительно как о «теле» обыденному сознанию чуждо не в меньшей степени, чем представление о человеке исключительно как о «душе». Разве это тело пошло в магазин за буханкой хлеба? Разве душа это сделала? Конечно, нет. Мы скажем, что это сделал сам человек. «Как я сюда попал?» — спрашивает Куэйд, герой фильма «Вспомнить всё» (1990), у робота — шофера такси. «Открылась дверь, и вы сели», — отвечает тот. Понятно, что Куэйд не удовлетворен таким ответом. Робот зафиксировал физическое появление Куэйда в своем экипаже, но, разумеется, не смог объяснить, почему

тот там оказался, что привело его туда. Никто не спорит с тем, что в машину погрузилось тело Куэйда; это факт. Но этого мало. Даже если мы отрицаем религию и какую-либо метафизику в принципе, у нас остается язык — а он, по крайней мере, на нынешнем уровне своего развития, почему-то устроен так, что не может обойтись без субъекта. Мы говорим «тело Куэйда», но не «тело-Куэйд», это неуклюже и странно. Тело принадлежит Куэйду, хоть бы мы и ни черта не понимали, кто такой этот «Куэйд», которому оно принадлежит, и характер этой принадлежности. «Тело Куэйда» мы скажем только в особом случае, когда нам понадобится описать его внешность, самочувствие или, на худой конец, его смерть. Тело по-настоящему появляется у нас в момент смерти — ну, или болезни. В романе М. Петросян «Дом, в котором...» (2009) один из персонажей размышляет о том, что понятия «человек» и «пациент» несовместимы, что «пациент» подразумевает совершенно иное отношение к себе, чем «человек». Пациент — это как раз-таки тело, и только тело. Пациент подвергается воздействию, но не действует. Он претерпевает, отсюда это название, «пациент», связанное с «терпением».

Тело появляется вместе с болью, с ущербом для себя. Тут мы его осознаем, начинаем чувствовать. До того момента тело было чрезвычайно сложным и интересным устройством, позволяющим нам чувствовать самих себя, но не его. Оно так организовано, чтобы составлять «я», а самому при этом, используя термин Гегеля, «сниматься», или термин Гуссерля — «выноситься за скобки». Хорошо работающее тело растворяется в своих функциях, как режиссер при удачной постановке растворяется в актере. Такова телеология тела, его целеполагание. Тело создано так, чтобы вырабатывать из себя субъект, «я»; оно трансцендирует свои физиологические и химические процессы в его ощущения и эмоции, в его готовность и желание действовать. Тело укрепляет субъект и питает его, дабы субъект, окрепнув, вступил в полноправное и полновластное управление им. Тело создает и поддерживает субъекта, сначала как своего баловня-гуляку-принца, а затем и как мудрого, грамотно распоряжающегося им короля (путь Генриха IV у Шекспира). Такова сама организация жизни, и недаром слова «органический» (природный) и «организованный» имеют единый исток (об этом хорошо у Черняка, с. 35 и дальше). Можно, повторюсь, отрицать религию и метафизику, можно даже поставить под вопрос язык, который меняется со временем, — и есть, в конце концов, в мире другие языки (как грозится и жалуется, что есть «другие боги», Левий Матвей), где все иначе устроено. Но сама наша физиология подразумевает неустранимую двойственность. Тело отказывается материалистически свидетельствовать о себе. Оно, если с ним все в порядке, свидетельствует о нас, создающихя, созидаемых посредством его и с его помощью. Вот когда оно терпит ущерб, тогда оно перестает входить в нас, а вместо этого мы начинаем входить в него. Сбой и повреждение проектора нарушают непрерывность трансляции. Трон «я»-самодержца начинает шататься. В рассказе К. Баркера «Восстание» неожиданный бунт частей тела против составляемого ими целого уподобляется «падению империи». В фильме Д. Кроненберга «Выходок» (1979) вмешательство доктора Рэглана в лимфосистему его пациентов один из них квалифицирует как подстрекательство к своего рода физиологической анархии: «Он побуждает ваше тело восстать против вас». Человек не просто организован; он организован иерархически, субординационно. Его «я» строится единым, цельным и самовластным; тело отдает всего себя ему, прячет себя за некой

загадочной занавеской, наподобие той, за которой скрывался волшебник Изумрудного города, обманывая посетителей своей виртуальной проекцией.

Другой вопрос, что созданием субъекта или души как правителя тела дело не заканчивается. Душе и самой нужен правитель. Отсюда выражение «царь в голове» (известное нам скорее по своему отрицательному варианту, «без царя в голове»). Более-менее организовавшись, душа, подобно телу, пестующему и создающему душу себе на радость, дитя-баловня и будущего своего правителя, начинает искать себе собственного правителя в области, условно именуемой Фрейдом «сверх-Я». Это может быть общественно-политическое устройство — коллективный разум, содружество многих индивидов, — в которое она вольется и законам которого подчинится уже не на эмпирически-инстинктивном, а на сознательном уровне. Это может быть принцип, идея, учение, религия. Входя в состав большого государства, «я» из самовластного распорядителя собой и своим телом, разумом и существованием превращается в наместника, удельного князя. Само свое тело (а тем самым и жизнь) оно отдает в заложники собственного адекватного поведения в рамках новой, поглощающей его системы. Теперь тело будет отвечать за неадекватность сознания новым законам своего существования, своей новой среды — болью и страданием, заточением или даже смертью. Более того, не дожинаясь наказания со стороны других, человек начнет наказывать себя сам (что разоблачил как конечную, истинную цель власти Мишель Фуко — не надзирать за человеком бесконечно, а превратить его самого в надзирателя за собой). Тело же, оказавшись в столь стрессовой ситуации, может ответить страшным неврозом или сильнейшими психосоматическими расстройствами. Оно может перестать опознавать «я» как свое дитя и прирожденного правителя — тем более что то само отказалось от этой роли, перейдя в подчинение к тому или иному сверх-Я, да еще и отчужденному, враждебному. Тело перестает узнавать своего распорядителя и отвечать ему, оно начинает устраивать саботажи. Но это нормально, это говорит о здоровой реакции на подавление. В конституцию тела, как и в конституцию подлинно демократического государства, внесена экстренная поправка, дающая телу право отменить создание и поддержание «я», если то, в свою очередь, обратится против тела, против себя самого и их гармонии. Монархия человеческого организма если и не кажущаяся, то, во всяком случае, ограниченная. Гораздо хуже, если человеку удастся-таки totally переподключить, переподчинить свое тело новому хозяину. Тогда он буквально становится одержим чуждым духом, превращается в функцию большого организма — винтик машины или псевдоподия чудовища. В этом случае он тоже теряет контроль над своими действиями, но иначе — он не несчастный, разболтанный, вызывающий жалость невротик, но холодный отчужденный робот, способный переступить через все индивидуальное и человеческое в себе. По воле социума, вождя, принципа или «бога» (а на самом деле идола) он предаст, измучает, убьет. Из таких самоотступников и вербуются адепты тоталитарных сект, преступных организаций, деспотических режимов.

Возвращаясь к ситуации с Куэйдом. Тело выбрасывает из себя, перед собой наши (свои?) признаки и одновременно удерживает их, объемлет, становясь чем-то как бы метафизическим, контуром. Мы постоянно отрешаемся от самого этого слова, переходя для описания человека на другие слова: «внешность», «фигура»... Очень часто тело — это нечто безголовое, т. е. все за вычетом головы (вместилища мозга) и лица, которые как будто отдельны, как будто больше связаны с личностью, которую представляют, — надстройка,

фасад (феномен «говорящей головы»). Тело собирает все в себя назад, в свои жестко очерченные пределы лишь в экстренных случаях. Это может быть болезнь или смерть (недаром слово для «тела» и «трупа» в некоторых языках одно — *cadaver*, да и просто словом «тело», без дополнительных коннотаций, обозначается именно мертвое тело, в случае даже близкородственной смерти болезни мы используем эвфемизм «организм», подразумевая внутреннее, сложное, функциональное устройство жизни). А иногда это нечто прямо противоположное смерти — любовь, связанное с нею эстетическое любование и чувственные удовольствия (*aphrodisia* древних греков). Невероятно, как тело совмещает в себе это, как оно бытует с легкостью в двух столь несходих царствах — у Эроса и у Танатоса. Но чаще всего тело — это наш трамплин в мир (кто бы «мы» ни были), средство, посредник, продолжение и орудие. Это также прообраз любого внешнего орудия; расхожим местом стала фраза из историй про боевые искусства, что оружие должно восприниматься как прямое продолжение руки.

Можно долго перечислять все то, чем тело является или может выступать: предметом заботы и игрушкой, образцом для подражания, досадной помехой духовному совершенствованию или «храмом души», чем-то нечестивым или, напротив, чем-то, что следует содержать в чистоте и непорочности. В данном случае это не слишком важно. Для нас важнее его феноменальная способность отступать, уходить из речи и внимания, при этом конституируя сам наш опыт — ведь мы тяготеем все воспринимать как тело, хотя, конечно, самая неотъемлемая от тела структура — это сам человек. Мы ничего не воспринимаем без тела, не как тело — и в то же время тело как слово «тело» убрано, специфично, используется в редких случаях. Говоря «воспринимаем как тело», мы не имеем в виду присутствие, просто присутствие или только присутствие. В хорроре мы часто сталкиваемся с ощущением присутствия духа, особенно злого, угрожающего — это темное и тяжелое переживание. Присутствовать, передавать присутствие может и дух, по крайней мере, в историях, о которых мы рассказываем. Тело не сводится к присутствию, к банальному наличию. Присутствует или отсутствует *сам человек*. Тело может быть больным, спящим, мертвым, но оно здесь — а человека (больше) нет. Тело может быть подобием человека — статуей или манекеном; опять же, наличие некоего предмета, весьма напоминающего или даже откровенно копирующего (того или иного) человека несомненно, но это не значит, что есть он сам. Тело сразу перепрыгивает мир объективных констатаций и переносит нас в область осмыслиенного, содержательного, нагруженного, интенционального. Мы испытываем эмоции, становимся в определенное отношение к телу, телесности, реальной или воображаемой; мы можем ласково погладить даже камень, на который мы присели (Элиотово «*lips that would kiss form prayers to broken stone*» имеет и положительное измерение). Мы подразумеваем тело везде, повсюду. Его ищут и лучшие, и худшие из нас. Для палача, изувера, садиста тело — это способ причинять страдание, угрожать другому страхом боли; это знак ограниченности, уязвимости, возможность вторгнуться и нарушить трансценденции человека, свести его как раз таки к бессильному, равному себе присутствию. Но все, что равно себе, мгновенно становится меньше себя. Таков лишенный прав заключенный, которому запрещено источать, транслировать, проецировать. Он заперт не только в камеру, но и в свое тело — даже в первую очередь в него. Человека, обрубленного до тела, можно потом запихнуть в какую-нибудь «камеру», заставить это тело, как чисто материальную величину, занять

определенное фиксированное место в пространстве, присвоить математический порядковый номер, подвергнуть произвольному воздействию и т. п.

Только будучи больше себя, можно оставаться равным себе, или, лучше сказать, это вообще единственный способ быть самим собой. Мы не просто поддерживаем свое существование, пока живем; жизнь не сводится к борьбе со смертью, к выходу в ноль. Мы трансцендируем, сигналим, ведем себя, плодим парадоксы, строим большой и сложный мир, в котором все со всем переплетено. Мы клубимся вокруг себя. Мы аура, поле, присутствие (как перевел хайдеггеровское Dasein В. Бибихин). Только бич болезни, смерти, ограничений того или иного рода загоняет нас назад в некие фиксированные пределы. Конечно, ограничения тоже нужны — они позволяют нам сконцентрироваться и достичь той или иной цели. Но в идеале (и именно это имел в виду Кант, провозглашая своего автономного субъекта как цель развития человека) мы должны видеть и утверждать разницу между насилием извне, причиняющим нам исключительно вред, загоняющим нас в границы жестокости и отчуждения (от самих себя) — и теми благами и необходимыми, хотя и тоже, возможно, суровыми обязательствами, которые мы будем *сами на себя* принимать, осознавая их необходимость и даже приветствуя их. Различие между добром и злом не всегда выражается в ярких и отчетливых противоположностях: там светло, тут темно, и т. п. Очень часто они схожи. На стороне блага, всего правильного, справедливого мы можем не в меньшей степени обретать трудности, ограничения и страдания. Но они будут отличаться и по природе, и по характеру, и по цели. Их будет окружать совершенно иное настроение. Есть разница между *насилием и усилием*, хотя корень один — сила. Мы прикладываем к себе определенные усилия — чтобы быть, чтобы стать чем-то, чтобы достичь чего-то. Но верно и обратное — в празднике, дарах, свободе мы нуждаемся не меньше, чем в буднях, труде и веригах, пусть даже добровольно на себя принятых. Мир никогда не будет сведен к одному-единственному принципу; и это тоже принцип, к которому он никогда не будет сведен. Он вечно мчится вперед, взрывается во все стороны, опережая и превосходя наши попытки обуздать его.

Итак, ища тело, мы ищем не некое равное себе, и притом неопределенное наличие, присутствие; так можно найти и дух, или некую однородную субстанцию/биомассу/протоплазму, которая испугает нас, покажется чем-то глубоко неправильным, онтологически возмутительным. На этом и стоит хоррор; кроме простеньких пугалок, он содержит в себе эту скрытую критику наших собственных ошибок и недопонимания, в ситуации, когда зло, с которым мы сталкиваемся, выступает результатом нашего несовершенства, недоразумений, искаженного взгляда на мир, порочной онтологии. Мы ищем тело, а значит, где-то на нем / при нем должны быть и голова, и лицо, и рот, и речь — все привычные нам способы выражения личностного, человеческого. Лицо может быть простым, как лицо ангела у Льюиса [22, с. 312], но оно должно быть лицом. Закон Образа неотменим. Один из признаков зла — мрачный, искаженный образ, где тело огрублено, обрублено, где выразительная его часть заменена бессмысленной или отвратительной образиной. Так во «Властелине Колец» на пути в Мордор Фродо и Сэм видят статую гондорского короля, у которой орки отломали голову и взамен нее нахлобучили грубо размалеванный булыжник [26, с. 698].

