

ДМИТРИЙ
БЫКОВ

freedom
letters

FL 0000000097

СТРАШНОЕ
Подмика
ТРИЛЛЕРА

УЧЕБНИКИ РАССЕЯННЫХ

FL 000000097

Любой,
кто прочтёт и поймёт эту книгу,
сможет профессионально пугать
окружающих и даже самого себя.
Кроме того, он научится зарабатывать
деньги. Но главное — он научится
побеждать собственные страхи. Есть даже
шанс, что он возьмёт под контроль
собственную загробную жизнь. Нужно
только ответить себе самому на все
вопросы, заданные в 3, 5 и 9-й главах
и полностью воздержаться на время
чтения от телевидения
и алкоголя.

Дмитрий Быков

Дмитрий Быков

СТРАШНОЕ

Поэтика триллера

Freedom Letters

Итака

2024

freedom
letters

УЧЕБНИКИ
РАССЕЯННЫХ

freedom letters

Издатель *Георгий Урушадзе*
Технический директор *Владимир Харитонов*
Художник *Валерий Бочков*
Корректор *Наталья Иванова*

Дмитрий Быков. Страшное: Поэтика триллера. Итака: Freedom Letters, 2024. — («Учебники рассеянных»)

ISBN 978-1-4709-5292-1

Мы открываем серию «Учебники рассеянных». Рассеянных прежде всего по миру, а потом уже absent-minded. Эти учебники помогут освоить новые профессии или наконец осуществить мечту.

Серия открывается циклом лекций Дмитрия Быкова о самом страшном.

Мы призываем не бояться — но учиться.

© Дмитрий Быков, 2024

© Freedom Letters, 2024

ОТ АВТОРА

В 2023 году я читал в Bard College курс лекций об эстетике страшного. Спасибо этому колледжу, что позвал, а студенту моего курса Анатолию Екимкину низкий поклон за помощь в расшифровке.

По итогам семестра студенты должны были написать собственный триллер по всем правилам великого искусства пугалок. Эти лекции и рассказы предлагаются вашему вниманию. Я решил не отказываться от традиционных особенностей устного жанра, то есть не слишком лакировать собственную речь и не купировать диалоги с аудиторией — иногда необходимые, потому что многие студенческие догадки приятно удивили меня самого.

Я всегда любил страшное и таинственное (второе, понятно, больше), но никогда не мог разобраться в причинах этой любви. В голову мне приходил только один аргумент: чтобы насмешить или прослезить читателя, большого таланта не требуется, этим искусством владеет любой ребенок. Но чтобы его напугать, надо по крайней мере владеть ритмом, уметь нагнетать детали и чутко их отбирать, выходить на контакт с читательским подсознанием, детской памятью и темной областью сновидений. Выбирая триллер — по крайней мере качественный, потому что другие элементарно забываются, — мы выбираем качество. Но остается вопрос: что способно в наше кризисное

время по-настоящему отвлечь читателя и зрителя от вполне понятных страхов за собственную жизнь и имущество? Как смутить воображение человека, избалованного всеми технологическими изобретениями кино и компьютерной графики? Какие тайны могут еще взволновать обитателя прозрачного цифрового мира, где все известно про всех?

Именно желанием разобраться в природе страшного, в эстетике триллера, оптимальных локациях и декорациях для готической истории было продиктовано мое обращение к этой теме. На протяжении семестра мы с разновозрастными студентами исправно пугали друг друга и, кажется, провели время с пользой — по крайней мере, эти разговоры отвлекали нас от тех непозитических ужасов, которыми были переполнены новостные сводки. Я не гарантирую вам, что после этого курса (особенно в бумажном виде, в жанре так называемой новеллизации, где лектор уже не может форсировать голос или сделать страшные глаза) вы научитесь писать коммерчески успешный саспенс. Но с собственными страхами вы, пожалуй, разберетесь. А если вам приснится страшный сон — вы по крайней мере сможете определить, какими приемами вас запугивает ваш внутренний режиссер.

Посвящаю эту книгу памяти Андрея Шемякина, моего старшего друга и в некотором смысле старшего брата, киноведа и американиста. Он написал первую фундаментальную русскую статью о Стивене Кинге, а уж сам так умел пугать, что после его пересказов классические японские триллеры, наконец показанные в российских ретроспективах, казались мне гораздо бледней.

*Дмитрий Быков,
Рочестер, 2 декабря 2023*

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорогие друзья, нам предстоит прокладывать путь не то чтобы по целине, но по территориям почти нехоженным. Эстетика страшного изучена гораздо хуже, чем, например, природа смешного или сентиментального, и при всей моде на триллеры эти сведения толком не систематизированы. Количество работ по эстетике страшного, в особенности если говорить о русской литературе, можно перечислить по пальцам одной руки. И посвящены они преимущественно страшному в фольклоре, потому что в советское время фольклор был единственной легитимной сферой изучения предмета. Как вы понимаете, народное творчество в России в советское время приветствовалось больше, чем индивидуальное. И как революционная литература — Горький, Маяковский — была единственным поводом глубоко изучать литературу Серебряного века, так и эстетика народной сказки или фольклорной баллады была чуть ли не единственной возможностью говорить о готическом, страшном и сверхъестественном. Но увы, и в литературе западной количество дельных работ по этому предмету опять-таки не превышает десятка. То есть с историей жанра, с его хронологией все обстоит в высшей степени благополучно — вышли фундаментальные труды не только об эволюции готического романа, но даже об истории его обложки. Но о том, как это работает, исследовате-

ли из какого-то суеверного ужаса (возможно, суеверного ужаса перед массовой культурой) предпочитают не говорить.

Скажу больше. С возрастанием потока готической литературы, с нарастанием ее популярности и массовости к ней относились все менее серьезно. Она была надежно втиснута в раздел культуры массовой, трэшевой, в разряд pulp fiction. Серьезный разговор о триллере даже в кино, где это один из доминирующих жанров, неизбежно упирается в то, что это подростковая хэллоуинская культура, которая серьезного изучения и не заслуживает. На самом деле только она его и заслуживает, потому что наши страхи — самое точное зеркало наших желаний. Я сегодня в самых общих чертах намечу генезис или, если угодно, онтологию, внутреннюю необходимость места готической культуры в общем потоке культуры пост-просвещения. А все мы живем именно в эпоху пост-просвещения, как ни печально это признать.

Сначала мы должны договориться о структуре каждого занятия. Этих занятий у нас всего-то десять. За это время мы элементарно не успеваем проговорить некоторые фундаментальные вещи. На каждом занятии мы будем разбирать одну реальную готическую историю, один подлинный unsolved case, имеющий черты готики, и объяснять друг другу, каким образом мы могли бы из этого сделать шедевр литературы. От каждого потребуется максимальная активность, поскольку мы вписываем, по сути дела, новую главу в эстетику, пытаемся постулировать те вещи, которые связаны с самым тонким и острым наслаждением от ужасного и непостижимого. Конечно, чем история реальней, тем наслаждение острее (о причинах этого парадокса поговорим в свое время). Масса народу хочет написать триллер и не знает, как это сделать. Мы должны им помочь.

Начнем с опроса. Он потребует от вас максимального творческого воображения. Скажите, пожалуйста, что страшного для вас я мог бы сделать сейчас, начиная это занятие? Мы сидим в зуме. Мы друг от друга на безопасном расстоянии, что, конечно, усложняет задачу. Физическое воздействие на вас

с моей стороны маловероятно, хотя наиболее продвинутые из нас люди знают, что зум роковым образом воздействует на подсознание и внушает вам с помощью электронных таинственных волн некоторые неконтролируемые желания. Но лично я вам ничего сделать не могу. А что я могу сделать такого, что вас напугает? При этом вам не должно быть скучно — в противном случае вы просто выйдете из зума, и привет.

— Ну вот если вас убьют в зуме... Не дай бог.

— Сейчас, в кадре, да? Любопытно. А что вас напугает больше? Если вы будете видеть убийцу или если я просто с ужасом на лице рухну на пол?

— Второе, конечно. Или если кто-то возникнет за вашей спиной.

— Приятно иметь дело с аудиторией, не обделенной вкусом. И ровно в этот момент возникнут проблемы с подключением, то есть вы так и не узнаете, чем все кончилось.

— А еще лучше, если в этот момент пойдут помехи. Ну, полосы или шумы...

— Минуту. А что страшнее — если у меня за спиной возникнет мужчина в черном или женщина в белом?

— Женщина в белом. Тогда по крайней мере понятно, что она призрак. И знаете еще что... Мы ее должны видеть, а вы нет. Мы вам говорим: ДЛ, у вас за спиной... Вы оглядываетесь — и ничего не видите. А мы все видим.

— Класс. А теперь внимание — важный вопрос ко всем. Как будет страшнее: если там появится вся в белом красавица — или маленькая, абсолютно будничная, уродливая, похожая на бомжиху? Для меня-то, конечно, лучше красавица. Но что ужаснее?

— Бомжиха, лучше карлица.

— О, карлица! Это кто-то читал «Не оглядывайся» Дюморье.

— Нет, не читали.

— Значит, все впереди. Дело в том, что от красавицы скорее ожидаешь хорошего, а от бомжихи — чего-то страшного. Но она не должна быть слишком уродлива, это перебор. Она дол-

жна быть будничной. Появляется женщина с двумя сумками, понимаете? Вот как появляется сверхъестественное существо у Аксенова в «Стальной птице». С двумя сумками, из которых что-то капает. И поведение этой женщины должно быть странно. Она оглядывается, не понимая, как она сюда попала. У нее странные фрикватые движения, как у андреевских Черных масок — как бы ползучие, жмущиеся к стенам... В основе такого триллера лежит предположение о том, что зум проявляет какие-то невидимые сущности. То, что мы видим в реальности, отличается от того, что транслируется из киберпространства. Это одно из главных направлений современного технотриллера — история, в которой огромную роль играют технические приспособления, гаджеты и прежде всего средства связи, обладающие собственной волей. Отличный пример — «Звонок», что у Хидео Накаты, что у Вербински (американский мне нравится гораздо больше). Мало того, что там происходит роковой телефонный звонок, — но фотографии, сделанные на телефон, если вы фотографируете обреченных, искажаются, размазывается лицо. Телефон знает что-то, чего не знаем мы. У Гоголя в «Страшной мести» это уже предсказано: «Бедная Катерина! Она многого не знает из того, что знает душа ее». В сегодняшнем триллере это звучало бы так: «Бедная Кэтти! Она многого не знает из того, что знает айфон ее». Ведь это правда. Айфон знает о нас больше, чем знаем о себе мы.

— Еще очень страшно было бы увидеть внезапную вспышку света.

— Да, вспышка света. А еще я мог бы с самого начала по ходу лекции говорить: я предчувствую, что сегодня что-то случится. Нагнетение — важный триллерный прием. Дело в том, что страшное — это вопрос ритма. Периодически, причем нерегулярно и поэтому непредсказуемо, возникают сигналы какие-то, слова странные. Вот если бы возле пролетела летающая тарелка, согласитесь, это было бы не страшно. Если бы она стала пролетать каждые три минуты, это было бы скорее забавно. А если бы нерегулярно и всякий раз по новой траектории...

Еще вариант. Было бы страшно, если бы я после каждого абзаца начал его повторять? Ведь страшно бывает именно видеть странное, алогичное заикнутое действие. Заикнутое действие. Заикнутое действие. Это я уже начал пугать. Ведь работает? А если бы я первые фразы немедленно повторил бы в том же порядке, немедленно повторил бы в том же порядке, немедленно повторил бы в том же порядке... Уже хорошо, правда? Назовите мне, кстати, режиссера, женщину, которая систематически прибегала к этим приемам.

— Муратова! И потом Литвинова.

— Отлично, что вы это знаете. Я однажды Муратову спросил в интервью, почему это. Она сказала: не знаю, просто люблю оперу. Опера и есть самый готический жанр, и призрак в опере — самая пугающая фабула. Опера сильно действует уже потому, что там все поют, чего мы не делаем в обычной жизни. Но когда мы начинаем петь еще и повторять... Муратова это описывала так: «В опере ведь как? Он поет: „Как я люблю вас! Как я люблю вас! Как сильно я люблю вас!“ А она в ответ: „Светит луна! Светит луна!“ Хор: „Смотрите, как он и друг друга любят! Смотрите, как светит луна! А также птички! А также птички!“» На третий раз страшно. Кстати говоря, Кира Муратова всю жизнь мечтала снять триллер, и один раз ей это удалось. Она экранизировала пьесу Чехова «Татьяна Репина», пародийное (а может, и не совсем пародийное) продолжение пьесы Суворина о призраке, мертвой невесте на свадьбе. Надо вам сказать, что в фильме «Чеховские мотивы» это сделано очень страшно: церковь, венчание — и вдруг из угла кадра выплывает черная голова, голова в трауре, ниоткуда и как бы между прочим. Но страшно было само это косое движение из угла кадра в другой угол: призраки должны двигаться по не совсем стандартной траектории. Или как у Линча — нестандартные движения, нестандартный угол съемки, когда «рыбьим глазом» начинают показывать входящего в комнату человека. Или помните, когда они начинают у него говорить абсолютно нерациональные вещи? Помните, когда появляется карлик в «Твин Пиксе»? Кар-

лик уже сам по себе довольно страшный. И он обработанным голосом говорит: *Do you know who I am? I am the arm.* И показывает руку с кольцом Лори Палмер. «Ты знаешь, кто я? Я рука». Но, заметьте, тут важный момент, и кто это поймет, тот умный. А если бы я сейчас на ваших глазах начал, не отрываясь от разговора, терзать, мучить, щипать, драть за уши ребенка или животное, это было бы страшно?

— Это было бы ужасно, совсем другое дело. Но если бы вы улыбались при этом или повторяли детские скороговорки...

— Отлично! Вот детские скороговорки — это действительно страшно.

— Вообще, если бы вы сейчас публично оказались маньяком...

— Внимание! Я задам сейчас вопрос, ключевой для жанра, о котором мы говорим. Каково главное отличие монстра от маньяка? Это тонкая вещь.

— Маньяк понимает, что делает, а монстр не понимает.

— Золотая башка. Маньяк делает зло сознательно. А монстр просто таким уродился. В замечательном фильме *Angst* (страх, тревога) 1973 года — хороший триллер немецкий — маньяк все время рассказывает с экрана: сейчас я буду убивать, убивать я буду так-то, это доставит мне большое удовольствие, а сделаю я это потому, что меня очень много обижали в детстве. Он рационально себя ведет. Но от чего больше всего мучается чудовище Франкенштейна? От того, что он такой, его таким сделали, он этого не хочет. И вот за то, что его таким сделали, он мстит своему создателю, убивая всех его родных. В основе фильма о маньяке — проблематика нравственная, а в основе триллера о монстре — скорее религиозная: Господь, зачем ты это сделал? Маньяк отвечает за свои действия, хотя его могут признать невменяемым (на чем он обычно настаивает), а тварь, например, в фильме «Чужой» — не виновата. В ней программа, о чем написана принципиально важная книга семидесятых — лемовская «Маска». И она сама себя перепрограммировать не может.

Следующий принципиальный вопрос — о жанровой специфике страшного: чем отличается триллер от саспенса? Сейчас мы переходим к ключевому понятию, а именно разделению на хоррор, саспенс и триллер: это совсем не синонимы. В понятие «триллер» включают абсолютно все подряд. Это может быть примитивный ужастик с монстрами, детектив про маньяка или боевик типа «Трех дней Кондора». Я собираюсь на ночь, особенно с ребенком, посмотреть страшненький триллер, а получаю примитивную, иногда с элементами комедии, историю об ограблении банка. Меня интересует иррациональный страх, не обязательно *supernatural* — я вам без всякого элемента сверхъестественного, как в фильме «Февраль» (*Blackcoats Daughter, 2015*), сниму страшно. Например, камера долго поднимается по голому дереву среди пустого поля в страшную ночь. Сама природа в это время нам говорит «ахти, как ужасно». Не могу не процитировать вам с детства любимый пейзаж из «Отверженных»:

Горизонт был совершенно черен — и не только из-за ночного мрака: темноту сгущали очень низкие облака, которые, казалось, прилегали к самому холму и, поднимаясь кверху, заволакивали все небо. Но так как вскоре должна была взойти луна, а в зените еще реяли отблески сумеречного света, эти облака образовали в высоте нечто вроде белесоватого свода, отбрасывавшего на землю бледный отсвет.

Земля поэтому была освещена ярче, чем небо, что всегда производит особенно зловещее впечатление, и однообразные, унылые очертания холма мутным сизым пятном вырисовывались на темном горизонте. Все вместе создавало впечатление чего-то отвратительного, убогого, угрюмого, давящего. На все поле и на весь холм — только одно уродливое дерево, которое, качаясь и вздрагивая под ветром, стояло в нескольких шагах от путника.

...это небо и этот холм, эта равнина и это дерево дышали такой безотрадной тоской, что после минуты неподвиж-

ного созерцания он внезапно повернул назад. Бывают мгновенья, когда сама природа кажется враждебной.

Это ключевые слова — «сама природа кажется враждебной»; для понятия «триллер» они — главная характеристика внешнего мира. Если этого нет, нет и триллера.

Рассмотрим два основных термина — хоррор и саспенс. Что такое хоррор?

— В буквальном переводе — ужас.

— Да, но что нас ужасает?

— Лично меня — напоминание о животной природе человека.

— Молодец. Ужас в триллере — жестокой и, более того, визуальной природы. Это ужас постижимый, по Маяковскому — весомый, грубый, зримый. Хоррор показывает нам то, что нас ужасает, но далеко не то, что нас пугает. Вы видели «Легенду о динозавре» (1977)? Где там страшно — до появления динозавра или после?

— До появления динозавра.

— Конечно, до. Это, в общем, трэшевая, недорогая картина. Динозавр сделан по грубым технологиям, на крупных планах он отчетливо резиновый. Тогда ужас исчезает. Ужас там, где он проявляется незримо, где он откусывает полдевушки. Или где он начинает булькать в озере. Страшно, пока мы не видим. Точно так же *Jaws* — «Челюсти» Спилберга (1975). Страшно, пока мы не видим акулу, а видим что? Панику. Откушенную руку. Вот в этом и заключается принципиальное различие между хоррором и саспенсом. Как переводится «саспенс»?

— Подозрение.

— Совершенно верно. Пока мы не видим страшного, пока мы подозреваем его наличие в мире, пока у нас неподтвержденное и в хорошем триллере часто обманываемое чувство надвигающегося ужаса — мы испытываем высший страх. Это и есть готическое мироощущение, и именно по этой логике читать страшнее, чем смотреть. Визуализация иногда убийственна для саспенса. Именно поэтому чтение «Странной истории доктора

Джекила и мистера Хайда» не сравнится ни с какой экранизацией, а повесть Мопассана «Орля» вообще нельзя экранизировать. Как вы сможете визуализировать то, чего нет? Мы даже не знаем, что такое Орля. Более того, мы не знаем, почему он Орля.

Но вот вопрос: что, собственно, мы ожидаем с тревогой, когда смотрим саспенс? Какое подозрение лежит в основе жанра? Мы подозреваем, что мир враждебен, нерационален и в нас не нуждается; это еще в лучшем случае, а в худшем он нас просто вытесняет. В основе готического мировоззрения лежит догадка о том, что мир не устремлен ко благу, более того — что мир лежит во зле, а поскольку главный вопрос всякого искусства, всякого литературного направления есть вопрос о человеке и о природе человека, готика дает нам на это самый тревожный, самый негативный ответ. Готика говорит нам, что человек либо ошибка природы, как пишет Леонид Леонов в готическом романе «Пирамида», либо несовершенный проект — страшная кукла Бога, как показывает Гофман в «Песочном человеке». Отсюда страшный сюжет об ожившей кукле, очень частый, начиная с истории о сотворении мира. Между прочим, «Буратино» — тоже триллер. Там тоже осмысливается природа человеческого, которая далеко не так хороша, как хотелось бы Просвещению. Просвещение ведь из чего исходит? Человек устремлен к добру, дайте ему нормальные условия, и он покажет свой максимум. Дали. Какой максимум он показал? Его любимым развлечением оказалось смотреть на публичные казни Гревской площади.

В основе готического мировоззрения лежит догадка о том, что жизнь человека — это светлое поле между двумя темными безднами, что до рождения и после рождения нас ожидает ад. Никакого рая для человека нет, потому что мир в целом — это пространство страшного демиурга, у которого нет никаких человеческих качеств. Приписывать Господу мораль, приписывать ему даже простое любопытство к человеку — непозволительный оптимизм. Мир — это место пытки, камера пыток.

И поэтому лучший автобиографический рассказ Юрия Трифонова — малоизвестный, к сожалению, называется «Недолгое пребывание в камере пыток». Это ответ автора на вопрос, что такое жизнь. Трифонов вообще классик советской готики.

Мы понимаем, что в основе саспенса таится подозрение, владеющее всеми нами, — о том, что мы здесь не нужны, нас здесь не ждут и вообще мир задуман не для нас. Человек — не союзник Бога, не инструмент Бога, а игрушка Бога. Причем самая готическая в этом плане вещь — самый смешной фильм последнего сезона, «Барби». Там, если помните, поставлен перед ней главный теологический вопрос: «Ты должна понять, чья ты игрушка». То есть «Барби» не такая чушь, как многим кажется.

Подлинный ужас в том, что человек должен увидеть не чужое зло, не маньяческое и не сверхъестественное, а свое. Он как бы падает, проваливается в себя. Триллер развивается центростремительно. Вместо того чтобы искать монстров среди окружающих, мы все чаще обнаруживаем их в себе. Более того, самое печальное — что мы их не контролируем. Вот почему все больше становится триллеров, основанных на безумии или пограничных расстройствах: ОКР, СДВГ.

Когда Стивен Кинг написал настоящий манифест жанра, послесловие к замечательному роману *Revival* (2013), который мне кажется лучшим его поздним текстом, — он признался: «Я всю жизнь мечтал написать что-нибудь вроде „Великого бога Пана“». Это повесть Мейчена, крайне важная для судеб жанра. «Великий Бог Пан», рассказывающий о страшной, злой изначальной силе природы, — вещь не столько страшная, сколько сардонически мрачная. Там же, в финале «Возрождения», какой перевод названия кажется мне все же неточным, — исчезает аллюзия к «Воскресению» Толстого, — Кинг поясняет, что такое готическое мировоззрение:

Иногда я против воли поднимаю глаза и вижу, как больничные стены, окрашенные в спокойный желтый цвет, превращаются в серые камни, скрепленные древним строительным раствором и увитые плющом. Плющ дав-

но засох, а ветви похожи на скрюченные руки скелетов. Маленькая дверь прячется в стене — Астрид была права, и эта дверь существует. Голос звучит из-за нее и проникает сквозь древнюю, ржавую замочную скважину.

Я продолжаю решительно идти вперед. А как же иначе! По ту сторону двери — ужас, не поддающийся пониманию. Не просто земля смерти, но земля *вне* смерти, место, заполненное безумными красками, сумасшедшими фигурами и бездонными пропастями, где Великие проводят свою бесконечную, чуждую жизнь и обдумывают свои бесконечные, злобные мысли.

За той дверью лежит Небытие.

Напрасно люди с оптимистическим взглядом на вещи пытаются написать хороший триллер. Для того, чтобы писать триллер, к сожалению, надо быть уверенным (подобно мне, добавляет Кинг), что все плохо, а будет еще хуже. Классные триллеры здоровыми людьми не пишутся. Иначе это не готика с ее ужасными погружениями в себя, а развлечение, вроде как для здорового ребенка проехать через пещеру ужасов. Главная задача такого ребенка — как можно громче визжать. Но страх, как и деньги, любит тишину. Страшно вам, если у вас в зобу дыхание сперло.

А важнейшую догадку о природе страшного — как, собственно говоря, большинство важнейших догадок об эстетике, — обнародовал Кант. Я говорю о его поздней работе, 1790 года, которая называется «Критика способности суждения». Я не рекомендую вам ее читать, потому что это трудное чтение, но существует много ее популярных изложений. Там он вводит несколько замечательных дихотомий, которые далеко продвинули понятие прекрасного. Кант говорит, что во всякой эстетике лежит разделение на прекрасное и возвышенное. Прекрасное доставляет нам наслаждение, а возвышенное доставляет нам беспокойство или, если угодно, негативное наслаждение. Я приведу сейчас не самый готический пример. То, что сейчас происходит в Украине, назвать прекрасным не повернется язык

ни у кого, хотя мы видим потрясающие примеры героизма, слаженного поведения, самопожертвования и так далее. Это возвышенное, потому что в жизнь вторгается иррациональное, непостижимое, несводимое к материальным или политическим символам.

Кто такой Сатана? Кто вообще такой Люцифер? Обезьяна Бога. Это тот, кто принужден вечно стремиться к Богу. Он извержен из рая из-за бесконечной гордыни. Армия Сатаны вербуются из лохов, которые искренне полагают, что они достойны большего. Посмотрите, кто поддерживает войну в России? Наблюдение за этой публикой — настоящий саспенс. Это в основном люди типа Сергея Лукьяненко, которые считают себя недооцененными гениями.

— А как вы лично боретесь с этим комплексом?

— О, у меня с этим все в порядке. Я считаю себя не только гением, но даже гением переоцененным. Мое самомнение таково, что меня не завербует никакой сатана. Армия зла всегда формируется из закомплексованных, недооцененных людей. Это очень важный критерий. Исходите, пожалуйста, из этого всегда. Дьявол очень любит контракты и со своей стороны дошито их соблюдает. До определенного момента, особенно на стадии получения денег, все очень приятно. Но потом...

Так вот, если говорить о возвышенном: то, что происходит сегодня в Украине, эстетически прекрасным назвать нельзя. Но возвышенным — можно, потому что это вторжение мифа в историю. Вторжение метафизики — и даже, поскольку атеистов в окопах нет, вторжение Бога в историю. Сквозь реальность начинает проступать метаисторическая схема, сквозь военные рассказы Леонида Андреева — «Роза мира» его сына Даниила. Вы мне легко назовете в истории несколько событий, когда это было так.

— Шестидневная война.

— Да, Господь показал, что Он свой народ не оставит. Или когда матрос Железняк сказал, что караул устал, — земной караул как бы устал охранять мир от вторжения сил более

грозных, как у Пелевина в рассказе «Хрустальный мир», очень рекомендую. Русская революция февраля-октября 1917 года, хорошо вы к ней относитесь или нет, была вторжением Бога в историю. Русский народ о пожаре говорит: Бог посетил. Так вот, повторю любимую фразу: Бог, когда посещает, не заботится о комфорте принимающей стороны. И чудо под Киевом, когда русская колонна, растянувшись на 60 километров, не смогла взять Киев — притом что его некому было защищать, все силы были сосредоточены на Донбассе, — принципиально необъяснимо. И президент Украины не уехал, хотя имел все возможности. Чудо? Безусловно. Прямо по Пастернаку:

Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятении, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Когда мы говорим о негативной эстетике по Канту, самое время вспомнить весьма сардоническое четверостишие знаменитого фантаста Евгения Лукина:

Посмотри, встает цунами
Над скорлупками квартир.
Так, разделяваясь с нами,
Красота спасает мир.

Как ни странно, в этом зрелище есть готическая красота, как на картине безумного Чюрлениса «Соната моря». Но Кант в основу своей эстетики кладет телеологию, то есть целеполагание. Главный вопрос — «Зачем?» Но прежде чем отвечать, зачем люди пишут триллеры, попробуем ответить — зачем мы их смотрим или читаем? В основе нашей страсти к чтению пугающего и таинственного лежит не желание что-то понять, познать, расширить свой кругозор, как в школе говорили, — а желание насладиться прекрасным. Для человека в основе всего лежит принцип наслаждения.

— А я думаю, желание измениться.

— Нет, не просто измениться. Когда мы испытываем оргазм, мы тоже изменяемся, но любовью все-таки занимаемся

не ради положительной демографической динамики, а ради наслаждения. Давайте называть вещи своими именами. Есть такие немногочисленные герои, которые занимаются этим делом, чтобы не прервался род человеческий. Но большинство к этому стремится из примитивных эгоистических соображений. Я размыкаю свое одиночество, мне это приятно. Точно так же давайте уже признаем, что литература читается ради удовольствия. И фильмы смотрятся ради удовольствия, а не ради того, чтобы деньгами поддержать производителя. А вот дальше Кант принимается анализировать эту ситуацию: удовольствие, которое мы получаем, далеко не всегда наслаждение. Прекрасное украинское слово «насолота» звучит еще откровеннее. Удовольствие от высокого искусства — далеко не всегда насолота. Это иногда негативная, трагическая эмоция, потому что при виде трагедии мы испытываем наслаждение высшего порядка. Мы понимаем, что нашими ценностями и нашими выгодами мир не ограничивается. Мы понимаем, что мир больше нас. Возвышенное свидетельствует о Божественном. Кант говорит дословно следующее: первая реакция на возвышенное — это не крик удовольствия. Мы замираем. Он делает здесь точнейшее наблюдение — самонаблюдение, конечно: если первой реакцией на наслаждение является ускорение — вплоть до учащения дыхания, например, — то первой реакцией на возвышенное оказывается затормаживание, замирание. Само собой мне вспоминается в связи с этим определением ироническая на первый взгляд, но трагическая по сути песенка Елены Казанцевой:

Мне было некого любить,
И я поэта полюбила.
А он меня не полюбил
И жизнь мою затормозил.

И вот теперь я заторможена,
Надушена и напомажена,
С хвостом дурацким на затылке

Хожу одна по переулку
И думу думаю свою...

Это как у Грина в довольно страшном рассказе «Возвращенный ад», когда любая мысль тянет за собой хвост непредсказуемых ассоциаций, иногда совершенно дурацких, но парадоксально точных.

Итак, нам показали что-то, перед чем мы замерли в восторге. И, конечно, наличие в мире сущностей помимо нас, целей, кроме нас, наличие в мире Божественной воли, кроме нашей, — все это указывает нам на абсолютное и безусловное торжество в мире Божественных или по крайней мере высших начал. Как князь Андрей после Аустерлица смотрит в небо и думает, что все ему вдруг показалось бесконечно малым на фоне этого глубокого неба «с тихо ползущими по нем облаками».