Возможно, тело — не противник, не двойник и не носитель души; все эти прочтения породили свои собственные мифологии, в том числе и негативные сюжеты хоррора, как

рассмотренная нами ранее одержимость. Действительно, если «я», что утверждал, согласно аналитику Г. Райллу, Декарт, лишь пилот в машине тела, что тогда мешает другому «я», будь то человек или демон, захватить мою машину или мне захватить чужую (как в рассказе Р. Шекли «Корпорация Бессмертие»)? Но отношения тела и души могут быть ровно обратными. И тогда не «душа» будет трактоваться как часть тела, а «тело» — как часть души. Тогда душа будет именем и образом не только для нашей подлинной сущности, но и для нашей целостности в этом и всех прочих мирах. Тогда душа — не огонь в очаге и не жилец в доме, не тонкое тело, спрятанное внутри грубого и повторяющее его контуры (призрак), не пилот в машине, не росток бессмертия, погребенный под завалами материального и временного, не загадочный «внутренний человек». Тогда она и есть все, что мы суть — ровно в соответствии с Гераклитом, постановившим, что пределов души не сыскать, и Аристотелем, сказавшим: душа есть некоторым образом все. Тело перестает быть больше души — не по значению, а, для начала, в схематизации; оно перестает восприниматься как ее внешнее, объемлющее, оболочка. Оно становится частью превосходящей его целостности, которую мы именуем «душой». Эта часть координирует лишь выходы души в материальный мир — т. н. пять чувств. Но поскольку душа не является частью материального мира и не принадлежит ему, постольку тело, телесность, чувственность, материальность — лишь один из аспектов ее бытия, связанный с тем, что она временно обернута к материальному миру. Тут мы неожиданно возвращаемся к Платону, от которого, казалось бы, сильно удалились в прочтении тела как части души — к мифу о пещере. Там, как мы помним, пленники пещеры не просто содержались в пещере, но еще и были зафиксированы под определенным углом, так, что могли внимать лишь театру теней, разыгрывающему перед ними свои представления, без возможности обернуться или даже зажмуриться. Толкин отдал дань уважения этому мифу, о чем мы уже говорили; но если опустить мистику, можно истолковать это буквально как пытку — как в «Заводном апельсине» (1971) С. Кубрика, где человека мало того что привязывают к креслу, так еще и вставляют специальные распорки в глаза, чтобы он не мог их закрыть.

Тело есть агломерация пяти наших чувств, т. е. чувственных способов восприятия внешней действительности. Но кроме них, есть еще эмоции, воображение, разум — все то, что в большей степени связано с нами самими, с субъективной, а не объективной стороной опыта. Если есть только материальный мир, и мы сами — его часть и производное, тогда, конечно, все эти аспекты вторичны и несамостоятельны, они могут лишь отражать первичную реальность. Если самая прагматичная из всех возможных целей «разумного» существа при таком раскладе — постигать, овладевать и преобразовывать окружающую его материальную действительность, от которой зависит его существование, тогда, конечно, все субъективное должно быть либо отброшено, либо суровейшим образом дисциплинировано для наиболее эффективного взаимодействия с реальностью. Именно это пропагандировалось на протяжении тысячелетий научно ориентированной философией. Но даже материализм, исключив душу и отбросив другой мир, был не в состоянии полностью избавиться от дуализма субъект-объектного толка — хотя, казалось бы, тотальное доминирование материальной реальности, если довести его до абсурда, предполагает не менее тотальное упразднение субъекта, деконструкцию его на всех уровнях, как мы видим это в некоторых изводах идеалистической, виталистической и постструктураллистской философии. «Нас» вообще нет, «мы» иллюзия, недолговечный призрак; через нас волит сама природа, мировой

дух, жизненный порыв... Это она обладает абсолютной, неснимаемой собственностью на все наше содержание и средства. И в этом есть невероятная ирония — именно тут, реже всего произнося слова «материя», «материализм», блуждая, казалось бы, в самых разреженных туманах мысли, мы оказываемся в самом сердце растворяющего нас в себе Великого Единого, чем бы оно ни было, как бы ни называлось. И наоборот, наш «материализм», как он исторически явился, вовсе не абсолютизация наличного бытия. Человек, возможно, и получает свое происхождение и возможности «от природы» (потому что больше, положим, неоткуда). Но они сужены ему в свободное пользование, покуда он отдельно бытийствует, и субъективность так или иначе получает свое оправдание и известную автономность. Это своего рода *онтологическая экономика* — мы договариваемся об «учреждении» субъекта, потому что иначе не заверится вся та машина связей и отношений, которая будет на нем (и им) воздвигнута. Мы ссужаем ему деньги, которыми он, в свою очередь, будет расплачиваться с нами, и т. д. С какой неохотой мир отпускает человека на свободу, если вдуматься. Вначале, уже породив его, он пытается тут же вобрать его обратно (Кронос), растворить в своем абсолютном единстве — и так возникают все эти учения о несуществовании субъекта. Затем он позволяет ему-таки стать субъектом — но тут же закрепощает его. Этот ранний, первичный субъект — это раб, он знает только нужду, ответственность и испытания. Наконец, ему начинают позволять немного откладывать про себя, немного развлекаться, немного отдыхать, немного мечтать — организовывать маленькую милую выгородку имени себя, окруженную весьма условными и хлипкими границами. Так вот, то, что мы называем «материализмом», возможно лишь в ситуации, когда человек уже достаточно утвердился в дарованной ему автономности. Да, это все еще сугубо прагматическая автономность — вся ее энтелехия и интенциональность по-прежнему прикованы к природе, все содержание субъективности выстраивается лишь относительно ее порядков. Мы продолжаем смотреть в одну сторону, поток времени несет нас лишь в одном направлении. Но хотя «дух» по-прежнему остается для нас по большей части грезой, наша сила уже возросла. Да, мы платим дань природе, но мы — успешные, процветающие вассалы ее. И отсюда уже рукой подать до героизма, до прометеизма, до божественности. Материализм фактически воспроизводит тот древний менталитет, что стоял за поворотом от природно-мистических религий к религиям цивилизационным. В основе всех этих религий лежит миф о богах, изначально порожденных хаосом стихий, но которые достаточно окрепли в своей собственной силе, чтобы обернуть ее против него и преобразовать его, воздвигнув на этой основе из «измененных» и «превращенных» его форм свои новые царства, утвердив новый мировой порядок. И не просто «порядок» — это торжество, эпифания субъективности, которой мало временной победы, сиюминутного успеха. Она хочет не просто возвыситься до «равного партнерства» с природой, войти в статус «геологической силы», по Вернадскому [8, с. 28]. Будучи долгое время в рабстве у нее, теперь она хочет диктовать ей. Или еще смелее — окончательно порвать с ней, открыв некий «истинный мир», свою духовную родину, с которой она долгие эзоны была в разлуке, в плена материю. Материя теперь — злое начало, мачеха, а не мать, тюремщик, а не гостеприимный и ненавязчивый хозяин; истина в бегстве от нее, в трансценденции. Из могучей вспышки пробудившейся субъективности мы получаем целый взрыв идей, кластер направлений мысли: материализм, трансцендентализм, культурализм, идеализм... Из экономики мы переходим в политику, в спор-полемос дальнейших экзистенциальных стратегий

человечества. Материализм делает нас господами материи, но у нас по-прежнему нет ничего, кроме материи; меняется лишь наше отношение к ней и с ней. Культурализм, не являясь подлинным прорывом к духовности, утверждает «виртуальное» царство подобия духа — культуру, прекрасный пантеон богов, воплощающих новые начала-идеи самостоятельной человеческой жизни в мире. Каким именно образом эти боги облеклись в лучезарность этого отдельного, особого начала, происходя от все тех же темных корней и истоков, что прочие силы мира, не уточняется. Культура есть утонченная и возвышенная, но все же материя — или ее призрак-двойник, симулякр, эктоплазма. Идеализм пытается распространить революцию субъективности внутрь самого царства вчерашнего Единого; его фетишем, как мы знаем от Гераклита и его поздних немецких последователей, становится *понятие, расходящееся с собой самим* — т. е. царство, разделившееся в себе. Единое бытия и мира теперь само хочет изменения и преображения — и произвольно делится на ту часть себя, что остается условно «объективной», и на ту часть, что отходит к человеку, точнее, принимает его форму. И это интенсивная, динамическая часть.

Кошмары социальности

*Человек есть существо общественное в большей степени,
нежели пчелы и всякого рода стадные животные...*

*А тот, кто не способен вступить в общение или, считая
себя существом самодовлеющим, не чувствует
потребности ни в чем, уже не составляет элемента
государства, становясь либо животным, либо божеством.*

Аристотель. Политика

Но, не успев освободиться (хотя бы частично) от одного рабства, субъективность тут же угодила в другое. Новой природой, новым великим единым для нее стало социальное. Социальное, которое когда-то служило великим освобождением человека от тягот одиночества и малосильности, в котором человек обрел смысл, свободу, энергию, удовольствие, открыло свою собственную подавляющую природу. Социальное не спасло, не возвысило и не исцелило индивидуальное — оно поставило его перед новыми угрозами. Оно, образно выражаясь, осознало свою монополию — т. е. статус единственного доступного для человека выхода из рабства у природы и стихий, избавления от ужаса хтонических сил. И вовсю начало этим пользоваться. Теперь человек жил в новом страхе — страхе быть изгнанным из общества за малейшее непослушание или несоответствие, в страхе быть вышвырнутом обратно за ограду уютного, обжитого мира, где все друг другу помогают, в одиночество, безгласность и дикость природы: в страхе *остракизма*. Только в обществе человек мог раскрыть свою душу, всю ее полноту — работать, отдыхать, веселиться, любить, познавать. Природа ему это предоставляла лишь в той мере, в какой она была включена, захвачена этими энергиями социальной осмысленности, которые составляют то, что мы зовем культурой или духовной жизнью. Только в обществе, взаимодействуя с другими, человек мог взаимодействовать со своей собственной душой. Изгнанный оттуда, отвергнутый и заклейменный виной, реальной ли, воображаемой, обратно в природе он мог

стать только пародией на зверя. Хотя, по сути, даже эта возможность у него была отнята — эволюция, как и время, не обращается вспять [8, с. 30–32]. Изгой, приговоренный к одиночеству, не мог вернуться ни в звериное, ни даже в простодушно-дикарское, доцивилизованное состояние¹. Все, что ему оставалось, если он хотел спасти хоть немногого человеческого в себе, это попытаться примкнуть к какому-то другому обществу — или влиться в общество таких же отверженных, как он сам. Так или иначе, прежнюю свою идентичность он терял. По сути, изгоняя его из себя, общество отбирало у него именно ее, трактуя ее, т. о., как собственный дар, как то, чем он мог / имел право пользоваться, только будучи его частью. Идентичность, подменяя личность, была лишь временной ссудой, данной под гарантии соблюдения общественного договора. Мы это видим до сих пор во всяком феномене социальной трансгрессии, вплоть до самых обыденных и мягких ее форм. Вступая в любую новую группу, сообщество или клан, присоединяясь к любой новой субкультуре, человек тут же принимает на себя предоставляемую ею служебную/временную идентичность. Это начинается с имени — вместо своего привычного, фамильного, официального именования он подбирает (или ему подбирают, в зависимости от степени свободы его вхождения в новое сообщество) прозвище, кличку, ник в соцсетях и т. п. Делая это по собственному произволу, человек даже получает от этого удовольствие — он находит себе новую идентичность, которая подходит ему больше, сменяет обрыдлую или вызывающую страдание прежнюю социальную маску, пустое наследственное имя. Так приветствует свое преображение из Стивена Ревира в «Кречета Уолпола» (в оригинале Swan) герой романа «Сад радостей земных» (1967) Джойс Кэрол Оутс. В фильме «Прощай, Кристофер Робин» (2018) сын Алана Милна, пытающийся скрыться от приносящей ему одни проблемы идентичности,увековеченной знаменитым отцом, вступает в армию, потому что, как он считает, « рядовой Милн » подходит ему куда больше, чем сказочное «Кристофер Робин» или детское «Билли Мун». О силе, которую люди черпают в творческих псевдонимах, сказано немало. Правда, Марина Цветаева, например, считала принятие псевдонима проблематичным актом и выговаривала за это Андрею Белому (Борису Бугаеву). Она утверждала, что нельзя уходить от богоданного, дарованного при крещении имени в имя фальшивое и ложное, пусть даже сколь угодно более благозвучное или эффектное. Но мы видим, что, осененное сакральным авторитетом, принятие нового имени как жест вступления в новый статус присутствует и в религиозной традиции: меняют имя монахи, священники, даже сам Папа Римский. У богов много имен, и иногда это все субSTITУты для отсутствия реального, обычного имени, «имени собственного».

В состоянии остракизма человек ничего более не выбирает. Он живет милостью людской, тем, что ему остается (и подается). Присоединившись к новому сообществу, он довольствуется теми возможностями, которые оно ему предоставит. Остракизм чем-то напоминает тюремное заключение (и то, и другое — наказание, назначаемое обществом отщепенцу), но лишь поверхностно. При остракизме человеку оставляют свободу, и только свободу; только она оборачивается ужасной пустотой, закабалением у дикости. Посаженный

¹ В чем был неправ Аристотель, во-первых, полагавший почему-то, что человек лишь по собственной (горделивой и неправильной) воле способен отсечь себя от общества (хотя намного чаще общество отсекает от себя не годящихся ему членов, или некийprotoобщественный инстинкт в человеке), а во-вторых, веривший, что ушедший из общества (если только он не бог — на всякий случай предусмотрено исключение из правила) просто вернется в животное состояние.

в тюрьму, человек не уходит по-настоящему из общества, и его идентичность у него не отбирается. К ней могут добавиться его идентификационный номер в пенитенциарной системе, кличка у сокамерников. Да, в лагере он оказывается снова обречен на страшный труд, его швыряют вдикую природу. Но в этот момент он не одинок, он часть всей массы заключенных, этого нового сообщества, к которому он отныне принадлежит. И природу они осваивают в рамках того или иного государственного проекта, а не ради собственного выживания. Заключенный не вне общества, он на самом его дне — или, вернее сказать, на заскорузлой подошве государственного всечеловека.

Может показаться, что мы сгостили краски. В конце концов, разве не бывает остракизм справедливым, а общество — правым? Более того, остракизм в ряде случаев служил заменой смерти, и тем самым свидетельствовал о некоторой гуманизации общественных нравов. А.Ф. Лосев описывает посвященный Аполлону «ритуал белой скалы», когда преступника или отступника сталкивали с высокого утеса, нависающего над водой, предварительно привязав ему самодельные крылья, с помощью которых он мог немного замедлить свое падение и выжить. Упавшего в воду затем подбирали на лодке и отвозили на другой берег, откуда он уже должен был начать самостоятельное одинокое странствие в никуда. Этот ритуал совершенно очевидно повлиял на формирование легенды о Дедале и Икаре, а это история о побеге на свободу из жестокого плена.