А вот теперь вопрос самый трудный — и тот, кто ответит на него, может считать, что курс ему уже не нужен. Обычно считается, что готика и романтика идут рука об руку. На самом деле они антагонистичны. А в чем главная разница, непреодолимый барьер между готикой и романтикой?

— Романтика — это какие-то условные приключения героя, его победы, а готика — хроника поражения, как у Гофмана в «Эликсирах Сатаны»...

— Конечно. Ключевое слово произнесено. Герой.

— Романтика — этот диалог о себе с дьяволом, как у Байрона. Готика — это диалог о самом себе с Богом.

— Ну, это слишком радикальный взгляд... Но подождите минуту, это любопытная мысль. Сейчас я попробую ее додумать. Книга Иова — это готика или нет? Вот Фауст, со сходной ситуацией, когда герой предан Сатане на откуп и соблазн, — это романтика, и бунтующий герой в конце концов оправдан и взят на небеса. А книга Иова, простите, это готика. потому что там показан Бог, цели которого непонятны. Это даже не жестокость, это просто иррациональность. Помните, Иов говорит: Господи, за что? А Господь отвечает: можешь ли уловить удою Левиафана? На воротах готики написано: «Можешь ли уловить удою

Левиафана?» Можешь ли своим жалким человеческим мозгом понять то, что понимаю я? Можешь ли пить чашу, которую я пью? Готическое мировоззрение отличается от романтического тем, что в основе романтического мировоззрения лежит пусть обреченный, пусть трагический, но бунт. В основе романтики — действующий герой.

— Получается, что романтик старается убить Бога, а готика — это Бог убивает героя?

— Интересная формула. Сейчас мы ее уточним. В основе готического мировоззрения лежит не только мысль о безнадежности бунта, но и мысль об отсутствии героя. Герой готического текста бежит от взаимодействия с миром. Это эскапист, отшельник — герой Александра Грина, в общем. Или как двойник Грина в американской фантастике, но гораздо более безрадостный — Лавкрафт. Кумиром обоих, кстати, был Эдгар По, на которого они были похожи даже внешне. Можем ли мы представить себе героя Эдгара По, который вступил в поединок с миром? Да Боже упаси! Герой Эдгара По обнаруживает себя в страшной черной воронке, которая его засасывает. Как это произведение называется?

— «Ворон»?

— «Ворон» — это стишок. А новелла, где героя засасывает не ворон, а воронка, называется «Низвержение в Мальстрём». По Эдгару По мир, вся жизнь — это низвержение в Мальстрём, когда огромный, внезапный океанический водоворот со стенами черными и блестящими, как мрамор, засасывает вас. Кстати, у Эдгара По есть еще одна важная метафора. Ведь судьба романтика — это всегда выбор. Романтик всегда стоит перед выбором и делает его правильно. А мир Эдгара По — это рассказ «Колодец и маятник». Помните, там маятник уже его почти убил, и он решил спастись в колодце. Когда он заглянул в колодец — там даже не написано, что там, сказано просто, что он увидел нечто настолько страшное, что подумал: уж лучше маятник. Собственно, автор поступил по Лессингу, по трактату

«Лаокоон»: что описано, то не страшно. Ни красота, ни ужас не должны быть описаны. Они гадательны.

Готика — не дружелюбная спутница, а черная тень романтики. Романтическое мировоззрение появляется в мире именно как реакция на Просвещение — в конце XVIII века, на кризис, порожденный Великой французской революцией. Тогда и возникает романтический культ Наполеона, полный презрения к массе. Готика тоже насчет массы не обольщается, но ей и Наполеон не кажется достойной альтернативой. Готика не прельщается тиранами, сколь бы возвышенной ни выглядела их риторика. Гофман — не особая разновидность романтика, а ироническая альтернатива романтизму, и я сильно подозреваю, что Наполеон у него появляется в образе крошки Цахеса, карлика, загипнотизировавшего мир. Идея эта не нова — ее уже высказывал Андрей Стамболи, например, есть такой петербургский автор, безумный конспиролог.

Готика и романтика заявляют о себе одновременно с 70-х годов XVIII века. Готика заявляет о себе романом Уолпола «Замок Отранто». А романтизм — это *Sturm und Drang*, Шиллер, ранний Гете. Готика — негативный ответ на романтизм. Попробуем транспонировать романтический сюжет в миноре: в романтическом произведении Каин бунтует против Господа. Что делал бы Каин в готической поэме? Попробуйте написать готического Каина, интересная мысль. Он сначала побежал бы в пустыню. Но и в пустыне он увидел бы луну, звезды, Божьи дела — и закричал бы: «Везде ты, везде ты!» Получился «Звездный ужас» Гумилева.

— А как же! Гумилев — инкарнация Лермонтова, чистая готика.

В романтическом произведении герой гибнет, посылая миру проклятия. А вот правильный финал готического текста: Каин в пустыне воздевает руки к небу и кричит: «Как прекрасно, что ты создал весь этот ужас, весь этот кошмар!» То есть мир готики — это мир человека смирившегося или по крайней мере отказавшегося разгадывать предназначение, поскольку

оно в принципе непостижимо. Кто мне может, кстати, назвать готические тексты Александра Грина? Грин ведь — чистая неоготика. Вот неоромантизм — это Стивенсон, а Честертон или Грин — готические авторы, которые старательно притворяются жизнерадостными (эту стратегию Честертона — имитацию здравомыслия при постоянной внутренней дрожи — интересно разоблачил Борхес: «...Честертон стремился не быть Эдгаром Алланом По или Францем Кафкой, однако что-то в замесе его „я“ влекло его к жути — что-то загадочное, неосознанное и нутряное. Не зря же посвятил он свои первые произведения защите двух великих готических мастеров — Браунинга и Диккенса... Этот разлад, это ненадежное подавление склонности к демоническому определяют натуру Честертон»).

Так что у Грина всего таинственней?

— «Крысолов». Вот эта фраза — «Вы были окружены крысами».

— Отлично! Продолжение этой же коллизии — позднесоветская неоготика, рассказ Вячеслава Рыбакова «Хранитель культуры». Горячо рекомендую, там как раз крысы. Или «Зеленая лампа». Там сказаны важные слова: «Игрушка из живого человека — самое сладкое кушанье». Но самое готическое сочинение Грина — «Окно в лесу». Там тоже своего рода «Колодец и маятник», где в ночном лесу среди зверей очень страшно, но в доме, в ночном окне происходит такое, что избавьте меня от пересказа. А «Серый автомобиль», где вся стройно выстроенная героем конструкция оказывается результатом его безумия? Грин, Джозеф Конрад — у них даже названия параллельны, сравните «Сердце пустыни» и «Сердце тьмы». Любопытно, что оба — сыновья польских ссыльных и родились в России, оба мечтали о море и пробовали себя в морском деле (с разной степенью успешности), оба писали под псевдонимами — Гриневский и Корженевский, да и внешне похожи чрезвычайно.

Я вам сейчас порекомендую полезную книжку. Сейчас что-либо важное можно сказать и опубликовать только при использовании феминистской либо иной модной оптики, преиму-

щественно гендерной или травматической. Вот книжка двух очень умных женщин, молодых американок. Их зовут Лиза Крёгер и Мелани Андерсон. В книжке «Она написала монстра» (*Monster She Wrote* by Lisa Kröger and Melanie Anderson, 2019) содержится очень здравая догадка о том, в какие моменты обостряются готика или неоготика. Давайте вспомним. Это 70-е годы XVIII столетия. Это конец XIX века, особенно «проклятые поэты» Франции. Это 70-е годы XX столетия — взрыв триллерной культуры Голливуда. Появление, прежде всего, «Изгоняющего дьявола», породившего новую моду на метафизические ужастики. Что это за эпохи?

— Затишье перед бурей.

— Почти точно, но все-таки вы ставите телегу впереди лошади. Это затишье не перед бурей — это то самое торможение, первая реакция на крах позитивного, надежного, уютного мировоззрения. И романтизм, и готика во всех своих итерациях выходят из рождения модерна, из разрушения домодернистского мира, в котором все было понятно. Крах привычной картины. Киноготика — «Экзорцист», «Омен» — появилась не потому, что возникли новые технические возможности кинематографа, а как реакция на крах утопии шестидесятых. Интересно, а приведет мне кто-нибудь пример неоромантизма, историю героя-борца?

— «Беспечный ездок»?

— Почти рядом, с тем же актером.

— «Пролетая над гнездом кукушки»!

— Точно. А неоготика с участием того же актера, для наглядности? Наверняка все угадают.

— «Сияние».

— Конечно. Вспомним главный девиз конца XIX века: «Бог умер», «Материя исчезла»... Приходят три позитивиста, которые разрушают устоявшуюся картину мира. Эти три позитивиста — в экономике Маркс, в биологии Дарвин, а в психологии Фрейд с его идеей тотального самоконтроля и самоанализа. Следом возникает Эйнштейн. «Оппенгеймера» все смотрели?

Не будучи специалистом, рискну сказать, что в основе квантовой физики лежит готическое представление о мире. Кот Шрёдингера и есть воплощение готики. Он не знает, жив он или мертв. Принцип неопределенности Гейзенберга тоже готичен. А потом появляется еще и большой антропный принцип, который говорит, что мир создан так, чтобы человек мог его понять. А самый готический мыслитель нашего времени — упертый атеист Докинз. Кстати, с ним отчасти смыкается готический писатель Умберто Эко, который пишет, что любые попытки увидеть в мире смысл — это *overinterpretation*, интерпретаторское насилие. Несомненно, сегодняшняя война в Украине, в Израиле и массовый раскол в Европе ведут к появлению новой готики и новой романтики. Старый порядок погиб, а новый едва зародился. Главный неоромантик — Арестович. Мы вступаем в эпоху подвигов. Главный неоготик — пожалуй, Невзоров: вот у кого в душе ад крошечный.

В России крах советского позитивизма тоже породил неоготику, но по-настоящему ее волна докатилась до нас только сейчас. Кто-нибудь смотрел замечательный триллер 1989 года «Прикосновение»? Чрезвычайно мрачное произведение, совершенно культовое. Это Альберт Мкртчян, второй режиссер Ромма на «Девяти днях одного года», сорежиссер знаменитого фильма «Земля Санникова». Первая постсоветская готика — «Прикосновение», очень страшный фильм, не для просмотра на ночь, он очень подавляет и эстетически, и психологически. Думаю, что после массового разочарования россиян в самих себе на наши экраны попросту хлынет готика — собственно, Роман Михайлов со своей «Сказкой для старых» уже возрождает жанр, и в литературе, начиная с Ильи Масодова, эти фантазии на русские темы в духе Платонова и Мамлеева уже правят бал. Якутские триллеры не исключение. Это мистика огромных пустынных заброшенных пространств, леса, одинокие избы, линии электропередачи, пустые деревни, городские окраины... Все это обещает стать главной декорацией русского кино, когда схлынет военный психоз.

Теперь, как и было обещано, задание.

Наиболее готическая история, которую я знаю за последнее время, это история Магдалены Жук, польской модели и диетолога, которая странным образом погибла в 27 лет. (Читатель, набери в интернете и посмотри, никаких тебе пересказов: у нас учебник или что?) Считается, что она покончила с собой, но что это было, я не понимаю. Верней, я-то понимаю, что это было, но сказать это ее родителям я бы не решился. История Магдалены Жук присутствует в интернете в двух версиях. Одна — просто пересказ. Вторая — полный набор видеодокументов. Вам надо посмотреть этот набор и, в частности, сцену ее разговора с женихом, которая записана на телефон. В ютубе все есть. Прошу вас обратить внимание в разговоре с женихом на три вещи. Первая: фраза «У них тут всякие штучки». Вторая: она все время повторяет: «Эм, это все Эм». И третья: когда он говорит ей «Я приеду, я помогу», — она повторяет: «Все бесполезно. Теперь все бесполезно». Если бы вы снимали триллер, какие вещи вы бы акцентировали? Что в этой истории является готическим? Это своего рода ключ к понятию саспенса: зло не названо, невидимо и анонимно. Конечно, есть там реалистические версии, что ее пытались украсть, это все глупости. Но история очень хорошая, бессонную ночь гарантирую.

Теперь у вас есть возможность задать вопросы.

— Получается, убийца в готическом тексте совершает зло, чтобы поговорить с Богом?

— Как ни ужасно, да. Он пытается нащупать свои границы.

— Я думал о семидесятых как об эпохе готической. Это новый Серебряный век — и у нас, и в Штатах. Почему так вышло?

— Серебряный век — реакция на упущенный шанс 1905-го. А про семидесятые Бродский сказал: «Там, грубо говоря, великий план запорот». Это у нас. А в Штатах — на чем закончились, толком не начавшись, революционные ревущие шестидесятые?

— Вьетнам?

— Даже и Вьетнам — реакция (кстати, самый готический фильм семидесятых — все-таки «Апокалипсис сегодня», снятый по неоготической повести Конрада «Сердце тьмы» с переносом действия из Конго во Вьетнам: видите, все рифмуется). Но до Вьетнама было убийство Кеннеди, лучший роман о котором написал король готики Стивен Кинг. Он много раз признавался, что именно 22 ноября 1963 года определило его мировоззрение. Кеннеди искренне верил, что изменит мир. До сих пор — ровно шестьдесят лет прошло — мы не знаем, кто его убил.

— А файлы Файлза?

— Да, признание Файлза, и все-таки в это мало кто верит. Мы в каком-то смысле не хотим, чтобы эта загадка получила примитивное объяснение. Я человек с более-менее крепкими нервами, но я вам откровенно скажу, что такого ужаса, как в музее шестого этажа, я не испытывал никогда. То есть испытывал, но это был ужас другой природы. А здесь именно липкий, ползучий страх. Когда вы видите этот склад учебников и эти пачки учебников, до сих пор разбросанные там, и понимаете, что Ли Харви Освальд в это время стрелял вот из этого окна, но главный выстрел произошел из травяного бугра... А особенно когда мы вспоминаем жуткую историю Джека Руби, помните? Вот это чистая готика.

— Как по-вашему, почему столько триллеров о насекомых? О пауках, например?

— Ну, они противные, но не только в этом дело. Насекомых в мире больше всего. Значительно больше, чем людей. Больше — только микроорганизмов, но их не видно. Иногда, если честно, я думаю, что мир создан для них, а не для нас. На одного человека приходится миллион муравьев. Не зря они в «Возрождении» выползают из именинного торта — и вместо *Happy Birthday to You!* звучит *Something happened to you*. Молодец Кинг, да? Ведь главная особенность муравьев какая? Они следуют программе. У них коллективный разум, понимаете? Это один мегамуравей. Как все грибы, у которых одна грибница. Про людей этого сказать нельзя. Хотя термин «глобальный человеиник» существует.

— Что такое ОКР?

— Обсессивно-компульсивное расстройство. Лично я думаю, что наши фобии — это догадки об истинной природе вещей. Когда вам кажется, что во избежание сглаза надо три раза постучать по дереву, это можно назвать фобией. Но страшная истина заключается в том, что постучать действительно надо, понимаете? Или, как сказал Андрей Синявский, верить в Бога надо не потому, что это морально, и не потому, что это эстетично, а просто потому, что Бог есть. Я думаю, ОКР — это следствие особо тонкой связи с миром. Так мы все, обсессивщики, себя утешаем. Мне когда-то объяснил один хороший психолог: это у вас от того, что вас воспитывали принципиальные родители. Наверное. Но проблема в том, что это не болезнь. Господь — самый принципиальный родитель, он говорит: сделай так, а вот так не делай. Расскажу утешительную историю. Один хороший американский прозаик собирался ехать на переговоры в издательство. Вышел, завел машину и вдруг испытал острое желание подняться в свой кабинет и переставить две книги у себя на полке. Поднялся. Переставил. Поехал. Если бы он выехал на пять минут раньше, он попал бы в чудовищную катастрофу на железнодорожном переезде. С тех пор, как вы понимаете, он не выходит из дома, не переставив книги.

Я вам больше скажу. Поехал я тут в Колумбию, учить колумбийцев любить Гарсиа Маркеса. Я там читал о нем доклад. Вот мы в маленьком городе в сумерках остановились перекусить. К нам приبلудилась собачка, маленькая и очень голодная. Я говорю: да поехали, опаздываем. А сын наш Шервуд — нет, нет, кормить собачку, кормить собачку. Купили два хот-дога, впихнули в собачку. Подзадержались на десять минут. Едем — а там дорогу перегородил вот такой оползень. Не покорми мы эту собачку, мы были бы под ним, понимаете? Водителю чуть дурно не стало. Но вот все-таки иногда надо кормить собачку. Если вам это кажется готическим, я согласен быть готическим.

— А СДВГ?

— СДВГ, или в английской номенклатуре ADHD, — это скорее проявление человеческой эволюции. Синдром дефицита внимания и гиперактивности, то есть подросток не может сосредоточиться, отвлекается, ходит по классу... Очень часто этот диагноз лепят кому ни попадя — просто потому, что человек быстрее усваивает материал и ему становится скучно. Поскольку вы все, современное студенчество, соображаете быстрее меня, я стараюсь не разжевывать, а обрисовывать тему максимально эскизным образом. Но все ведь понятно?

— Да!

— Спасибо. До скорого.

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

Для начала разберем ваши работы о Магдалене Жук. Почти все правильно выделили наиболее важные и пугающие моменты в этой истории. За кого принято молиться у христиан? За плавающих и путешествующих. Для плавающих и путешествующих делаются довольно серьезные исключения в христианском посте. И это не потому, что путешествие — это всегда такой уж труд. Для советского человека, обычно запертого в границах, что в советское время, что сейчас, — путешествие скорее радость. Но проблема в том, что это состояние уязвимости. Душа человека в тот момент, когда он странствует с места на место, более уязвима для внешнего вторжения. Кроме того, отель — устойчивый триллерный топос, вспомните «Четыре комнаты», «1421», то же «Сияние»: это место, через которое проходит множество постояльцев. И каждый оставляет там частицу своей души. И эта частица души далеко не всегда дружелюбна к следующим. Вспомните стихи Линор Горалик:

Моя Матильда, черт тебя дери!
Любить тебя — как есть из общей миски:
На дне всегда находятся огрызки
Тех, кто успел поцарствовать внутри.

Женщина, которая пропустила через тебя множество любовников, является такой же ловушкой для чужих душ. И попадая

в ее внутреннее пространство, ты для них особенно уязвим. Отсюда, кстати говоря, патологический страх венерических болезней, который владеет всей романтической литературой. Это болезнь связей, панический страх тех связей, которые ты устанавливаешь в мире. Отель в этом плане особенно ужасен. Хочу вам напомнить классические стихи Евгения Винокурова:

Боюсь гостиниц. Ужасом объят
При мысли, что когда-нибудь мне снова
Втянуть в себя придется тонкий яд
Ковров линялых номера пустого.

Ужас в том, что в отеле ты остаешься один с чужими внутренними мирами. Поэтому идея лабиринта-гостиницы, постоянно приводящей женщину туда, в ее комнату, — это в некотором смысле метафора блужданий по своему внутреннему миру, который приводит тебя всегда в исходную точку.

Я могу вам напомнить еще одну готическую историю, которая, правда, разоблачена, это все оказалось вымыслом, но это вымысел необычайно красивый. Это история Элизы Лэм, которая — может быть, вы помните, — покончила с собой таинственно в отеле, поехав путешествовать, и с ней связана наиболее страшная пленка, которая постоянно анализируется в интернете, съемки видеокамеры, где Элиза Лэм очень странно ведет себя в лифте. Она разговаривает с кем-то невидимым. Никому не советую эту пленку смотреть. Она оказалась результатом монтажа, но как идея это гениально, понимаете? Кроме того, совершенно непонятно, как она забралась в этот бак с водой, в котором утонула. А то, что она сделала это сама, совершенно очевидно.

Значит, по двум главным линиям — линия Востока и линия отеля — все отработали блестяще. Но есть третья линия, самая, на мой взгляд, интересная, которая разработана всего у трех авторов. Это линия родственников, линия семьи. Придумана история, что Маркуса не было, что это любовник, которого она выдумала. Почему она летит одна? Вот здесь нож просунут

в очень важную щель. Потому что Маркус — воображаемый друг, воображаемый любовник. Он выходит к ней всегда, когда она остается одна, причем выходит из стены. И это предлагает нам довольно любопытный концепт отеля, в котором сохранились мании, фобии всех, кто там когда-либо остановился. Отель, который имеет, в сущности, терапевтическую функцию, который вытягивает из вас ваше безумие и принимает его в себя. Отель, который является коллекцией безумий. Это очень красивая идея, из которой можно сделать хороший цикл рассказов, между нами говоря. Дело не в ее личном сумасшествии, к которому были предпосылки. Ну, например, что мы знаем о ее семье? Что она бесконечно привязана к родителям, она одинокий, поздно созревший ребенок, она очень зависима от окружающих. То есть перед нами реальные предпосылки сумасшествия. А Маркус, что очень важно, говорит подозрительно монотонно. Не потому, что он пытается ее уговорить, а потому что он, скорее всего, равнодушен к этой ситуации. Он говорит не так, как любящий мужчина, согласитесь. Любящий мужчина тут бы хлопотал и лопотал, орал бы, хлопал себя по ляжкам — «Да что такое, я сейчас прилечу, все разрулю...» А он разговаривает подозрительно спокойно. И это наводит на мысль о том, что он в этой ситуации не просто так ведет себя слишком нормально. Он, по всей вероятности, или недостаточно ее любит, или даже рад тому, что с ней происходит. Отсюда фундаментальный вывод: почему предательство ее семьи было бы нам страшнее, нежели ее личная душевная болезнь? Потому что семья — это та последняя опора, на которую мы можем рассчитывать всегда. Это тот предел, за которым и начинается триллер — то есть подмена фундаментальной конвенции.

Одинокая девушка — уязвимая и вместе с тем убийственная, по-своему неодолимая красота — это всегда довольно страшно, как у Полански в «Отвращении». У Трумена Капоте носителем безумия и ужаса всегда является одинокая девушка. И не только в «Завтраке у Тиффани», где она попадает в зависимость от мафии, но и в *Night Tree*, конечно, самом страшном рассказе Капоте,

мы о нем будем говорить подробно, и в «Безголовом ястребе». В «Ястребе» появляется лейтмотив ее безумия — страх перед мужчиной, перед сквозным персонажем ее жизни, которого она называет Дестронелли — разрушитель. Этот любовник и убийца ее учительницы или покровительницы попытался ее растлить. Все мужчины кажутся ей его воплощениями или тайными союзниками. В «Отвращении» героиня того же склада — безумная девственница, одержимая своей чистотой, при этом фантастическая красавица. Но она к сексу чрезвычайно холодна. И помните, в «Безголовом ястребе» герой переспал с этой сумасшедшей девушкой, но она ничего не почувствовала. С чем это связано? Вероятно, с тем, что любовь требует отклика, требует размыкания душевного одиночества. А этот тип героини, в том числе Магдалена Жук, эти внезапно сошедшие с ума красавицы — они зациклены именно на своей чистоте и на страхе контакта.

Но фундаментальная конвенция триллера, сформулированная Делёзом, выдающимся французским мыслителем, — заключается в нарушении тождества, разрушении привычной функции предмета, в его подмене. Вспомним фразу, ставшую лейтмотивом фильма «Твин Пикс»: «Совы не то, чем кажутся». Особенная важность этого принципа в том, что сов в фильме практически нет, никакой роли в сюжете они не играют. Сова сама по себе символ ночи, мудрости, загадки, но в фильме совы практически не появляются, и их отсутствие является еще более страшным знаком. Основополагающим признаком триллера является подмена функции и обнаружение на месте привычного предмета чего-то изначально чудовищного, чего-то, что таилось под мирной оболочкой. Кстати, гибель молодой прелестной женщины Лоры Палмер тоже в высшей степени готична. Правда, Лора скорее похожа на тот отель, в котором уже гостили десятки постояльцев. А мы видим, что дом, традиционное прибежище, место уюта, все более становится ареной триллера, местом ужаса. Летний лес, который кажется уютным и гостеприимным, выглядит пространством риска. Кстати го-

вора, у Пастернака сказано в «Докторе Живаго»: «Доктору казалось... что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола». Это очень страшно сказано, Пастернак тоже знает толк в страшном.

Развитие триллера шло, как ни странно, по линии развития топосов, в которые триллер помещен. Скажу больше: развитие этих топосов является, по мне, самым интересным зеркалом, в которое может посмотреть человечество. На ранних этапах развития готики самым частым местом действия, в том числе и в первом готическом романе Горацио Уолпола, который так и называется — «Замок Отранто», — становится замок. А теперь вопрос, на который опять-таки только талантливый сочинитель сможет ответить адекватно. Почему замок?

— В замке много темных углов.

— Да темных углов в мире вообще полно, но именно замок — напоминание о былом величии, голос прошлого, это место, откуда ушла жизнь. В замке обитают призраки, но они-то и есть метафора мертвой славы, былых пиров, навсегда утраченного расцвета. Стругацким принадлежит очень точная фраза: прошлое беспощадно по отношению к настоящему. Собственно, как и будущее тоже. Прошлое всегда страшно, потому что оно вдохновлялось жестокими идеалами, потому что оно и было жестоким. Прошлое не может простить нам, что мы живы. Вступая под своды замка, мы чувствуем зловонное дыхание этого непрощающего прошлого, которое, конечно, считает себя лучше, достойнее нас. Оно все время требует ответа — такие ли мы, как они ждали? Конечно, не такие. Нет в нас кровожадного рыцарственного духа, готовности умирать и убивать, всей той готики, которая сейчас активно эксплуатируется русской патриотической литературой: мертвые спрашивают с живых и недовольны ими. Замок — место жестоких пиров жестоких людей. Отсюда «Кентервильское привидение», сентиментальная пародия Уайльда на классический ghost story, хотя Уайльд в «Портрете Дориана Грея» прекрасно нагоняет вполне серьезного страха. Отсюда зловещий замок Дракулы. Прошлое хва-

тает живых, преследует нас. Месть прошлого — традиционная готическая тема: оно настигает либо в виде встреч с давними друзьями, что-то о нас знающими, либо в виде ужасных воспоминаний, либо просто как мечь восставших мертвецов в традиционном сюжете о призраках. Замок страшен не потому, что полон темных тайн, а потому он передает грозный привет из Средневековья. А Средневековье — само по себе страшное время и место. Но мы еще, конечно, должны вспомнить самый известный замок в литературе модернизма.

— Кафка?

— Конечно. А почему страшен замок у Кафки? Туда нет входа. Туда нельзя попасть. Замок, вообще говоря, модель чего у Кафки? Символ чего? Многозначный, хороший символ. Да, в общем, и роман-то, мягко говоря, неплохой.

— Государство, система бюрократии?

— О, если бы. Несомненно, это метафора власти, государства, но более широко глядя — это метафора Бога. Кламм — главный бюрократ деревни и одновременно служащий Замка — посредник между Богом и человеком. Замок — Бог, который не подпускает к себе. В замке решаются судьбы обитателей деревни. Деревня у подножия замка — метафора мира, по Кафке, и, к сожалению, весьма точная.

Но замок — не только напоминание о великом прошлом: это еще и свидетельство упадка, рокового и всеобщего обветшания. Замок у Эдгара По в новелле «Падение дома Ашеров» является метафорой великого прошлого, которое нависает над этой семьей как угроза. И помните, Родерик Ашер и леди Мэдилайн, брат и сестра, связанные, видимо, инцестуальной любовью, то есть еще одним символом вырождения, — боятся звуков и красок внешнего мира; они хотят и не могут покинуть это родовое гнездо, потому что современность убьет их. Вы мне, кстати, легко подскажите фильм Бертолуччи, в котором брат с сестрой, измученные инцестуозными страстями, точно так же не могут покинуть свою парижскую квартиру.

— «Мечтатели»!

— Да, история других мечтателей, которая отчасти, конечно, пародирует «Падение дома Ашеров» (как их огромная запущенная квартира пародирует треснувший дом Ашеров). Замок как монумент былого величия и источник ужаса — очень важная тема для саспенса. Именно в замках происходит действие нескольких повестей такого классика триллера, как Гофман. Прежде всего это, конечно, «Майорат», потом «Эликсиры Сатаны». Для триллера вообще характерен мотив деградирующего величия, и именно поэтому викторианская Англия, Англия времен распада империи, становится ареной действия бесчисленных триллеров, и не только воображаемых, а вполне реальных, вроде неразгаданной тайны Джека Потрошителя. Мы уже отмечали с вами, что триллер работает с основными подсознательными страхами человека. Страх упадка, распада, деградации, старости сопровождает нас на протяжении всей жизни. Самый богатый, самый триумфальный землянин не может откупиться от смерти. Поэтому жанр былого величия, разрушения и упадка идеально резонирует с темой замка. Отсюда же еще одна важная составляющая триллера, которая является, например, главным носителем зла у Гоффмана. Вы сами ее называли — это государство.

Майя Туровская считает, что Гофман в целом противопоставит немецкому духу, духу государственности, консерватизма, потому что для Гоффмана источником ужаса является власть. И в этом плане Кафка — прямой наследник Гоффмана, хотя, казалось бы, что у них общего чисто биографически, кроме языка? Попробуйте сформулировать, почему тема государства является готичной.

— Потому что оно непобедимо.

— Ну да, оно тотально, а готика как раз исходит из непобедимости злого начала. Но что особенно важно...

— Оно анонимно!

— Совершенно точно. Оно безлико. Государство — безличное зло, с которым именно поэтому нельзя сразиться один на один. Допустим, я всегда настаиваю на том, что благотвори-

тельность должна быть государственной, подконтрольной государству, прозрачной — потому что тогда она анонимна, и никто не может за ее счет исправить репутацию. Но эта анонимность может быть и злом. Государству нельзя отомстить, с ним невозможно полемизировать, оно склонно похищать и чужую волю, чужую субъектность. Поэтому тоталитарное государство привело к появлению огромного количества очень продуктивных триллеров. Сможете назвать их?

— «Процесс»!

— «1984»!

— Конечно. Я очень этого ждал. Роман Оруэлла — именно триллер *par excellence*. Более того, это саспенс. Самый пугающий момент там — помните, когда они, видя телескрин, смотрят друг на друга и говорят: «Мы покойники». И в этот момент телескрин повторяет: «Вы покойники». Ни одна экранизация этого не передает. «О государства истукан», — сказал Пастернак, но истукан ведь тоже ужасен, мы поговорим и об этом, — его умолять бессмысленно. В Советском Союзе культура триллера просто не развита, иначе из советского опыта можно было бы сделать триллер такого масштаба, что Спилберг обзавидуется. И арена такого триллера может быть очень специфична. Кстати, если сочетать два мотива, а именно анонимность и все-силлие государства с одной стороны и чужое жилье с другой — пространство, в котором постоянно толкутся чужие души, — попробуйте угадать, какая локация могла бы стать идеальной ареной советского триллера?

— Коммуналка.

— Гениальная догадка. Я поражен уровнем коллектива, с которым мне приходится иметь дело. Вспомните начало «Хрусталева», предпоследнего фильма Германа, где по пространству коммуналки, таинственному, запутанному, алогичному, бродит полусумасшедшая старуха и повторяет: «Сны... сны...»

— Еще Булгаков, конечно. Нехорошая квартира.

— Разумеется. «...Кое-кто из нас здесь лишний в квартире». Фраза, которая могла бы стать паролем советского триллера.

Кстати, о коммуналке: самый популярный постсоветский триллер — цикл Юлии Яковлевой «Дети Ворона», где действие происходит в питерской коммуналке, полной чужих жизней, а локацией триллера является блокадный город. Блокадная зима, это я вам скажу, такая готика, какой не придумал никто. Вспомним, например, фрагмент из первой части абсолютно готического романа Бориса Стругацкого «Поиск предназначения»:

Он дважды оглянулся. Один раз — на всякий случай, а второй раз специально, чтобы (со страхом) поглядеть на солнце.

Солнце уже ползло к закату и было у него за спиной — слепящий расплывчатый кусок ледяного тумана на белесом серо-голубом небе, перечеркнутом белым инверсионным следом немецкого самолета-разведчика. В этом солнце и в этом небе не было никакой жизни, ничего, кроме обещания скорой и неизбежной смерти, точно так же, как и в этих высоких, выше человека, сугробах вдоль тропинки, в этих мертвых, ослепших без стекол, домах, бездымных мертвых печных трубах и в этой мертвенной тишине и мертвенном безлюдье вокруг.

(Много лет и даже десятилетий спустя, когда уже и следа не осталось от того тщедушного, полумертвого, слезоточивого мальчика, и умерла среди людей сама память об этом мертвом, в белый саван затянутом опустелом городе, он продолжал помнить и ненавидеть: январь, белую снежную пелену улиц и пустырей, это морозное белесое небо и этот слепящий кусок тумана вместо солнца. Навсегда, до конца, до последней в себе капли жизни...)

Там дальше еще страшнее. Но я боюсь увлечься и прочесть вам всю главу с людоедом, вплоть до ужасных слов: «Он еще падал, когда с головой убийцы вдруг что-то произошло. Голова у него стала вдруг расти, раздаваться во все стороны, красные трещины появились в морщинистом лице, слетели с носа и куда-то пропали очки, лицо раскололось, брызнуло в стороны

красным, желтым, белым — и мальчик перестал видеть...» Надеюсь, теперь вы мимо этого романа не пройдете.

Но пойдем далее! В 1833 году появляется в Париже книга, которая состоит из фольклорных стилизаций Проспера Мери́ме, настолько убедительных, что они соблазнили Пушкина, и Пушкин взялся ее переводить, создав один из лучших своих циклов. Называлась она «Гузла». Гузла, гусли — трансильванский струнный инструмент. И с этого момента в мировую литературу триумфально входит тема вампиризма. Строго говоря, первым вампирским текстом — 1819 — был английский роман Джона Полидори, который так и называется — «Вампир» (само слово, как и миф, славянского происхождения); но роман Полидори, хоть и имел некоторый успех, художественно гораздо слабей легенд Мери́ме, сегодня его мало кто читает.

В свое время Сергей Лукьяненко, когда он был еще приличным фантастом и сообразительным малым, сказал: «Ведь если вдуматься, вампир символизирует некий идеал потребительского отношения ко всему. Он все время потребляет — чужую кровь, чужую жизнь... Для аудитории по большому счету уже нет принципиальной разницы, что именно пьет вампир — человеческую кровь или шампанское по десять тысяч долларов за бутылку. И то, и другое воспринимается просто как некий напиток, доступный лишь избранным, в круг которых хочется попасть любой ценой». Иными словами, вампиризм — это тема консюмеризма и гламура, что прекрасно отобразил Пелевин. Но давайте будем откровенны — это не только консюмеризм. Вампиризм — это тема буржуазии, то есть рантье: ничего не производя, паразитировать. Простите меня за такой марксистский подход к совершенно не марксистскому предмету, но ведь замок — это тема аристократии. А чем отличается буржуа от аристократа? Его величие не завоевано, а куплено; тема множества текстов XVIII–XIX веков — потуги буржуа купить себе приставку «де», завоевание Парижа Растиньяками, нуворизмами, парвеню. За буржуа не стоит кодекс, у него нет понятия о чести: у аристократа нет выбора — буржуа выбирает и поку-

пает себе все. Аристократ получил по наследству — буржуа заработал. Буржуа хочет купить себе замок с призраком, поэтому вампирская литература буквально помешана на аристократизме: отсюда интерес к Дракуле, который был при жизни вовсе не романтическим персонажем — его романтизировал Брэм Стокер в эпоху расцвета буржуазной, неоготической культуры. Чем отличается аристократический триллер от буржуазного? У буржуа нет родового проклятия — которое есть, скажем, у графа Шемета из «Локиса» Мериме. Аристократия вырождается, гибнет под гнетом наследственных заболеваний и родственных браков. А буржуа — это, как правило, зажиточные крестьяне, выбившиеся в люди. Буржуа пытается стать аристократом, но не может. Он живет на проценты с ренты. Между прочим, облик кровососа, паразитирующего на рабочем классе, возникает в мировой сатире очень часто. И вот тогда-то появляются в триллерах сначала трансильванские, потом британские, потом американские вампиры из «Сумерек»... Я не буду вдаваться в историю жанра вампирской легенды, потому что вампиры появились в Трансильвании не просто так, это местная легенда, бывают такие страшные экзотические поверья в некоторых точках географических разломов. Это место схождения трех стран, трех культур, перекресток Европы, встреча многих религий и мифологий. Истории вполне реальных персонажей, Петра Благоевича и Арнаута Павле, хорошо документированы и уж подлинно леденят кровь — почитайте в свободное время. Я как-то Синявского спросил, он был замечательным фольклористом: почему вампир не вызывает радости у родственников? Вот пришел с кладбища дедушка, радоваться надо, сажать его за стол — как и поступает Шухарт в «Пикнике на обочине»... Синявский объяснил: проблема в том, что дедушка — и они это уже прекрасно знают — может существовать только за счет живых. Он пьет кровь живых, потому что сам мертв. Кстати, подчеркнул Синявский, вампир ведь пьет кровь не потому, что он злой. Вот вам еще одно проявление монстра, который зол против собственной воли, просто его при-

рода такова. Здесь возникает важная триллерная эмоция. Когда вампир пьет кровь, по Синявскому, это он так целует. Это его способ выразить любовь. Он приникает к шейке внучки и начинает ее высасывать, потому что это его единственный способ продемонстрировать свою приязнь. Вот свежий, 2022 года, сборник молодой американской фантастики *Night of the Living Queers* (там каламбур — *queer* означает и странности, и нестандартную гендерную ориентацию, и эта тема в нескольких рассказах возникает, потому что сейчас это наикратчайший путь к читателю). Там потрясающий рассказ «Посещение», *A Visitor*, молодой перспективной писательницы Кэйлин Байрон. По сюжету — очень грамотно выстроенному, с постепенным нагнетением, — в Хэллоуин к девушке приходит ее рано умершая мать. Уже шесть лет, как ее нет, девушке пятнадцать. Всякий раз, как она приходит, она стоит у порога дома и не может войти, и отец девочки и сама девочка смотрят на нее со слезами, с бесконечной тоской. И с такой же тоской и любовью она смотрит на них. Это здорово написано. И вот в один прекрасный, ужасный Хэллоуин девушка говорит: будь что будет, мама, войди. Вы знаете, что вампир может войти, только если его позвали. Это очень важное сюжетное условие. И она входит. И девочка видит, как искажается безумной жадностью, бешеным голодом ее лицо, видит ее огромные зубы и когти, но мать еще успевает ей сказать: деточка, что же ты наделала? Понимаете, она ее сейчас будет жрать, но она еще и ее жалеет страшно. Триллерная эмоция существует на пересечении любви и ужаса, любви и омерзения, *love and squalor*, если помните Сэлинджера. И без любви она не действует.

А вот дальше происходит важная эволюция. Практически одновременно — в 1888 году — появляются два текста, ознаменовавших новый этап в развитии страшного рассказа. В Англии это «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, а во Франции — загадочная повесть Мопассана, которая называется «Орля». «Орля» — на мой взгляд, лучшее произведение Мопассана, высший художественный

пилотажа. Любопытно, что тема любви, которой он прославился, там отсутствует вовсе. Я говорил уже о центростремительном развитии триллера, и вот в этих двух сочинениях человек проваливается в себя, в себе обнаруживает главный источник ужаса. Он оказывается не властен над собственной душой. В общем, это открытие, сопоставимое с появлением психологического романа. Кто-нибудь помнит, когда он зародился?

— Веке в восемнадцатом? «Опасные связи»?

— Ну, раньше, конечно. Первым психологическим романом считается «Принцесса Клевская», традиционно приписываемая мадам де Лафайет, — это 1678 год; первый признанный шедевр этого жанра — «Манон Леско» аббата Прево, 1731, до сих пор едва ли не самая обаятельная героиня. Главный конфликт этого романа — о чем вы, вероятно, не задумывались, потому что, сужу по себе, не задумывался я, — способность и даже стремление человека поступать вопреки собственной выгоде или собственному чувству. Человек понимает, что страсть его погубит, и не может ей противостоять; человек понимает, что предрассудок его ошибочен, — как мания чистоты, диктат добродетели в «Принцессе Клевской», когда героиня попросту губит себя и влюбленного в нее человека, но не может преодолеть этого предрассудка — именно потому, что рассудок перед ним бессилён. Способность человека действовать вопреки себе и вопреки логике собственной судьбы как раз и становится пружиной действия психологической прозы; так вот, психологический триллер строится на теме раздвоения личности, на теме одержимости неконтролируемыми желаниями, которые в пределе доводят героя до гибели. Попытки объективировать, вытеснить, назвать отдельным именем эту личность становятся главной темой триллера XX века. Мы постоянно это встречаем в собственно писательских судьбах: у Мопассана был страшный двойник Подофил — не путать с педофилом, так он называл свое злое внутреннее я; Глеб Иванович Успенский делил себя на Глеба и Ивановича и объяснял врачу — это был острый алкогольный психоз, — что набедокурил Иванович, а Глеб ни при

чем. Не то чтобы эта болезнь появилась в конце XIX века — в это время она была осознана; герой литературы XX столетия чаще всего делает не то, что хочет, и если у него хватает воображения — он пытается эту внутреннюю личность объективировать. Доктор Джекил называет свое злое «я» Хайдом, то есть сокрытым, спрятанным, хотя и пишется он иначе; скрытое «я» героя Мопассана зовут Орля, он не знает, откуда взялось это имя — сам этот страшный двойник его нашептал; один из самых жутких моментов в повести — когда это имя проступает в сознании героя, как бы доносится — не из далека, а из глубины.

Ужасно, когда твои враги — твои домашние, это одно из самых страшных высказываний Христа (Мф 10:36). Но еще ужаснее, когда твой враг живет внутри тебя. Обратите внимание на великую догадку Стивенсона, на грандиозный сюжетный ход: Джекил и Хайд отличаются не только психологически. Между ними существует страшное внешнее различие. Джекил высокого роста, красавец, Хайд — маленький, уродливый. (Любопытный ход: крошка Цахес мог быть чьим-нибудь сбежавшим Хайдом.) Штаны Джекила длинны Хайду, он в них тонет. Джекил — шатен, а Хайд — белобрысый. И у него белые от ярости глаза. Вот этот маленький белый белобрысый Хайд мог бы нам подсказать великолепную повесть о том, как великана Ельцина сменил карлик Путин. Подсказываю всем идею триллера «Новый Джекил» — когда в кабинете Ельцина вдруг вместо него обнаружили Путина. Он выпустил свое зло, это был его единственный способ спастись от смерти, он был тяжело болен, и он объективировал его. Красивая идея, правда? Тайная история доктора Ельцина и мистера Путина будет супер-мега-бестселлером, потому что Путин делает все то, что по партийной своей природе мечтал сделать Ельцин — просто он сдерживался, а тут выпустил этого свирепого карлика. Проблема в том, что всякий Джекил в какой-то момент перестает контролировать Хайда. Хайд начинает вылезать непрогнозируемо, непредсказуемо, помимо воли героя. Кстати говоря, советский триллер тоже можно построить на идее несменяемости власти, пото-

му что Кремль — тоже замок и символ упадка, заговоренное, заколдованное место, в котором обитают страшные призраки прошлого и лежит мумия. Призрак коммунизма — какой мощный готический образ! «Коммунистический манифест» Маркса и Энгельса — поистине неисчерпаемый источник ужаса.

В плане характерных триллерных эмоций особенно значимо то, что Хайд счастлив. Самый момент извлечения Хайда — всегда оргазм. Джекил как бы эякулирует Хайдом. Это всегда очень приятно, эйфорично. И отсюда та эйфория, которую испытывают путинисты, военкоры, телеведущие, все идеологи войны. Мир захватили Хайды, Цахесы — где в это время находятся Джекилы, вопрос отдельный...

— Уехали.

— Тоже хороший ход, воспользуйтесь, напишите.

— Но если в советском так много страшного, почему советский триллер был не развит?

— Понимаете, легче всего ответить, что советская империя была построена на материалистическом мировоззрении, а потому триллера не одобряла. Но причина глубже, потому что как раз ничего материалистического в СССР не было — идеалистическая страна, где словам верили больше, чем собственным глазам, где выполняли оккультные обряды и все подчиняли безумным ритуалам. Просто советские триллеры были другой природы. Елена Иванецкая проницательно заметила, что люди не любят читать про страшное, потому что страшное на самом деле — это Шаламов или Виктор Франкл, лагеря и концлагеря, «Красная книга ЧК» с данными о пытках и т. д. Это надо быть совсем уж извращенным любителем. Советское страшное было слишком сильно, грубо, материально, чтобы быть таинственным. Это уже другой жанр — макабр. Помните, как Остап Бендер объяснил, что произошло с Вечным Жидом в петлюровском Киеве? Ужасы революционной России (тогда это была именно Россия) вытесняют сказочную, фантастическую, готическую культуру: это другая готика. Это соотносится примерно так же,

как эротика и порнография. Саспенс — это подозрение, а советская реальность XX века — это, увы, точное знание.

Возвращаясь к готическим пространствам: их основная черта — пустынность. Они безлюдны, потому что населены иными, нечеловеческими существами. Это лес, пустыня (место действия большинства арабских и африканских триллеров), болото, на котором духи зла царствуют безраздельно, — и едва ли не в первую очередь океан, потому что мы понятия не имеем, что там происходит. В «Моби Дике» Мелвилла океан — это метафора смерти, корабль — гроб, в котором герой в конце концов и спасается; капитан Ахав плавает со своим экипажем по океану бесконечности, и в этом океане водится страшное существо — Бог, белый кит, хозяин этой бесконечности, которого китобой пытаются, по-библейски говоря, уловить удоч.

Главное пространство триллера у Лавкрафта — океан, у Эдгара По его тоже много, особенно в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима». У Роальда Даля и Амоса Тутуолы — писателей очень разных, но одинаково чувствительных к таинственному, — действие часто переносится в пустыню, у Кинга — в леса штата Мэн. Но все это прошлый век, потому что в нашем столетии триллер переселяется в новое пространство — виртуальное, и главным его действующим лицом становится компьютер или телефон.

Джинн, так сказать, сменил бутылку. Нечистая сила переселилась в гаджет. Как в недавней песне БГ: «Господи, прости, ну и гад же ты, ты и все твои гаджеты» (справедливости ради, я первым употребил эту рифму в 2008 году на церемонии «Белого слона»:

Где садовник, копая напористо,
Пацаненку кричал «Ну и гад же ты!»,
Или там, где прибытие поезда, —
Так и верят в прогресс или в гаджеты.

Имеется в виду европейский кинематограф. Но рифма-то, при всем изяществе, на поверхности).

В какой-то момент нечистая сила, которая раньше гнездилась в таинственных артефактах, например в лампе, переселяется в интернет, знающий о нас больше нас. Телефон обладает волшебной способностью уничтожать расстояние, приближать. Очевидно, что в любом доме в бытовых приборах, от пылесоса до фена, тоже живут и действуют страшные персонажи. Это отчасти корреспондирует с сюжетом об ожившей кукле — механизме, у которого завелась своя воля, — но виртуальное и должно быть пристанищем всякой нечистой силы, ибо она тоже виртуальна. Поэтому к следующему занятию мы берем тему ожившей куклы, а через занятие — еще более готическую тему превращения животного в человека и наоборот. В качестве задания рекомендую добровольцу взять доклад «Тема ожившей куклы в книге Бытия». А в качестве реальной истории, которую я предлагаю к следующему разу проанализировать, мы возьмем дело о свинцовых масках, которое имело место в 1966 году в Латинской Америке. Почитайте о нем в интернете и разберите, что там особенно страшного.

Какие есть вопросы, пожелания и прочее?

— Вы говорили, что, по Делезу, страшное — это нарушение привычных функций предмета. Но мы несколько раз утыкались в то, что у смешного такая же структура. Где грань?

— Очевидно, что смешное и страшное часто движутся параллельно, и в любом триллере гротеск является эффектной краской (например, первые две пугалки оказываются обманками, все неуверенно смеются). Более того, в любом анекдоте рассказан триллер. Проблема в интенции. Смешное разрушает функцию в сторону снижения, а страшное — в сторону возвышения. У Булгакова, когда коммуналка оказывается местом для бала сатаны, это возвышение, и это готично. А вот когда вечность оказывается банькой с пауками, это смешно, хотя чрезвычайно противно.

— А вы можете провести грань между мистикой Запада и Востока?

— Внимание, здесь важная разница, действительно. Мистика Запада — преимущественно мистика, связанная с действиями рук человеческих, с творениями человеческого разума, который вырывается из-под контроля. Христианство чуждается мистики, ибо где мистика — там негде взяться моральной ответственности. Мистика Востока — контакт с непостижимыми силами, постоянное вторжение волшебных предметов, гигантских джинов и так далее. Кстати, очень частая фигура в восточной сказке — звездочет. Почему?

— Это переводчик с непонятного на понятный.

— Прекрасная формула. Он транскодер, он транскодирует послание неба людям, а в функции звезд на Западе, к сожалению, выступает государство, патрон, сюзерен. На Востоке вы находитесь все время в руках божественных сил. Еще до мусульманства это было так. А ислам это подчеркнул в огромной степени.

— А какой же вид ужаса при этом на нашей территории бывшей, когда народ весь под звездами и под астрологами, а государство пытается навязывать свои пугалки?

— Справедливое наблюдение. Именно поэтому бо́льшая часть России живет в язычестве. Народ заразил этим язычеством государство. И храм вооруженных сил в Одинцове — это, простите, храм языческий, капище Ваала.

— А можно взять «Золотой ключик» как пример готического романа?

— Да ради бога. Вооружившись статьей Мирона Петровского «Что отпирает „Золотой ключик“».

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ

Разберем сначала, по итогам вашего домашнего задания, «кейс свинцовых масок». То, что я сейчас буду говорить, сложно, но интуитивно вполне постижимо. В готике обычно есть три слоя. Правда, эти три слоя присутствуют так или иначе во всем, что мы понимаем и говорим. Сейчас я формулирую главную вещь в готике, но понять ее очень сложно. Религиозная вера проходит три этапа. Этап первый — детская вера. Все хорошо, как в сказке. Добро побеждает, мир в целом к нам благорасположен. Этап второй — подростковое разочарование. Бога нет, мир несправедлив, закономерностей в нем нет. И этап третий, до которого не все даже доживают. Подчас все несправедливо, но Бог есть и действует. Более того, вопреки всем очевидностям, Бог является творцом мира и вмешивается в историю. Вот до этого додумывается и доживает, как правило, не каждый.

В постижении готики есть три уровня. Первый — все не то, чем оно кажется, и природа мира страшна и хаотична, в ней нельзя проследить никакой логики. Второй уровень, до которого в данном случае додумалась Лида Китаева в своем домашнем задании. У нее придумана некая таинственная секта. Эта секта объединяет в себе людей, стремящихся к экстремальному опыту и потустороннему контакту. У нее чрезвычайно разветвленная агентура по всему миру. Эта секта вовлекает в свои ряды с одинаковой легкостью и доверчивых оборванцев, и ум-

ных образованцев. Далее Китаева делает второй шаг. У этой секты одна чрезвычайно примитивная и прагматическая цель. Этот синдикат обирает бедняков, потрошит богатеев, отбирает у людей последнее, давая им призрачную надежду на контакт. Секта выглядит демонической, а на самом деле это примитивный синдикат по грабежу доверчивых идиотов. А теперь, внимание, третий шаг. Обнаруживается, что действительно есть какая-то внешняя трансцендентная сущность, которая эту секту всего лишь использует. Боюсь, я пересказал сейчас свой роман «Остромов, или Ученик чародея» — где Остромов думал, что он жулик, не понимая, что он орудие высших сил.

Главная ошибка конспирологии в том, что она останавливается на втором шаге. Мы везде подозреваем структуру, схему, но не понимаем, насколько эта схема глубока и метафизична. Скажем, герой рассказа Андрея Синявского «Ты и я» думает, что за ним следит КГБ, а за ним следит Бог, он находится в поле его зрения. Вот в этом и есть основа готического мировоззрения: то, что мы принимаем за скучное земное зло, имеет куда более глубокие корни. Скорее всего, спиритический сеанс — обман. Но то, что водит рукой спирита, — не обман, это реальность высшего порядка. Я хотел бы остановить ваше внимание на двух вещах, которые мне понятны эмпирически, но я не понимаю, как это работает. Есть два типа тайн. В первом случае мы знаем слишком мало, чтобы реконструировать историю. А во втором — слишком много, и не можем отсеять лишнее. Например, мы слишком много знаем о перевале Дятлова и поэтому выделить основную версию не можем. А слишком мало мы знаем именно о случае свинцовых масок — там зияют огромные лакуны. Так вот парадокс: тайны, о которых мы знаем слишком много, вызывают у читателя и зрителя подсознательное чувство тревоги. Вроде бы вот все налицо, факты изучены, но мы не можем определить генеральную версию. Наши знания достаточны, а способности недостаточны. Наконец я могу с вашей помощью сформулировать, в чем основа тревоги: реше-

ние зависит от нас, оно очевидно, оно в нашей власти — но мы испытываем недостаток сил.

Второй вид тайны — разбираемая сегодня история, когда у нас слишком мало сведений и все нитки, за которые мы могли бы потянуть, почти сразу обрываются. Это и непонятный джип, и неразборчивая записка, и препарат, который они приняли, и везде дыры. Вопрос: какое чувство вызывает тайна, пазл, в котором не хватает фрагментов?

— Беспомощность.

— Беспомощность — чувство слишком рациональное, хотя это почти точно.

— Злость, раздражение.

— Не думаю. Мне тут видится скорее приятное чувство, что есть что-то сакральное, непостижимое, чего мы никогда не узнаем и никогда не поставим под контроль. Блоковское «есть еще океан», — фраза, записанная им после катастрофы «Титаника»: помимо буржуазной пошлости, есть еще океан неведомого. Жестоко сказано, но честно: «Титаник», думаю, затонул из-за того, что все слишком его ненавидели, как в «Господине из Сан-Франциско». Так вот, загадка с утраченными фрагментами вызывает бесконечную лирическую грусть. Когда вы стоите перед лицом непознанного, когда вы видите, что существует на свете непознаваемое, к которому вы даже не подступитесь, — это примерно то же чувство, с каким мы в детстве смотрим на звезды. При нашей жизни никто не приблизится даже к ближайшей из них.

— Странно, а у меня это безразличие.

— Ну, вы счастливый человек. Безразличие тоже, кстати, довольно печальное чувство, потому что когда вы встречаете свою бывшую и смотрите на нее с безразличием — грустнее этого не может быть вообще ничего, это значит, что нечто в вас умерло. Но когда мы говорим о готических эмоциях, одной из главных является anxiety — труднопереводимое колючее слово. Это тревога, переходящая в одержимость. А вторая — эмоция глубокой, чистой и как бы составляющей основу мира печали.

Тот эфир, через который все передается, — печаль. Она есть, например, в *Extra-Terrestrial* Спилберга: мы понимаем, что можем прикоснуться к бесконечности, но не можем ни вместить, ни постичь.

— А беспомощность — готическая эмоция?

— Еще какая! Возьмем прокрастинацию — когда вы чувствуете, что нечто надо сделать, но сделать не можете. Какой гениальный триллер можно было бы сделать из «Обломова»! Человек физически способен встать с дивана, но морально не может этого сделать. Я очень всем рекомендую картину Бунюэля «Ангел истребления». Я, кстати, даже не знаю, почему она так называется. Собралась интеллигенция на вечеринку — и вдруг понимает, что не может покинуть дом, просто не может из него выйти, без развязки и объяснения причин. Та же ситуация, что и в романе Кинга «Под куполом».

И вот еще одна эмпирически понятная мне закономерность, которая особенно наглядна в деле о свинцовых масках. Вопрос ко всем: кто с большей вероятностью становится героем готического сюжета — герой или маленький человек?

— Маленький человек.

— Разумеется, потому что состояние беспомощности перед тайной — эмоция маленького человека. Кто мне назовет самый известный русский триллер о маленьком человеке?

— «Шинель».

— Молодцы! Приятно иметь дело с подготовленной аудиторией. В «Шинели», кстати говоря, происходят две эволюции. Первая — страшная эволюция мира Акакия Акакиевича, когда он понимает, что мир не ограничен его департаментом и есть темные улицы, на которых крадут шинели. Но происходит и страшная посмертная эволюция Акакия Акакиевича, который оказывается чудовищным привидением. Я думаю, что русская революция предсказана у Гоголя лучше, чем у кого бы то ни было. Маленький человек начинает срывать шинели с больших. Кстати, тоже вещь, понятная мне разве что эмпирически: одна из самых сильных триллерных эмоций — конфликт

бесконечно огромного и бесконечно малого. Вообще сочетание малого и великого, великана и карлика, что так хорошо обыграл Линч в «Твин Пиксе», характерная примета готики. Слишком большой и слишком малый — две патологии, два выхода из обыденности. Возможно, потому они и пугают, как всякая крайность. В случае свинцовых масок это контраст маленьких людей и огромной горы, на которой их нашли. Не желал бы я посещать эту запущенную местность, которая с тех пор ничуть не стала цивилизованнее.

Вот почему, кстати говоря, ситуация нынешней войны так готична и так близка всем. Маленькая Украина противостоит огромной России. Слишком большой, болезненно большой, слишком большой для себя России — маленькая Украина противостоит, как Давид Голиафу.

И эти два механизма представляются персонажами, которые олицетворяют маленького человека нашего времени. Я представляю этих механиков, я представляю, как от них пахнет потом и куревом, как они всю жизнь занимаются своими радиодетальями, извлеченными из чужих сломанных приемников. Вы же видели фотографии этих масок: как они грубо сделаны, как неумело. Мы понимаем, что это сделано неумелыми и невезучими людьми. Два лоха, которые поверили в бесконечность. Нет ничего более мистического, чем лох.

И наконец, последний вопрос по свинцовым маскам. С кем они выходили на контакт с помощью радиоприемника? Бога не предлагать.

— С дьяволом?

— Ненамного лучше, прямо скажу. По-моему, с такими же сумасшедшими, как они сами. Вспомните финал «Града обреченного» Стругацких. Кого видят Изя и Андрей, когда к ним кто-то приближается по пустыне? Самих себя. Они выходят на контакт с собой. Идеальный триллер — это когда вы выходите на контакт с некой непостижимой сущностью, и эта сущность оказывается вашей тайной личностью, вашей душой. Как у Вийона: «Я знаю все, но только не себя». Самая готиче-

ская французская баллада. Обязательно вспоминается «Сердце ангела» Паркера по «Падшему ангелу» Хьёртсберга — детектив, ищущий самого себя, и есть готика. Истинный страх — это не контакт с Богом или дьяволом, это контакт с неведомым двойником.

— А то, что это происходит в Латинской Америке, местности довольно мистической, Мачу-Пикчу, рисунки Наска, все такое, — это играет роль?

— Разумеется! Латинская Америка — чуть ли не главная локация современных триллеров, родина Хуана Рульфо с его «Педро Парамо», родина Роберто Боланьо, любимого моего прозаика, автора гениального «2666»! Что такое Латинская Америка с политической точки зрения? Это континент, на котором случились две колонизации: сначала инкская, потом поверх нее прокатилась испанская. Поэтому местное население в значительной степени бессильно, разочаровано, абсолютно демотивировано, пассивно перед любой диктатурой, идеалистично. Это люди, которые могут поверить в историю со свинцовыми очками. Россия же тоже прошла две колонизации. Одна колонизация варяжская, вторая хазарская.

Теперь переходим к проблеме куклы. Мы сегодня будем разбирать повесть о Буратино, анализировать ее в контексте страшной истории об ожившей кукле. Буратино совершает одну глубоко готическую вещь в этой истории: он носом протыкает реальность. Помните, когда он протыкает картину? Нос Буратино, как и нос де Бержерака, — его уродство, но прежде всего это инструмент для протыкания реальности.