Для нас остракизм важен как новый страх человека — страх уже не перед одиночеством и бессилием на лоне дикой природы, но страх, угрожающий человеку возвращением в это состояние, если он не будет повиноваться законам и конвенциям общества. А эти самые законы и конвенции быстро перешагнули грань разумного и принялись разрастаться уродливыми, удушающими полипами на теле социального. Одно дело — повиноваться справедливым законам, оправданность которых подтверждает тебе твой собственный разум. И совсем другое — запутаться в изощренной сети ограничений, имеющих избыточный, а порой и откровенно преступный характер: от причудливых локальных обычаев до ненавистной Ницше «морали» (так у нас-де принято), от теневых правил коррупции до безжалостных догматов идеологии. Все это привело к тому, что общество, этот путеводный маяк и святой Грааль, трижды благословленный древними мудрецами, извратило свою природу и предназначение. Все, что было в нем хорошего, скрылось под отягощающими и уродующими его опухолями. Поэтому неудивительно, что в какой-то момент истории люди устремились прочь из общества, которое до этого с таким трудом возводили, отдав этому строительству жизни многих поколений, остервенело преодолевая хаос, анархию, усобицу во имя закона, порядка, гармоничного общежития. Но когда цель была достигнута, и великий колoss явился во всей полноте своей мощи, многие устрашились, признав в нем Молоха. Отчасти это объясняется тем, что природная борьба темных инстинктов не только не окончилась с созиданием общества — она вовсе не была отсечена его дверьми, чтобы навсегда остаться в прошлом, в дикости. Она выжила и продолжилась внутри него, деформируя, извращая и разрушая его. Страсти людские никуда не делись. А общество, в свою очередь, так и не стало храмом, на святую землю которого этот дьявол не посмел бы вступить. Слишком легко и быстро разумные и справедливые объединения людей ради возрастания в них и в мире подлинно человеческого вырождались в обители страха и несвободы, в более продвинутый вариант всех тех же диких банд, подчиненных жестокому вожаку и его приближенным.

Поэтому, с успешным ростом и усложнением государств, все более популярными становились запросы на выход из них, на формирование за их пределами, в землях, остающихся пока еще свободными (или ничьими), более малочисленных и мелкотерриториальных организаций. Русские казаки или пионеры западного фронтира стремились к одному — жить на свободе, по разумным и справедливым правилам, остающимся на допустимом минимуме. Конечно, рано или поздно государство нагоняло их и возвращало в себя, или они, достигнув успеха, строили собственное государство. Но все же внутри них оставался сильный запрос на «утопию», на «дивный новый мир». Задолго до технологического триумфа человечества они жили в состоянии постапокалипсиса, в режиме отмены «большого общества», которое оставалось позади. Их войны за независимость, как война США против Англии, окрашивались в эсхатологические оттенки битвы нового со старым, свободного с несвободным, истинного с ложным, правильного с неправильным. Так рождалась особая революционная идеология. В отличие от статичных европейских революций, где бури бушевали в несдвигаемых границах государств, которые они разоряли, и все строилось на возмездии, американская революция была немыслима без пафоса ухода, без динамики, без фантастических горизонтов и перспектив нового, Утопии. Из ресентиментного котла выпускался пар. Поэтому ее стагнацию, перерождение американской утопии в этатизм, так тяжело восприняли многие свободные художники страны, подозревавшие или прямо заявлявшие, что она тем самым утрачивает свой дух и свою правду. А некоторые, как современные левые, вообще заявили, что этой Утопии никогда и не было, что с самого начала новые «ничьи» земли вовсе не были ничьими, а построение на них Утопии было узурпацией, насилием и продолжением того самого бандитизма, от которого утописты хотели сбежать или порвать с ним. От бандитизма (будь то колониализм, капитализм или что еще) обещал избавить марксизм, но вдохновленные им революции привели к образованию таких моловых насилия и лжи, что на их фоне затосковали уже по прежним, державшимся относительных рамок приличия монархиям и империям. А американской культуре осталось разбираться с тем, герои или злодеи, мечтатели или циники ее основатели. Бунт же против обществ и выход из них продолжался, не обязательно приводя к каким-то радикальным последствиям. Теперь уже рядом с государствами, а не против них, в лакунах, допускаемых более-менее свободными или развитыми обществами, возникали неформальные объединения, коммуны, кибуцы, субкультуры.

Подобно тому, как индивидууму государство угрожает ostrakizmom, страхом отлучения от общности, «широкие народные массы» оно пугает и шантажирует призраком апокалипсиса — всеобщего краха существования, если оно, государство, не приведи Господь, будет упразднено (или хотя бы просто ослабнет). Коллапс власти автоматически подразумевает воцарение кошмара «войны всех против всех» Гоббса — возвращение человечества в якобы природное его состояние, когда не было никакого общего закона и люди находились друг с другом в состоянии перманентной вражды, ничем не сдерживаемой и никак не регулируемой. В фильме «Игра теней» (2012) Г. Ричи профессор Мориарти уверяет Шерлока Холмса, что его враг — не он, а издревле живущая в человеческих сердцах «неутолимая жажда конфликта». Трагическое человечество, вынужденное вводить законы, чтобы не самоуничтожиться, противостоит как представление сентиментальному человечеству Руссо, которое в основе своей невинно и благонамеренно, только какой-то недобрый одиночка, невесть откуда взявшийся, может его испортить своими

инициативами. А есть еще романтическое, героическое, дерзновенное человечество прогрессистов, стремящееся, первооткрывающее, созидающее... Но трагическое чувство жизни, по Ницше, расцветает в тени ужаса, греха, вины. Трагическое человечество — это человечество, зараженное злом, боящееся себя, не доверяющее себе. От жестоких мифов греков до всевластия греха в христианстве рукой подать, и недаром поздний Ницше отрекался от «Рождения трагедии», справедливо чувствуя в нем проникшие к нему через Вагнера метастазы христианства.

Так или иначе, страх хаоса — на этот раз уже не природного, а социального — это сильнейший страх коллективного разума. В отличие от индивидуального разума, от я-сознания с его комплексами, мы-сознание страшится более всего сокрушения общественных устоев. Мы-сознание верит в экзоскелет — в общественное устройство, — без которого человечество расползется, утратит стержень, морально деградирует, превратится в толпу, охваченную ужаснейшими импульсами. То, что все это прекрасно может произойти при сохранении, а тем более при усилении государства (чему мы стали свидетелями в XX, да и в XXI веке, увы, тоже), государство комментировать не любит. Оно страшает нас призраком смуты, от которой оно нас, глупых, всеми силами удерживает (см. теорию катехона, «удерживающего», которая в последние годы столь популярна среди тоталитаристов и откровенных погромщиков с автоматами). Искусство не устает отражать эти тенденции в общественной мысли. В многочисленных произведениях жанра постапокалипсис, где некая природная или техногенная (реже — чисто мистическая) катастрофа нанесла страшный удар по всей инфраструктуре цивилизованной жизни, мы видим, как малочисленные группки относительно вменяемых людей, держащихся отчаянно за прежние гуманистические ценности, скитаются по опустошенному миру, сражаясь за жизнь, еду, минимальный комфорт с огромными бандами обезумевших варваров. Процентное соотношение нормальных и ненормальных очевидно демонстрирует, чего стоят все наши фантазии о себе. Ясно, что никто не верит, что человечество в массе своей суть нечто доброе, хорошее или хотя бы нейтральное. Ok, допустим, так оно и есть. Все мы чудовища, актуально или потенциально. Мы не верим в то, что обладаем хотя бы граном внутренней силы. Случись что с нашим хрустальным фаланстером, на который так нападал Достоевский, без защиты его прочных куполов на ядовитом ветру этого мира мы мгновенно выродимся в монстров. Кто не захочет, у того останется разве что опция покончить с собой, уйти вместе с гибнущим миром, как те люди на «Титанике», что отказались бороться за лодки. Героев этот расклад не предусматривает — только тварей или мертвецов. Ну ладно, вот такого мы о себе мнения. На этом фоне непонятно следующее: истерическая забота о детях, которую современное массовое искусство вовсю пропагандирует наряду с очернением человечества в целом. Это выглядит полнейшим лицемерием: к чему мы рассказываем нашим детям милые сказки, сюсюкаем, толкаем трогательные мотивационные спичи о том, как они изменят мир, если мы знаем, что мир не изменить и что они вырастут в тех же самых выродков, убийц, зомби, что и мы? Какой смысл? Кого мы тут обманываем? Статуэтка самого честного героя должна уйти герою фильма «Бомж с дробовиком» (2011), который произносит наиболее демотивирующую речь из всех возможных, глядя сквозь стекло на новорожденных и меланхолично предрекая им их незавидную судьбу.

Третий круг страха

Воодушевление внезапно прошло.

Страх ледяной волной окатил его сердце.

Он боялся не за жизнь и не за честь.

Такого страха он никогда еще не испытывал.

Он боялся за свою бессмертную душу.

C. Кинг. Судьба Иерусалима

Когда социальное становится источником дискомфорта и тревоги, формируется, как мы говорили, второй круг хоррора. Вслед за природными страхами, воплощенными в образах древних хтонических чудовищ, с характерными приметами бестиальности — гипертрофированные когти, клыки, щупальца, означающие хищность, агрессивность, безобразность, — появляются страхи социальные. Им тоже подбирается соответствующее образное выражение. И лишь на самом позднем этапе хоррор обращается к страхам индивидуальным: историям об одержимости и безумии, о раскальвании и гибели самого человеческого «я» под натиском темных сил, греховных страстей, опасных вожделений. Я сказал «на самом позднем этапе», но в действительности есть хоррор и хоррор. Есть литературный и графический жанр (живопись, кино, комиксы), оформившийся в культуре достаточно поздно и нерушимо связанный со всеми современными формами повествования. И есть сама его сущность, присутствовавшая всегда, по крайней мере, с начала исторических времен, а скорее всего, уходящая корнями в пропасть до-истории, воплощавшаяся во всех формах культуры, которые она миновала по пути их развития в общечеловеческой культуре, как-то: мифы, эпические сказания и поэмы, басни и сказки. В них во всех мы с легкостью обнаруживаем элемент страшного, пугающего, угрожающего: а в конечном счете, из этого и складывается эпифания зла. Всегда были известны все три лика страха, потому что мы обнаруживаем сопутствующие им темы в самых архаических источниках, а не так, что более сложные страхи появляются с «прогрессом» всеобщей истории, показывая, как человек постепенно углубляется, интровертируется, цивилизуется... Будь оно так, душа как понятие появилась бы очень поздно. Однако она присутствует в представлениях человека с самого начала; а вот в поздних, утонченных и «прогрессивных» культурах ей, напротив, все меньше находится места.

Нет никакого общего пика или вершины, на пути человечества к которой отдельные культуры, разбросанные в пространстве-времени, могли бы выглядеть некими этапами, частичными ревеляциями. Каждая эпоха знает свой собственный пик, свою собственную плерому, т. е. абсолютную полноту моци, знаний, смысла, красоты, на фоне которых достижения хронологически последующих и тем самым якобы превосходящих ее цивилизационно эпох могут показаться не столь блестящими, а во многом и вторичными. Однажды подобное откровение, связанное с восприятием античности, породило мощнейший культурно-исторический перелом, известный как Возрождение. Обнаружить, что в прошлом были достигнуты такие вершины, которым мы можем только позавидовать, больно бьет по самолюбию, но само это самолюбие образовалось под воздействием поверхностных, не

выдерживающих серьезной проверки соображений. Если мы отменим великую единую шкалу и признаем, что каждая культура в эпицентре своего развития (к каковому она приходит, ибо культура есть во времени обратный, центростремительный взрыв) достигает той же полноты, что и любая другая культура, находящаяся относительно нее на любой отметке исторической и технологической шкалы, это будет только разумно. Как случилось с нами преображающее нас Возрождение античности, так же может случиться (если уже не случилось) и Возрождение средневековья, и любой другой эпохи. Разве не наблюдали мы тоже Возрождение средневековья на протяжении последних трех столетий, начиная с романтизма и заканчивая XX веком, что очень точно подметил Н. Бердяев (работа «Новое Средневековье»), с его прерафаэлитами, неотомизмом, фэнтези? Ни одна эпоха не может по-настоящему вернуться, но возможно переглядывание их вершин, разговор их плером, притяжение их эпицентров, всегда схожих по параметрам своей абсолютности. Это, наверное, и есть то, что иногда называется диалогом культур. Опознание совершенства не вообще другой культуры, а в другой культуре есть признак того, что ее лучшие люди в ее время и вы сейчас видите друг друга над облаками, туманами и волнами времени, что вы вскарабкались и стоите на плечах очень схожих гигантов. Маяки подают друг другу весть. Но надо самому взойти очень высоко, чтобы открылись иные вершины.

Мы обнаруживаем все содержание бытия в формах былого, это нас к ним и влечет, а не «экзотика дикарства». Тот или иной жанр живет и питается переосмысливанием уже известных историй и образов, и гораздо реже — введением новых. Трагедия, если верить Аристотелю, вызывала *страх* и *сострадание*, такова была ее суть. Т. е. греки, эти тени былого, вдруг сближаются с нами, с тем, что мы ищем (а они нашли). Они тоже знали страх, исследовали страх, работали со страхом в искусстве, в психологии, пусть даже слова такого тогда не было. Был ли трагический страх тем же самым страхом, который они испытывали в более непосредственной форме в своих мифах (как мы — в страшных сказках, а позднее — в хорроре), когда является лик чудовища, смерти, жути? Нет, это был более утонченный, рафинированный страх, страх, родственный Кьеркегоровому «трепету», и потому испытание им, вкупе с состраданием, вызывало в душе сильный и сложный эффект *катарсиса*, просветления. Художников не зря зовут инженерами человеческих душ. Они, возможно, и ставят зеркало перед природой, как наставлял Шекспир. Но конечная цель искусства всегда заключена внутри человека, в его загадочной душе, которая так глубоко зарыта, что только щуп великого искусства добирается до последней ее глубины, чтобы оттуда вдруг вспыхнул луч света, и мы с потрясением обнаружили, что в нас это есть, что в нас есть бесконечная и неожиданная для нас самих сила, способная нас преобразить и спасающая нас от закостенения в привычном и видимом.