Все легенды об оживших куклах довольно страшны, включая историю о сотворении человека во всех религиях и мифологиях. Кукла становится подобна человеку, потому что перенимает его главную способность. Но что есть ключевое свойство человека?

— Творческая способность?

— Ах, оставьте. Далеко не все люди ею наделены. Слушая вас всех, я дошел до самой страшной мысли, которая меня не устраивает, которой я не хотел бы делиться, но которая

верна, и она вам много раз пригодится — не только в триллере, а в жизни. Сущность человека — предательство. Способность предавать. «К предательству таинственная страсть», по Ахмадулиной. Это то, что сказал Арестович: сущность и сверхзадача модерниста — предательство. Модернист обречен предать свою врожденную данность, свою кровь, свою страну. Самостоятельный и независимый человек только и начинается с предательства, с измены всему врожденному. Как сказал тот же Боланьо, — меня потрясла эта фраза из позднего интервью: «Лучшее, что вы можете сделать с родиной, это забыть ее». Иными словами, предательство куклы, предательство человека по отношению к Богу выражается в свободе нашей воли. Проявив свободную волю, кукла демонстрирует то, что Адам и Ева продемонстрировали Богу. Они вызвали его разочарование... но и восхищение в каком-то смысле. Человек становится человеком с того момента, как он изгнан из рая.

— Когда женщина уходит, для нас это предательство, а для нее прогресс.

— Когда как. Это может быть для нее и регрессом. Но, к сожалению, свобода начинается с измены. Это то самое, что сказал Чернышевский — точнее, что Лопухов говорит Вере Павловне после ее признания, что она полюбила другого: «Прежде, мой друг, я тебя только любил, а теперь уважаю». Мне это чуждо, и, пожалуй, даже мерзко, но я понять это могу. Как понимаю и то, что лояльность может оказаться началом фашизма, что фашизм держится на лояльности.

— А кто является аналогом ожившей куклы в мире фантастики XX века? Клон?

— Были и до клона прецеденты. Робот. Кто придумал это слово?

— Карел Чапек.

— Даже не он, а Йозеф Чапек, его брат. А правила роботехники?

— Азимов.

— Отлично. Каково первое правило роботехники по Азимову?

— Не навредить людям. Робот не может действовать против человека.

— Совершенно верно. А теперь важный вопрос: возможен робот, который будет соблюдать это правило?

— Нет.

— Гениальная догадка. Почему? Потому что благо человека не совпадает с его понятием об этом. То, что делает ожившая кукла, например Буратино, — с точки зрения папы Карло бред, хотя в контексте всей истории это совершенно правильно. Тут противоречие в самой постановке вопроса: понятия робота о благе человека чаще всего человеку враждебны. И кукла не может не сбежать от своего создателя — как сбегает Электроник от профессора Громова; симптоматично, что играл его тот же актер, что и папу Карло, — всеобщий папа советского кино Николай Гринько, он же папа Криса в «Солярисе» Тарковского.

К вопросу о Буратино: что является вторым названием и главным символом этой книги? Золотой ключик. Ключ — символический предмет, имеющий долгую символическую историю и много разнообразных трактовок. В триллерах много таких сакральных предметов: часы, весы, кувшин, нож, драгоценный камень. Ключ — это и фрейдистский важный символ. А какие еще триллерные персонажи или предметы есть в повести?

— Сверчок.

— Правильно: он олицетворяет уют, но вместе с тем и предупреждает о готическом повороте, как у Диккенса. Он подает голос, но его не видно. В сказке про Буратино он еще и ворчливый мрачный предсказатель.

— Еще камин. Это там, как в «Гарри Поттере», своеобразный портал.

— Конечно. Страшно даже не то, что там портал. Страшно то, что там оказался театр под названием «Молния». Театр кукол —

довольно страшное дело. А владельцем этого кукольного театра оказывается, скорее всего, Мейерхольд. Это в его системе актер — кукла, тоже, кстати, периодически бунтующая. Но что самое страшное — я не знаю, почему этот театр называется «Молния». А книга итальянских впечатлений Блока, выведенного в образе Пьеро, должна была называться «Молнии искусства». Молния — символ грозы, революции, преображения. Я уже не говорю о том, что по большому счету Буратино из одного кукольного театра, театра Карабаса-Барабаса, сбежал в другой кукольный театр, где он все равно кукла.

И еще одна важная пара персонажей. Всякому сюжету соответствует свой набор коллизий и героев. Это доказала Ольга Фриденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра». Ее двоюродный брат Борис Пастернак это причудливо доказал на своем примере. Он писал свою пьесу о крепостном театре, которая называется «Слепая красавица». Там есть свой Буратино, довольно забавный. Но пьеса о крепостном театре всегда предполагает наличие там двух персонажей-странников. В случае Буратино это лиса Алиса и кот Базилио. А в пастернаковской «Слепой красавице» это Гурий и Мавра, побирушки, собирающие милостыню для своего разорившегося барина Костромского. Прототипом Алисы и Базилио, по некоторым догадкам, были Сологуб и Чеботаревская.

Зачем они нужны в этом сюжете? Они как бы борются за душу Буратино: Артемон воплощает собачью верность, Базилио — кошачью хитрость; между нами говоря, лучше быть котом Базилио, нежели пуделем Артемоном.

Первая легенда об ожившей кукле, понятное дело, — легенда о сотворении мира, о том, как Бог создал человека. Богу неинтересно играть с глиной, ему интересна игрушка, наделенная свободой воли. Бог ставит эксперимент, победит ли в этой кукле добро. Оно обычно побеждает. Вторая итерация — легенда о Пигмалионе. Ее воплощение в реальности, архетипический сюжет о скульпторе, чье творение оживает, — почти всегда преподносит нам финал, который в легенде не упомянут.

Если она ожила, он должен был окаменеть. Он должен чем-то за это заплатить. Вдобавок созданная нами возлюбленная почти никогда не ведет себя по нашим лекалам. Тот же Алексей Толстой, которого сюжет ожившей куклы маниакально интересовал — тут и переделанный из Чапека «Бунт машин», и «Буратино», — написал повесть «Граф Калиостро», где статую (в повести — картину) оживили, и появилась премерзкая бабенка, ничего общего не имевшая с идеалом главного героя Леши Федяшева. Мы знаем множество примеров в литературе, когда мужчина вылепливал женщину под себя, и эта женщина решительно брала над ним верх. «Пигмалион» Шоу — как раз история о том, как возлюбленная вышла из-под контроля. Ты ее воспитывал, воспитывал, а она — гляди-ка! Или мольеровская «Школа жен», когда герой десять лет ее воспитывал, а досталась она другому.

Но тут возникает вопрос, волнующий меня самого: какое чувство надо заложить, прошить в вашем творении, чтобы оно оставалось верным вам, зависимым от вас?

— Эмпатию? Сострадание?

— Думаю, что этого недостаточно. Думаю, главная пытка творца — неуверенность в себе, неудовлетворенность результатом. Человек, вами созданный, вами воспитанный, будет вам верен до тех пор, пока он не уверен в себе. Страшную вещь я сказал, правда? Потому что выходит, что в любом ученике мы должны воспитывать прежде всего недовольство собой. Более того, если в каждом вашем романе будет сквозить это чувство неудовлетворенности, которое передается и читателю, — это надежда на то, что следующий ваш роман все-таки будут читать.

Третий миф — об ассистенте, искусственном помощнике. Богу нужен помощник, и человеку тоже. Таким помощником является, как правило, голем. Это мифологический еврейский робот, созданный из праха и пыли. Поскольку голем наделен все же, как и человек, некоторой свободой и эмоциональным миром, главное переживание голема — это тоска. Она проис-

текает от его зависимости, во-первых, и от того, что ему не ясно собственное предназначение.

Что мне представляется принципиально важным в бесчисленных голливудских сюжетах об оживших куклах — не путать с ожившими мумиями, мертвецами, зомби и т. д.? Есть такая пословица: первый ребенок — последняя кукла. Я полагаю, что среди вас есть некоторое количество фанатичных отцов, обращаюсь прежде всего к мужской части аудитории, и некоторое количество таких же матерей. Каждый из нас знает чувство приятного ужаса при виде неожиданных качеств и способностей, которые демонстрирует наш ребенок. Дети не только агенты зла, что мы часто видим в современных триллерах, но вообще проводники контакта с потусторонним. Почему? Потому что они недавно оттуда. Помните, у Пастернака — самый мой любимый фрагмент: «Тоня возвышалась посреди палаты, как высилась бы среди бухты только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к материку жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда. Она только что произвела высадку одной такой души и теперь лежала на якоре, отдыхая всей пустотой своих облегченных боков. Вместе с ней отдыхали ее надломленные и натруженные снасти и обшивка, и ее забвение, ее угасшая память о том, где она недавно была, что переплыла и как причалила. И так как никто не знал географии страны, под флагом которой она пришвартовалась, было неизвестно, на каком языке обратиться к ней».

Но есть и второй аспект личности ребенка, тот, о котором мы предпочитаем не думать, — но Пушкин не боится: «И наши внуки в добрый час // Из мира вытеснят и нас». Ребенок — по определению наш друг, наше утешение, наша радость. Но не надо забывать, что ребенок — наш могильщик. Он нас похоронит и останется после нас. Ребенок — наш памятник. Более того: что он о нас скажет, то и останется. Свидетельство детей — самое авторитетное. Мы от них зависим, а зависимость — ситуация, в которой подозрительность неизбежна.

— Минуточку. Можем ли мы рассматривать тот конфликт, который случился теперь между нашими странами, как конфликт отцов и детей?

— Вероятно, но ключевой вопрос — кто здесь отец?

— Россия, это же очевидно.

— Совсем неочевидно. Кто старше — Россия или Украина? Терминологически и исторически Украина. Кто мать городов русских, помните? Поэтому здесь конфликт отцов и детей усугубляется неразберихой в ролевых моделях. Здесь схлестнулись, условно говоря, прошлое с будущим. Дети по определению правы, но и по определению жестоки. И если победит будущее, я очень боюсь, что я им после всего окажусь даром не нужен. То есть они победят, мы будем благословлять их победу, а потом они скажут: вы в нашей картине мира не предусмотрены. И Арестович не предусмотрен — он поедет гастролировать по разным странам с рассказом, как это было. (Лекция читалась в начале сентября 2023. — Д. Б.) Представить его живущим и работающим в Украине я не могу при всем желании.

Хорошо, увидимся послезавтра.

ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦИЯ

Наша сегодняшняя тема — взаимные трансформации человека и животного. Начнем с «Острова Доктора Моро» — самого жестокого романа Уэллса

Вообще, во взаимных превращениях человека и животного мы прослеживаем один из ключевых сюжетов XX века. И практически все сюжеты, которые так или иначе развивают тему взаимной трансформации человека и зверя, — классические готические триллеры. Элементы триллера есть, кстати, и в сказке о царевне-лягушке, и во всем фольклоре про оборотней. «Остров доктора Моро» — едва ли не чемпион по мрачности в антиутопиях XX века, но не менее жутко «Собачье сердце» Булгакова, тщетно выдающее себя за социальную сатиру, хотя на самом деле посыл здесь серьезнее и, так сказать, универсальнее. По большому счету «Собачье сердце» не смешная книга. Все, что там есть комического, остается более или менее в первой половине, когда Шарик постепенно превращается в чудовище. Это была очень милая собака. Но стоило Климу Чугункину внедриться в ее мозжечок, как перед нами оказался монстр — с собачьим сердцем и пролетарской головой. «Цветы для Эдджернона» — тоже не просто триллер и гораздо шире жанрового определения. Это одна из самых безысходных книг, когда-либо написанных, и Дэниел Киз в этом плане вообще молодец, потому что замечательно воплотил два главных трил-

лерных сюжета XX века, второй его половины. Один из них — «Цветы», а второй — «Таинственная история Билли Миллигана», задающая тренд уже на первую половину XXI века. Об этом мы будем говорить на следующем занятии.

Вопрос ко всем: почему триллеры на этот сюжет отличаются такой мрачностью тона? Относительно свежий пример — «День гнева» Гансовского, произведение, которое я, например, интерпретировать не берусь ввиду его крайней позднесоветской зашифрованности.

— Наверное, потому, что в этих сюжетах речь о потере человечности?

— Насчет потери человечности спорно, потому что как раз обретение человечности не делает животных ни счастливее, ни лучше. Даже такая, казалось бы, жизнерадостная картина, как «День дельфина» по роману Мерля «Разумное животное» — где дельфин трансформируется в человека и начинает разговаривать, — даже эта удивительная картина оказалась глубоко трагической и пессимистичной. Если вы спросите меня — а я как раз не уверен в своем ответе, — мне кажется, превращение во что-то, чем ты не являешься, это страшная вещь. Ты же себя теряешь, теряешь весь контекст, все окружение. Превращение Галатеи в живую женщину — мы говорили об этом применительно к мифу об ожившей кукле — тоже должно было обернуться для нее трагедией, а для Пигмалиона уж наверняка. В каком-то смысле жизнь — это и есть процесс превращения. Мне горько вам об этом говорить, но превращение молодого человека в старика само по себе не пряник, а один из трендов эпохи — смена гендера — тоже привлекает особое внимание и не обходится без драматической ломки. Еще один из трендов эпохи — скажем, превращение русского в иностранца. Жизнь — это всегда процесс превращения, трансформации. Но главное — что это статусное превращение, перемена статуса, не означает внутренней трансформации. В этом главная трагедия оборотня, который остается волком в человеческом обличье (наоборот еще хуже). В этом главная трагедия старика,

который в душе остается молодым. Вспомним, как Лимонов писал об этом в «Красавице, вдохновлявшей поэта»:

Самое неприятное, дорогой Лимонов, что чувствую я себя лет на тридцать, не более. Я та же гадкая, светская, самоуверенная женщина, какой была в тридцать. Однако я не могу быстро ходить, согнуться или подняться по лестнице для меня большая проблема, я скоро устаю... Я по-прежнему хочу, но не могу делать все гадкие женские штучки, которые я так любила совершать. Как теперь это называют, «секс», да? Я как бы посажена внутрь тяжелого, заржавевшего водолазного костюма. Костюм прирос ко мне, я в нем живу, двигаюсь, сплю... Тяжелые свинцовые ноги, тяжелая неповоротливая голова... В несоответствии желаний и возможностей заключается трагедия моей старости.

Вот, вероятно, волк-оборотень так чувствует себя в человеческом облике — и обществе.

Видите ли, человек склонен считать себя высшей формой жизни. Но когда животное превращается в человека, оно не становится выше, не перепрыгивает на следующую ступень. Нравственность животного — или те представления о нравственности, которые есть у животного, — укладываются в рамки инстинкта. А как только поверх инстинкта появляется разум, животное оказывается в мире, полном мрачных загадок. Чтобы объяснить трагизм этой темы, надо понять ее исторический контекст. Почему в таком большом количестве стали появляться в начале двадцатого века эти истории о превращении животных в человека? Добро бы причиной был дарвинизм, но причиной была совершенно конкретная вещь — классовая борьба и классовый переход. Все эти тексты без исключения — реакция на социальную революцию, надежда: кто был ничем, тот станет всем. Превращение, условно говоря, пролетария в хозяина мира пошло туго, неправильно, он так и не начал соответствовать этой новой социальной роли: власть масс привела не к прогрессу, а к довольно быстрой деградации социума.

И именно по этой причине бо́льшая часть текстов о превращении животного в человека проникнута глубочайшим социальным пессимизмом. Мораль всех этих текстов — кому велено чирикать, не мурлыкайте. Есть, правда, у Александра Беляева произведение о том, как сочетание черт человека и животного дало нечто прекрасное и гармоничное. Вы мне легко это произведение назовете.

— «Человек-амфибия»!

— Но тут возникает другой вопрос. Интересно, кто-нибудь догадается или нет? Почти одновременно с романом Беляева — за десятилетие до — появился совершенно нефантастический роман одного замечательного американского автора о том, как моряк пропутешествовал в следующий класс людей, превратился в писателя, разбогател. Чем заканчивается этот роман?

— Моряк утонул.

— Покончил с собой, да. Моряк уходит в океан. И, кстати говоря, уход Мартина Идена в океан очень похож на бегство Ихтиандра в свою стихию. Хотя на самом деле Мартину Идену полагалось бы вернуться в бездну своего класса, условно говоря (вспомним цикл очерков Лондона «Люди бездны», и именно в бездну в последней строчке уносит Идена). Но проблема в том, что класс его обратно не принимает. Помните «Короткие встречи» Киры Муратовой? Девушка, которая ходит к главной героине брать книжки, говорит: книжки-то я теперь прочитала, мне теперь со своими скучно, а ваши меня не берут. Это и есть проблема человека, который застрял между классами. Такой человек долго не живет. И я вам могу легко привести примеры, скажем, из русской литературы. Кого бы вы назвали русским писателем, который застрял между классами, вышел, условно говоря, из крепостного крестьянства, стал главным знаменем интеллигенции, но умер, едва перевалив за сорок?

— Чехов.

— Шукшин!

— Самое интересное, что и то, и другое верно. И, кстати, в русской циклической схеме литературного процесса между

Шукшиным и Чеховым обнаруживаются удивительные параллели — это не только общее их тяготение к драматургии, к театру, но и общая у них клаустрофобия, страх тюрьмы и болезненный интерес к ней. Шукшин вполне мог бы написать «Остров Сахалин». А Чехов вполне мог бы написать «Охоту жить» или «Други игрищ и забав». Но это так, в сторону. Просто для иллюстрации того тезиса, что человек, попытавшийся перепрыгнуть в следующий класс, обречен потому, что он одиночка в обеих средах. Он обречен потому, что его новые качества несовместимы с его прежней биологической сущностью.

— А «Коллекционер» Фаулза — не про это?

— Хороший вопрос. Ну, тут скорее речь о биологической — не только социальной — несовместимости двух антропологических типов, это то, что мы видим у Фаулза и в другой его замечательной повести, «Бедный Коко»: лучшее, на мой взгляд, его произведение, где в дом старого писателя проникает грабитель и уничтожает результаты его многолетнего труда. Просто так, ни для чего. И никак они не могут понять друг друга, как Миранда и Калибан в «Коллекционере», потому что между ними лежит непреодолимый антропологический, а грубо говоря, видовой барьер.

И здесь я должен поставить самый страшный вопрос. Именно безответность вопроса делает тему готичной. Мы не можем внятно определить, что делает человека человеком. Первым на этот вопрос попытался ответить Уэллс. Я вообще считаю, что Уэллс — величайший писатель конца XIX столетия, выше Киплинга и Голсуорси. Обратите внимание, все главные темы XX века им были угаданы, прежде всего эволюция и диверсификация рода человеческого, его распадение на элзов и морлоков. «Машина времени» — едва ли не самый популярный его роман. Именно Уэллс описал вырождающуюся, зажавшуюся цивилизацию в романе «Когда спящий проснется». Главная тема Уэллса в «Острове доктора Моро» — это те приемы, те методы, с помощью которых можно было бы сделать человека из животного. Доктор Моро, которого в недавнем фильме, кстати

говоря, играет Марлон Брандо, и играет, надо сказать, великолепно, отсылает нас к полковнику Курцу в *Apocalypse Now*. Так вот, доктор Моро практикует вивисекцию. Он считает, что воспитать высшую форму жизни можно с помощью боли. Больше всего он мучает человека-пуму, который как раз и разорвал цепи — но разорвал их лишь для того, чтобы убить доктора. Но есть и второй способ, с помощью которого он пытается сделать из них людей. Что они повторяют, сидя у костра? «Разве мы не люди? Ведь мы знаем закон». Но и то, и другое оказалось недостаточным.

Но что тогда? Любовь не предлагать. Ведь и любовь — преобращенный инстинкт, вокруг которого накручено множество романтических завитушек, лирических туманностей, но он остается инстинктом размножения.

— Вера.

— В замечательном тексте Кафки «Исследования одной собаки» мы видим, что вера — по крайней мере во всемогущество хозяина — присуща и собаке. Юмор тоже есть и у животных. А когда я читаю комментарии некоторых современников в соц-сетях, я вижу, что юмора нет и у большей части человечества.

— А работа над своими недостатками?

— Сложно, тут надо спрашивать этологов и зоопсихологов, но животное — например, слон — работает над своими недостатками, да и вообще, сам факт дрессуры...

— Эмпатия?

— Ну, тут мы очевидно отстаем не только от собак, но даже от муравьев.

— Совесть.

— Всегда, когда моя собака крала лишний кусок мяса, она демонстрировала такие муки совести! Впрочем, допускаю, что это были муки переедания, но непохоже. Каталась по столу, по полу, визжала, била хвостом, очень каялась. Я подозреваю, что здесь другое.

— У нас есть способность писать литературу!

— Может быть, они и писали бы литературу, но у них лапки. Нет, я думаю, главное — способность действовать в ущерб себе, против своих корыстных интересов и вопреки инстинкту. Конечно, те из вас, кто читали Лосского или Кропоткина о взаимопомощи у зверей, о способности зверей действовать в ущерб себе, но на благо рода, — вы, естественно, скажете, что это есть и у животных. Способность поступить в ущерб себе ради того, чтобы выжил род, — животным присуща. А вот способно ли животное умереть за принцип? Собака умрет за человека, да, у нее есть такая способность к самопожертвованию. Но способность действовать без выгоды, без смысла, ради чистого произвола — недетерминированно в принципе — вот это тот элемент человеческой свободы, который Кант считает доказательством божественной природы человека. Непредсказуемость. Прихоть, которую Достоевский ставит выше лакейского прагматизма. К сожалению, оказывается, что этот отвратительный произвол, описанный в «Записках из подполья», — пусть очень противный, но все же признак именно человечности. У Лема в «Дознании» — лучшем, вероятно, рассказе о Пирксе — человека от робота отличает именно способность сделать спасительную ошибку: ту ошибку, которая не заложена в программе робота и которая в конце концов спасает экспедицию.

— Животное никогда не убивает для забавы, в отличие от человека.

— Почему же, кошка с мышкой иногда играет ради забавы, жрать не хочет.

— У человека решения принимают не инстинкты, а разум.

— Кто вам это сказал?

— Эволюционисты.

— Эволюционисты ошибочно думают, что у них есть разум. А между тем эволюционисты действуют по самому простому инстинкту: придумывают самое простое и унижительное объяснение для сложных вещей, которых они не понимают.

— Я имею в виду, что человек, в отличие от всех остальных, сначала рождается, а потом становится. То есть он не определен изначально.

— Иными словами, вы хотите сказать, что человек может стать человеком, а может и не стать? Интересно. Вообще, если положить в основу антропологии свободу воли — давайте подумаем эту мысль до конца. Думаю, вы все читали «Невыносимую легкость бытия». Что было причиной невыносимой легкости их бытия? Отсутствие ответственности. Там же речь идет об эмигрантах. Что утрачивает эмигрант в первую очередь? Не родину, нет. Я назову ключевое понятие. Человек в процессе своей эволюции, в процессе своего роста усложняется. А эмигрант утрачивает эту сложность, потому что редуцирует свою жизнь до одной грани: как правило, до выживания. До тех нужд жизни, которые выходят на первое место в эмиграции. Сложность, комплексность — это та отличительная особенность, которая и делает человека человеком. У собаки один мотив, это может быть инстинкт, а может быть самопожертвование. Но собака в каждый конкретный момент слушается одного импульса. А человеком владеют многие. И выбирать из этих импульсов — это вопрос его свободной воли. И именно человек, в котором несколько личностей, является подлинным человеком. А человек, в котором одна, — является футбольным фанатом, или фанатом политической партии «Единая Россия». Иными словами, внутреннее единство является признаком примитивности и расчеловеченности. Очень горько мне обо всем этом говорить, но это так. И когда я смотрю на большую часть своих сограждан сейчас, я с ужасом думаю, что их людьми уже не делает ничто.

Я бы решился, наверное, сказать, что раздвоение личности и есть основополагающий, системный признак человека. Цельная личность — что-то очень страшное, я не желал бы иметь с ней дело. Мы знаем о человеке немного и знаем о нем только то, что хотим знать. Но вот рассказ Гансовского «День гнева» — о появлении разумных медведей, отарков, которые оказались

способны вытеснить человека из мира, победить его на всех фронтах. Я сейчас вдруг подумал, что проблему истребления отарков можно было решить элементарно: уничтожить отарков могут другие медведи, которые не стали отарками, потому что любые существа наиболее беспощадны к тем, кто вышел на следующую эволюционную ступень. Шарикова не надо было уничтожать, его можно было отдать другим собакам. Понимаете, кто активнее всего убивает люденов, условно говоря, людей новой эволюционной ступени? Люди, которые не могут им простить их новых способностей, их зубца Д. Отарков не надо было убивать именно потому, что остальные медведи составляют большинство. Бросивший курить не любит курящих. И наоборот, курящие ненавидят бросивших. И все мы являемся свидетелями того, как люди дружной стаей уничтожают любого поднявшегося над инстинктом. Оставшиеся ненавидят уехавших. Ну, кстати говоря, уехавшие платят им той же монетой. Иными словами, эволюция животного в человека приводит, как правило, к тому, что остальные животные его добивают. Мы это видим по «Острову доктора Моро», потому что те, кто стал людьми, пользуются чудовищной враждебностью со стороны тех, кто остался зверями.

— А что могут сделать люди, чтобы победить отарков?

— Боюсь, только объединиться. К сожалению, против стаи работают только стаи.

— А как-то скреститься с ними?

— Увы, скреститься с отарками человек не может. Генетически повесть Гансовского растет из повести Мериме «Локис» — там как раз история про гибрид медведя и человека. Ничего хорошего не получается. Именно поэтому на графа-медведя все время, если помните, набрасывают собаки. Но, к сожалению, противостоять готическому умному злу мы можем только одной ценой.

— Уподобившись им.

— Похоже, что да. Иными словами, научившись объединяться. Мне очень больно, что мне приходится объединяться

со многими людьми, с которыми бы я на одном поле не желал находиться. Но ничего не поделаешь, придется. И объединение фермеров в финале — единственный луч надежды, который я вижу в этом рассказе.

Меня интересует история с оборотнями, потому что это тоже история трансформации зверя в человека. Смотрите, оборотень сочетает в себе черты волка и человека. Мне это особенно близко, потому что я сочетаю в себе черты русского и еврея. Когда мне надо, я еврей, когда надо — русский. Я могу сколько угодно говорить о том, что между ними нет принципиальной разницы, но она есть. Эта двойственность позволяет быть своим отчасти и там, и там, причем оборотни часто забывают, что они делают в животном состоянии. Но это дает вам огромные преимущества, это дает вам видеть со стороны и волков, и людей. Мы все говорим, что оборотень — это проклятие. И самый трагический, самый страдающий оборотень в литературе последнего времени — Римус Люпин у Роулинг в «Гарри Поттере». Но есть же и огромные преимущества в этой позиции. Я понимаю русскую стратегию — быть всегда хуже оппонента. Я понимаю и еврейскую стратегию — разрушать идентичность оппонента и укреплять собственную. Оборотень — тоже принц-полукровка, метис, и в каком-то смысле ему сильно повезло. Подозреваю, что оборотень — новый и высший тип героя.

Кстати, напомним вам рассказ Пелевина «Проблема вервольфа в средней полосе»: он раскрывает очень важную готическую эмоцию. Дело в том, что настоящая любовь возможна только между уродами, между оборотнями. И когда этот герой попадает в свою стаю, он чувствует подлинное счастье. Любовь монстров друг к другу — та единственная любовь, в которую я верю. Любовь здоровых людей всегда имеет нездоровый привкус размножения. А вот любовь изгоев, любовь уродов, особенно любовь Вервольфов, взаимопонимание, которое существует между Вервольфами, — исключительно. Я приведу Вам, пожалуй, пример готического стихотворения, которое тоже

к Вервольфу имеет отношение. Это один из текстов Михаила Щербакова.

Для тех несчастных, кто словом первым
И первым взглядом твоим сражен,
Ты есть, была и будешь перлом,
Женой нежнейшей из нежных жен.

В округе всяк, не щадя усилий,
Трубит — как дивны твои черты...
Но я-то знаю, что меж рептилий
Опасней нет существа, чем ты.

Под нежным шелком, сквозь дым фасона,
Свиваясь в кольца, как напоказ,
Блестит туловище дракона!
Но этот блеск не для третьих глаз.

Для третьих глаз — ты в нарядной блузке
Сидишь изящно, глядишь светло,
Читая что-нибудь по-французски,
К примеру, Шодерло де Лакло...

Не только зубы, но даже десны
И даже губы твои, клянусь, —
Столь кровожадны и смертоносны,
Что я и сам иногда боюсь.

И тем смешней слепота, с какою
Очередной обреченный франт,
Рисуясь топчется пред тобою,
Как дрессированный элѐфант.

Отмечен смертью любой, кто страстью
К тебе охвачен, любовь моя!
Однако, к счастью или к несчастью,
Об этом знаю один лишь я.

А я не выдам, не беспокойся.
Чем навлекать на себя грозу,
Уж лучше сам, развернувши кольца,
Прощусь — и в логово уползу.

Это предсказуемый финал, но почему здесь упомянут Шодерло де Лакло? Потому что в «Опасных связях» главная тема — это любовь Вальмона и герцогини, двух чудовищ. Любовь монстров — самая готическая эмоция, потому что это сочетание омерзения и страсти, братство в унижении и в страсти, и тот, кто это понимает, — тот знает, что такое настоящая любовь. Но большинству из нас долго приходится искать своего дракона.

Следующая тема — раздвоение личности, диссоциация. Это «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона и «Орля» Мопассана.

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

Сегодняшняя наша задача — классификация монстров. Именно эволюция монстров в триллере — самый перспективный способ уловить генеральную тенденцию. Я буду объяснять сейчас вот ровно самое главное, на чем триллер держится вообще. Триллер как жанр держится на допущении, что самое рациональное, самое полное объяснение не исчерпывает ситуации. Иными словами, что помимо уровня ее рационального осмысления всегда существует уровень метафизический. И более того — только метафизическое допущение помогает выделить и осознать послание божественного автора. Разумеется, у происходящего может быть материалистическая причина, но смысл происходящего материалистическим не является и, более того, не исчерпывается. Понятно ли, о чем я говорю? При полном владении исходными данными мы можем объяснить Тунгусский метеорит, мы можем объяснить Чернобыль, мы при желании можем объяснить ковид. Но послание, которое нам предложено этой историей, смысл этой истории — не исчерпывается ее рациональным объяснением. Нам хотят сказать нечто важное, нечто гораздо большее, чем набор фактов. Иными словами, история человечества может на каждом конкретном уровне иметь материалистическое и даже, я бы сказал, экономическое объяснение. Но смысл к этому не сводится, и все

эти материалистические причины — не более чем механизмы божественной воли.

— Такие мысли о недостаточности науки были у Айтматова в «Тавре Кассандры».

— Насчет «Тавра Кассандры» не уверен, потому что как раз философия этого романа — не самая сильная его сторона. Но смысл понятен: мы можем научно объяснить чудо, но цели чуда, механизмы и смысл чуда, транслируемый нам, мы объяснить не можем. Об этом скорее, если на то пошло, «Чудо» Юрия Арабова. Готика заключается не в том, что событие имеет мистическую причину: настоящая мистика заключается не в том, что Иван Иванович оторвался от пола и полетел. Мистика заключается в том, что по совокупности материалистических причин с миром происходит тем не менее чудо. Русская революция имела множество материалистических и экономических предпосылок. Но по природе своей она была явлением, которое размыкает, разламывает границы реальности. Да, собственно, метафизика и есть божественное объяснение материалистических вещей.

Таким образом мы видим, что человек живет в трех реальностях — или, если угодно, последовательно живет в трех состояниях. Первое — состояние детской веры. Такая вера мила, но, в общем, недорого стоит. В это время мир правильно устроен, есть мама с папой, они спасут. Второе состояние, последовательно наступающее, — состояние подросткового отрицания. Мир устроен несправедливо, Бога нет, никто не поможет и вообще чудес не бывает. Но есть и третье, просто до него не все доживают. Мир все равно по природе своей метафизичен, и Бог в нем несомненен — именно вопреки всем абсолютно очевидным и признаваемым нами материалистическим факторам. Эволюция божественна, невзирая на то, что мы понимаем ее механизмы. Любовь необъяснима, хотя мы понимаем, что в основе ее лежит размножение. Даже жизнь, хотя она кончается смертью, на самом деле смертью не кончается, потому что на почве довольно глубокой рефлексии мы понимаем, что

бессмертная душа у нас есть все равно — нечто бодрствующее, пока мы спим. Вот на этом удерживается триллер. Поэтому история Джемисонов (о них ниже) прекрасна тем, что какие бы рациональные объяснения мы ни нашли, все равно в этой истории сквозит страшное и чудесное: как сказано у Лема, еще не прошло время жестоких чудес. Мы живем в мире жестоких и трагических чудесных происшествий. Исходя из этого, я хотел бы поговорить о классификации чудовищ в триллере.

Кто может сказать, каковы были первые чудовища во всех первых триллерах, с чего начинается развитие жанра?

— Привидения.

— Драконы.

— Духи. Боги.

— Совершенно верно. Это иррациональные существа, которыми помимо нас населен мир. И в основе триллера — это тоже очень важная тема, ее стоило бы проанализировать отдельно — в принципе лежит не религиозное чувство, или, вернее, тот своеобразный извод религиозного чувства, который сегодня популярен и продуктивен. В основе триллера лежит подозрение, что мир населен не только нами. Вот это, пожалуй, самый опасный и вместе с тем самый интересный извод религиозного чувства. Из него следует как минимум два вывода, две леммы из теоремы. Первая: мы тут не главные. Очень может быть, что главными тут задуманы, например, насекомые, которых больше, или морские гады, которых мы не видим, или те существа, для которых наши органы зрения и слуха недостаточны. Но мы все понимаем, что иногда просыпаемся с утра в отвратительном настроении, для которого нет материальных причин. Это не физическая ломота: физически мы чувствуем себя превосходно, и погода нормальная. Но, видимо, мы в этот момент чем-то одержимы или кто-то сквозь нас проходит. Мир населен теми сущностями, которых мы не улавливаем. А кто улавливает, кстати говоря?

— Кошки. Животные.

Да, и дети иногда на очень ранних этапах. Или сумасшедшие, но у них та проблема, что они, как правило, не могут этот опыт зафиксировать и изложить. Но хорошо улавливают животные и хорошо улавливают дети. Любопытный эпизод в развитии любого ребенка — обычно с восьми месяцев до двух лет, потом исчезает (но не у всех!) — ребенок начинает разговаривать с условным Сережей, как его называют в российской педагогике, с воображаемым другом, который присутствует в комнате. Кстати, на контакте с этими невидимыми сущностями построен почти любой триллер об одержимости дьяволом. Помните, в «Изгоняющем дьявола» с чего начинается? Девочка начинает разговаривать с неким капитаном Гауди, который вызывается с помощью игрушки, планшетки. Этот капитан придуман очень хорошо.

— Карлсон...

— Да, это моя любимая тема. Как выглядит Карлсон в мифологии XIX столетия? Это летающая сущность, ангельская или демоническая, которая навещает одиноких детей. Например, у Лермонтова это демон, конечно. Карлсон — это ангел атомного века. И в Карлсоне довольно сильно демоническое начало, потому что он побуждает малыша именно разрушать игрушки, лазить по крышам, лгать родителям. Мэри Поппинс — еще более демоническая сущность, потому что она, прямо скажем, недобрая няня. Вы знаете, вероятно, что Пэм Трэверс придумала свою Мэри Поппинс, побывав в Советском Союзе и пообщавшись с советскими воспитательницами в яслях. Записки Пэм Трэверс о посещении СССР «Московская экскурсия» — одно из самых демонических чтений, которые я могу предложить: все-таки 1932 год. Карлсон — не просто воображаемый друг, потому что воображаемый друг обычно нам равен. А Карлсон — летающая сущность, наделенная сверхспособностями. Кстати, можете себе представить, как прекрасна была бы картина Врубеля «Карлсон летящий» или «Карлсон поверженный» — две ножки в полосатых носках торчат из мусорной кучи.

Да, мир населен не только нами. И понятное дело, что первыми такими сущностями в истории человеческого сознания являются ангелы, демоны, боги, бесы, невидимые помощники, те, кого в обэриутском кругу принято было называть вестниками. Я думаю, что в познании этих сущностей дальше всего продвинулись близкие к обэриутам философы Липавский и Друскин, два мыслителя, занимавшиеся философскими основаниями хармсовских интуиций. Хармс писал подробные отчеты — «О том, как меня посетили вестники». Вестники — это гонцы между мирами. Хармс, как полусумасшедший или человек с очень тонким душевным аппаратом, называйте как хотите, — лучше других эти сущности улавливал. Это не обязательно могущественные существа. Очень часто это просто медиаторы, посредники между нашим миром и миром незримых сущностей. Просто готическое мировоззрение предполагает в этих сущностях не помощников, не друзей человека — и вообще готическое мировоззрение исходит из того, что невидимый мир страшнее видимого, что наше земное бытование по сравнению со смертью вполне себе подарок. Готика — это метафизический пессимизм.

Жизнь — это место, где жить нельзя:

Ев — рейский квартал! —

читаем мы у Цветаевой. Именно отсюда, кстати, сложная и богатая метафизика еврейства: еврей — тоже чужой, представитель тех не совсем людей, которыми населен наш мир. Антисемитизм в основе своей имеет не безразличность, не высокомерие, не презрение, но страх. Кровавый навет — мифологическая конструкция, допускающая применение евреями крови христианских младенцев в оккультных целях, — легенда не менее готическая, чем вампиризм. У Горького на эту тему написан гениальный рассказ «Каин и Артем». Для многих это в самом деле мощный шок — что мир населен не только нами, но и евреями. А евреи не совсем мы.

Итак, первые герои готики — незримые сущности. А дальше?

— Зомби?

— Почти в точку. Зомби — это кто?

— Мертвецы.

— Молодцы. Мы говорили с вами о том, что в основе готики лежит инверсия, измена вещи. Вещь оказывается не тем, что мы от нее ждали. Невозможно представить более наглядную инверсию, чем оживший покойник. Поэтому следующая инверсия, следующий герой готики — это оживший мертвец. Мы понимаем в принципе, что оживший покойник несет нам угрозу. Любопытно, что в традиционных фольклорах, фольклорах оседлых народов оживший мертвец вызывает ужас именно потому, что это инверсия, отклонение от нормы, нарушение традиционного порядка вещей. А кем является оживший мертвец в фольклорах народов кочевых или молодых?

— Духом-покровителем.

— Совершенно точно, другом. Исследования цыганского фольклора показывают, что большинство ценностей оседлого народа противоположно ценностям народа кочевого. Народ кочевой живет в этически подвижном мире: новизна вызывает не ужас, не опасение, но приятие и оптимизм. Любопытно, что воскресший покойник, например, у американцев, у нации сравнительно молодой, очень часто является другом. В одном американском триллере трусливому мальчику помогает его дедушка, участник гражданской войны. Вообще Хэллоуин, когда вылезает всякая нечисть, — это праздник, кутеж, гулянка, поэтому его так и ненавидят российские традиционалисты. А вот в России воскрешение мертвых почти всегда вызывает панику. Надо быть очень большим традиционалистом в Америке — например, Стивеном Кингом, — чтобы в ожившем мертвце видеть врага, как в «Кладбище домашних животных». Там мораль: ни в коем случае не оживляйте мертвых, потому что этим вы впускаете в мир перверсию. А так-то в большинстве хэллоуинских историй визит покойника скорее в радость, а у латиноамериканцев — в «Восставшей Мексике» Эйзенштейна целый эпизод этому отдан — вообще существует праздник

смерти, «День мертвых», 1–2 ноября. Мексиканский карнавал смерти имеет в основе память о двух конкистах, двух завоеваниях. Смерть — действительно повод для карнавала, потому что для коренного населения это единственная форма побега и протеста. Смерть — это возвращение к себе настоящему. Поэтому мексиканский карнавал смерти, которым Эйзенштейн предполагал закончить «Восставшую Мексику», это в известном смысле протест наций, загнанных под иго. Покойник является помощником и поддерживающей, покровительствующей силой или для молодых наций, или для кочевых наций, или для наций, чье состояние так или иначе является результатом насилия, перверсии, колонизации.

Есть еще особый отряд монстров — это выродки, условно говоря. Это еще одна категория персонажей, вызывающая ужас: в древнем Риме безумцев называли *varias* — другие, не такие, как мы, существующие в иной логике. Кстати, я должен признаться, что ничего так не боялся в детстве, как инвалидов, ДЦПшников, колясочников, людей с синдромом Дауна. Наверное, у меня было очень консервативное в этом смысле детство и очень консервативное мироощущение. Меня радует и восхищает инвалид, преодолевающий болезнь, но сама по себе болезнь ужасает. Я понимаю, что по нынешним временам это рискованное признание. Но ведь и у Кинга носителем ужасного иногда является смертельно больной, как в том же «Кладбище домашних животных» сестра Рэйчел — изуродованная болезнью Зельда, образ которой ее преследует. Ведь это тоже иррациональное, которое вторгается в жизнь.

— Тоже позволю себе неполиткорректное высказывание, но, по идее, люди с синдромом Дауна являются другим видом по отношению к нам. Там другое количество хромосом. И не может ли нас еще поэтому пугать, что это...

— Конечно, у них другая логика поведения. Знаменитый режиссер ленинградского телевидения Игорь Шадхан, автор «Контрольной для взрослых», рассказывал, что снимает фильм о даунах и наблюдает за поведением одного мальчика: он в сво-

ем селе каждое утро ходил по домам и раздавал из пачки сухие макаронины, а вечером ходил и со всех собирал их. Это он таким образом коммуницировал, устанавливал непонятные нам связи.

Ведь это такое русское, в каком-то смысле языческое заблуждение, что болезнь посылается по грехам. В христианстве этого нет. Болезнь дается по иррациональным причинам. Если бы болезнь давалась по нравственному критерию, болели бы только злодеи. И в каком-то смысле это было бы правильно, потому что на входе в зло стоял бы очень серьезный фильтр. Не хочет ли кто-нибудь написать антиутопию? Продаю сюжет, который будет во всем мире востребован: болеют только плохие люди, и мы начинаем их жалеть. Более того, здоровые моральные люди начинают вызывать у нас омерзение. Как показала Улицкая в одной из самых точных своих работ, болезнь вызывает самый сложный комплекс ощущений у свидетелей, у родственников — смесь сострадания, скуки, безразличия, отвращения... С больным происходит важная вещь: он меняется — и очень часто меняется в плюс. И в финале этой антиутопии мы бы увидели мир духовно преображенных злодеев — и жирных, зажавшихся, зажившихся моральных людей. Мир, где больные являются носителями морали. Ну, собственно говоря, такая книга уже написана. Это роман моего любимого автора Руслана Козлова *Stabat Mater*.

Следующий извод триллера — истории о чудовищах. Чаще всего это чудовища древние, которыми земля была населена до нас. Тут формулируются сразу две страшные догадки: первая — что земля принадлежит не нам, мы о ней уже говорили, а вторая? Кто из вас способен ее сформулировать?

— Что мы тоже когда-нибудь вымерем?

— Bravo, отлично. На древних чудовищах построены «Маркотова бездна» Дойля и весь цикл Крайтона о парках юрского периода. Есть еще одна версия монстра — древний или современный пришелец из космоса. В литературе космос трактуется двояко. Есть трактовка, условно говоря, оптимистическая, ма-

териалистическая или по крайней мере прогрессорская: космос несет нам добро. Там нас ждут цивилизации, с которыми мы должны подружиться. А вот, как ни странно, в основе мира Стругацких лежит готическая концепция космоса, потому что в космосе живут Странники. А кто такие странники? Это почти как вестники у Хармса. Чем занимается Комкон-2, секретное подразделение Комиссии по контактам? Комкон-1 занимается нормальными, дружественными контактами с другими инопланетянами типа пандорианцев. А Комкон-2 — это контрразведка, тайная полиция, своего рода зеркальное отображение прогрессорства — то есть антипрогрессорство: как бы нас кто не спрогрессировал. Они выделяют среди нас тех Странников, которые пытаются нами управлять. Это попытка человечества отсечь волевые влияния на него. И то, что присутствие Странников в нашей жизни ощутимо, я просто чувствую физически: да, некоторые люди иногда являются носителями не совсем земной морали и не совсем земной цивилизации. Например, по всей логике истории Гитлер мог получить ядерное оружие, но вот не получил. Это прямой случай вмешательства могущественных внеземных сил. Только Юлиан Семенов это объяснял вмешательством Штирлица, который похитил физика Рунге и отправил его американцам. (Физик Рунге существовал реально, но ядерными проблемами не занимался — Семенов дал эту фамилию, по всей вероятности, Оппенгеймеру, о чем и снят позднейший триллер, вызвавший массу споров.) А мы с вами можем это объяснить вмешательством инопланетных сил. Кстати, вопрос для создания современной утопии, упражнение на сюжетную изобретательность. Вот сейчас у главного маньяка-агрессора есть ядерная дубина. Представьте себе, что вы агент странников-прогрессоров на Земле. Что бы вы сделали? Рискуйте, все свои, стукачей нет, Bard вообще нежелательная организация в России.

— Я бы дала аналогичную дубинку Украине.

— Сильно подозреваю, что это бы здорово ускорило апокалипсис.

— Я бы сделала все, чтобы он сошел с ума моментально и стал бы совсем другим человеком.

— Это опасно. Это игра с непредсказуемыми последствиями: допустим, он стал добрым, но готика на то и готика, чтобы оборачивать ко злу даже благо. Вообразим доброго государя, который при этом наделен неограниченными возможностями и верой в свою миссию. Он ведь и сейчас считает себя агентом добра против западного глобального зла.

— Придумать защитный купол...

— Представьте себе мир под этим защитным куполом. Стивен Кинг вам в помощь.

— Недавно был рассказ Сорокина, где все боеголовки превратились в сахар.

— Был, «Фиолетовые лебеди». Но это, сами понимаете, неосуществимо даже для инопланетянина.

— Если бы я был бы странником, я бы ничего ему не делал. Потому что, скорее всего, я бы знал, что это все уже отсырело давно. И все уже давно не работает на самом деле.

— Вот это, как всегда у вас, перспективный ход. Но что будет в следующей стадии? Хорошо, вот они нажали кнопку, вот у них не сработало. Что дальше?

— Мне кажется, они бы начали договариваться.

— Договариваться они бы как раз не начали. Когда у одного итальянского писателя, а именно у Чезаре Павезе, случились проблемы с проституткой — не встал, грубо говоря, — он ее искусал. Ресентимент — всегда реакция на бессилие. Это стал бы мир такого ресентимента, что актуализировался бы лозунг «Так не доставайся же ты никому». Это был бы шанс на самое страшное озверение, на мир, который уничтожает себя без ядерного оружия. Потому что ядерная война — не единственный способ уничтожить человечество. Оно может уничтожить себя на почве рокового разочарования. Помните, у Роберта Фроста?

Один кричит, что с миром пламя

Покончит, а другой — что лед.

Меня спросить, так, между нами,

Я полностью стою за пламя,
Но если этот мир невзгод
Быть должен дважды уничтожен
То я считаю, что и лед
Надежен
И вполне сойдет.

— А мой вариант — как у Стругацких, «За миллиард лет до конца света». Вмешивается гомеостатическое мироздание. Отдан приказ, а тот не доехал, тот упал, третий заблудился, четвертый усомнился, пятому кирпич на голову упал...

— А вот это была бы гениальная схема. К какому ощущению это привело бы человечество? К смирению. Мы не все можем. Ох, черт, побери! Какую можно написать вещь о том, как ядерная война не состоялась из-за смешных причин. Где-то машина забуксовала, где-то генерала оса в нос укусила... Только надо это очень смешно написать. На том же триллерном сочетании великого и ничтожного.

— А я бы со страхами работала, я бы узнала психологию, кто чего боится...

— А как с их страхами работать? Любая работа со страхами приводит к их усилению или гиперкомпенсации, мы ли с вами этого не знаем? Поработаешь с одними — вылезут другие, а то как, простите, с липосакцией: просто жир начинает откладываться в другом месте, совершенно непредсказуемом.

— Можно дать ему великолепную бабу, секс, который так его заведет, что ему станет жалко умирать.

— Это, кстати, вариант. Инопланетянин является к нему такой огонь-девкой, что ему становится жалко взрывать мир. И тут, прикиньте, какой поворот: он по возрасту уже ничего не может с ней сделать и жмет на кнопку немедленно!

— Нет, инопланетяне могут поднять любой член, это они умеют.

— Дорогие друзья, о, как далеко мы ушли от основной темы, но как креативно мы от нее ушли! Вы знаете, отцы, меня сейчас пробила гениальная мысль. Мы помним, что по итогам нашего

семинара каждый должен написать триллер. Товарищи, давайте издадим сборник рассказов, в каждом из которых гротескно, фантастически и притом доступно преодолевается ситуация мировой войны. Один рассказ об инопланетянине, который является мужской сущностью, но ему надо притвориться женщиной, и это мучительно, и это очень интересно, и он трансгендерно является к генералиссимусу и ему отдается. А другой — история о смертельной болезни, когда болеют только плохие. Третий — комический сценарий о тотальной нескладнице. И этот сборник будет нашим заклинанием. Я лично берусь написать туда рассказ, я еще подумую какой.

И все-таки я хочу вернуться к проблеме классификации монстров, потому что мы увлеклись, как всегда, собственным творчеством. Уже на сие Раскольникова о трихинах в финале «Преступления и наказания» было понятно, что главное зло переселяется внутрь человека. И вот, в 1888 году произошли два почти синхронных события, доказывающие, что законы самодвижения литературы не управляются никакими объективными закономерностями — или управляются непознаваемыми. Одновременно два ровесника, два писателя очень разного темперамента, представитель неоромантизма Стивенсон и пионер неоготики Мопассан (он, конечно, основатель неоготики, потому что у Мопассана миром управляют страшные непознаваемые силы — Эрос, проклятие, безумие и так далее) пишут два рассказа, совершившие революцию в жанре. Ужас перемещается в глубь человека. У Стивенсона это самое известное произведение о раздвоении личности — «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». А повесть Мопассана «Орля», как всякая неоготика, написан гораздо сильнее, но, как всякая неоготика, имеет гораздо меньшую сферу влияния. Я рассказывал вам версию о том, что Путин является Хайдом Ельцина. История о раздвоении личности в основе своей имеет самую страшную догадку, особенно отчетливую в «Орля». Решение принимаем не мы. Решение принимает наш мозг, логика которого нам не ясна. Достоевский спрашивал, знает ли пре-

ступник — убьет он в следующую секунду или нет? Вопрос о том, кто принимает решение, становится главным вопросом XX века. Этот вопрос перемещает проблему во внутренний мир человека. Монстр переселяется в нас. Собственно, что описано в «Орля»? Формально это клинически точная картина обсессивно-компульсивного расстройства, синдрома навязчивостей, о котором мы уже говорили. Это тревога, страх, повторяющиеся ритуалы. И вот у Мопассана поставлен самый страшный вопрос. Иногда мы понимаем, что надо закрыть форточку. Но этого хотим не мы. А что в нас этого хочет, мы не знаем. Обсессивно-компульсивное расстройство — это мост к человеку будущего, потому что в человеке будущего не одна личность. Вообще цельность личности в наше время нарушена бесповоротно, и большинство психологических голливудских сюжетов — «Головоломка», «Идентификация», «Жатва» — повествуют об этом. Дэниел Киз в «Таинственной истории Билли Миллигана», само название которой отсылает к «Странной истории Джекила и Хайда», ввел понятие светового барабана. Это понятие из ток-шоу: на барабан выходит управляющая личность. Но эта управляющая личность не всегда одна и та же.

К сожалению, то, что человек делает, — объективно не результат его желания, его хотения. Это результат какого-то знания, которое живет в нем бессознательно. Мы контролируем не все свое сознание, а весьма незначительную его часть: пока контролирующая личность стоит на световом барабане, другие ведут свою жизнь, и настроение наше зависит не только от этой управляющей личности, а от всей совокупности нашей психической жизни, о большей части которой мы попросту не осведомлены. Повесть Стивенсона — как раз история о том, как управляющая личность потеряла тормоза и Хайд начал вылезать неконтролируемо. Любопытно, что помимо Джекила и Хайда в этом персонаже наверняка жило гораздо больше субличностей, но не все они были манифестированы. Дописать за Стивенсона было бы крайне любопытно: все они погибли в тот момент, когда отравился Джекил, а ведь многие могли спасти

положение, если бы у них хватило сил достучаться до него. Может быть, неправильная примесь в этом зелье раскрепостила бы другую личность, законопослушную и адаптивную, которая нашла бы выход из положения.

— А вы говорили, что сами страдали ОКР, но излечились.

— Не совсем «излечился». Меня излечил профессор Жолковский.

— Каким образом?

— Я должен был делать доклад на его семинаре, но я, пока не раскрыл «Сапера», — знаете игру? — не мог выйти из дома, вообще тронуться с места. Возникает ощущение невыполненной миссии, ну, сами знаете. А в Штатах нельзя опаздывать на семинар, тут гениальную рассеянность не уважают — это считается просто оскорблением студентов. И он ходил вокруг меня кругами, потом бегал, потом окончательно взбесился — и просто вырвал шнур из розетки. И я спокойно пошел докладывать.

Кстати, от аэрофобии я тоже излечился не сам. Меня ужасно накрывало в самолете на взлете, турбулентность меня вообще выводила из себя... А тут я полетел в Камбоджу писать про девушку-маугли, которую поймали в лесах в провинции Ратанакири, — очень интересная, страшная история, она есть у меня в сборнике «Палоло». И мне так страшно было в этой провинции, в дикой камбоджийской глуши, в совершенно чужом мире, что когда самолет-кукурузник с совершенно изрытой взлетной полосы, по которой гуляли куры, все-таки унес меня оттуда — у меня всякая аэрофобия прошла стремительно, до того мне хотелось оттуда исчезнуть. Жизнь — лучший доктор, это еще Чехов понимал.

— Страх страхом вышибают.

— Ну разумеется! Говорит же Владимир Леви: вылечить зависимость нельзя, это черта психики, но можно пересадить с одной зависимости на другую. Скажем, из алкоголика сделать трудоголика. В некотором смысле «Орля» об этом же, потому что вместо ОКР у героя возникла мания суицида. Он понял, что покончить с Орля — значит покончить с собой. Для начала он

поджигает собственный дом, но и после того, как дом сгорел, сущность остается в нем. Она ускользнула из запертой комнаты.

«Орля» — переход триллера на качественно новый уровень. Это перемещение зла в область нашего я, которая само себе не подотчетно. Некоторые черты того же расстройства личности мы наблюдаем в истории Джеймисонов, которую я просил проработать к этому семинару. (Читатель, поищи эту историю в сети — она подробно изложена во множестве мест: это загадочное исчезновение семьи в лесах Оклахомы 8 октября 2009 года или чуть позже — вы сами поймете, почему нет точной даты.) Что в истории Джеймисонов является самым страшным?

— То, что их нашли в пяти километрах от места, где искали. От машины.

— Ну да, потому что это в принципе алогично. Но я бы сказал, что самое страшное — это лицо девочки на последней фотографии. Она улыбается, но улыбается очень нехорошо. Словно что-то знает. И отдельный ужас — это хроника камеры наблюдения из их дома, где они собирают вещи перед поездкой — и собирают вяло, двигаясь замедленно, как бы по чужой воле. Эти 24 часа, когда они медленно заносят вещи в минивэн, как бы парализованные, — вот это самое страшное. Иногда они даже без вещей туда-сюда слоняются по участку. Тут тоже возникает ощущение навязанной, чужой воли. Но самым страшным в интерпретации этой пленки было бы открытие, что люди вообще обычно собираются именно так. Если нет срочной опасности, мы всегда стараемся оттянуть момент отъезда. Момент отъезда, как мы уже говорили, — всегда рубеж, момент перехода из контролируемой реальности в неконтролируемую.

— А вот эти надписи на доме, закрашенные впоследствии?

— Я как раз считаю, что это ложный след. Ну подумаешь, жили до них в этом доме какие-то сектанты или дети, которые писали или рисовали на стенах разную ерунду, — а Джеймисоны закрасили. В триллере обязан быть ложный след, но он не должен перетягивать на себя главное внимание, просто в готике реальность всегда как бы двойится. И мы никогда не зна-

ем, какой выход из лабиринта является надежным: их может не быть вовсе, а может быть несколько.

Наша следующая тема — триллеры о смерти и бессмертии. Рекомендую всем прочесть рассказ Набокова *Ultima Thule* — первую главу неоконченного романа 1940 года, он там мог проговориться о вещах слишком важных, и чтобы не дать ему закончить роман, некие силы развязали вторую мировую войну и сдали немцам Париж. Людям особо продвинутым рекомендую источник этой фабулы, а именно роман Федора Сологуба «Капли крови» — первую часть трилогии «Творимая легенда». Это первоклассное сочинение, хотя у автора большие проблемы со вкусом — но гению вкус не нужен, он создает новый канон. Теперь вопросы.

— Вы часто говорите «хорошая идея», но что вы называете хорошей идеей?

— Хорошая идея — это не все, но это старт процесса, в автомобильной терминологии — стартер. На одном стартере автомобиль не едет, но он дает искру, которая в результате срабатывает.

— От чего лучше отталкиваться — от героя или сюжета?

— Вечный спор. Я человек простой, поэтому отталкиваюсь от сюжета. Потом уже сюжет проявляет героя.

— Вопрос о Хайде. Я правильно понимаю, что любой интеллект — или хотя бы просто человек с богатой внутренней жизнью — неизбежно сталкивается со своим Хайдом? И отсюда вопрос, что нужно делать, чтобы этот Хайд не возобладали?

— Свой Хайд есть у каждого, это, боюсь, справедливо. А вот на ваш второй вопрос ответить довольно трудно. Знаете, что является первым признаком Хайда? Как его обнаружить в себе? Кстати, раз уж мы об этом заговорили, идея почерпнута из повести Диккенса «Договор с призраком», и самое любопытное — в каком обличье эта злая сущность появляется у Диккенса. Это был маленький мальчик с блестящими голодными глазами. Всегда голодный, очень маленький, и глаза у него ярко блестели. Зло — инфантильная сущность, и универсальным сред-

ством борьбы с ним является тот рост самоконтроля, который мы обычно и отождествляем с взрослением.

— А как насчет формулы Уайльда: «Единственный способ отделаться от искушения — поддаться ему»?

— Уайльду это, прямо скажем, счастья не принесло, и говорит это лорд Генри — по-моему, далеко не самый привлекательный персонаж, такой Хайд самого Уайльда, который выпустил зло из прекрасного юноши Дориана Грея. Кстати, «Портрет Дориана Грея» — вариация на ту же тему, только там этой персонификацией выпущенного зла был не человек, а, в лучших традициях Уайльда, произведение искусства. Но в самой талантливой и сложной сказке Уайльда «Рыбак и его душа» носителем злого начала становится именно душа, которую рыбак выпустил из себя (она ему мешала соединиться с русалкой), и эта душа, скитаясь по дорогам жестокого мира, набралась ужасных навыков. Уайльда эта тема очень волновала, потому что он-то своего Хайда знал отлично. Даже говорил: «Перверсии в сфере страсти стали для меня тем же, что и парадокс в сфере мысли». Ему еще повезло — его демон существовал объективно, его звали Альфред Дуглас, для друзей Бози. Никогда не пойму, что Оскар в нем находил.

Если уж говорить о симптоматике, раскрепощение Хайда всегда связано с безумной радостью, диким, животным наслаждением. Джекил как бы эякулирует Хайдом. Но как бросают пить? Вы понимаете, что минусы становятся увесистее, чем плюсы. Как говорил Искандер, похмелье становится интенсивнее опьянения. В принципе, всем Джекилам можно этого только пожелать.

Ну, до скорого.