Душа и ее силы сокрыты. Мы каждодневные по какой-то причине отчуждены от них, мы живем в круге света от сознания, повинуемся импульсам и инстинктам тела. Душа всегда неожиданна. Оказывается, она у меня есть. Она настолько не «я», что я даже могу выдумывать сказки, в которых я ее лишаюсь, продаю, раскальваю, как в «Гарри Поттере». И ничего, продолжаю после этого жить, сознавать, есть, ходить. Что-то, правда, меняется. Какой-то я делаюсь не такой. И постепенно этот процесс заходит так далеко, что я уже сам себя не узнаю. Я превращаюсь в портрет Дориана Грея. Выясняется, что моя идентичность была построена на этой странной внутренней гетерономии. Все, что у меня есть, это выбор между чуждостью — и чуждостью (где же здесь «свое», «родное»?): странной чуждостью души —

и страшным отчуждением без нее. И то и другое ведет меня в чуждость, но разную. Мы живем не поляризациями, не дихотомиями. Великое открытие всех культур заключалось в том, что и чуждость, и страх бывают хорошие; разница не между субъектами (страх-плохое / нечто противоположное ему и хорошее), но между предикатами. Добро и зло — не субъекты и не субстанции, а предикаты. Различие между ними — это различие в ощущении, в настроении, в исполнении. Вспомним, у Достоевского Версилов, расписывая, как бы он положил на музыку «Фауста», говорит, что песнь дьявола в точности должна повторять мелодию, которую выводят хор ангелов — но в то же время быть совсем, страшно иной. Потом Томас Манн передаст этот прием своему Адриану Леверкюну.

Искусство будит в нас не чувства, а душу, эти чувства способную испытывать. Искусство есть самопознание души — по крайней мере, в том ее аспекте, который касается восприемлющего, а не создающего его. Впрочем, совершенно не согласится с нами в этом вопросе Августин. С его точки зрения, искусство как раз уводит нас прочь от нашей души, в свой театр теней, где мы льем слезы о вымышленных других и совсем не сознаем нашего собственного бедственного положения. Искусство, по Августину, плохой диагноз. Оно не показывает нам состояния нашей души. Но так ли это на самом деле? Августин в гневе обрушивается на свою языческую юность, как он плакал над страданиями Энея, и противопоставляет им свое христианское существование, когда он наконец встал в правильное отношение ко всем вещам. Но как знать, если бы он юношей-язычником не оказался способен плакать над Энеем, смог бы он однажды заплакать над самим собой? Различие тут, опять же, не между двумя субъектами или субстанциями — «язычеством» и «христианством». Скорее всего, была масса язычников, не похожая ничуть на Августина — и они не плакали над Энеем. И возможно, именно поэтому они и не обратились подобно Августину. А сколько христиан приняло христианство формально и не сокрушилось ни над Энеем, ни над самими собой.

Душа откликается на прикосновение искусства, и этот отклик не похож на страсти, обуревающие умное и деятельное начало человека, которое откликается на другие голоса культуры: риторику, проповедь, идеологию (о чем знал Платон, потому и нападал так на софистов, этих ловцов людей). Горение ума, захваченного идеей, очень легко спутать с потрясением души, ведь мы отчего-то верим, что разум — это «холодная рациональность», а чувства — это как раз про душу. Но ум еще как знает свои экстазы и надрывы. Противопоставлять их его усредненному спокойному режиму и выдавать это за «душу» — очень распространенная ошибка, о чем, кажется, высказывался неоднократно тот же Достоевский. Нет, вспышки и просветы души совсем не то же самое, что энергии ума, заряженного на действие, или подергивания тела, плавающего, как рыба, в своих собственных мутно-природных глубинах.

Где же здесь страх? Очевидно, везде. Страх — базовая опция, он пронизывает все устройство человека. Но реализуется он по-разному. Страхи ума, амбиций, снедающие деятельного человека, это одно; это страх, связанный с гневом, с опасностью краха своих планов, что очень хорошо показал Толкин. Этот страх ведет к отчаянию. Страхи тела — другое; в основе их инстинкт самосохранения, и в этих страхах мы находим куда больше хоррора: нападение хищника или бандита, болезнь — все это уже может быть вмещено в чистую эмоцию, в пугающий, отвратительный образ. И наконец, трепет души — перед

бездной небытия (а не просто личногоувечья или смерти), перед лицом зла, от которого разум уклоняется, а тело низводит.

Мы знаем, что человек свободен даже в страхе. Страх образует самые разные комбинации. Самое традиционное — это страшное изображение страшного, самотождественность, образующая саму суть хоррора. Но может быть страшное изображение нестрашного — антиутопии, демонстрирующие нам не монстров с клыками и когтями, а подавляющую власть тоталитарного общества с его унылой серятиной, безразличными лицами даже истязающих тебя палачей, застенками, своей тривиальностью не слишком отличающимися от коридоров жилых домов, где витает этот неистребимый запах оруэлловской вареной капусты. Может быть и нестрашное изображение страшного — пародия, веселая сказка (в отличие от страшной). Человек склонен уставать от форм и представлений, они быстро выцветают и девальвируются. Перефразируя Ахматову («Первый, кто сравнил девушку с розой, был поэтом, а второй — пошляком»), первый, кто придумал напугать нас готическим замком или домом с привидениями, был гением, а вот уже второй — посредственным копиистом. Но и на этом все не останавливается, и пародия предоставляет нам новое, особое удовольствие, связанное с педалированием штампа, осознающего, что он штамп. Нам не страшно, но не скучно нестрашно, как в случае с вторичным и невдохновенным произведением, а весело нестрашно. Мы ждем появления злодея, радостно ухмыляясь. Иногда все настолько нереалистично (а реалистичность, в отличие от реальности, поверяется соответствием не опыту, но принципу — или, как сказал бы Аристотель, природе), что мы даже готовы потерпеть триумф этих опереточных, мелодраматических воплощений зла, что далось бы нам гораздо труднее, будь перед нами серьезное произведение, претендующее на аутентичный, адекватный статус (где способ изображения совпадает с традицией восприятия изображаемого).

Классический хоррор и его окрестности

*Однако специальный атрибут
У вас обычно явствует из кличек:
Мушиный царь, обманщик, враг, обидчик,
Смотря как каждого из вас зовут.*

И. Гете. Фауст

Классическому представлению об ужасном противостоит современное, и ключевое слово в данном вопросе — демонизация. Согласно классическому представлению, мир ужаса есть мир зла, а также мир уродства. Его населяют существа злой воли, что напрямую выражается в их внешности — кошмарной и агрессивной. Дьявол — величайшее из таких чудовищ, падший ангел, который позволил своей гордыне возобладать над всем хорошим в нем и в итоге преобразился в страшилище, соединяющее в себе разные черты бестиальности. Новая личина дьявола — не наказание Божье, а его сознательный выбор. Ненавидя Бога, Его творение и в особенности — человека, дьявол оборачивается ко всему (этому) существованию лицом, отражающим его отношение к нему. Он с удовольствием коллекционирует и совмещает в своей внешности все те элементы, которые сам человек

сочет в существовании неприятными, тревожными, мрачными, угрожающими. Означает ли это, что данные элементы — сера, мухи, рога и копыта, клыки, перепончатые крылья, например — объективно удостоверяют наличие в самой природе дьявольского начала? Влияет ли дьявол на природу или вдруг он даже способен создать нечто, нечто в своем духе, а затем «добавить» это к красоте Божьего мира? Этот вопрос мучил многих мыслителей и художников. Задолго до христианства Гераклит утверждал, что плохое и хорошее существуют только для человека, для бога же (т. е. объективно) все сущее «хорошо весьма», поскольку существует не для зла, а согласно своей собственной природе. Все природные вещи имеют свой смысл. Августин отказал дьяволу в творческой мощи, а злу — в субстанциальности. Льюис посмеялся над страхами Рэнсома, которому с перепугу мерещатся чудовища, а это просто другие, необычные существа, тоже творения Божьи. Но это все лишь с одной стороны так — с дневной, с сознательной. Наши образы зла бессознательны, они коренятся, возможно, в инстинктивной нашей сущности, в прапамяти, в наследии природного человека. «Иногда трудно поверить, что все, кто ходит и ползает по земле, созданы благостной волей Господа», — глядя на скорпиона, говорит католический священник Габриэль в романе Р. Кина «Перемирие с тьмой». В этом недоверии сквозят долгие тысячелетия до-истории, бесконечная (продолжающаяся и поныне) борьба с природой, осознание, что вовсе не весь наш мир подчинен «антропному принципу», а возможно, лишь узкая его полоска, удерживающаяся и расширяющаяся благодаря усилиям самого человека. Долгие тысячелетия выживания наладили в физиологии, нервной системе и психике человека все те механизмы, автоматизмы, рефлексы и инстинкты, которые продолжают срабатывать и вхолостую, много после того, как позади осталась та или иная стадия этой борьбы. Но так ли это? Действительно ли хоть что-то в истории Земли остается позади, навсегда снимается и преодолевается? Природа никуда не делась. Стоит цивилизации пошатнуться, и мы снова обрушимся в жестокий мир борьбы всех против всех, как это прозрел Т. Гоббс. Наверное, ничего лучше не свидетельствует о том, что какой-то прогресс существует, что мы, по сути, *восходим*, чем тот факт, теперь уже наглядный до тошноты, что наше восхождение постоянно срывается, что нас постоянно тянет назад, или это «назад» то и дело врывается вместе с нами в наши новые царства, совершенно не желая нас отпускать. Бородатые люди с пещерным менталитетом обзаводятся ультрасовременным оружием, созваниваются с помощью айфонов, планируют теракты в соцсетях, и все во имя учений, писанных еще на козлиной шкуре в свете солнца, закатившегося несколько тысячелетий назад. Где наше настоящее? Где будущее? Сколько пространства и времени оно занимает? Не тождественно ли оно, согласно метафоре Ясперса, крошечному клочку европейской земли перед необозримыми просторами Азии, Африки, перед бездной так никуда и не преодоленной дикости?

Когда доходит до дела, т. е. до моментальной реакции, все мы — гностики и зороастрейцы, а не христиане, мусульмане, иудеи, буддисты. Все мы инстинктивно верим в субстанциально отдельные добро и зло, в битву сынов света с сынами тьмы, в то, что сама природа разделяется и сражается между собой. Уильям Блейк выразил это лучше, чем кто-либо другой, в своем бессмертном стихотворении «Тигр».

Тигр, о Тигр, в кромешный мрак
Огненный вперивший зрак!

Кто сумел тебя создать?
Кто сумел от тьмы отъять?
Из пучины иль с небес
Вырван огнь твоих очес?
Кто к огню простирая крыла?
Чья десница унесла?
Кто узлом железных жил
Твое сердце напружил?
Кто слыхал, как дик и яр
Первый бешеный удар?
Кто ужасный млат вздымал?
Кто в клещах твой мозг скимал?
А когда сошел на нет
Предрассветный звездный свет —
Неужели был он рад,
Встретив твой зловещий взгляд?
Неужели это был
Тот, кто Агнца сотворил?
[4, с. 106]

Тигр в стихотворении Блейка с каждой следующей его строчкой теряет реальность. Это более не реальный зверь, часть природы, над истреблением которого мы плачем не меньше, чем над истреблением оленей. Это символ морального дуализма, проникшего в природу. Одна ли и та же сила создает в ней прекрасное и страшное, доброе и зло, невинное и жестокое? От Блейка великий символический тигр торжественно шествует дальше. Он становится кровожадным Шер-Ханом у Р. Киплинга, злым бестиальным духом у Н. Геймана. Смеющийся тигр величаво идет по уничтоженному миру в кошмаре Джонни Смита, героя «Мертвой зоны» С. Кинга. Антагониста другого своего романа, «Темной Половины», Кинг уподобляет «голубоглазому тигру» (недолго и до белокурой бестии). В Ветхом Завете дьявол уподобляется другому царственному зверю, льву, который, рыкая, «ходит и ищет, кого поглотить». Апокалипсис закрепляет всю эту квазиприродную фанаберию (так возмущавшую К.Г. Юнга, который прославлял Евангелия за их гуманизм, за человеко-размерность — ну чем не граф Толстой) в образе Великого Зверя. Однако Блейк идет дальше — у него условный дьявол подозревается не в том, что он зверь, а в том, что он создатель зверя, второй творец рядом с Богом. В XX веке другой англичанин, Дж.Р.Р. Толкин, навеки зафиксирует образ антагониста Бога — Темного Владыки, «высокого и ужасного», восседающего на черном троне в преисподней твердыне, в окружении полчищ своих уродливых и жутких творений (или псевдотворений): мерзких орков, огромных волков-оборотней и летучих мышей, громоздких троллей, огнедышащих драконов. Он, как Вий, господин кошмара, но он не заявляется в одну-единственную крошечную заброшенную церковь, чтобы потрясти воображение Хомы Брута.

Ф. Ницше пытался ответить на мучивший Блейка вопрос по-своему. Начиная с самого первого своего труда, «Рождения трагедии», он признает, что уже древние греки были дуалистами и разделяли в мироздании (и в своей душе, и в культуре) два начала — аполлоническое и дионисийское. Существование базируется на компромиссе и «вооруженном паритете» между этими началами. Аполлон символизирует порядок, сознание, Я. Дионис — хаос, природу, инстинкты. Спутников (свиту) Диониса Ницше,

ничтоже сумняшеся, именует «демонами» (по крайней мере, Силен). Дионис представляет для греков весь ужас жизни с ее роковыми случайностями, трагедиями и несправедливостью, который они, однако, находили силы сносить (благодаря Аполлону) и даже благодарить Диониса за то, что он, подобно молоту и резцу, позволяет им становиться лучше и больше («что не убивает меня, то делает сильнее»). Эта идея, что зло, даже будучи гипостазировано в отдельную силу, зачем-то все-таки нужно, полезно в каком-то непредставимом общем зачете бытия, звучит у Гете в знаменитом *credo* Мефистофеля, который представляется как «часть силы той, что без числа / Творит добро, всему желая зла» [9, с. 57]. У Толкина Эру Илуватар, творец, обращаясь к Мелькору, ангелу, поднявшему против него бунт, говорит: «Ты увидишь, что нет темы, истоки коей не лежали бы во мне, равно как никто не может изменить музыки мне назло. Ибо тот, кто попытается сделать это, окажется лишь моим инструментом в создании вещей более дивных, чем он сам мог бы представить... Когда ты откроешь все тайные помыслы своего сердца, то поймешь, что они лишь часть целого и данники его славы» [27, с. 5–6]. Несмотря на некоторое сходство, более примечательно различие позиций Мефистофеля и Мелькора. Мефистофель самодовольно гордится тем, что его зло прикрывается и покрывается Богом, который с легкостью обращает даже самые смертоубийственные и разрушительные инициативы Мефистофеля в добро. Это происходит мгновенно; зло у Гете даже не может сказать, что оно *творит зло*. Оно попросту не успевает его сотворить. Выходит сразу добро. Сотворить можно только добро. Зло у Гете лишь *желает зла*. При этом оно радуется своей безнаказанности, так как формально зла как бы и нет; Бог сохраняет абсолютную власть над своим творением и покрывает в finale все издержки.

Совсем другое дело Мелькор. Вроде бы речь о том же самом — зло вплетено в целое существования, оно относительно, онтологически несостоятельно и раньше или позже приведет к добру. Но меняется вся сцена. Во-первых, собственно, эта сцена есть. Пролог на небесах у Толкина (а это все начало «Сильмарилиона», Библии его мира) посвящен не выяснению частных вопросов (судьба одного человека, Фауста) на фоне абсолютно несокрушимого уклада всего бытия, гарантированного Божьим всемогуществом и всеблагостью. Толкин, в отличие от Гете, застал зарю атомного века; у него под ударом уже весь мир, как у Бродского в современной трагедии гибнет не герой, а хор. Мелькор может быть сколь угодно вторичен и не-альтернативен Богу в своем зле. Но великий ущерб творению он все же наносит, и это огромная тема у Толкина. Начиная с искажения Великой Музыки, предшествующей творению, как бы набрасывающей его идеальные контуры, и кончая разрушениями и убийствами в уже сотворенном мире Мелькор утвердил зло в качестве, возможно, и не равной Богу силы, но точно совершенно реальной и устрашающей для человека, будущего обитателя сотворенного мира. Более того. Зло, подобно кошмарному цветку, расцветает еще в чертогах до-временья, и все становятся этому не только свидетелями, но и (со)участниками. Нет хрустальных небес, куда зло не проникает, ярясь исключительно в пределах малого творения — материального мира, который меньше чем орешек в руке Господа, как явствует из видения Юлианы Норвичской. Сама гармония сфер омрачена. Толкин не допускает гетевского благодушия, он хорошо помнит предание о войне ангелов на небесах. Конечно, у него это более символично, это скорее диспут, Гераклитов «полемос», да еще и в музыкальной форме. Но все же он описывает в реальном времени, как Диссонанс, внесенный в мировую музыку Мелькором, противостоит воле Эру. Более того,

Эру тоже не бездействует. Он борется с Диссонансом, а не мгновенно и незаметно выправляет его.

Диссонанс Мелькора разросся, и прежние мелодии потонули в море бурлящих звуков, но Илуватар все сидел и внимал, покуда не стало казаться, что трон его высится в центре ярящейся бури, точно темные волны борются друг с другом в бесконечном неутихающем гневе.

Тогда восстал Илуватар — и увидели Айнур, что он улыбается; он поднял левую руку — и среди бури началась новая тема, похожая и непохожая на прежнюю, и она обрела силу и новую красоту. Но Диссонанс Мелькора вновь поднялся в волнении и шуме и заспорил с ней, и опять началась война звуков, яростнее прежнего, пока большинство Айнур не смешалось и не перестало петь — и Мелькор не одержал верх. Тогда Илуватар поднялся снова, и его лицо было суровым; он поднял правую руку — и среди смятения родилась третья тема, не похожая на другие. Ибо сначала казалась она тихой и нежной, чистой капелью ласковых звуков и прозрачной мелодии; но ее нельзя было заглушить, и она вбирала в себя силу и глубину. И наконец, стало казаться, что две музыки звучат одновременно перед троном Илуватара, и были они совершенно различны. Одна была широка, глубока и прекрасна, но медленна и исполнена неизмеримой скорби, из которой и исходила главная ее красота. Другая достигла теперь единства в себе самой; но была она громкой, блестящей, пустой и бесконечно повторяющейся; гармонии же в ней было мало — скорее, звенящий унисон множества труб, резкий и неприятный — и составленный всего из нескольких нот. И он тщился заглушить другую музыку неистовством своего голоса — но самые победные звуки его вплетались, захваченные ею, в ее скорбный узор.

В высший миг этой борьбы, когда чертоги Илуватара сотряслись, и трепет пронесся по дотоле недвижимому безмолвию, Илуватар поднялся в третий раз, и ужасен был его лик. Он поднял обе руки — и единственным аккордом, глубже Бездны, выше Свода Небес, пронзительнее света глаз Илуватара, Музыка оборвалась [27, с. 4–5].

Вместо добросердечного, хотя и немного иронического, подтрунивания, которое является доминантной нотой в общении Бога и Мефистофеля у Гете, общение Эру и Мелькора жесткое, напряженное. Мелькор чувствует, что Эру уязвил его, он испытывает «стыд и скрытый гнев». Тут уж не до шуточек. Дьявол неравен Богу, конечно, но в масштабах творения он представляет серьезную силу и угрозу. Дуализм света и тьмы как равных начал, знакомый нам по манихейству и зороастризму, здесь усложняется и развивается. Диссонанс приобретает зримую форму и может быть побежден лишь каким-то совершенно невероятным аккордом, который сам уже по ту сторону гармонии и дисгармонии. Зло и добро отличаются тем, что добро впускает в себя зло — и тем самым преображает его. Это зло из всех сил тщится оставаться замкнутым, равным себе. Но оно лишь проекция несовершенной воли, возомнившей себя чем-то отделенным. Все имеет исток в Илуватаре — включая зло. Лик Илуватара тоже может быть ужасен — но если вид Мелькора делается ужасен и безобразен при виде всего хорошего (ибо он ненавидит его), то лик Илуватара делается ужасен при виде зла, вызванного Мелькором и достигшего своего пика. Лик Илуватара зеркально отражает зло и реагирует на него соответственно. И все же долго он терпит. Перед нами не статичная, а динамичная сцена. Непростое, меняющееся добро противостоит простому, настаивающему на себе злу. И в итоге зло оказывается частью истории добра и свидетельствует о нем, даже против воли. У зла же истории нет, а и будь она, добра бы в ней не было.

Любопытно, что Ницше тоже вдохновлялся музыкой — вагнеровскими христианизированными драмами — когда вводил в «Рождении трагедии» свою собственную версию дуализма — дуализм аполлонического и дионаисийского начал. Однако в последующие периоды своего творчества Ницше порывает с Вагнером, христианством

и морализмом и начинает отстаивать взгляд на вселенную как на нечто единое, необходимость принятия ее в ее сложности, комплексности, порочность попыток расщепления ее — и отражающей ее человеческой культуры — на некие якобы полярные начала. То же самое касается и Бога. Согласно позднему Ницше, поправляющему Ницше раннего, Бог не умер, он просто «переместился по ту сторону добра и зла». Скоро мы вновь увидим Его в Его целостности, и нам придется переменить свою точку зрения, переоценить все свои ценности. Впрочем, в таком Боге нет ничего нового. Согласно Ницше, когда-то, в «более здоровую» эпоху, все боги были такими, соединяющими в себе добро и зло. Это позже, с возникновением и развитием «морального взгляда» на природу вещей, боги стали рафинироваться, делаться все более утонченными, позитивными, доброжелательными.

Блейк в «Тигре» ставит это в виде вопроса (подобно тому, как Кант заполняет высшую область духа человеческого — чистый разум — не ясными и отчетливыми врожденными идеями, как у Декарта, а антиномиями, агностическими неясностями): тот же ли самый Бог — а у Блека Бог это *великий мастер*, как на одной из его картин, это тот самый Бог, который ведет круговую черту по лицу бездны — буквально натягивал, скреплял жилы тигра и ягненку, вдыхал в одного смиренный, а в другого свирепый дух? Если Он создатель всего (а как иначе), то, выбрав позже агнца, не презрел ли Он другую часть Своего творения? Тигр свидетельствует о Боге не меньше, чем Священное писание, но иначе. Он свидетельствует о неведомом Боге, о Боге, которого мы, возможно, все меньше хотим знать сами, особенно по прошествии времени, о Ницшевом Боге, который по ту сторону добра и зла, который Сам и создатель, и разрушитель.

Но что, если мы зря все драматизируем? И вообще, с какого момента начинается, становится возможной эта драматизация? Где и когда посреди всего безбрежного мироздания мы вступаем на сугубо человеческую почву с ее дуализмами и разделениями? Возможен абсолютно спокойный взгляд на Бога по ту сторону добра и зла (что, кстати, совсем не одно и то же, что Бог, вмещающий в себя и добро, и зло). Допустим, это научный взгляд. «Добро» и «зло» — внутренние категории творения, никак не распространяющиеся на трансцендентного Бога. Они нужны, чтобы создавать диалектическое единство бытия, в котором все живет и умирает, прирастает и убывает, возникает и разрушается. Мы видели эту модель уже у Парменида — Единое, объемлющее все свои плюсы и минусы, уравновешивающие друг друга. Мы принимаем жестокость и гибель в природе, допуская, что они часть цикла существования — т. е. в полном соответствии с девизом Мефистофеля, и недаром, кстати, биолог Конрад Лоренц, большой дарвинист, в своих книгах на каждом шагу цитирует Гете. Что опять же неудивительно, учитывая, что и сам Гете был выдающимся натуралистом.

Согласно всей этой великой линии, «Парменид — Гегель» или даже «Парменид — Дарвин», зло — это урок, который необходимо усвоить, чтобы постичь вселенную, природу, жизнь во всей ее полноте и красоте. Или, как говорил Блейк, добро — это песнь невинности, в то время как зло — это песнь опыта. Подобно юнгианской Тени, зло следует принять, впустить в мир, признать, что оно его часть — иначе оно будет вечно преследовать нас и омрачать тревогой даже самые лучшие из наших возможных утопий. Собственно, это требуется потому, что тезис Августина о несуществовании зла — это не констатация, а императив. Его надо реализовать. Чем больше ты зло отсекаешь, изгоняешь, подавляешь — тем более вызывающими становятся его факты. В результате возникает фантом зла как

какой-то отдельной силы, абсолютно иррациональной, угрожающей существованию извне. Зло гипостазируется. Возникает «вселенная смерти», описанная Г. Блумом, — жуткая антивселенная зла, подобная параллельной (а скорее — перпендикулярной) реальности, иногда (часто) вторгающейся в нашу. Эти катастрофы, вторжения зла откуда-то из-за пределов бытия, из чистой негативности ничто — приводят к жертвам и трагедиям. Зло, как неотступный варвар из-за пределов нашей ойкумены, взимает с нас дань, прибивает свой щит на наши врата. Отбив его атаку (что обычно изображается в фэнтези) или пережив ее (что обычно изображается в хорроре), мы закрываем ненадолго приоткрывшуюся дверь на другую сторону. В отличие от реальной истории, в пространстве вымысла мы неодобрительно относимся к идее компромисса, договора, замирения со злом. Это делали язычники — отводили особое место культуам богов смерти, хаоса, разрушения, приносили им задабривающие жертвы. Но мы безоговорочно разделили и противопоставили свет и тьму. Льюис, глашатай «ангельской школы», как характеризует подобную позицию Г. Блум, в пику Блейку с его «бракосочетанием неба и ада» решительно объявляет «Расторжение брака» — а точнее, изначальную его немыслимость. Так что не будет обмена дарами и династического союза. Хотя в каких-то карнавальных изводах нечто похожее будет прослеживаться. Розмари, родившая кроху-антихриста, будет находить утешение в мысли, что пусть половина у него — от «папы», другая-то половина — от мамы, т. е. от нее, а значит, достигнут определенный компромисс, чистое зло размыто. Конечно, это наивные мечты, и уже серия фильмов «Омен» хорошо покажет, что чистое зло не размывается никакими трогательными обмирщениями представлений о нем и характере его отношений с творением. Потому что одно дело — варварские нашествия времен древних цивилизаций, и совсем другое — современные экзистенциальные войны на уничтожение. Если и искать исторические параллели в хорроре, то дьявол — это скорее Гитлер, чем какой-нибудь скифский царь.

Мы оказываемся перед парадоксом. Релятивизировав зло, вместив его в картину бытия, мы получаем гораздо менее страшный, а временами даже, пожалуй, веселый мир — но очевидно, лишь в представлении. В реальности нам это не поможет, и когда мы сами столкнемся с настоящим злом — как у Платона софистические конструкции, сколь угодно изощренные, не выдерживают столкновения с жизнью, — мы первые откажемся умиляться сюсюканью Розмари над колыбелькой с розовыми оборочками, в которой притаился маленький монстр. С другой стороны, доверившись максимализму «ангельской школы», мы рискуем поселить у себя в голове и культуре ночной кошмар — вселенную смерти, ад, вечно преследующий нас и делающий нас, в конечном итоге, шизопараноидами. Мы будем всюду искать — и находить — его, объявляя феномены, требующие к себе намного более спокойного, эмпирического отношения (как-то: болезни, природные несчастья и т. п.), поисками дьявола, связывая религиозные войны, устраивая процессы над ведьмами, инициируя ментальную и историческую деградацию общества, в котором мы живем и за которое отвечаем. Мы сами станем источником зла, демонизируя все вокруг себя — все странное, непохожее, проблематичное, — истерично настаивая на устройении своей замкнутой, непроницаемой утопии, в которую войдут только самые чистые вещи и люди. Но зло вокруг нее будет экспоненциально нарастать. Вернее, мы будем видеть все так. В итоге, доведя ангельскую позицию до крайности («дьявол начинается с пены на губах ангела»

у Г. Померанца), мы сами станем чудовищами, при этом объявляя чудовищами всех остальных.

Ночная страна

*Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несущ!
Так горек он, что смерть едва ль не слаше.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.*

Данте. Ад

Тем не менее то, что приобретает столь чудовищные формы, будучи отпущенено порезвиться на исторический простор, весьма прилично себя ведет в волшебных пределах искусства, способствуя вяющей его славе. Хоррор немыслим без вселенной смерти, каковая в пределах вымышенных историй лишается своего яда и мутантно-идеологических потенций. Так появляется то, что я называю «найтскейп» (nightscape)².