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ

Предупреждаю, что настроение сейчас будет испорчено всем. Но, с другой стороны, созерцание великого, как учит нас тот же Кант, всегда полезно. Я прочту вам самый сильный текст, когда-либо написанный на русском языке, и уж точно самый страшный. Потом мы попробуем его интерпретировать с точки зрения нашей темы.

Мне хотелось купить так, чтобы доход или лес с имения покрыл бы покупку, и я бы получил именье даром. Я искал такого дурака, который бы не знал толку, и раз мне показалось, что я нашел такого. Именье с большими лесами продавалось в Пензенской губернии. По всему, что я разузнал, выходило, что продавец именно такой дурак и леса окупят ценность имения. Я собрался и поехал. Ехали мы сначала по железной дороге (я ехал с слугою), потом поехали на почтовых перекладных. Поездка была для меня очень веселая. Слуга, молодой, добродушный человек, был так же весел, как и я. Новые места, новые люди. Мы ехали, веселились. До места нам было двести с чем-то верст. Мы решили ехать не останавливаясь, только переменяя лошадей. Наступила ночь, мы все ехали. Стали дремать. Я задремал, но вдруг проснулся. Мне стало чего-то страшно. И как это часто бывает, проснулся испуганный, оживленный, — кажется, никогда не заснешь. «Зачем я еду? Куда я еду?» — пришло мне вдруг

в голову. Не то чтобы не нравилась мысль купить дешево имение, но вдруг представилось, что мне не нужно ни за чем в эту даль ехать, что я умру тут в чужом месте. И мне стало жутко. Сергей, слуга, проснулся, я воспользовался этим, чтоб поговорить с ним. Я заговорил о здешнем крае, он отвечал, шутил, но мне было скучно. Заговорили о домашних, о том, как мы купим. И мне удивительно было, как он весело отвечал. Все ему было хорошо и весело, а мне все было постыло. Но все-таки, пока я говорил с ним, мне было легче. Но кроме того, что мне скучно, жутко было, я стал чувствовать усталость, желание остановиться. Мне казалось, что войти в дом, увидеть людей, напиться чаю, а главное, заснуть легче будет. Мы подъезжали к городу Арзамасу.

— А что, не переждать ли нам здесь? Отдохнем немножко?

— Что ж, отлично.

— Что, далеко еще до города?

— От той версты семь.

Ямщик был степенный, аккуратный и молчаливый. Он и ехал не скоро и скучно. Мы поехали. Я замолчал, мне стало легче, потому что я ждал впереди отдыха и надеялся, что там все пройдет. Ехали, ехали в темноте, ужасно мне казалось долго. Подъехали к городу. Народ весь уж спал. Показались в темноте домишки, зазвучал колокольчик и лошадиный топот, особенно отражаясь, как это бывает, около домов. Дома пошли кое-где большие белые. И все это невесело было. Я ждал станции, самовара и отдыха — лечь. Вот подъехали, наконец, к какому-то домику со столбом. Домик был белый, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало. Я вылез потихоньку. Сергей бойко, живо вытаскивал что нужно, бегая и стуча по крыльцу. И звуки его ног наводили на меня тоску. Я вошел, был коридорчик, заспанный человек с пятном на щеке, пятно это мне показалось ужасным, показал комнату. Мрачная была комната. Я вошел, еще жутче мне стало.

— Нет ли комнатки, отдохнуть бы?

— Есть номерок. Он самый.

Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой, — красной. Стол карельской березы и диван с изогнутыми сторонами. Мы вошли. Сергей устроил самовар, залил чай. А я взял подушку и лег на диван. Я не спал, но слушал, как Сергей пил чай и меня звал. Мне страшно было встать, разгулять сон и сидеть в этой комнате страшно. Я не встал и стал задремывать. Верно, и задремал, потому что когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? — Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое имянье ничего не прибавит и не убавит мне. А я-то, я-то надоел себе, несносен, мучителен себе. Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя. Я вышел в коридор. Сергей спал на узенькой скамье, скинув руку, но спал сладко, и сторож с пятном спал. Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мной и омрачало все. Мне так же, еще больше страшно было. «Да что это за глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь». — «Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут». Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. Если бы мне предстояла действительно смерть, я не мог испытывать того, что испытывал, тогда бы я боялся. А теперь и не боялся, а видел, чувствовал, что смерть наступает, и вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть. Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. И это внутреннее раздирание было ужасно. Я попытался стряхнуть этот ужас. Я нашел подсвечник медный с свечой обгоревшей и зажег ее. Красный огонь

свечи и размер ее, немного меньше подсвечника, все говорило то же. Ничего нет в жизни, а есть смерть, а ее не должно быть. Я пробовал думать о том, что занимало меня: о покупке, об жене — ничего не только веселого не было, но все это стало ничто. Все заслонял ужас за свою погибающую жизнь. Надо заснуть. Я лег было. Но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать. Еще раз прошел посмотрел на спящих, еще раз попытался заснуть, все тот же ужас красный, белый, квадратный. Рвется что-то, а не разрывается. Мучительно, и мучительно сухо и злобно, ни капли доброты я в себе не чувствовал, а только ровную, спокойную злобу на себя и на то, что меня сделало. Что меня сделало? Бог, говорят, бог. Молиться, вспомнил я. Я давно, лет двадцать, не молился и не верил ни во что, несмотря на то, что для приличия говел каждый год. Я стал молиться. Господи помилуй, отче наш, богородицу. Я стал сочинять молитвы. Я стал креститься и кланяться в землю, оглядываясь и боясь, что меня увидят. Как будто это развлекло меня, развлек страх, что меня увидят. И я лег. Но стоило мне лечь и закрыть глаза, как опять то же чувство ужаса толкнуло, подняло меня. Я не мог больше терпеть, разбудил сторожа, разбудил Сергея, велел закладывать, и мы поехали. На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю прежнюю жизнь.

Согласитесь, что это здорово сделано и вышибает из колен — при том, что это сделано на пустом месте. Ничего не происходит. Но обратите внимание, как это маркировано: для ужаса найдены точные визуальные выражения — «красный, белый, квадратный», и то, что свеча меньше подсвечника (нарушение

пропорции, инверсия). И где это происходит? Как называется локация, в которой это происходит?

— Гостиница.

— И с Фальтером (*Ultima Thule*) это произошло в гостинице, помните? Набоков не хуже Толстого описывает это ощущение абсолютно чуждого и вдобавок тесного пространства. Кстати, младенец перед рождением тоже должен чувствовать мучительную тесноту, некую клаустрофобию — так же болезненно должен ее ощущать человек перед новым, духовным рождением. Итак, Фальтер вошел в маленькую белую комнату, запер дверь изнутри — и тут вся гостиница услышала вопль, продолжавшийся пятнадцать минут кряду, и этот вопль гениально охарактеризован у Набокова — как будто кричит огромная роженица мужеского полу, рожающая великана. Потом этот вопль перешел в бульканье и хрип, к Фальтеру побежали на помощь, дверь была заперта изнутри, он забыл, как она отпирается, дверь взломали, Фальтер встал, обмочился и упал без чувств. Опять-таки мы не знаем, что ему открылось, но открывшееся ему было, видимо, так ужасно, что эта мысль убила итальянца-гипнотизера, на котором, как на пешке в этюде, удерживается вся конструкция. Если бы его не было — можно было бы выдать коллизия за помешательство или шарлатанство.

Вопрос не в личном бессмертии, которое якобы открылось Фальтеру. Он действительно приоткрывает краешек истины, когда говорит про «полевые цветы и иностранные деньги» — бессознательно цитируя записку жены Синеусова, о которой он знать не мог. Вопрос в том, что человек живет двойной жизнью и об этой своей второй жизни не имеет никакого понятия, а она происходит все время. Эта вторая жизнь доведена до предельной ясности в романе Набокова «Бледный огонь», где альтернативная реальность называется Зембла. В комментариях она названа «далекой страной на Севере», то есть «Дальней Фулой» из незаконченного романа. Боткин представляет себя зембланским принцем Кинботом, простая перестановка слогов делает бедного, всеми презираемого эмигранта королем в изгнании

(как и позиционировал себя Набоков в Америке, сам над собой иронизируя). В следующем романе, «Ада», коллизия еще острее — там действие происходит на планете Антитерре, где все земные реалии несколько переосмыслены. Россия там помещается на территории нынешней Канады и называется Эстотия. А территория нашей России называется Тартария, и мы о ней практически ничего не знаем, потому что неинтересно. На Антитерре постоянно решают, существует ли Терра, и даже выбирают партнера по этому признаку: Ван и Ада оба верят в Терру, как мы верим в загробную жизнь, и это, помимо физического влечения, их объединяет дополнительно.

Ван и Ада, если угодно, являются инопланетным отражением Владимира и Веры. Но Ада — это анти-Вера, и вполне понятно бешенство Набокова, когда в Аде видели черты его жены. Все совершенно наоборот. Начать с того, что Вера — блондинка, Ада — жгучая, иссиня-черная брюнетка. Вера заботлива и самоотверженна, Ада — предельно эгоцентрична. Набоков — анти-Ван. Ван проживает в том мире, с тем неограниченным богатством и всеобщим восхищением, о котором Набоков в юности, вероятно, мечтал для себя; это как бы жизнь Набокова в той России, в которой не было революции, — но какая это страшная жизнь, совершенно лишенная духовного начала, жизнь, которая убивает Люсетту, которая превращает Вана в демонически самодовольное, трогательно ограниченное существо! Если Набоков и думал, как сложилась бы его жизнь без революции, без всего того трагического и трогательного, что он пережил в изгнании, — его эта жизнь должна была скорее всего ужаснуть. Это как у Ахматовой, которая прикидывала вариант эмиграции:

Но если бы откуда-то взглянула
Я на свою теперешнюю жизнь,
Узнала бы я зависть наконец...

Зависть — к бездне, это очень по-ахматовски, но и по-набоковски. Миллионер, наследник Рукавишникова, владелец

знаменитого особняка и нескольких имений — страшно представить, что Набоков писал бы; наверное, что-то вроде ранних своих претенциозных рассказов, надуманных с первой строки до последней.

Есть нечто ужасное в мысли, что мы существуем в двух реальностях и о второй не подозреваем: два корня квадратного уравнения тоже, вероятно, не знают друг о друге. Одним из моих любимых школьных развлечений было составление квадратных уравнений — решаешь его и вдруг обнаруживаешь, что помимо первого корня, который ты имел в виду, есть второй, иногда дробный, иногда отрицательный, в любом случае непредусмотренный. Если попробовать собственную жизнь решить как такое уравнение, вы с ужасом обнаружите у себя темного двойника, который действовал, когда вы этого не знали; того, кто подсказывает вам поступки, кто показывает вам сны.

Принципиальное соображение, которого обычно не берут в расчет: Набоков всю жизнь проходил под влиянием прозы Серебряного века, которая при всем своем дурновкусии была прозой символистской, иногда весьма глубокой, — она-то и создала набоковскую прозу, и влияли на него далеко не только лучшие образцы вроде Андрея Белого. Кто-нибудь знает, как сначала назывался «Дар»?

— «Ключи счастья».

— Кстати, «Перед восходом солнца» Зощенко тоже сперва имел такое название. А ведь «Ключи счастья» — это роман Вербицкой, чудовищно пошлый, но именно вокруг ключей строится финальная сцена. Годунов-Чердынцев и Зина идут домой, а ключи заперты внутри (есть версия, что свою первую ночь они проведут в Грюнвальдском лесу). Набоков предполагал для «Дара» чрезвычайно красноречивую обложку: связка ключей на полу, увиденная сквозь замочную скважину. Это и есть главный символ набоковской прозы.

Помимо существования в двух мирах, у нас сегодня давно запланированная тема «Локации триллера»: лес, болото, горы,

океан, дом. Я заблаговременно раздал эти темы для докладов и хочу их послушать. Слово Александре Прокопчук с докладом о горах: что предопределяет наш интерес к горам и что в них, собственно, страшного?

— Я хочу начать со слов поэта Николая Гронского в письме Марине Цветаевой: «Побывайте хоть раз в области скал, там живет мертвый нечеловеческий страх». Марина Цветаева написала статью по случаю смерти Николая Гронского — «Поэт-альпинист», у них был короткий роман, быстро закончившийся из-за огромной разницы в возрасте, таланте и опыте. Гронский много раз рисковал жизнью в горах, а погиб в подземке, в парижском метро, что опять-таки несет в себе готический символизм.

По правде говоря, я не очень люблю альпинистов и всякого рода экстремалов. Для меня это загорелые люди в странной одежде с глупыми татуировками, адреналиновые наркоманы, которые торчат на экстриме сильнее, чем на наркотиках. Особенно интересно это на фоне того, что на самом деле гора — это про духовный рост и обретение себя настоящего. Чем же гора отличается в этом смысле от леса или подвала? Ведь туда люди тоже отправляются, чтобы пройти через мир мертвых и обрести тайное знание или чтобы посмотреть вглубь себя.

Первый слой этих различий — визуальный. В лесу ты совершаешь горизонтальное путешествие, классическое странствие через мир мертвецов, которые будут помогать или мешать тебе в том, чтобы стать героем. Когда ты отправляешься в подвал, ты исследуешь монстра внутри себя, но это лишь более глубокое погружение, которое практически не имеет отношения к внешнему миру. Гора же — совсем другой вид путешествия, вертикальный. Оно начинается на земле, среди людей, а вершина его уходит далеко к божественному, в вечность. Люди идут на гору, чтобы развезть плену нашего мира, посмотреть на него с высоты, в буквальном и духовном смысле. Виктор Гюго заметил, что вид высоких вершин сильно противоречит всему, к чему привык наш глаз, и все естественное принимает вид сверхъестественного. Он даже считал, что средний человеческий разум не способен вынести

такого беспорядка в своем восприятии. Именно этим он объяснял изобилие дебилов в альпийских районах.

В мистическом романе Рене Домалея «Гора Аналог» говорится, что в горах у каждого есть свой двойник — подобно тому, как ножны есть у меча, а у ступни — след. Только воссоединившись с этим двойником, можно познать древнюю мудрость, открыть не только себя, но и настоящий мир. Все, что нас окружает, — это ширма. Мы обезьяны, которые только подражают настоящей жизни, мы подвластны грезам и удовольствиям, и чем дальше идет прогресс, тем сильнее это усугубляется. Но это мнение Домалея, не совсем мое. Конечно, подняться на гору может очень редкий человек. Здесь, как и к любой тайне, нужен ключ — особенный дух и особенный ум. Николай Гронский был поэтом и альпинистом, он умер в 25 лет, но перед этим написал поэму о трех путниках. Один отказался идти, второй упал, третий спасся. Это классический сказочный сюжет о трех братьях, лишь один из которых — герой, способный нести в себе божественное сознание. Гора — сама по себе экстремальная локация, которая подталкивает к таким же экстремальным решительным действиям. Это не похоже на лес, подвал и прочее. Ты живешь каждую секунду или не живешь вообще. Любая ошибка может привести к смерти. Жизнь становится более концентрированной, насыщенной, превращается в сказочное геройское испытание. Гора — это проверка, которую сможет пройти только настоящий герой, только один из трех братьев. Гронский и сам был этим героем. Цветаева пишет, что лучше бы он умер в горах, в этой могиле без дна, то есть смертью, которую он так чувственно описал в поэме.

Я с этим не согласна. Он не мог умереть в горах. Это не сочетается с тем, что он эти горы покорил. Именно его поэтическое сознание было ключом. Альпинистом может быть только поэт. Даже если он не пишет стихов, тут речь скорее о божественной поэтичности. Заберись обычный спортсмен на высоту, он ничего не поймет. Путешествие по горе совершается вовсе не телом, а душой. Альпинисты в обоих текстах постоянно повторяют, что они отрекаются от своего тела, ибо знают, что это просто оболочка. Такой же инструмент, как ботинки и топорик, которые предназначены лишь для того, чтобы помочь добраться до вечного. Так что в этом случае то, как он

умер, важно только для нас, для обычных людей. Для вечности важно то, что он покори́л ее.

На горе шаг за шагом ты преодолеваешь не только высоту, но и самого себя. Гора — это наглядное отражение цикла жизни. Помню, когда я ходила в горы один раз, там сначала было тепло и легко, как весной, потом внезапно стало жарко и солнечно, как летом, потом по-осеннему пасмурно пошел дождь, а в конце, когда мы забрались на вершину, там была настоящая зима. Таким образом, человек проходит в горах полный жизненный цикл, чтобы потом переродиться: это и есть классический сюжет с инициацией. Гронский такой цикл тоже описывает. Он инициацию прошел. Как пишет Цветаева, его убила толпа, вытолкнувшая его с перрона, машина, то есть поезд, нанесший ему рану, и закон, то есть служащие метро, которые не хотели брать на себя ответственность, поднять его, из-за чего он сорок пять минут истекал кровью. Иными словами, смерти посодействовали инстинкт скопища, техника и рутина. Здесь эти три явления — такие же враги человека и его таланта, как в «Горе Аналог». Толпа сбивает нас с пути, отдает соблазнам, технический прогресс заменяет божественный мир на улучшенные пылесосы, а рутина не позволяет отсеять ненужное, замыливая глаз. Поэтому с альпинистами Домаля в гору не идут актриса, журналист, портной и поэт. Видимо, этот поэт просто профессионально пишет стихи, но не обладает нужным божественным сознанием, а все остальные перечисленные профессии в данном случае — воплощение поверхностности и моды. Поэтому альпинисты Домаля оставляют у подножья всю технику, что принесли, и они отказываются от своих разнообразных ученых профессий: в горах все это не имеет значения.

Для настоящего альпиниста ужасна не смерть в падении, а смерть внутреннего «я», которое перестает задавать вопросы о себе и мире. Такая рутинная смерть среди толпы, пылесосов и театральных спектаклей. Человек, который умер, даже не попытавшись подняться на гору, хуже человека, который с нее упал. А тот, кто упал, несомненно, хуже того, который все-таки смог добраться.

В каком-то смысле «Гора Аналог» — продолжение кафкианских размышлений о пути к Богу. Гора — это такой же замок, в который

невозможно попасть, такой же процесс, в результате которого ты можешь умереть, как собака. Готика горы в том, что можно, с одной стороны, просто отказаться подниматься и жить в спокойном забвении. Можно подняться, чтобы завоевать очередную вершину, но ничего не понять из-за отсутствия нужного ума. А можно все понять, отправиться в путь, но разбиться, так и не дойдя до вершины, на которой ты увидел бы истинный мир. И этот мир, в свою очередь, показал бы истинного тебя. Альпинисты с трепетным уважением относятся к упавшим, потому что они пытались, но у них не получилось.

Мертвый нечеловеческий страх живет в области скал. Не потому, что альпинисты, о которых мы говорим, боятся потерять тело. Нет. Гронский пишет:

Исполнен черною тревогой,
Ломает воздух шестисвист
В стране, где искушает Бога
Любовник смерти — альпинист.

Шестисвист — сигнал тревоги в горах. Альпинисты — любовники смерти. Их тело завещается скале, покровительнице высокой смерти, как душа завещается Богу. Страшнее всего не потерять оболочку, а так и не найти себя.

— Отлично. Кто у нас занимается лесом? Анатолий Екимкин, вперед.

— Я бы хотел начать доклад с стихотворения Мандельштама, которое, на мой взгляд, позволяет ощутить дух леса в готическом и одновременно детском понимании.

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,

Но люблю мою бедную землю,
Потому что иной не видал.

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

На мой взгляд, в этом стихотворении хорошо отражен дух леса, который в каком-то смысле является как бы колыбелью человечества. Особенно европейцев. Славяне, галлы, германцы, саксы — мы все вышли из леса. Лес — наша врожденная среда и, по сути, единственное для человека органичное средообитание. Эта древняя связь с лесом усугубилась во времена неолита, когда люди как бы расправили евразийское пространство леса. Это закрепляется в нашем подсознании. Лес — колыбель или даже утроба матери. И это определяет его фундаментальный дуализм. Он как бы и свой, и близкий, и далекий, и добрый, и страшный.

Он четко ограничен. Это тоже важно, потому что мы всегда можем увидеть границу леса. И в то же время он бесконечен. Попадая внутрь леса, мы совершенно теряемся. Это бесконечное пространство. На мой взгляд, мы вообще все остальные локации воспринимаем через призму леса. Лес — одновременно прообраз и дома, и океана. Но — и на этом построено множество триллеров о выживании — это единственная природная локация, где неподготовленный человек, современный, сможет выжить относительно долгое время. Особенно если у него есть огонь. Огонь питается лесом — но может спасти, если правильно с ним обращаться. Если нет — отношения огня с лесом выходят из-под контроля. Лес — как бык-родственник, чье предательство рождает тайный ужас. Так и возникает главный мотив саспенса. Например, был популярный сериал 'Stranger Things'. И там лес, который вокруг этого города, — по сути, равноправный герой сериала. Он создает таинственную, гнетущую атмосферу. В нем обнаруживается переход между мирами. И один из героев, мальчик в первой части, когда попал на другую сторону, прятался в дереве. И вообще это тоже частый мотив — когда лес превращается в дом или в убежище.

По-настоящему страшные события происходят в доме, как в рассказе Грина «Окно в лесу». А в лес люди бегают. Стандартный топос любого фильма ужасов — хижина в лесу, но самое страшное как раз происходит в хижине, а в лесу, в его пространстве можно спастись. Знаменитый Шервудский лес, например:

Нет надежнее приюта,
Скройся в лес — не пропадешь!
...Все, кто загнан, неприкаян —
В этот вольный лес бегут...

При этом лес — одна из немногих локаций, чуть ли не единственная, которую человек способен уничтожить. Болото, океан, горы — все неуязвимо. А лес можно вырубить, сжечь и так далее. Но в то же время лес и позволяет раскрыть наш потенциал очень часто. То есть в лесу происходит процесс инициации. И это в равной степени касается и леса Винни-Пуха, и джунглей Маугли. Кстати, Винни-Пух играет относительно Кристофера Робина примерно ту же роль, какую Балу играет в джунглях: он учитель, транслятор истинного мировоззрения.

А еще очень часто лес становится символом наших подсознательных страхов. Человека, особенно его душу, часто сравнивают с лесом: чужая душа — темный лес. И у этого сравнения нет отрицательных коннотаций. Можно вспомнить, например, роман Теодора Фонтане «Эффи Брист», где отец героини про все говорил — «Это темный лес». Этим, кстати, заканчивается роман в качестве универсального метафизического вывода. И так же — «Темный лес» — называется знаменитый фантастический роман Лю Цысиня об отражении инопланетного вторжения.

Для передачи настроения и атмосферы лес практически идеален, он воздействует на любого читателя — потому что у всех есть опыт прогулок в лесу. И мы знаем, насколько лес разный — в разные сезоны, при разном освещении, при разной погоде. Лес может быть и другом, и врагом, и равнодушным наблюдателем. А такая амбивалентность в триллере бесценна.

— Замечательно. Теперь послушаем про море.

— Для начала напомним вам стартовый эпизод японского «Кольца» — оно же «Звонок» — Хидео Накаты: «Если вдруг увязнешь в тине, встретишь гоблинов в пучине». Мне кажется, что эта девушка на морском берегу, со странными телодвижениями и странными стихами, страшней, чем у Гора Вербински. Море — самая обманчивая, изменчивая и загадочная локация: это традиционно средоточие таких чудовищ, какие на земле неизвестны и непредставимы. Это любимая тема Лавкрафта с его людьми-рыбами, еще Эдгара По она волновала, гриновская и конрадовская неоготика с морем связана теснейшим образом. Морское дно изучено хуже всех остальных рельефов, не говоря о том, что животный мир мирового океана, по свидетельствам биологов, изучен едва на десять процентов. Эталонном триллера мне представляется «Под водой» — раньше это была «Гравитация», но теперь я понимаю, что Сандре Баллок еще повезло. В «Гравитации» просто можно умереть, не попасть на станцию, не вернуться назад. А вот «Под водой» все намного хуже. Космос пуст, а Марианская впадина густонаселена. И мой опыт в Египте и на Мальдивах, с подводным плаванием, — там отчетливо чувствуешь границу, где есть еще свет и какая-то жизнь, а вот рядом бездна, и в этой бездне наверняка обитает Ктулху. Плюс, разумеется, море выявляет в людях такие же непознанные глубины — смотри «Морского волка» или «Остров сокровищ». Самое ужасное, что этот подводный ад спокойно сосуществует с землей, земля о нем как бы не подозревает, шаг — и ты в другой среде с другими законами. «Челюсти» с бесчисленными продолжениями — еще самая невинная из этих фантазий. У Мелвилла — а «Моби Дик» безусловный метафизический триллер, хоть и замаскированный под хронику китобойного плавания, — можно найти образ океана как смерти, загробного мира, а корабль выступает в функции гроба (в котором и спасается в итоге повествователь, Измаил). Моби Дик, обитающий там, — метафора Бога, который не добр и не зол, а просто принципиально непостижим; единоборство хромого Ахава с ним — поединок Иакова с Богом, и никакой победы для человека тут не предусмотрено. Океан — единственное место обитания Бога, там, а не в космосе, он прячется от людского взгляда. У Тютчева в «Последнем катаклизме» (1829) присутствует эсхатологическая догадка:

*Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!*

То есть океан — место последней катастрофы, последней встречи творения с Творцом.

— Чудесно, тем более что моя главная книга, работу над которой я с наслаждением откладываю, как раз и называется «Океан», и посвящена она истории человека из Сомертона, хотя очень сильно преображена там. Но есть вещь похуже океана — это болото. Кристина Бояркина, прошу.

— Начнем с болотного цикла Блока, 1905 год (именно он послужил объектом пародии в «Золотом ключике»):

*Болото — глубокая впадина
Огромного ока земли.
Он плакал так долго,
Что в слезах изошло его око
И чахлой травой поросло.
Но сквозь травы и злаки
И белый пух смежённых ресниц —
Пробегает зеленая искра,
Чтобы снова погаснуть в болоте.
И тогда говорят в деревьях
Неизвестно откуда пришедшие
Колдуны и косматые ведьмы:
«Это шутит над вами болото.
Это манит вас темная сила».
И когда они так говорят,
Старики осеняются знаменьем крестным,
Пожилые — смеются,
А у девушек — ясно видны
За плечами белые крылья.*

Любопытно, почему период первой русской революции — по сути, единственной настоящей русской народной революции, потому что в семнадцатом мы наблюдаем два переворота, — вызывает к жизни именно болотный цикл Блока. Все русские социальные возмущения чрезвычайно похожи на горение торфяников или на лопающиеся метановые пузыри. Россия — вообще чрезвычайно болотистая местность: проточной воды нет, все артефакты невредимыми сохраняются лет по пятьсот, и очень много болотного газа метана, который можно экспортировать на весь мир. Болото — среда застоя, довольно зловонная, зато там уникальная флора и фауна. Осушить это болото в принципе не так уж и трудно, но тогда не останется ни флоры, ни фауны.

И как же оно засасывает! То есть уехать из этой среды в принципе невозможно — она держит цепко. Поверхность болота похожа на цветущий луг, но один шаг — и тебя засосало навеки. Болото — своего рода лимб, пограничное пространство между землей и водой, и в мифологии оно обеспечивает связь между верхним и нижним миром. Именно там обитают страшные духи, именно на болоте живут кикиморы, лешие, ведьмы, именно там практикуются самые опасные обряды. Самая глубокая и точная русская поговорка — «Было бы болото, а черти найдутся». Была бы среда, а чудовища в ней заведутся сами собой. И эта русская среда, несомненно, для всякого рода чудовищ оптимальна: достаточно обеспечить пространство, где нет движения, откуда нет выхода, — и в нем заведутся упыринные сущности, которыми набита русская бюрократия, да и русская культура. «Тихий омут» — это тоже болото.

Болото одновременно ассоциируется с разложением и гнилью, но и с вечным подспудным пожаром на торфяниках: тление — это ведь не только разложение, это еще и вечное тление подспудного недовольства, и непонятно, когда полыхнет. Причем чем сильнее ты барахтаешься в болоте, тем скорее утонешь.

У христиан плохие места сравнительно легко нейтрализовать от злых духов, построив там часовню или поставив крест, но на зыбкой почве болота ничего не построишь. Отсюда замечательный роман Александра Житинского «Плывун». Главный конфликт «Медного

всадника» — конфликт гранита и болота: между ними нет взаимопонимания. Вы можете заковать стихию в гранит, но раз в сто лет она бунтует. Все русские бунты — это лопающиеся болотные пузыри, и Россия заболачивает все, до чего может дотянуться.

— Отлично. Займемся домом — то есть тем самым, что нельзя построить на болоте.

— В доме традиционно три части — подвал, жилые помещения и чердак. Это и три возраста, и три составные части нашего «я» — подсознание, сознание и суперэго. Это и схема мироздания: подвал олицетворяет ад, чердак — рай (не зря там хранятся игрушки нашего райского детства). И вообще можно сказать, что дом состоит из трех ипостасей. Это ад, рай и жизнь. Дом — это жизнь, соответственно, чердак — рай, а подвал — это ад. Конечно, подвал — это олицетворение нашего подсознания. Фрейд полагает, что девяносто процентов наших решений, страхов и желаний управляются именно подсознанием. И здесь нельзя не обратиться к «Дому листьев» Марка Данилевского: сам он утверждает, что это роман о любви, и похоже, что так оно и есть. Это описание документального фильма, снятого репортером и фотографом Нэвидсоном, — так называемой пленки Нэвидсона: он фиксирует там странные превращения своего дома. В новом доме, который купил Нэвидсон и въехал туда с гражданской женой и двумя детьми, — разворачиваются непостижимые события, открываются все новые и новые огромные пустынные пространства, в которых можно затеряться, и точно такие же бездны раскрываются в их отношениях. Подвал, в котором обнаруживается огромный зал и комнаты, в которых обитают прожорливые чудовища, — это и есть лабиринт подсознания, и все спутники Нэвидсона гибнут, а сам он выходит наружу, потеряв руку: потому что нет более опасного пространства, чем тайны твоего «я». Любопытно, что этот роман составил славу Данилевского, и позднейшие его сочинения, куда более изощренные, не имели и половины того успеха: ситуация въезда в новый дом — типично американская, она отражена в бесчисленных

триллерах, и это всякий раз столкновение с чуждым миром, а заодно исследование темных глубин своего я.