Что такое найтскейп? По сути, это и есть «вселенная смерти», только переработанная в художественную реальность. Если слово dreamscape означает «фантазию», а точнее, само пространство фантазий, то nightscape — это ночной простор, это страна темных грез и пугающих видений. Это образ угрожающего мира — но угроза в нем таится и до поры не показывает себя. Человек в нем гость, гость нежеланный, гость, которому угрожает опасность. Он идет по нему крадучись. На карту найтскейпа нанесены болота и пещеры, где обитает нечисть, глухие леса, зловещие алтари в лунном свете и ведьмины круги, склепы и курганы, замки с вампирами, дома с привидениями, маленькие несчастливые городки, являющиеся постоянным объектом атаки зла, готические кладбища и подземелья. Мы мгновенно узнаем фон страшных историй, он не менее значим, чем сюжет или непосредственные фигуры ужаса. Иногда может показаться, что найтскейп — это лишь часть дримскейпа, страны фантазий, фэнтезийного простора, только часть ночная. Все, связанное со страхом смерти и потери себя, мы найдем там. Но столкновение с ним не будет эпическим. Герои «Властелина колец» Толкина то и дело забродят на угрюмую клаустрофическую территорию хоррора, будь то Упокоища, где на них нападает загадочная Нежить, или Гиблые Топи. Однако все эти частные локации охвачены куда большей сценой, сценой эпического противостояния злу Мордора, и судьба мира (а не отдельного человека) будет решаться на поле битвы или в грандиозных декорациях огненного чрева роковой горы, а не в глухом углу. Как справедливо заметил В. Эрлихман, территория хоррора ограничена, здравый смысл не допускает, чтобы под его заклятье попало

² По аналогии с dreamscape («фантазией»). Scape, scope означает пространство. Сборник рассказов С. Кинга, вышедший в 1993 г., назывался «Кошмары и фантазии», в оригинале *Nightmares & Dreamscapes*. Это может быть понято как очередной извод аполлоническо-дионисийской двойственности нашего сознания (идея, к которой Кинг прикипал еще с младых ногтей, а концептуально оформил в «Пляске смерти», главном теоретическом своем труде). Но возможно уловить в этом названии и глубокую иронию — оно звучит как название конторы, управляемой компаньонами.

все мироздание. С другой стороны, скажите это Лавкрафту с его космическими чудовищами. Там источником ужаса служит как раз бездна бытия за пределами обжитой человеком ойкумены.

Хоррор можно в чем-то сравнить с обсценной лексикой. И то и другое — табуированная область, лежащая как бы вне, вынесенная за ограду культурной земли. Только если обсценная лексика, как правило, связана с половой сферой человеческой жизни, с «пошлым» Эросом, сыном Афродиты Пандемос, то хоррор связан с Танатосом, смертью, вместо смеха вызывающей слезы и оцепенение. Однако и мир мата, и мир страха — родственные миры, оба гротескные, странные, притягивающие помимо воли, дающие удовольствие от того, что вроде бы неспособно его вызывать. Матерящийся радуется грубости и грязи, в которую низвергается при этом область интимного, та самая, что имеет для него на самом деле так много значения. Трепещущий — так лучше всего называть адепта хоррора, в отличие от человека испуганного и просто боящегося чего-то обычного, повседневного — притягивается к объектам, которые сама жизнь в нас маркирует отрицательно. О связи двух этих миров говорил еще Гераклит, утверждавший, что Дионис, бог всего срамного, и Аид, бог смерти и подземных мистерий — одно. В «Надвигается беда» Р. Брэдбери Джим и Уилл бегают ночью подсматривать за людьми в странном Театре. Люди там раздеваются в попыхах, делают что-то друг с другом. Критики подозревают, что Театр — это самый обыкновенный бордель. Но визиты туда Джима и Уилла становятся как будто прологом к приезду в их город Темного Карнавала — сонма демонических существ, чьи мрачные ритуалы аналогично замаскированы под простое и грубое развлечение. В очередной раз мир страха и мир желания соединяются. И оба эти мира —очные, оба чертят свои карты, имея в виду найтскейп. Ночь — время тьмы и одиночества, время секса и смерти, время страха и забвения, и она устремляется к своему пику — «самому темному часу», часу волка, «полночи души». В этот час ты спишь как мертвый — буквально — или, если бодрствуешь, то чувствуешь, как тебя обступают ужасы ночи, и испытываешь, подобно герою «Судьбы Иерусалима», страх, которого никогда еще не испытывал.

В сумрачной дали найтскейпа постепенно вырисовывается его темный бог. Это тот самый бог, которого С. Кинг в «Кладбище домашних животных» гениально-детски прозвал «Оз Великий и Ужасный», а в «Девочке, любившей Тома Гордона» — «бог потерянных». Это не дьявол, ибо дьявол всего лишь один из обитателей найтскейпа, равно как и те или иные языческие боги во всей их конкретности и поименованности. Нет, этот бог — это один из богов человеческой души, и только душа знает его истинное имя, и содрогается.

Луис заглянул в дренажную яму. То, что он увидел, заставило его содрогнуться. Там лежали груды увядших цветов, вымоченных дождем и снегом.

«Боже мой», — подумал он.

Да нет. Это приношения богу, гораздо более древнему, чем христианский. Люди в разное время называли его разными именами, но только сестра Рэчел называла его правильно: Оз Великий и Ужасный, бог мертвых, остающихся мертвыми, бог гниющих цветов в дренажной яме, бог Тайны [10, с. 288–289].

Этот бог может явиться только на фоне найтскейпа, найтскейп подобен его облачению. Другой мир, дневной мир, противопоставлен этому, как аполлоническое начало — дионасийскому, как мир меры — миру безмерности, как мир порядка — миру хаоса. «В этом мире, в темном углу вселенной, могло случиться все. Людям там, за пределами болот, вовсе

не обязательно знать об этом. Для них — Бог, для них — воскресное утро, для них — улыбающиеся священники в белых стихарях... но не эти чудовища, пролагающие путь сквозь ночную тьму» [11, с. 305–306].

Найтскейп, как мы уже убедились на примере Толкина, может возникнуть и в контексте фэнтези. В «Волшебнике Земноморья» У. Ле Гuin юный маг Гед, по неосторожности вызвавший Тень из потустороннего мира, бежит от нее по городам и весям, но злой рок как будто намеренно уводит его прочь от людей, в пустынные места, где встреча с Тенью становится лишь вопросом времени. На этом пути Геда подстерегает множество таких вот «глухих закоулков бытия»: и утлая лодочонка посреди бурного ночных моря, и замок на отшибе, где Геда попытаются принести в жертву холодному камню (не тому же ли самому, что у Толкина охраняет вход в Упокоища?), и вересковая пустошь. И всегда он будет сталкиваться с Тенью во тьме или сумерках. Все это характерные приметы найтскейпа. Более того, фэнтези позволяет найтскейпу сгуститься, конденсироваться, обрести смысловое и стилистическое единство. В обычном хорроре найтскейп реализуется бессознательно — некий кусочек реального мира вдруг перемещается в него, не отдавая себе в этом отчет. Герои Лавкрафта обретают найтскейп в глухи Новой Англии, но вообще-то он может быть где и чем угодно — лесной глубинкой в России, Японии, Африке, Латинской Америке. Он может обретаться не в пространстве, а во времени — как шабаш на Брокене или бал у Сатаны в «Мастере и Маргарите» временно превращает в найтскейп зачарованное злыми духами место. Но фэнтези собирает все приметы найтскейпа и, вместо того, чтобы размазывать их по карте реальности, сгущает в отдельное мрачное королевство, неуютную часть дримскейпа — Волшебной Страны. Это Ангмар, Дол Гулдур и Минас Моргул³ у Толкина, Мир-которого-никогда-не-было в компьютерной игре Kingdom Hearts или Тандерклеп, зловещее преддверие Крайнего мира (буквально «Мира Конца» — End-World) в «Темной Башне» С. Кинга.

Бесплодные поля и безлюдные деревья возникают из мрака. Он видит переломанные деревья, которые не дают тени... о, да тут везде тень, тут везде смерть, этой край Крайнего мира, куда он придет в какой-то темный день, и тут царит смерть.

«Стрелок, это Тандерклеп».

«Тандерклеп», — повторяет он.

«Здесь недышащие; белые лица».

³ Вот как Толкин описывает Минас Моргул, и это одно из лучших представлений Ночной Страны, какое только есть в литературе. «И тогда, как и предсказывал Горлум, он увидел Крепость Рабов Кольца. В ужасе он припал к каменистому откосу. В этом месте глубокая, наполненная тьмой долина далеко врезалась в горный массив. Здесь, на скалистом отроге Хмурых Гор, вздымались стены и башни Минас Моргула. Мрак вокруг был еще плотнее, но сама крепость светилась. Не тем лунным сиянием, которое лилось когда-то сквозь мраморные стены Минас Итиля, теперь свет был тусклым, как от ущербной луны, и этот мертвый свет ничего не освещал. Бесчисленные окна в стенах и башнях казались погасшими глазами, глядящими внутрь, в пустоту, а самый верхний ярус башни поворачивался то в одну, то в другую сторону, словно голова чудовищного призрака, вглядывающегося во тьму. Некоторое время все трое стояли, сжавшись от страха, не в силах отвести глаз от мрачной крепости. Горлум опомнился первым и начал дергать своих спутников за плащи, увлекая вперед. Каждый шаг давался теперь с трудом, само время словно остановилось, и на то, чтобы оторвать ногу от земли и снова поставить ее, уходила, казалось, целая вечность. От моста дорога, слабо мерцая, множеством извивов поднималась к воротам крепости — к черному провалу, зиявшему в северной стене. По обоим берегам ручья тянулись луга, заросшие предсмертниками — бледными, слабо светящимися цветами, ужасными, как порождение кошмара. Они издавали сладковатый запах тления. По концам моста стояли искусно изваянные статуи, изображавшие людей и животных, все — уродливые и злобные. Ручей струился в полной тишине, над водой поднимались легкие струйки пара, но пар этот был смертельно холодным» [26, с. 699–700].

«Недышащие. Белые лица».

Да, он это знает. Непонятно как. Место убитых солдат, свергнутых правителей, ржавых алебард. Это Тандерклеп, где время бежит назад и могилы выблевывают своих мертвецов [17, с. 335–336].

Над найтскейпом можно посмеяться, сведя его к набору пародийных штампов и мемов. Можно счесть его результатом воли к демонизации, присущей человеку, которая принесет много бед, если заставить ее покинуть выгородку фантазий и обратиться на реальный мир⁴. Но одно несомненно — что-то в нас откликается на него. Это что-то — та самая душа, которую мы ищем. Платон уверял нас, что всякое познание есть лишь припоминание, что душа уже знает все и надо только сделать так, чтобы она вспомнила. Что ж, искусство, соединяясь со страшным, вытаскивает ключ к одной из дверей души — или дарует щит, подобный зеркальному щиту Афины, дарованному ей Персею, чтобы он мог взглянуть на лиц Горгоны и не окаменеть от ужаса. Но метафора ключа нравится мне больше. По сути, все, что дает нам искусство — это ключи (иногда — отмычки) к самим себе. «В моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне», — сказал А. Блок. Иногда это сокровище, эта память — темная, и душа, в которой оно скрыто, подобна «ларцу темных чудес», упомянутому Кингом в посвящении к «Противостоянию». Томас Элиот заявлял, что всегда знал ад — «он у меня в костях» [25, с. 372]. К.Г. Юнг пытался проникнуть в интимную жизнь души через архетипы — ключевые фигуры, которые проявляются в гештальтах воображения и лежат в основаниях всех религий и богов, всех героев и образов искусства. Искусство, открывая душу, обогащает и себя — ее достояние, будучи расшифровано, переходит в его общедоступные формы.

Темная страна — это фон или даже рама картины ужаса, но многие такие картины прекрасно обходятся без рам. Нам просто показывают ужасное событие, а фон его может быть чрезвычайно обыденным, и это в ряде случаев способствует возрастанию ужаса. Но ужас — это не зрелище мертвого тела. Это внезапно и противоестественно оживющее мертвое тело — или терзающая нас иллюзия такого, как в кошмарах А. Бирса. Ужас — это откровение иного бытия, иного порядка бытия. Как в «Оно» С. Кинга:

Он хотел сказать им: то, что он чувствует, — похуже страха. Он хотел сказать им, что эти мертвые ребята, которые шли, шатаясь и волоча ноги, вниз по спиральной лестнице, — это было нечто гораздо худшее; они не просто испугали его, они все в нем нарушили.

Нарушили, да, это было именно то слово. Произошло что-то, чего быть не могло. Дети-утопленники нарушили здоровое ощущение спокойствия, они *нарушили* основную идею, состоящую в том, что Бог окончательно придал земле наклонное положение относительно ее оси, поэтому сумерки на экваторе могут продолжаться всего двенадцать минут, а для эскимоса, строящего свой ледяной дом, затягиваются на час или больше. Если вы сможете рассчитать наклон земной оси, вы сможете вычислить любые несусветные вещи. Потому что даже свет имеет вес и внезапное понижение тона железнодорожного свистка — это эффект Доплера. Когда самолет преодолевает звуковой барьер, то звук этот не есть одобрение ангелов или метеоризм демона, а просто действие того же эффекта Доплера. Два плюс два — четыре, огни в небе — это звезды, кровь взрослого можно увидеть, так же как кровь ребенка, и мертвые мальчики остаются мертвыми.

⁴ Хорошим примером этого является вилланализм — убежденность высших классов Средневековья в том, что простонародье, крестьяне представлены сплошь грубиянами и мерзавцами. Поэтому слово *villain* — негодяй — происходит от *village*, т. е. от деревни и ее жителей. Впрочем, со временем восторжествовала обратная мифологема, и в образе вампиров, живущих в замках, носящих титулы и сосущих кровь простых людей, явно нашла свое гротескное выражение культурная критика уже этих самых высших классов.

Со страхом можно жить. Пусть не всегда, но в течение долгого, долгого времени, но с этим *нарушением* жить нельзя, потому что оно сделало расщелину в мыслях, и если заглянуть в нее, то увидишь, что там живут существа, у которых маленькие желтые немигающие глаза. Там внизу, в темноте, — зловоние. И через некоторое время начинаешь думать, что там внизу — вся Вселенная, и круглая луна поднимается там в небесах, и звезды хохочут ледяными голосами, и у некоторых треугольников — четыре стороны, а то и пять, или пять в пятой степени. В этой Вселенной могут расти поющие розы. Там может быть все, что угодно. Я посещаю церковь и слушаю рассказы о Христе, который ходил по воде, но если я увидел, что то же самое делает пугало, я буду вопить, вопить и вопить. Потому что это не выглядит для меня чудом. Это выглядит *нарушением* [13, с. 418–419].

Эту же мысль Кинг обыгрывает в своем раннем реалистическом романе «Ярость» (что доказывает, что перед нами одна из констант его мышления, не зависящая от жанра, в котором он работает):

Можно жить, убеждая себя, что жизнь логична, прозаична и разумна. Прежде всего разумна. Я мыслю — следовательно, я существую. На моем лице волосы, поэтому я бреюсь. Моя жена и ребенок погибли в автокатастрофе, поэтому я молюсь. Все это абсолютно логично и разумно. Мы живем в наилучшем из возможных миров, поэтому дайте мне «Кент» в левую руку, стакан — в правую, включите «Старски и Хатч» и слушайте мелодию, полную гармонии, о медленном вращении Вселенной. Логично и разумно. Реально и неопровергимо как кока-кола.

Но у каждого человека есть два лица: весельчак по имени Джекил и его антипод — мрачный мистер Хайд, зловещая личность по ту сторону зеркала, которая никогда не слышала о бритвах, молитвах и логичности Вселенной. Вы поворачиваете зеркало боком и видите в нем отражение своего лица: наполовину безумное, наполовину осмысленное. Астрономы называют линию между светом и тенью терминатором.

Обратная сторона говорит, что логика Вселенной — это логика ребенка в ковбойском костюмчике, размазанного по федеральному шоссе. Это логика напалма, паранойи, террористических актов, случайной карциномы. Эта логика пожирает сама себя. Она утверждает, что жизнь — это обезьяна на ветке, что жизнь истерична и непредсказуема как монетка, которую вы подбрасываете, чтобы выяснить, кто будет оплачивать ленч.

Я понимаю, что до поры до времени вам удается не замечать эту обратную сторону. Но все равно вы неминуемо с ней сталкиваетесь, когда несколько бравых парней решают прокатиться по Индиане, попутно стреляя в детей на велосипедах. Вы сталкиваетесь с ней, когда ваша сестра говорит, что спустится на минутку в универмаг, и там ее убивают во время вооруженного налета. Вы видите лицо мистера Хайда, когда слышите рассуждения вашего отца о том, каким образом разворотить нос вашей матери.

Это колесо рулетки. Не имеет значения, сколько чисел на нем. Принцип маленького катящегося шарика никогда не меняется. Не говорите, что это безумие. Это воплощенное хладнокровие и здравомыслие.

И эта фатальность, она не только вокруг вас. Она и внутри вас, прямо сейчас, растет и развивается в темноте, подобно волшебным грибам. Называйте ее Вещью в Подвале. Называйте ее Движущей Силой. Я представляю ее своим личным динозавром, огромным, скользким и безумным, барахтающимся в болоте моего подсознания и не знающим, за что ухватиться, чтобы не утонуть.

Невозможно вычленить момент времени, выражющий сущность наших жизней. Время между взрывом пороха и вгрызанием пули в тело, между вгрызанием пули и смертью. Существует единственный бессодержательный ответ, который не сообщает ничего нового.

Я выстрелил в нее, она упала; между этими двумя событиями неописуемый момент тишины, вечность. И мы все сделали шаг назад, наблюдая за катящимся шариком, который, дрожа и подпрыгивая, отмеряет круг за кругом. Он то отрывается от поверхности и летит по воздуху, то опускается и продолжает свой путь: начало и конец, красное и черное, четное и нечетное. Я считал, что момент между выстрелом и падением канул в небытие. Я был в этом уверен. Но иногда, в темноте, мне кажется, что он все еще продолжается, что колесо рулетки еще крутится. И я мечтаю о полном покое.

Похоже ли это на ощущения самоубийц, прыгающих с высотных зданий? Я уверен, они находятся в здравом уме. Вероятно, поэтому они кричат во время падения [20, с. 33–35].

Неспроста Кинг поминает здесь самоубийство, а также расщепление личности. Стэн, один из героев «Оно», которому принадлежат мысли о нарушении, в итоге кончает с собой. Он буквально не может жить с этим роковым расстройством мировоззренческой оптики, с противоречащими образами вселенной в голове. Зло, ужас, и безумие у Кинга тождественны. Это не значит, что зло — это всего лишь безумие, ура, оно ограничено пределами черепа безумца, которому мерецится всякое нехорошее. В кругу аналогичных тем — зло, страх, неведомая область бытия — пойман ни много ни мало шекспировский Гамлет. Он притворяется безумцем, размышляет о самоубийстве, приходит к пугающему образу страны, откуда еще никто не возвращался. Он обнаруживает — или открывает — неразрывную связь между злодейством внутримировым, т. е. преступлением, и разрывом естественного течения жизни, негативным «прорывом в трансцендентное». Так и у Кинга прологом к мистике становятся вполне себе земные страдания и лишения — горе, утрата, насилие. Безумие этого мира — и в прямом, и в переносном смысле — открывает путь к еще большим безднам, и тут, воистину, «один мрак глубже другого в глубоком море». Преступления, совершенные Клавдием, открыли дверь темным чудесам «Гамлета», в чем уверен Горацио. Соответственно, и у Кинга земной преступник, злодей всегда соучастник, пособник зла потустороннего. Он рвет ткань бытия, чтобы за ним обнаружилась черная, злая, безгранична пустота, пустота, полная кошмаров и чудовищ.

Темная страна — это ад Данте или выморочная область, по которой странствует герой поэмы Р. Браунинга «Чайлд Роланд дошел до Темной Башни», поэмы, вдохновившей С. Кинга на создание «Темной Башни». Не совсем понятно, почему Г. Блум так уверен, что «скрытый Бог вселенной Браунинга — это Шелли» (Шелли повлиял на стиль раннего Браунинга, но не более), в то время как совершенно очевидно, что Браунинг идет вслед за Данте, за его зловещими картинами «горького царства» (что напрямую выводит нас к Т. Элиоту и его «Бесплодной земле»). Есть, правда, и отличия, весьма глубокие. Ад Данте — это именно ад, это христианская мифологема, поименованная и понятная. Темный край Браунинга — загадка, потому что помимо Данте, Браунинг отталкивается от странствий артуровских рыцарей, перемещавших их из области реального в область аллегорического. Непонятно даже, жив или мертв Роланд. Для мертвого он слишком свободен — в аду Данте души прикованы к месту их заточения и страданий. Для живого он слишком уж заперт в этом угрюмом, странном полумире (еще один подходящий термин — от названия раннего рассказа Кинга «В полу мире ужаса»), лишен всякой альтернативы и перспективы. Тогда, возможно, он подобен Данте — страннику, живым идущему через ад? Но в этом нет никакого смысла. Никакая чистая дева не просит за Роланда, никакой Вергилий не ведет его. Поэма открывается анти-Вергилием — уродливым стариком, сбивающим путников с толку лживыми указаниями на дорогу к таинственной Темной Башне. Ад Данте переполнен людьми — это целый курс мировой истории. Темный край Роланда пустынен — в нем нет никого, кроме старика, мелькнувшего вначале (и успешно сподвигшего Роланда на его «окольный путь»), и людей из воспоминаний Роланда — судя по всему, его боевых товарищей, давно погибших. И вот это интересно, потому что поэма Браунинга, написанная задолго до Первой мировой войны, напоминает больше всего символическую интерпретацию потерянности души после какой-то апокалиптической бойни или опустошения. Мы понимаем, почему Элиот обыгрывал эти образы — для него это было хронологически естественно. Но Браунинг создал свою поэму в 1852 году. Возможно, он

вдохновлялся сценой из «Смерти Артура», когда все рыцари погибли, уничтожив друг друга в последней схватке; Артур убивает предателя Мордреда, но и сам смертельно ранен им, и его, пригвожденного копьем к древу, находит припозднившийся соратник, чтобы успеть выслушать его печальный отчет.

Демонизм окружающего Роланда пространства очевиден. Некоторые критики, называя его кошмарным и галлюцинаторным, уверены, что это пространство — отражение и выражение души самого Роланда, так что он странствует некоторым образом по самому себе, погруженный в своего рода транс, психоаналитически высвобождающий и одновременно художественно зашифровывающий образы, всплывающие со дна его сознания. Хотя поэма выросла из нескольких строчек шекспировского «Лира», в данном аспекте вспоминается опять-таки «Гамлет» — «какие сны в том смертном сне приснятся». Роланд может быть мертв, и все его блуждания — это наказание души и ее «смертный сон». Но это необязательно так. Критики, считающие, что все жуткие образы поэмы — лишь *воображение* Роланда, его собственная проекция, явно примыкают к лагерю тех, кто верит, что нет демонов вне демонизации — что весь ад мы носим в себе и лишь выплескиваем наружу, чтобы в этом акте псевдоэкзорцизма и последующего уничтожения «демона овнешвленного» избыть хотя бы на время терзающее нас чувство собственной греховности. Все это замечательно, и отлично укладывается в теорию и практику развенчания героя, очень популярную сейчас, предтечей которой выступают насмешки Сервантеса над самоназначенным рыцарем и чудовищеборцем Дон-Кихотом или более мрачное и интроспективное «сон разума порождает чудовищ» Гойи. Да, Дон Кихот в своей одержимости рыцарским подвигом обзвывал великанами ветряные мельницы, после чего ополчался на них во всей моши (а в действительности немощи) своего оружия. Да, бывает театр. И притом театр не наивный, в чем-то даже милый, как театр Дон Кихота, а театр подлый, лживый, идеологический, когда врагов назначает и демонизирует власть — единственный подлинный демон и чудовище. Но бывает, что битва настоящая, бывает, что ирония и саморазоблачение доходят до своего предела и обнаруживают, что за ним все-таки что-то осталось. Что тогда? Как тогда быть? Продолжать бормотать спасительные мантры «нет, нет, чудовища здесь нет, это я сам — чудовище»? Или принять, что иногда человек с мечом действительно рыцарь, а чудовище напротив него — тоже вполне настоящее?

Ключом к характеру Роланда служит его *неотступность* — неотступность, не имеющая ничего общего с одержимостью маньяка или натиском агрессора, уверенного в своем превосходстве. Это качество, обусловливающее успех героя, лучше всего передают эти строки из «Темной башни»:

Сколько много раз он поднимался по этим вот ступеням, после чего его спускали вниз, разворачивали, отправляли назад? Не в самое начало (там еще можно было что-то изменить и снять временное проклятие), но в тот самый момент в пустыне Мохейн, когда он наконец-то осознал, что бездумный, не подлежащий сомнениям поход может завершиться успешно [18, с. 798].

Загадочность Роландовой неотступности мало оценена. Это, повторяю, не оптимизм человека (возможно, даже плохого), убежденного, что какая-то судьбоносная сила его подстрахует, что Бог на его стороне в этой игре. Это и не радость верующего, чувствующего, как все его сомнения перешиваются несомненностью благой вести, преобразившей вселенную. Если лицо Роланда мрачно, то не злодейской мрачностью, если в нем и есть

какой-то свет, это не свет святости. Он навсегда остается *homo viator*, человеком идущим, воплощением еще одного архетипа, и его цель не прагматична и не религиозна. Он знает, что должен пройти свой путь до конца и совершить какой-то абсолютный жест, за пределами которого не останется ничего — никаких догадок, никакой недостаточности. Кинг очень хорошо прочитал поэму Браунинга, которую увенчивает этот несравненный гранд-финал (усиленный в переводе Н. Эристави), финал, в котором звучит нота страшного, трагического успеха, ибо герой все-таки обретает свою Темную Башню.

Как, не слыхать? Но воздух полнил звук,
Он нарастает, как набат над битвой,
Он полнил звоном, громом все вокруг,
И имена товарищей забытых,
Что шли со мной, мне называет в друг.
О, храбрецы! Потеряны, убиты!

Миг — и они восстали из могил,
Пришли ко мне печальными холмами,
И каждый — мой оплот, огонь и знамя!
Я, их узнав, колени преклонил,
Поднял свой верный рог — и протрубил
Во имя их, погибших, падших, павших:
«Вот Чайльд-Роланд дошел до Темной Башни!»

[18, с. 809]

О чем нам говорит этот финал? Роланд, несомненно, воин — в финале ему является не Беатриче, а «убитые друзья». Я думаю, этот жест оценил бы Толкин (а может, он и ценил), потерявший в войну нескольких близких друзей, а потом затеявший свой собственный поход в Черную Страну, к своей собственной неодолимой Темной Башне — эпос «Властелин Колец». Но Роланд еще и «чайльд» — воин, не проверенный в битве. Он новобранец, он позднее дитя, он последний. Он идет на битву, к которой опоздал, которая уже давно свершилась, и все его предшественники и кумиры на ней погибли. Этим он отличается от давшего ему имя средневекового Роланда. Роланд погиб, прикрывая отход войск Карла Великого. Он погиб, зато все спаслись. С Роландом наоборот. Он единственный живой в стране мертвых, он по-прежнему бредет через пустошь, на которой никого не осталось. Его цель — завершить их поход, или, возможно, навеки прославить их величие и оправданность этого похода. Роланд — это троп. Это омега, это тот, кто приходит многое после, чтобы завершить пропавшее дело. Станный, непредвиденный, неожиданный, непохожий. Последний солдат. Считать его «умным и циничным» странно, еще более странно считать его «ненадежным рассказчиком», а все окружающее — его собственной проекцией. По сути, утверждая все это о Роланде, мы автореферентны — это мы проецируем на Роланда наши современные качества, пытаясь взвалить на него вину, подозрение и слабость, которых достойны только мы сами. Роланд подобрал квест там, где его оставили другие. Он тот, кто не сдается. И наградой ему становятся лица тех, кого он спас для вечности и правды, возобновив и завершив те искания, в которых пребывали и они. Возможно, все это мирские дела, и цель, которую он преследует — мирская слава. Мы не знаем, а вдруг Роланд просто последний милитарист, ставящий памятники всем, кто угрошил свою и много чужих жизней

на несбыточный фантом, пользующийся незаслуженным почтением. Но один тот факт, что в Роланде себя может узнать не только и не столько солдат, но и художник, и вообще любой, для кого подобная ситуация знакома, — свидетельствует, что мы здесь не обязательно столкнулись с ограниченной матрицей воинского долга и чести. Но с чем-то намного большим. Воин иногда способен возвыситься до героя. Но герой — это не только воин. Это и подвижник долгого, многотрудного дела, одинокий старатель, тот, кто подбирает нити и заканчивает узор. Роландом в реальной жизни был и Толкин.

Все это, однако, отвлекает нас от главного вопроса. А главный вопрос тут — не что *на самом деле* означает «Чайльд-Роланд», а что он говорит нам с художественной точки зрения. И первое, что мы видим — это герой, открывающий для себя Ночную Страну, найтскейп. Он движется по этой стране, фиксируя ее темные чудеса, нанося ее мрачные местности на карту, как агент, посланный автором (а в процессе чтения — и наш собственный агент). Он знает, что эта страна неназываема и неопределима. Он не торопится рефлексировать ее и вмешать в какие-то понятия. Он просто движется к ее центру, потому что этот центр есть, и он об этом знает. Потому что человек — это такое существо, которое знает, что у сущего есть центр, и ищет его. Пускай этот конкретный центр мрачен, как и образ сущего, которому он принадлежит. Однако, как у Данте Люцифер, царящий в центре ада, одновременно и кульминация «горького царства», и выход наружу из него, точно так же и у Браунинга Темная Башня — не просто венец исканий Роланда, но и разрыв монотонного круга порочной вечности, в которой он застрял, как Сизиф в своих бесплодных усилиях.