— Ну хорошо, подвал — подсознание. А чердак — что?

— Чердак, разумеется, будущее: оттуда многое видно, это место традиционных игр детей (подвалов они боятся, а чердаков — никогда), и с чердака есть выход на крышу — самое высокое и самое веселое место в доме.

И разумеется, чужой дом — особенно дом, в котором произошло преступление, — это обиталище злых духов, хозяйских душ, которые там остались. Покупка и продажа дома в связи с переездом на новую работу — специфически американская ситуация, нет американца, который бы с ней не сталкивался; есть замечательная книга Стивена Лето «Дома убийств» — истории нескольких десятков американских домов, где произошли самые громкие убийства (*American murder houses*). Действительно, эти дома, где произошли самые жестокие преступления, становятся объектом внимания прессы: одни готовы дорого заплатить, чтобы купить эту достопримечательность и в ней жить, получить небывалый опыт, другие панически боятся ступить на эту территорию зла, — словом, дом является как бы соучастником убийства, он как бы направил руку убийцы или внушил ему ужасные мысли. Но не менять дома, вечно жить в одном разрушающемся, дряхлеющем жилище — тоже американское проклятие, отсюда все эти старинные, наводящие ужас на городок дома вроде «Темного дома» у Кинга и Страуба, или дом страшилы Рэдли из «Убить пересмешника», или вампирский дом в «Салемовом уделе» того же Кинга. Как у Брэдбери старик назван машиной времени («Вино из одуванчиков»), так дом является порталом в чужую жизнь, хранилищем этой жизни, но россиянину этого не понять — он уж если выстроил коттедж, то переехать готов только вперед ногами. Да и много ли россиян, у которых есть собственные дома, если учесть, что Россия — страна пустеющих и разрушающихся деревень?

— Замечательно. Теперь вопросы.

— В последнее время самой интересной локацией стала так называемая заброшка — запущенные старые заводы, любимые

места готов, или пустующая больница, в особенности психиатрическая, любимая локация компьютерных игр. С чем это связано?

— Прежде всего с тем, что мы живем в пост-мире: мире, где большинство великих утопий не осуществилось. Обратите внимание, упадок — вообще вещь готическая, мы об этом говорили, и вот эти разнообразные заброшки — как раз места упадка. Началось это с рассказа Стругацких «Забывтый эксперимент», из которого потом вырос «Пикник на обочине». Я полагаю, что Зона в «Пикнике» как раз и есть метафора советского проекта: место, которое посетил Бог, и теперь оно полно загадочных артефактов, но жить там нельзя. И уж конечно, заброшенная психбольница, населенная призраками больного сознания тех людей, которые там находились, — это очень пугающая локация: в википедии можно найти рисунки шизофреников, нацарапанные на стенах старых психбольниц, — это само по себе способно больше напугать, чем любое погружение в пучину или космос. Тут наслаиваются сразу три триллерных мотива: заброшенность, патология и чужой дом, хранилище чужих судеб.

— А какое из заброшенных советских пространств кажется вам самым готическим?

— Заброшенный советский дом культуры. И самое готичное, что сейчас в России их собираются восстанавливать. В мертвых деревнях, где жить некому. Представляете ночлег в таком доме культуры? Я с наслаждением написал бы рассказ о том, как герой попадает в такую заброшенную деревню, населенную призраками, и там они все вечером собираются в доме культуры, но не на танцы, а смотреть кино. Собственно, рассказ и был бы описанием этого фильма — такие загробные «Кубанские казаки», советская семейная мелодрама из колхозной жизни, но готическая, понимаете? Такой черно-белый фильм о советских колхозниках, который начинается как классический Мосфильм 1953, допустим, года — но постепенно перетекает в какой-то пьяный бред, но не в сорокин-

скую кровавую вакханалию, а в какую-то алогичную неразбериху. После фильма танцы еще. Удивительные песни могли бы звучать на этих танцах! Бррр. Самому жутко. Если кто-то захочет написать — дарю.

Ну-с, а в следующий раз мы разберем мою любимую историю — казус человека из Сомертона, поскольку я лечу как раз туда.

СЕДЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

Я рад вас приветствовать уже из Австралии. Как раз сижу я под Южным крестом, который довольно ярко надо мной горит.

Мне удалось записать интервью с Дерекком Эбботтом, который, собственно, и сумел идентифицировать сомертонского человека как Карла Уэбба. Напомню вам в общих чертах эту историю, то есть прочту куски из своего старого очерка о ней.

Его впервые заметили в семь вечера 30 ноября 1948 года (как раз зажглись фонари на набережной): супружеская пара прогуливалась по пляжу и увидела мужчину, которого супруги приняли за пьяного. Он не шевелился, но когда они проходили мимо на обратном пути, им показалось, что положение тела изменилось. Другая пара, гулявшая вечером вдоль моря, заметила, что лежащий делал какие-то движения руками, но подойти не решилась.

В половине седьмого на следующее утро его нашел Джон Лайонс — уже без всяких признаков жизни. Мужчина лет сорока — сорока пяти полусидел, скрестив ноги, на песке у бетонной стены, как бы опирался на нее, прямо под приютом для детей-инвалидов. Поза была свободная и естественная, лицо спокойное, словно неизвестный тихо умер во сне. Хотя декабрь в Австралии — начало лета и ночи в это время теплые, неизвестный имел при себе вязаный свитер и твидовый пиджак, они лежа-

ли с ним рядом; на нем были коричневые брюки и белая рубашка с красно-синим галстуком. Туфли были недавно вычищены, без всяких следов песка, и это дало повод предположить, что на пляж его принесли, а умер он где-то в другом месте. Рядом с телом лежала незажженная сигарета. При нем не было ни бумажника, ни часов, ни, ясное дело, документов. В карманах нашлись: узкая американская металлическая расческа, пачка сигарет *Army Club* (в которой были, однако, сигареты *Kensitas*, подешевле), на четверть полный коробок спичек, пачка жвачки *Juicy Fruit*, неиспользованный билет на поезд до Хенли-Бич, а также использованный автобусный билет до Гленелги — пригорода Аделаиды; автобусная остановка была примерно в километре от пляжа.

Внешность... всякий, кто видел фотографии незнакомца из Сомертона (а сфотографирован он многократно, с разных ракурсов, анфас и профиль), — легко поймет, почему в полицию до настоящего времени обратились порядка трехсот человек, утверждавшие, что они этого человека знали, служили с ним в армии, работали в артели лесорубов, ехали в поезде. Он был высокий, 180 см росту, с развитыми, как у танцора или конькобежца, икроножными мышцами, с клиновидной ступней, характерной для тех, кто долго носит узконосую обувь; кареглазый, рыжеватый, с сединою на висках. Лицо его имело несколько недоуменное выражение, как бы говорящее: ну как же так, ребята? Неужели не разберемся? Англичане видели в нем типичного британца, скандинавы — шведа или датчанина, австралийцы — своего, из штата Виктория, а русские, которых тоже хватает среди добровольных сетевых детективов, — своего, в крайнем случае восточноевропейца. Все бирки с одежды были срезаны, чтобы замаскировать место покупки; лицо в самом деле очень шпионское — одновременно располагающее и стертое, легко забывающееся; особых примет нет, кроме тех, что выявлены были много позже

и оказались в самом деле уникальными, но обнаружить их можно было лишь при тщательном рассмотрении. Внешних повреждений не заметили. Вскрытие показало, что неизвестный был отравлен, причем неизвестным ядом, который в 1995 году предположительно идентифицировали как дигоксин: воспаленный пищевод, покрытый белым налетом, с язвой, воспаление второго отдела двенадцатиперстной кишки, распухшая глотка. Острый гастрит, увеличенная втрое селезенка, прилив крови к печени. Смерть наступила около двух часов ночи, а за четыре часа перед тем неизвестный поужинал мясным пирогом. В желудке кровь, что тоже характерно для отравлений, но при таком серьезном отравлении налицо были бы признаки судорог — их нет, следов рвоты тоже.

Ни одна версия личности погибшего в первые дни не подтвердилась: нашелся выпивоха, якобы ужинавший с ним в Гленелге в баре отеля, причем неизвестный показывал военный билет на имя Соломонсона (с чего бы предъявлял?), но в армии не нашлось никакого Соломонсона. Дактилоскопию погибшего разослали сначала по всем полицейским участкам Австралии, затем передали в Америку, в Европу, — но ни в одной базе данных такие отпечатки не обнаружили. Наконец, 14 января 1949 года в камере хранения железнодорожного вокзала Аделаиды нашелся невостребованный чемодан, тоже со срезанной биркой, в котором нашлись: американский, судя по особенностям пошива, но опять без бирки халат, пляжные тапочки, отвертка, ножницы, нож, кисть для трафаретной печати (без других принадлежностей) и светло-коричневые брюки с крупными песками в карманах. По билетам удалось приблизительно восстановить последний день незнакомца: он прибыл в Аделаиду ночным поездом (из Порт-Огасты, Мельбурна или Сиднея), купил билет до Хенли-Бич на 10:50 утра, хотел принять душ на вокзале — но по какой-то причине душевые кабинки были закрыты; мыться и бриться ему

пришлось в городской бане, так что на поезд он опоздал, сдал чемодан в камеру хранения — и что делал до автобуса в Гленелгу, неизвестно. В Гленелге, судя по состоянию одежды и обуви, не слонялся по городу, но провел время либо в ресторане, либо в чьей-то квартире. *The rest is silence.*

На галстукке обнаружили надпись *T. Keane*, на майке — *Keap*; но никакого пропавшего Тома Кина (или просто Кина) ни в Аделаиде, ни в прочей Австралии не выявили. Фото незнакомца, разосланное в полицейские участки Америки и Британии, идентифицировать его не помогло. Никто из пропавших без вести не был на него похож, все заявления об опознании оказывались ложными. Кандидаты в сомертонцы, якобы пропавшие без вести, тут же объявлялись и возмущенно заявляли, что они живехоньки.

А через несколько месяцев при очередном осмотре одежды неизвестного в его брюках обнаружен потайной карман, в котором нашелся свернутый клочок бумаги с надписью *Tamam shud* — она и стала самой таинственной деталью дела, давшей ему название. После обращения за консультацией к языковедам выяснили, что *Tamam shud* — финальная строчка «Рубайята» Омара Хайяма, в переводе с фарси — «закончено», «исполнено». В сочетании с обстоятельствами убийства сомертонского незнакомца это выглядело прямо зловеще. Было установлено, что слова, по всей видимости, вырезаны из книги Хайяма в переводе Эдварда Фитцджеральда: такая книга выходила в Новой Зеландии, и летом 1949 года внезапно обнаружился тот самый ее экземпляр, откуда вырезали последнюю строчку. К этому моменту было уже ясно, что человек из Сомертона был не такая простая птица, коль скоро он умудрился не оставить нигде никаких следов, умереть от неизвестного яда и остаться полным инкогнито, — и потому сержант Лайонел Лин засекретил имя человека, который явился в участок и заявил, что книга Хайяма с вырезанным куском бумаги на

последней странице была подброшена в открытое окно его автомобиля еще в ноябре, за две недели до сомертонской находки. Машина была припаркована на Jetty Road в Гленелге. Имя свидетеля до сих пор не раскрывается, в материалах дела он проходит как Рональд Френсис. С датой обнаружения книги тоже есть разночтения: в прессе были указания, что это случилось недели за две до убийства, но сержант Джерри Фелтус, работавший с делом при очередном доследовании, утверждал, что в показаниях самого «Френсиса» речь идет о 2 декабря. Остается неясным, приезжал ли незнакомец в Гленелгу за две недели до убийства или книга была подброшена уже после убийства, причем, скорее всего, его непосредственными исполнителями.

На подброшенном экземпляре, на последней странице, обнаружилось несколько бессвязных строчек и записанный карандашом телефон. Строчки читались с трудом, поскольку букву W писавший изобразил неуверенно, словно не привык писать на латинице: ее можно принять и за H, и за M. Написано было следующее:

WRGOABABD
MLIAOI
WTBIMPANETP
MLIABOAIACQ
ITMTSAMSTGAB

Вторая строчка частично зачеркнута и в четвертой воспроизведена с начала. Надо ли говорить, что попытки расшифровки ничего не дали, а криптологи сделали вывод о принципиальной нераскрываемости шифра по этим скудным данным. Математический анализ дал довольно неожиданные выводы: распределение букв в этих строчках примерно совпадает с частотностью их употребления в книге Хайяма — но это ничуть не приближает нас к разгадке. Если агент создавал или раскрывал шифровки при помощи кодовой книги, даже с книгой в руках их не прочтешь. Мы не знаем ключа,

хотя одним из ключей иные называют подлинное имя обладательницы телефона с последней страницы книги. Телефон идентифицировали довольно быстро: он принадлежал медсестре, жившей в Гленелге буквально в километре от автобусной остановки. И опять-таки эта медсестра — самый загадочный персонаж истории, но с 13 мая 2007 года ее ни о чем не спросишь. Ее звали Джессика Томсон, и да, книга принадлежала ей, но она, представьте, еще в 1945 году подарила ее лейтенанту Альфреду Боксоллу, у них была платоническая история. Дело было в Сиднее, где она работала в клинике, позже переехала в Мельбурн. Боксолл ей писал, но она ответила, что выходит замуж. Теперь она жила в Гленелге, в полумиле от сомертонского пляжа. Но нет, это все-таки не ее экземпляр, потому что, даря его Боксоллу, она сделала надпись на титульном листе. Ничего особенного, стишок из книги.

Есть ли у нее адрес лейтенанта Боксолла? Есть, ведь он писал ей. Лейтенант Боксолл обнаружился в Сиднее, и да, он подтвердил, что был знаком с медсестрой, называвшей себя то Джестин, то Тесси. Книга лежит у него дома. Она предьявлена, и на титульном листе стишок (рубайи 70 в этом издании):

Indeed, indeed, Repentance oft before
I swore — but was I sober when I swore?
And then and then came Spring, and Rose-in-hand
My thread-bare Penitence a-pieces tore.

И подпись — Jestin, хотя надо JAstin. Что может он сообщить о медсестре? Тогда ее фамилия была Пауэлл. По-знакомились они не в госпитале, а в баре, туда ее привела подруга. Лейтенанту медсестра очень понравилась — тихая, романтичная. Романа не было, он ей сразу сказал, что женат и у него двое детей. У них оказался общий любимый поэт — Хайям. Они встречались, она подарила ему книгу, потом он, уже демобилизовавшись, один раз ей написал, и она ему ответила, что вышла замуж (что

на тот момент еще было неправдой). Других попыток встретиться с ней он не предпринимал.

Замуж она вышла значительно позже — в мае 1950 года, когда ее возлюбленный Прести Джонсон официально разведется с бывшей женой. Но сына она родила в 1946 году. Утверждает, что сын от Джонсона, и записан он как Робин Джонсон.

Приведем свой вариант перевода этого рубайи:

Когда не пьем, мы каемся, что пьем.
Я каялся, что пил с тобой вдвоем,
Пришла весна — и принесла с собою
Раскаянье в раскаянье моем.

Разумеется, медсестре был предъявлен бюст Человека из Сомертона. Сам он 14 июня 1949 года был захоронен в западной части кладбища Аделаиды, на могиле его была сделана надпись «Здесь лежит неизвестный мужчина, найденный 1 декабря 1948 года», и чья-то рука клала цветы на его могилу, и задержана была женщина, которая это делала, но она, как выяснилось, просто скорбела о несчастном одиночке, которого ведь кто-то любил! Так что оборвалась и эта нитка; но таксидермист Пол Лоусон снял с верхней половины тела гипсовый слепок, и он-то был показан медсестре Тесси, она же Джесси. Она, по свидетельствам полицейских офицеров, побледнела, но сказала, что этого человека никогда не встречала. И от нее отстали — до тех самых пор, пока Джерри Фелтус не начал собственное расследование уже в девяностые годы. Но до этого случилось еще несколько таинственных событий.

(Эти события я пропускаю, вы можете о них прочесть в интернете, они не приближают нас к разгадке, хотя придают всему происходящему особенно фантастический колорит; обратите внимание на семью Мангосонов). Наиболее значительная подвижка в сомертонском деле случилась в 2009 году, когда профессор Дерек Эбботт повел свое расследование все еще тревожащей тайны.

Тогда-то профессор анатомии Мейси Хеннеберг заметил, что у незнакомца была редкая аномалия — верхняя часть уха у него значительно больше мочки; такое строение ушей встречается у двух процентов населения — так называемой кавказской расы. Еще реже встречается так называемая гиподонтия — врожденное отсутствие некоторых зубов, в частности резцов. Осматривавшие сомертонского незнакомца врачи тогда же обратили внимание на отсутствие некоторых зубов, но выводов не сделали. А между тем у сына медсестры, которого звали, как мы помним, Робин (а в материалах дела он проходил как Леси), были обе эти патологии. Случайное совпадение, конечно, тоже возможно — примерно в одном случае из двадцати миллионов. Шанс, что Робин Джонсон был внебрачным сыном человека из Сомертона, таким образом, значительно возрос — проблема лишь в том, что это ничего не прибавляло к разгадке. Робин Джонсон в том самом 2009 году подозрительно вовремя умер, а его матери к тому времени не было в живых уже два года. Между тем именно она, а не сомертонский незнакомец, предстает главной пружиной всей этой истории.

Она говорила своей дочери Кейт, что сомертонская тайна вряд ли когда-нибудь раскроется, ибо «это не уровень компетенции местных полицейских». При попытках журналистов с ней связаться и ее расспросить (с ней, например, встречался Фелтус) она отвечала крайне уклончиво и никакой новой информации не сообщала. Но дочь уверенно сказала, что ее мать узнала человека из Сомертона, просто полицейским не призналась. Кроме того — факт поистине необъяснимый, — она откуда-то знала русский, хотя никогда не говорила, зачем ей это надо. Наконец, неподалеку от Аделаиды находился в 1947 году австралийский ядерный полигон, и если куда-нибудь в Австралию стоило засылать шпиона, то, вероятно, сюда.

Многое могла бы прояснить экспертиза ДНК — главный аргумент во всех расследованиях начиная с пятидесятых годов. Но эксгумировать человека из Сомертона не разрешали городские власти — им это казалось излишним. А когда в 2021 году такое разрешение было получено и 19 мая эксгумация осуществилась, уже был мертв Робин Джонсон, и собственная его дочь не дала разрешения на эксгумацию тела отца, так что окончательный ответ на вопрос, чей он сын, остается недостижим. Впрочем, как сказано выше, к раскрытию основной тайны он ничего не прибавит, а гиподонтия говорит сама за себя.

Но Эбботт не отступал. Он обнаружил маску, снятую с незнакомца, а в маске три волоска щетины, превосходной, по его словам, сохранности. Из волосков удалось выделить митохондриальную ДНК группы H4a1a1a, встречающуюся примерно у процента европейского населения, преимущественно южного или ближневосточного происхождения. Проанализировав данные примерно десяти тысяч человек и постепенно сужая круг, Эбботт обнаружил, что человек из Сомертона — Карл Уэбб, родившийся 16 ноября 1905 года, инженер-электрик. За год до смерти он неожиданно развелся со своей женой Доротей Робертсон, уволился с работы, и что он делал в этот последний год — неизвестно. Более того: выяснилось, что у него было пятеро братьев и сестер, и все они от разных естественных причин умерли в течение года после него. То есть загадок прибавилось настолько, что дело «Тамам шуд» стало символом «тайны личности»: мы все знаем об этом человеке — имя, брак, развод, место работы, места учебы, — но его жизнь и смерть остаются абсолютной загадкой, чем далее, тем более иррациональной.

Что, собственно, случилось, и прежде всего — убийство это было или самоубийство? На самоубийство как будто указывает надпись «Тамам шуд», нечто вроде предсмертной записки, выдранной вдобавок из книги, явно служившей для шифровки. Экземпляр, естественно,

не сохранился, куда-то делся из полицейского управления, как исчез куда-то в шестидесятые годы и экземпляр с вырезанной надписью «Тамам шуд», — все пропадает в Австралии, дикий край, Эбботт не обнаружил уже и оригиналов протокола вскрытия в файле человека из Сомертона, хранящемся в университете Барра Смита. На секунду отвернешься — и ничего уже нет, кроме трупа, который, как выяснилось во время эксгумации, захоронен необычно глубоко. Так и тайна оказывается глубже, чем все мы предполагаем; и уж тем более мы вряд ли поймем, с чего ему потребовалось травиться на австралийском пляже после, тут мы можем почти не сомневаться, встречи с матерью собственного ребенка.

Что могло между ними произойти?

1948 год — время интенсивнейших советских поисков любого контакта с любыми ядерщиками; в это время Этель и Юлиус Розенберги передают советским разведчикам американские ядерные секреты, и вполне вероятно, что в Аделаиде действует наша сеть. После передачи медсестре особенно важной информации агент самоликвидируется на пляже. А может, он пошел к ней проститься, потому что не хочет больше шпионить на империю зла, говорит ей, что выбросил шифровальную книгу, оставив себе на память только надпись «Свершилось» или «Все кончено», — и она, давя в груди рыдания, отравляет дигоксином, выданным как раз на такой случай, отца своего ребенка. Или после последней встречи она звонит двум исполнителям (один бы с ним не справился) — и они убивают его в переулке и кладут на пляже, а в карман запихивают «Тамам шуд», чтобы другим шпионам было неповадно; ведь вся советская разведка знает, что если на трупе находят «Тамам шуд» — это раскаявшийся изменник. Потому и экземпляров этого издания «Рубайята» почти нельзя найти во всем мире — очень уж много шпионов раскаялось, и всех их таинственно убили, но не у каждого в кармане для часов

нашли зловещую надпись. У некоторых, например, она была во рту, а у некоторых под ногтем.

Но что здесь наводит на самые темные размышления — так это способность человека из Сомертона так прожить свои предполагаемые 40–45 лет, чтобы не оставить вообще нигде никакого следа — ни в базах данных, ни на коллективных фотографиях, ни в документах. Как это — и не в африканской деревне, а в большом англоязычном городе — не оставить ни налоговых ведомостей, ни долговых расписок, ни наследства, вообще возникнуть из ниоткуда? Поневоле закрадывается мысль — нет ли совсем рядом с нами щелей, туннелей, уводящих в другое измерение, где, может быть, налогов не платят вообще? Не обладают ли эти люди волшебной способностью — как уэллсовский Гриффин — делаться видимыми только посмертно?

Если мне придется когда-нибудь снимать фильм о незнакомце из Сомертона, я постараюсь написать их последний диалог с медсестрой (чьего подлинного имени мы, скорей всего, тоже никогда не узнаем) так, чтобы в нем не было понятно ни слова. То есть говорить они будут нормальным человеческим языком, но так ставят слова, под таким углом друг к другу, в таком безумном порядке, что могут понять друг друга только сами. Да и она уже почти не понимает его, — потому что его не было очень долго, он где-то скитался. Она успела родить сына, полюбить другого мужчину, пряталась у родителей от людского осуждения и сплетен, а тут он является и предъявляет права! И они говорят, не понимая друг друга, после чего он понимает, что все кончено, тамам шуд. И уходит на берег океана, чтобы там, привалившись спиной к деревянной стене, совершенно спокойно выпить свой дигоксин.

Почему-то мне это кажется лучшим символом тайны, связывающей все человечество: ведь о человеке, с которым делим постель, и даже о собственном ребенке, явившемся к нам непонятно откуда, мы знаем ничуть

не больше, чем о человеке из Сомертона. Вот он лежит на этом пляже в первый день австралийского лета, бездомный бродяга, прошедший все океаны, лежит, скрестив ноги в прекрасно начищенных ботинках, спрятавшийся от всех, видный всем, непонятный никому. Истинный человек XX века, каков он есть. Вынимает сигарету, но сил закурить уже не остается. Так он лежит себе и смотрит в вечерний океан. И зажигаются фонари — в туманных конусах, ничего не освещающие фонари Аделаиды.

Хорошая история, да?

— Отличная!

— Так вот, вчера я сидел на этом самом пляже и, более того, фотографировался на том же месте. Эбботт сказал, что тайна человека из Сомертона его больше не интересует, занимается он теперь другой давно тревожащей меня тайной — манускриптом Войнич. И уже значительно продвинулся, установив, что часть знаков в манускрипте — не буквы, а цифры. Чем и объясняется странная их повторяемость.

Какие особенности сомертонской истории вы акцентировали бы в триллере?

— Прежде всего я обратила бы внимание на то, что современники во всем видят шпионскую историю. А тут, вероятнее всего, история любви. И поскольку сын медсестры вовсе не обязательно от него — генетическая экспертиза как раз не подтверждает его отцовства, — есть версия, что он приехал выслеживать жену. И именно жена организовала его убийство. Проблема в том, что большинство наших личных драм выглядят как шпионские истории. А это вовсе не так.

— Мне-то кажется, что он просто был невидим при жизни, как Гриффин у Уэллса, а после смерти обнаружился.

— Тоже красиво!

— А почему он сидел на пляже, есть соображения?

— Знаете, он, как те двое в свинцовых масках, просто ждал, что к нему выйдет кто-то из океана. И этот кто-то, видимо, вышел.

— Молодцы! Напишите такой вариант, если сумеете. И перейдем к теме лекции: сегодня мы говорим об эстетике кошмара, то есть о том, что делает дурной сон дурным сном. Начнем с упражнения: представьте себе, что вы в кино снимаете страшный сон. Каким образом вы дадите зрителю понять, что это страшный сон?

Важно: я говорю не о содержании и не о картинке. С помощью каких приемов вы дадите зрителю понять, что перед ним сон? Приемы эти суть многи. Например, Марк Захаров в таких случаях просто включал титр мигающий «Это ему снится». Есть другой вариант: один австралийский профессор мне предложил сегодня пустить за кадром храп. Но, как вы понимаете, во-первых, не все храпят. А во-вторых, если вы пустите храп за кадром, ну, это само по себе довольно страшно, но в достоверность сна никто уже не поверит. Да и неэстетично, между нами говоря.

— Во сне все медленно бегает.

— Это хорошая мысль — изменить темп движения. Он должен быть либо замедлен, либо ускорен, но в любом случае искажен. Тарковский в таких случаях — например, в «Зеркале» — прибегал к рапиду. Там замедленно падает штукатурка с потолка, замедленно валится кувшин с молоком... Но есть, помимо замедления и ускорения, более тонкие приемы. Речь, записанная задом наперед, как у Линча в «Твин Пиксе» в сценах с карликом, или зеркальность надписей, тоже хороший прием. В лучшем, на мой взгляд, рассказе Кинга «Крауч-Энд» именно из-за перестановки букв в надписях герояinja начинает догадываться, что попала в другое измерение: сначала надписи на лавках просто странные, потом на принципиально непонятном языке. Этот рассказ просто идеален по части нагнетания. Одновременно происходят три вещи. Сначала меняются надписи, затем в одном из окон она видит, что там сидит кот, у которого часть лица как бы съедена ожогом. Кровавый, мясистый нарост у него на лице. После чего появляются двое детей. Странные дети, они говорят странные вещи. Мальчик — калека, у него

рука изуродована, а девочка — альбинос с красными глазками и двумя крысиными косичками. Вот тут уже очень страшно. Кинговская интонация все время нас подводит к мысли, что эта реальность страшна для героини-американки, но для этих детей она нормальна. То есть в рамках этой реальности и надписи, и кот, и девочка — не инвалиды, не уроды, это нормальная реальность Крауч-Энда, лондонского района. И во сне важно подчеркнуть, что боится только сам спящий, а остальные во сне не разделяют его тревоги, для них все, как говорится, путем.

Как еще можно во сне показать, что это сон?

— Я могу предложить вариант. Навязчивое повторение действий персонажей.

— Да, это всегда страшно. Как лейтмотивы у Бунюэля в «Андалузском псе».

— Иногда начинают говорить животные, иногда облака идут ускоренно. Либо, например, в толпе все люди идут в одну сторону, а один человек, не особо даже заметный, идет задом наперед. Еще, если фильм цветной, поставить светофильтр — например, красный.

— Я могу вам предложить интересный вариант из плохого советского фильма 1985 года «Вариант Зомби» — собственно, кроме этих пяти минут, в картине ничего серьезного и нет. Там научились с помощью психического оружия вторгаться в память героя, в его сны. Мы видим сначала его нормальный сон — предвоенные воспоминания о матери: мать косит луг, наливает ему молока, лошади входят в реку на водопой, на холме медленно ворочает крыльями мельница. Потом тот же сон после вторжения: все начинается с того, что мать переливает молоко в кружку, оно льется мимо, а она радостно хохочет. Потом мельница начинает крутиться с дикой скоростью, как пропеллер. Мать, продолжая хохотать, входит в реку и начинает косить воду, а ей навстречу вздымается из воды огромная лошадиная голова. То есть все элементы оставлены прежними, но между ними устанавливаются патологические соотношения.

Своего рода эталоны кошмарных снов — викторианские тексты «Человек, который был Четвергом» Честертона (там прямо и подзаголовок — «Страшный сон») и «Алиса в Стране чудес», где путаница только кажется смешной, но на деле оборачивается страхом и скукой. В обоих снах человек, которому они снятся, постоянно испытывает дискомфорт и ощущение, что «все не так»: особенно хорошо это дано у Тургенева в гениальном сне из «Клары Милич» — «Хорошо, теперь хорошо, а быть худу». Большинство кошмарных снов сопровождается подспудным ощущением кошмарности, ненормальности происходящего — но без возможности немедленно оттуда вынырнуть. Это очень хорошо у Линча во «Внутренней империи», которую я, грешным делом, считаю лучшим его фильмом: помните, когда входит соседка, похмельная женщина с алкогольным отечным лицом, и говорит: «Я расскажу тебе историю. Здесь в конце этой улицы есть дом. Мальчик и девочка пошли гулять. Но когда они вернулись, это был уже не тот мальчик». То есть действуем мы, но мы не те.