Ночная страна — не обязательно готическое видение, высокий штиль Данте, Браунинга и Толкина. Она может и модернизироваться, включать в себя приметы современной тоски — эмоции, лучше всего ей соответствующей. Так, в «Темной половине» (1989) Кинга появляется Финишвилл — место, где тысячи птиц взлетают одновременно с проводов под бледным мартовским небом, место, где «заканчиваются все железнодорожные пути». Здесь мы видим уже не развалины башен, не пустоши, леса и болота, не сумрак вечной ночи, а пространство постиндустриальной оставленности, возведенную в какую-то мистическую степень. Каждый автор, шедший этим путем, добавлял какую-то свою черту, играл по-своему эту музыку темной фантазии, разлитую в воздухе. Современный писатель Р. Кин возвращает ночной стране ее мрачный колорит, но все равно она необратимо осовременена, ее пронизывают вибрации рок-музыки, а ее обитатели собираются в баре темного города, чтобы отпраздновать свою версию причастия — причастия потустороннего забвения.

Стены там обиты потертым красным сукном, на них падает тусклый от света желтых настенных ламп. К потолку поднимается дым сигар. Бокалы с вином напоминают о крови. Это место последнего разрыва, похорон, которая так велика, что уже не нуждается в извращениях, место пьяного угара, место, где собираются убийцы, место беспредельной скорби, вечное место, куда приходят те, чьим сердцам не дано забиться...

Он играл и видел, как в их полных мрака глазах отражается мир кирпичных стен и выбитых окон, где развращенные души могут летать со скоростью света, где сгорают по кусочку траченые червоточинами сердца, где черные призраки идут сквозь дождь, чтобы танцевать с осенними листвами на окраинах вечно темного города [10, с. 148, 365].

В конечном итоге то же самое чувство — преодолевая, в согласии с заветами постмодернизма, границу между «высокой» и «низкой» литературой — воспевает Бродский в своих ранних стихотворениях «Ты поскакешь во мраке» и «Фонтан». Недаром это его

трагическое «и уже не слыхать, как приходит весна» так перекликается с кинговским «Сиянием»:

Он подумал про Грейди, запертого здесь мягким, неумолимым снегом, про Грейди, который потихоньку сходил с ума, пока не совершил свое зверство. Бедняга Грейди, каково каждый день чувствовать, как это подступает, и понять, наконец — для тебя весна никогда не наступит [15, с. 29].

Может показаться, что все эти меланхолические зарисовки уже ушли очень далеко от страшного, от непосредственности и грубых форм испуга. Хоррор заселяет все эти пустынные, оставленные владения своими монстрами, но как знать, не видим ли мы в них образ мира, уже осененного злом. Это просто другой его ракурс. С точки зрения Льюиса, вся разница между реализмом и хоррором может заключаться в том, что реализм — это эффект присутствия демона, а хоррор — сам демон, ставший наконец-то видимым, чтобы мы могли ужаснуться ему и схватиться с ним. Поэтому опять же неудивительно, что у истоков реализма — в том числе «психологического» — стоят уникальные авторы вроде того же Гоголя, авторы, обладавшие даром трудно постижимой сегодня амбивалентности, «двурушники» в наилучшем из смыслов. Чистый реализм, лишенный и тени сказочного, фантастического, страшного был бы безмерно скучен, депрессивен, угнетающ. Он был бы всем тем, что мы находим в ночной стране, — но не объективированным и превращенным в художественный факт, обладающим собственной ценностью, а лишь нашей разочарованностью при столкновении с ничем. Ничто означает, что ничего не изменилось, не прибавилось к известному нам опыту и не убавилось. Ничто вечно сопровождает неизменное Единое Парменида. Мимолетное удовольствие от блеска формулировки проходит, и нам остается горькое послевкусие безвидной и пустой земли, не сумевшей даже осознать себя таковой, полной толпящихся, суетящихся, ни к чему не приходящих существ.

Хоррор — парадоксальное искусство. В нем схвачена и возвышена до художественного феномена сама антиматерия нашего бытия — все, что не просто отталкивает, пугает, т. е. маркировано негативным, но и виснет мертвым грузом, обнаруживает свою ничтойность. Хоррор заставляет эти вещи говорить, даже, пожалуй, петь, звучать. И мы слушаем эти тоскливые, страшные голоса, как голос толкиновской нежити, ведущей свое заклинание.

Литература

1. Августин А. Исповедь // Об истинной религии. Mn.: Харвест, 2011. 1280 с.
2. Алигьери Д. Божественная комедия. Пер. с ит. М. Лозинского. M.: Изд-во ACT, 2022. 432 с.
3. Аристотель. Политика. Пер. с древнегреч. С.А. Жебелева. M.: Изд-во ACT, 2002. 393 с.
4. Блейк У. Песни Невинности и Оыта. Пер. с англ. С. Степанова. СПб.: Изд-во «Северо-Запад». 1993. 272 с.
5. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен. Пер. с англ. Д. Харитонова. M.: Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.

6. Блум Г. Страх влияния. Карта перечитывания. Пер. с англ. С. Никитина. Е.: Изд-во Уральского ун-та, 1998. 352 с.
7. Брэдбери Р. Надвигается беда. Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: Издательство «Э», 2016. 320 с.
8. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Изд-во «Наука», 1988. 520 с.
9. Гете И. Фауст. Пер. с нем. Н. Холодковского. М.: Изд-во «Детская литература», 1983. 367 с.
10. Кин Р. Песня для Корби. М.: Изд-во Onebook, 2019. 500 с.
11. Кинг С. Кладбище домашних животных. Пер. с англ. В. Эрлихмана. Ж.: Кэдмен, 1993. 428 с.
12. Кинг С. Мертвая зона. Пер. с англ. О. Васильева. М.: Изд-во «Вагриус», 1995. 352 с.
13. Кинг С. Оно. Пер. с англ. «Кэдмен». М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. 1088 с.
14. Кинг С. Пляска смерти. Пер. с англ. А. Грузберга. М.: Изд-во АСТ, 2019. 608 с.
15. Кинг С. Сияющий. Пер. с англ. Ж.: Кэдмен, 1992. 432 с.
16. Кинг С. Судьба Иерусалима. Пер. с англ. В. Эрлихмана. СПб.: Татьяна, 1993. 428 с.
17. Кинг С. Темная Башня. Часть 4. Колдун и кристалл. Т. 2. Пер. с англ. В. Вебера. М.: АСТ, 1999. 480 с.
18. Кинг С. Темная Башня. Т. 7. Темная Башня. Пер. с англ. В. Вебера. М.: АСТ, 2005. 812 с.
19. Кинг С. Темная половина. Пер. с англ. Ф. Сарнова. М.: «Мир», 1994. 512 с.
20. Кинг С. Ярость. Пер. с англ. И. Котейко и О. Лежниной. Л.: Изд-во «Сигма», 1995. 384 с.
21. Лебедев А. Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). СПб.: Изд-во Наука, 2014. 533 с.
22. Льюис К. С. Переландра. Пер. с англ. Л. Сумм / Космическая трилогия: Романы, эссе. СПб.: Северо-Запад, 1993. 640 с.
23. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. Рачинского / Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1996. 829 с.
24. Петросян М. Дом, в котором... М.: Изд-во Лайвбук, 2017. 992 с.
25. Соловьев С. Томас Элиот. Поэт чистилища. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2024. 415 с.
26. Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец. Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: Изд-во АСТ, 2019. 1184 с.
27. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. Пер. с англ. Н. Эстель. М.: Изд-во «Гиль-Эстель», 1992. 416 с.
28. Фрай М. Туланский детектив / Чуб Земли. Туланский детектив. Повести. СПб.: Изд-во Амфора, 2009. 383 с.
29. Хёйстад У. История души от античности до современности. Пер. с норв. С. Карпушиной. М.: Изд-во «Текст», 2019. 477 с.
30. Черняк Л., Роклин М. Завет и метафизика. Ф., И.: Изд-во «Маханаим», 2024. 464 с.

31. Элиот Т. Избранная поэзия. Пер. с англ. С. Степанова. СПб.: Северо-Запад, 1994. 448 с.
32. Эрлихман В. Король Темной Стороны: Стивен Кинг в Америке и России. СПб.: ТИД Амфора, 2006. 383 с.

References

1. Alighieri D. *Bojestvennaya comedia* [Divine Comedy]. Moscow, AST Publ., 2022. 432 p. (In Russian.)
2. Aristotle. *Politika* [Politics]. Moscow, AST Publ., 2002. 393 p. (In Russian.)
3. Blake W. *Pesni nevinnosti i opyta* [Songs of Innocence and Experience]. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993. 272 p. (In Russian.)
4. Bloom H. *Strah vliyaniya. Karta perechityvaniya* [Anxiety of Influence. Map of Misreading]. Yekaterinburg, Uralskii University Publ., 1998. 352 p. (In Russian.)
5. Bloom H. *Zapadnyi Kanon. Knigi i shkola vseh vremen* [The Western Canon. The books and school of the ages]. Moscow, NLO Publ., 2017. 672 p. (In Russian.)
6. Bradbury R. *Nadvigaetsya beda* [Something Wicked This Way Comes]. Moscow, "E" Publ., 2016. 320 p. (In Russian.)
7. Chernyak L., Rocklin M. *Zavet i metafizika* [Covenant and Metaphysics]. Philadelphia, Jerusalem, Machanaim Publ., 2024. 464 p. (In Russian.)
8. Eliot T.S. *Izbrannaya poeziya* [Selected Poetry]. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1994. 448 p. (In Russian.)
9. Erlichman V. *Korol' temnoi storony: Stiven King v Amerike i v Rossii* [King of the Dark Side: Stephen King in USA and Russia]. Saint-Petersburg, Amphora Publ., 2006. 383 p. (In Russian.)
10. Frei M. *Tulanskii detektiv* [Detective from Tulan] / *Tchub Zemli. Tulanskii detektiv. Povesti* [The Quiff of Earth. Detective from Tulan. Novellas]. Saint-Petersburg, Amfora Publ., 2009. 383 p. (In Russian.)
11. Goethe J. *Faust* [Faust]. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1983. 367 p. (In Russian.)
12. Høystad U. *Istoriya dushi ot antichnosti do sovremennosti* [History of Soul from Antiquity to Modernity]. Moscow, Text Publ., 2019. 477 p. (In Russian.)
13. Kin R. *Pesnya dlya Korbi* [A Song for Korbi]. Moscow, OneBook Publ., 2019. 500 p. (In Russian.)
14. King S. *Kladbische domashnih jivotnyh* [Per Semetary]. Zhukovsky, Cadman Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
15. King S. *Mertvaya Zona* [The Dead Zone]. Moscow, Vagrius Publ., 1995. 352 p. (In Russian.)
16. King S. *Ono* [It]. Moscow, AST Publ., 2001. 1088 p. (In Russian.)
17. King S. *Plyaska smerti* [Danse Macabre]. Moscow, AST Publ., 2019. 608 p. (In Russian.)
18. King S. *Siyayuschii* [The Shining]. Zhukovsky, Cadman Publ., 1992. 432 p. (In Russian.)

19. King S. *Sud'ba Ierusalima* [Salem's Lot]. Saint-Petersburg, Tatiana Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
20. King S. *Temnaya Bashnya. Part 4. Koldun i kristall. T. 2* [The Dark Tower IV: Wizard and Glass. Vol. 2]. Moscow, AST Publ., 1999. 480 p. (In Russian.)
21. King S. *Temnaya Bashnya. Part 7. Temnaya Bashnya* [The Dark Tower VII: The Dark Tower]. Moscow, AST Publ., 2005. 812 p. (In Russian.)
22. King S. *Temnaya Polovina* [The Dark Half]. Moscow, Mir Publ., 1994. 512 p. (In Russian.)
23. King S. *Yarost* [Rage]. Lvov, Sigma Publ., 1995. 384 p. (In Russian.)
24. Lebedev A.V. *Logos Geraklita. Rekonstrukciya mysli i slova (s novym kriticheskim izdaniem fragmentov)* [Logos of Heraclitus. Reconstruction of thought and word (with new critical translation of fragments)]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2014. 533 p. (In Russian.)
25. Lewis C.S. *Perelandra* [Perelandra] / *Kosmicheskaya trilogiya* [Cosmic Trilogy]. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993. 640 p. (In Russian.)
26. Nietzsche F. *Rojdenie tragedii* [The Birth of Tragedy] / *Sobranie sochinenii v 2 t. T. 1* [Collected works in two volumes. Vol. 1]. Moscow: Mysl Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
27. Petrosyan M. *Dom, v kotorom...* [The Gray House]. Moscow, Livebook Publ., 2017. 992 p. (In Russian.)
28. Soloviev S. *Tomas Eliot. Poet chistilisha* [Thomas Eliot. Poet of Purgatory]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2024. 415 p. (In Russian.)
29. St. Augustine. *Ispoved'* [The Confessions] // *Ob istinnoi religii* [On True Religion]. Minsk, Harvest Publ., 2011. 1280 p. (In Russian.)
30. Tolkien J. *Silmarillion* [The Silmarillion]. Moscow, Gil-Estel Publ., 1992. 416 p. (In Russian.)
31. Tolkien J. *Vlastelin Kolez* [The Lord of the Rings]. Moscow, AST Publ., 2019. 1184 p. (In Russian.)
32. Vernadskii V. *Filosofskie mysli naturalista* [Philosophical Elaborations of a Naturalist]. Moscow: Nauka Publ., 1988. 520 p. (In Russian.)

Soul in darkness: To the psychology and philosophy of horror

(Continued. Started in No. 48)

Murzin N.N.,
Ph.D., research fellow, Institute of Philosophy RAS,
shywriter@yandex.ru

Abstract: This sequel to Soul in Darkness develops the ideas of the ‘three circles of fear’ — natural, social and individual — their mythological roots and cultural forms. The paper also introduces and explores the original concept of the ‘nightscape’ — the ‘dark world,’ a negative universe of horror and the constant backdrop to stories in this genre, presented in the form of a ‘magical country in reverse.’ The paradoxical and symbolic nature of the concept of the body is explored, which first appears as the antithesis and complement to the concept of the soul, but which contains the possibility of re-evaluating this subjective dichotomy.

Keywords: soul, body, horror, three circles of fear, nightscape, J. Tolkien, S. King