— У меня было во сне, что смотришь на часы, а там время и цифры, которые не могут быть временем. Например, 99:58.

— Отлично! А представьте, если бы они показывали цену? Цену разговора с этим собеседником, или времени, которое вы на него тратите?

— Было бы здорово, если бы не было слышно звуков улицы, толпы, голосов людей. Было бы слышно только дыхание, допустим, героя. Или посторонний, потусторонний звук — например, постукивание. Причем неритмичное постукивание, а не как капель за окнами.

— У Тарковского, кстати, в «Зеркале» отличный сон о доме: он помещен примерно в начало второй трети картины, зритель в это время уже отчаялся что-то понять и перестает замечать приемы. Но это едва ли не лучший эпизод: как там снят дом? В неестественном, как бы ночном свете сон о доме. Ребенок обходит дом с разных сторон. И куда бы он ни завернул, у дома с четырех сторон крыльцо, и на каждом крыльце сидят

мать и собака. И, конечно, сон о падении крынки. Ветер пришел и в рапиде повалил крынку с молоком, и мы понимаем, что началась война.

Я хотел бы обратить внимание на некоторые мои эмпирические наблюдения, которые я не всегда могу объяснить, но они мне представляются важными. Есть три фундаментальных особенности кошмаров в литературе. Больше я пока не обнаружил, во всяком случае. Все они не имеют прямого, значит, прямого отношения к содержанию, но имеют отношение к композиции и к порядку вещей. Вообще, заметим, что содержание кошмаров не важно, сон делается кошмарным не от содержания, а от композиции, от темпа и стиля изложения, а так-то он может быть хоть о школьном уроке (и очень часто нам снится именно школа — вызвали отвечать, а мы не готовы и т. д.). Значит, первое наблюдение сделала Ирина Лукьянова в своей работе о кошмарах у Кафки. Во сне нарушаются соотношения между деталями и целым. Детали болезненно отчетливы, но целое — место происшествия, цель нашего пребывания, как и зачем мы туда попали, — таинственно, непонятно. Мы не понимаем смысла целого, но каждая деталь буквально укрупнена, преувеличена. Когда мы просыпаемся, мы помним кошмары, но совершенно не можем рассказать о цели показанного, о смысле этого послания. Возьмем «Сельского врача» Кафки, один из жутчайших его снов. Мы помним, что у сельского врача очень черные, очень страшные, очень сильные кони, с которыми он не может справиться. Мы подробно помним описание этих коней, но мы совершенно не знаем, где он живет, куда он едет, чем болен ребенок, на помощь к которому он выехал. Мы абсолютно отчетливо помним описание комнаты, но совершенно не понимаем, в какой стране это происходит, в какое время... В «Замке» понятно все, кроме статуса замка, а ведь это именно и является главной загадкой. Я бы рискнул сказать, что это и есть ключевое понятие готики: в собственной жизни мы все время видим детали, предельно четкие, но о смысле происходящего у нас нет ни малейшего представления.

Второй аспект сформулировал в интервью мне Гор Вербински, когда мы обсуждали «Звонок»: «Важны не вещи, а порядок вещей», — сказал Вербински. Иными словами, лошадь не страшна, дерево не страшно, лошадь на дереве — страшна. Кошмары «Звонка» достигаются не набором лейтмотивов, — дерево, лошадь, колодец, лестница, женщина расчесывает волосы у зеркала, — но алогичным характером их совмещения. Кстати говоря, зеркала — один из главных мотивов кошмара. Кто мне может сказать, как обычно приходит кошмар через зеркало?

— Не видно себя в зеркале. Или видно не то, что есть.

— Итого три варианта: первый — в зеркале не видно себя, нас заслонило нечто, например, в «Орля». Вторая — в зеркале мы видим не себя, и обстановка комнаты в нем другая. И третья — из зеркала выходит непредсказуемый персонаж. Помните у Ахматовой — «Бог знает что творилось в зеркалах»? Это самое мое любимое готическое стихотворение, «Третья элегия» — «В том доме было очень страшно жить». Но происходящее в доме в этот момент настолько страшно, что мы уже не обращали внимания на то, что «Бог знает, что творилось в зеркалах». В зеркалах в наше отсутствие происходит та жизнь, которую мы не знаем, не фиксируем. Зеркало — портал в дополнительную реальность. И третья вещь, которую мы наблюдаем в триллере применительно к зеркалам, — когда из зеркала выходит некая сущность: лучше всего это сделано в пьесе Леси Украинки «Каменный хозяин». Такой оммаж каменному гостю: помните реплику — «В зеркале не я, он, каменный!» Командор выходит из зеркала.

Сейчас мне придется объяснять весьма тонкую вещь, но попробую, потому что у каждого из нас этот опыт есть. Ключевое понятие кошмара — понятие вины. Сновидец, наблюдатель потенциально является первопричиной, виновником этой инверсии. Дело в том, что два ключевых понятия модерна в целом — это понятие предательства и понятие вины. Модернист всегда отрывается от корней, от родни, от ро-

дины и так далее. Поэтому модернист всегда виноват. Главный автобиографический текст Кафки называется «Письмо к отцу». Это именно отчет о сознании вины. И в дурном сне, в кошмаре вас всегда угнетает чувство, что вы где-то неправомерно ошиблись. Вся готика — это обращение к Господу со словами: «Господи, ты очень неуютно устроил этот мир». В кошмаре господствует ощущение, что мы пошли не по той развилке. *Wrong turn* — ключевое понятие кошмара. Мы в каком-то месте свернули не туда, и после этого мир страшным образом переменялся.

Теперь мы должны обратиться к Фрейду, поговорить о главном парадоксе сновидения как такового, который критически важен для литературы в целом — например, для жанра рассказа, который больше всего похож на сон. Главный вклад в проблему изучения снов внес Фрейд. Он был еще неизвестным молодым психиатром, сидел на веранде венского кафе и размышлял над записями снов одного своего пациента. Неожиданно в него ударила молния колоссального озарения. Он подошел к хозяину кафе и сказал: «Нельзя ли на этом стуле укрепить серебряную табличку „Здесь Зигмунд Фрейд постиг главную тайну сновидений“?» Хозяин посмотрел на него как на идиота и сказал: «Конечно, нет». На что Фрейд ответил с достоинством: «Хорошо, никто никогда не узнает названия вашего кафе». С тех пор семь кафе соревнуются, как за родину Гомера, за звание того именно места, где Фрейд понял главную тайну сновидений. Но Фрейд хранит свою тайну.

Кто знает главную тайну сновидений, которая открылась Фрейду? Никто? Сейчас открою. Главная тайна сновидений, по Фрейду, формулируется фразой абсолютно в духе готики: мы помним не тот сон, который увидели. Иными словами, всякий кошмар — это палимпсест, написанный поверх того сна, который нам в действительности снился. Первый свой сколько-то связный рассказ я написал в 13 лет. Я его, конечно, никогда не публиковал, но, может быть, когда-нибудь перепишу. Это была красивая идея, причем никакого Фрейда я к тому време-

ни не читал и близко. Рассказ назывался «Менуэт на лужайке». Ключевой ход был в том, что главный герой открыл способ снимать видеоизображение, снимать кошмар с мозга спящего. И вот он занят экспериментом, он наблюдает за человеком, о котором он точно знает, что его мозг отягощен страшной памятью, страшным сном. Это кошмар, от которого он постоянно просыпается, к нему и обратился этот пациент, чтобы спастись от навязчивого кошмара. И когда он подключает датчики к этому преступнику, отягощенному страшными муками совести, неожиданно он видит совершенно идиллическую картину. На розовом закате весной на зеленой лужайке идеально симметричные версальские пары танцуют менуэт. И этот менуэт производит впечатление абсолютного идеального мира. А тем не менее испытуемый вскакивает опять в ужасе и кричит. Потому что в его сне на диком страшном оранжевом рассвете в черном лесу черный всадник, покрытый язвами, скачет на черном коне. Чужая жизнь всегда представляется менуэтом на лужайке. Но под любой идиллией скрывается зловещее болото, которое нас засасывает. Почему мы видим не тот сон, который записываем? Это легко объяснить. Проблема в том, что сон алогичен. Пересказывая или вспоминая его, мы вносим в него логику, а видели набор картинок, не связанных или связанных произвольно. Поэтому, например, видный российский исследователь Фрейда Александр Эткинд, желая зафиксировать свои сны, клал на тумбочку карандаши и блокнот — чтобы после пробуждения успеть зарисовать именно хаотический набор картинок, пока мозг не выстроил между ними связи (быть может, ложные).

Кстати, мучительный интерес модерна к безумию связан не с культом патологии, а с желанием все привести к норме, все интерпретировать в терминах разума. Ведь модерн — прежде всего самоконтроль. Отсюда, кстати, важный вывод о том, что любые наши воспоминания — это *overinterpretation*, драма тотальной интерпретации, наше желание помнить не то, что мы помним в действительности. Поверх каждого события

мы надстраиваем тот его образ, который нас устраивает. Ну, представим ситуацию после развода — хорошая ситуация для триллера, и может быть, кто-нибудь возьмется это написать. Представьте себе, что вы с бывшей женой пошли посидеть в кафе. Такое тоже часто делается, чтобы поставить финальную точку в отношениях. Естественно, даже при самом мирном разводе, слово за слово, заходит спор о том, как мы жили. Она говорит: «Мы так хорошо жили, зачем ты все испортил?» — «Как это — я все испортил?! Да ведь это ты ушла к Ване». — «Я ушла к Ване? Да ведь это ты обвинил Ваню, а Ваня вообще не при делах...» — «Как же, ты сама призналась!» — «Я призналась потому, что мне хотелось тебя обидеть, потому что ты ушел к Ире». — «Я ушел к Ире?!» Короче, в процессе их разговора выясняется тотальное взаимное непонимание, все было не тем, чем казалось, и двое видели одинаковые события совершенно по-разному!

А вот, пожалуй, самый удачный рассказ Михаила Веллера, который никто не знает именно потому, что он не столько эффектен, сколько необыкновенно точен: «Разные судьбы». Два офицера едут на юбилей военного училища, из которого они выпустились. Один дослужился до генерала, второй прозябает майором в каком-то затхлом гарнизоне. Они учились на одном курсе. И вдруг выясняется, что у них абсолютно разные воспоминания обо всем, что было в училище: и чем кормили, и как звали капитана, и какие были однокурсники... То есть они помнят совершенно разные вещи. Их будущее наложило такой отпечаток на их прошлое, что прошлое генерала — это сияющая галерея анфилады прекрасных образов, а прошлое майора — ужас. И сходятся они на одном: у них был там один старшина, который воровал сахар. И это единственное, что они помнят одинаково. Но все остальное — память двух абсолютно разных людей, потому что любое воспоминание корректируется прожитой жизнью. Как бы это пояснить еще нагляднее? Всем случалось гулять с ребенком, я полагаю. Итак, отец с ребенком идет гулять, а мать они оста-

вили дома. Мать на какое-то время сбросила ребенка на отца, и они пошли в зоопарк. Смею вас уверить, то, что рассказывает ребенок о посещении зоопарка, будет радикально отличаться от того, что рассказывает отец. Хотя бы потому, что ребенка ужаснул геккон, а отца ужаснуло что? Цены. Ребенка и родителей пугают разные вещи. Так вот, условно говоря, сон смотрит ваш внутренний ребенок. Итак, главная трагедия любого нарратива и, в частности, сна — что реальность, о которой мы повествуем, не тождественна и, более того, враждебна реальности, которую мы сознаем. Дафна Дюморье постоянно эксплуатирует именно этот прием: «Не оглядывайся», «Монте Верита», «Яблоня»... Но самый наглядный случай такого расхождения — англоязычный рассказ Набокова «Что как-то раз в Алеппо». Там герой повествует о том, как во время эвакуации на пароходе он потерял жену. «Что как-то раз в Алеппо» — цитата из «Отелло». Если знать это и обратить внимание на некоторые другие детали, что случилось с женой?

— Задумал.

— Конечно. Он никого не потерял, он ее убил.

Проведем небольшой сеанс психоанализа. Кто готов рассказывать свой страшный сон? — Я могу рассказать. У меня миллион страшных снов, но, пожалуй, расскажу сон в конце февраля — начале марта. Я знаю, что зачем-то принесла в дом стаю крокодилов. Стаю маленьких крокодилов, и они разбежались под кроватью. И самое странное обстоятельство, что это невидимые крокодилы. Я их пытаюсь найти, но не могу, мне очень стыдно, я не могу предупредить, что они тут бегают. Я пытаюсь их найти, не привлекая внимания, и при этом я вижу, что у всех голые лодыжки. Я понимаю, что все будут покусаны невидимыми маленькими крокодилами. И весь ужас связан с чувством вины, просто отчаянным.

— Парадоксальным образом вам приснился сон, описанный Тургеневым в стихотворении в прозе «Насекомое», с его знаменитой последней фразой «Мы только тогда догадались, что

это была за гостя». Что олицетворяют невидимые крокодилы, которые приснились Оксане?

— Фобии. Ахиллесовы пяты.

— Насчет пят это хорошо придумано, но какова наша главная фобия?

— Смерть?

— Конечно. Невидимая угроза, которая всегда рядом, как это насекомое у Тургенева.

— А вот я помню сон, что я нахожусь в комнате, и рядом со мной лежат две белых собаки. А рядом комната. У нее открыта дверь, но она темная. Я точно знаю, что там темная, черная, страшная собака. И я точно знаю, что она меня не съест и не тронет, пока рядом со мной вот эти две белых собаки. А чем закончилось, я уже не помню.

— Лихо. Знаете, как я зауважал Фрейда? Я учился на журфаке, как вы знаете, а по соседству у нас был психфак. И нас гоняли вместе на все субботники. Меня поставили на носилки с очень красивой девочкой с психфака. И я ей говорю: мы журналисты, мы хоть делом занимаемся, а вы чем? А мы, говорит она, толкуем сновидения. Я говорю: ну-ка, ну-ка, вот мне снилось сегодня... Я рассказал ей, и она мне выдала абсолютно точную интерпретацию — про любовь там, ревность, все дела. Я был в этот момент сильно влюблен, ревновал, и ревновал именно к тому человеку, который был главным действующим лицом сна. У меня буквально волосы встали дыбом, с тех пор я пристрастился к психфаку, стал бегать к ним пить кофе и узнал немало интересных вещей.

— Я начну издавека. Я был маленький, третий класс какой-то. И нам классная сказала — нарисуйте радость. Некоторые мои одноклассники рисовали довольных мальчиков с телефонами в руках. А я как абстракционист, я взял там цветные карандаши и нарисовал какой-то комок из разных красок. Она покрутила пальцем у виска, и я понял, что я никем не понятый гений. Так вот, мне снился ночью узор. И этот узор сначала такой спокойный, равномерный, а потом он начал расширяться пульсирую-

щими движениями и увеличиваться. И во мне начал нарастать какой-то невероятный ужас. Я проснулся, как просыпаются, когда умирают во сне. И еще очень долго я не мог успокоиться. Ничего страшнее я не видел, я уверен, что мне приснился именно сам ужас, сам символ ужаса.

— Это вам приснилась ваша жизнь, увиденная с той точки, с которой вы не хотите на нее смотреть. Но сон превосходный.

— А мне в детстве часто снился один и тот же сон. Я иду вдоль виноградника, кусты винограда выше моего роста. Сам виноград крупный, темно-темно-синий. Я не ем его, просто смотрю и радуюсь. И как только я потянулся за самой большой сладкой гроздью, в проеме между ветками появляется дуло немецкого автомата «шмайсер». Потом еще одно, еще одно. Потом показывают сами фашисты, держащие в руках эти автоматы. Я слышу их крики «Хенде хох», начинаю бежать вперед. Они преследуют меня, стреляют. Я бегу и думаю — вот сейчас меня убьют, но пули, пролетая рядом, не задевают меня. С каждой минутой выстрелов становится больше, пули пролетают все ближе и ближе. Ветки винограда ломаются от попадания в них, а я бегу. Потом я прыгаю словно с обрыва вниз и начинаю лететь, расставив руки, как крылья. Фашисты пропадают из виду, я лечу над пустотой и просыпаюсь. Говорят, дети растут во сне. А полет во сне признак роста.

— Знаете, даже не возьмусь проинтерпретировать этот сон. Страх войны многим советским детям был присущ, но ведь вы росли уже позже. Нет, не догадываюсь, но обстановка прекрасная: у меня с виноградниками тоже связана жуткая история, потому что эти безлюдные тропы, кусты выше детского роста — это прямо как «Дети кукурузы». Хорошо, вопросы.

— Как, по-вашему, соотносятся страх и ужас?

— Страх — эмоция, ужас — столкновение с реальностью. Грубо говоря, страх — предчувствие ужаса, предчувствие понимания, что все вот настолько ужасно.

— Вы много говорите о терапевтической функции триллера. Я живу в Израиле, у нас сейчас война. Какой триллер вы могли бы написать о ней?

— Вот об идущей сейчас? Я бы, наверное, эксплуатировал тему Армагеддона. У вас ведь там неподалеку Мегиддо, и вот древние силы доигрывают в современности свою древнюю битву.

Ну, до послезавтра.

ВОСЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

По плану мы разбираем сегодня таинственную историю женщины из Исдален, самую знаменитую тайну Норвегии за последние лет сто. Эта история примечательна главным образом тем, что при полном незнании конкретики мы можем догадаться о схеме, о метасюжете, который за этим прочитывается. Опять-таки в интернете масса сведений, напомним главные. Двадцать девятого ноября 1970 года в Норвегии, в долине Исдален, что близ Бергена, находят на склоне каменистого холма сильно обгоревший труп обнаженной женщины, рядом с ним бутылка из-под ликера, две пластиковые бутылки со следами бензина, склянка с большим количеством таблеток снотворного *Fenemal*, серебряная ложка и остатки сожженного паспорта. На трупе следы насилия, то есть удары или давление в области шеи. Дактилоскопировать ее оказалось нельзя: подушечки пальцев были стерты. Спустя много лет в сорока метрах от места обнаружения тела нашли металлоискателем женскую сумку, но ее содержимое давно истлело. На ближайшей железнодорожной станции ее опознали по фотографиям с места происшествия: она оставила два чемодана, в которых была «одежда в итальянском стиле», опять-таки со срезанными бирками парик, серебряные ложки — вот с этой деталью я абсолютно не знаю, что делать, — и записная книжка будто бы с шифром, который легко взломали: это была фиксация всех ее перемещений за по-

следние полгода. В общей сложности она посетила в Норвегии девять городов, представляясь собирательницей антиквариата (мы увидим потом, что в известном смысле так оно и было). Она приехала в Осло из Женевы 20 марта, дальнейший маршрут ее выглядел так: Осло — Ставангер — Берген — Кристиансанд — затем переезжает в Данию, оттуда в Германию и Швейцарию. Третьего октября из Стокгольма возвращается в Осло, потом в Оппдал (там проводит ночь в гостинице с итальянцем-фотографом, он не замечает ничего особенного, она представляется туристкой из ЮАР). Оттуда уезжает в Париж. Из Парижа возвращается в Ставангер, потом опять в Берген, в Бергене живет неделю, приводит к себе некоего мужчину; опять на корабле в Ставангер, опять в Берген, живет в отеле и старается его не покидать, выглядит настороженной. Потом кладет чемоданы в камеру хранения. Через неделю ее находят мертвой.

Во всех отелях она представляется разными именами, год рождения указывает 1942 (радиоизотопное исследование ее зубов показало в 2018 году, что она родилась между 1934 и 1944). По той же сохранившейся челюсти установили, что она лечила зубы в Латинской Америке, а родилась, судя по ДНК, на границе Германии и Франции. Двадцать четвертого ноября ее видел в долине местный житель в обществе двух мужчин, она выглядела испуганной, хотела что-то сказать, но они так на нее посмотрели, что она осеклась. Когда ее фоторобот появился в газетах, этот местный житель пошел в полицию, но ему там сказали дословно: «Забудь, это дело не раскроют».

Важно подчеркнуть две вещи: она говорила с акцентом, который в отелях не смогли идентифицировать; она везде требовала в номер молочную кашу; она всегда требовала номер с балконом. Первые два обстоятельства нагоняют таинственности, но третье существенно: как по-вашему, зачем ей номер с балконом?

— Для наблюдений.

— Разумеется. Она кого-то ожидала или не хотела дождаться, как и Питер Бергман, но подозреваю, что расследователи, ин-

терпретировавшие эту историю, с самого начала сбились с толку. Они предполагали, что она от кого-то скрывается и потому меняет адреса; мне же представляется, что она кого-то выслеживает, иначе зачем бы ей маниакально возвращаться в те места, откуда она сбежала? Если же вспомнить, что она, по всей вероятности, родилась в Германии и бежала оттуда, лечила зубы в Латинской Америке и в начале семидесятых, маскируясь, кого-то искала в Норвегии, — самые сообразительные быстро догадаются, чьим агентом она была.

— Правильно ли я вспоминаю слово «Эйхман»?

— Вы всегда быстрее всех догадываетесь. Я даже думаю иногда, что вы плод моего воображения. Да, конечно, она агент Моссада (они никогда, даже спустя много лет не раскрывают своих), и она выслеживает бывших нацистов. Они укрывались в Латинской Америке, но не меньше их было в Скандинавии. Норвегия была под нацистами, многие местные коллаборанты были благополучно оправданы. На шпионаж или по крайней мере на связь с разведкой указывают в ее деле слишком многие детали: необходимость наблюдения за входом из номера, настороженность, парик, стертые пальцы, — я одного не понимаю: при чем тут ложки, одна из которых была найдена рядом с трупом? Был ли это своего рода пароль, опознавательный знак, был ли это ее талисман — что маловероятно, — зачем она переспала с фотографом, с которым познакомилась в тот же день за обедом? То есть в ее поведении много загадочного, она явно истерит, перемещения довольно хаотичны, и сам способ убийства — снотворное, спиртное, попытка задушить, — выглядит странным и громоздким: некоторые думали, что это самоубийство — снотворное в сочетании со спиртным, — но не сама же она пыталась себя поджечь?

— Понимаете, просто чтобы опрокинуть слишком очевидную версию, хочется предположить безумную любовную драму. Ложки она таскала с собой как память о возлюбленном или как фетиш, как инструмент эротической игры...

— Это вы «Нимфоманку» пересмотрели.

— Но очень убедительно! Возможно, она занималась секс-туризмом, возможно, пыталась забыть парижского возлюбленного, но мне в любом случае хочется, чтобы это была любовь. Человек из Сомертона тоже ведь, как установлено, приехал в Аделаиду отслеживать жену...

— Интересно, с чего бы он приехал отслеживать жену, когда сам внезапно от нее ушел, и она его разыскивала через газету.

— Мало ли как бывает. Сначала ушел, а потом стал преследовать. У меня так было.

— А сменить за полгода девять городов от несчастной любви — тоже было?

— Нет, но я могу это понять. И потом, мы же не раскрываем подлинную причину. Мы пишем триллер. И тогда я бы это раскрывала исключительно как мелодраму, а главный герой был бы фотограф-итальянец, на которого она в ту ночь произвела исключительное впечатление, он любой ценой хочет повторить эту ночь, а она ему говорит: нет, нельзя, со мной можно только один раз. Он начинает ее искать и узнает всю эту историю.

— Да, это можно отличную вещь написать. Воспоминания нескольких мужчин, все знакомились с ней в ресторанах, всех она приводила к себе в разные гостиницы, для всех это была лучшая ночь, всем она рассказывала разные легенды...

— Всех угощала кашей с молоком...

— Каша с молоком тоже как-то использовалась в эротических играх. Но вообще знаете, в чем тут настоящая пуанта? Лучший роман был бы о том, как на примере расследования этой истории выясняется постепенно, что все игры мировых разведок, все эти легендарные шпионы и даже мировые войны — сплошные истории любви, что, так сказать, «Любовь одна виновата». Кстати, эту песенку Пугачевой можно там сделать шифровальным текстом или музыкальным сигналом, от которого стирается и возвращается память у разведчиков, — неважно; но идея именно в том, что любовь одна виновата. И Абель сбежал в Россию из-за любви, и Каин Авеля... чем и начал всю эту историю... по той же причине. Это грандиозная схема, которая объясняет

все, и тогда этот роман, начавшись как триллер, пройдя стадию абсурда и эротики, постепенно перешел бы в мистерию. Возьмитесь кто-нибудь, это немного умозрительно, но чрезвычайно перспективно.

— Я бы попробовала, только уж уговор: вы не будете.

— Конечно, конечно, welcome.

Сегодня мы говорим о приемах триллера, то есть не о мировоззренческой или сюжетной, а о чисто технической стороне вопроса. И первый из этих приемов, которые мы будем рассматривать, — семантическая разнесенность разных примет, их, условно говоря, принадлежность к разным смысловым пластам. Чем дальше друг от друга стилистически детали, скажем, сюжета, преступления, тайны, — тем больше это пугает, и первым это открыл Конан Дойл. Если вы получаете письмо с черной меткой в виде черепа и косточек — это нормально. А вот если в письме пять зернышек апельсина, вызывающих у получателя панический ужас, — это ровно то, что надо. Если роковое письмо зашифровано буквами или цифрами — да, страшно, но если пляшущими человечками, похожими на детские рисунки, — в этом есть первобытный ужас.

В готике всегда есть медиатор, посредник между двумя мирами. Мы говорили о том, что мир лежит во зле. Посредниками между нашей бытовой реальностью и миром таинственных сущностей — может быть, управляющих нами, а может быть, наблюдающих, — бывают три категории медиаторов. Первый, как правило, — женщина, потому что женщина принадлежит одновременно миру зла и миру быта, укоренена в семье, но никогда никому не покоряется вполне. То, что Илси является медиатором между миром чикагской банды и миром норфолкского сквайра, довольно очевидно. И, кстати говоря, Америка для викторианской Англии — это нечто вроде пугающей альтернативы. Америка — пристанище всего преступного, всего масштабного, всего богатого. Это как бы альтернативная возможность другой империи, тоже англоязычной. Вторая категория медиаторов довольно часто — животные. Давайте вспомним

«Старосветских помещиков» Гоголя, где потусторонний мир входит в повествование с помощью кошки. Любимая кошечка Пульхерии Ивановны, которая пропала, а потом нашлась, но нашлась уже не той. И не случайно старуха потом говорит — помните, это страшный очень у Гоголя эпизод: «Это смерть моя за мной приходила». Тем более что в уютном мире старосветских помещиков сама мысль о смерти алогична: в мире, где все бессмертно, в мире, где думают только о том, чего бы поесть. Но вот среди этой идиллии появляется эта кошечка — и сразу переводит ситуацию в мир малороссийского фольклора, в мир тайн.

И третий медиатор: Конан Дойл первым догадался, что борец со злом должен быть причастен к миру зла. Это существенный прием ужасного. Не случайно Ватсон сначала принимает Холмса именно за преступника. И если вы помните, кем является Гарри Поттер — а в нем есть крестраж Волдеморта, — это явственно вам показывает, какова роль идеального борца в современном мире: он тоже посредник, двойной агент. Что роднит Волдеморта и Гарри Поттера?

— Они оба змееусты.

— Именно! Parseltongue! Понимают язык змей. И кроме того, я рискну назвать их отношения взаимной эмпатией. Они понимают намерения друг друга. Они могут проникать в умы друг друга. Их волшебные палочки — близнецы. Иными словами, без роковой внутренней связи между добром и злом победа добра была бы невозможна. Потому что добро элементарно не понимало бы замыслов зла. Христос потому сумел договориться с Люцифером и поставить его на место, что в нем самом есть преодоленное люциферическое начало. Это, кстати говоря, довольно частый упрек Христу со стороны фарисеев — что он колдун, а не мессия. Кстати, когда мы читаем о наркомании Зеленского, коррумпированности Зеленского или его причастности к таинственным махинациям украинской олигархии — это продолжение того же подозрения. Видите, как миф прорастает

в нашу сегодняшнюю реальность? Добро должно быть тайным агентом зла, иначе мы в него не поверим.

Понятие медиатора само по себе весьма готично, ибо оно размыкает бинарную картину мира.

Поговорим о следующем приеме — повтор, рефрен. Возможно, повторы и есть формальное воплощение готической беспросветности. Повтор — это что-то, что преследует, навязывается помимо нашей воли, это сбой в ритме мироздания, он напоминает игру потусторонних сущностей или даже дурной сон, из которого не выбраться и который заставляет читателей усомниться в реальности зримого мира. Исследуя повторы в произведениях Фаулза, Кинга, а также в стихотворении Арсения Тарковского «Я в детстве заболел», мы сейчас с вами проследим конкретные сценарии психологического воздействия повтора на зрителя или читателя. У нас, кстати, на эту тему доклад.

— Прежде всего обозначим деление всех сюжетных повторов на, так сказать, статические и динамические: в первом случае ситуация (деталь, реплика) воспроизводится в неизменности, во втором слегка варьируется, причем непредсказуемо и нерегулярно. Вот «Кроссовки» Стивена Кинга — случай едва ли не самый наглядный. Это повтор второго типа, динамический. Главный прием — фокализация, то есть как бы постоянное присутствие читателя, мы словно смотрим в камеру на плече у героя; фокализатором служит полубезработный нью-йоркский звукорежиссер Телл. Встретив знаменитого продюсера Пола Дженнингса, Телл начинает работу в ныне потерявшем былую значимость здании Music City. С первого дня он замечает в одной из кабинок туалета на третьем этаже что-то грязное — в прошлом белые кроссовки. Вернувшись в ту же самую студию неделю спустя, на том же самом месте, в кабинке туалета, Телл обнаруживает, что кроссовки на месте, а вокруг лежат дохлые мухи. Каждая новая встреча с кроссовками подталкивает Теда к осознанию, что он больше не сможет спокойно жить, пока не раскроет эту тайну. Мысль о кроссовках в туалетной

кабинке превратилась в фобию, в Obsessive Compulsive Disorder. Он боится узнать правду, то ощущая присутствие трупа, то придумывая совершенно иные объяснения происходящему. Ему снятся кошмары, а кабинка с кроссовками не отпускает, притягивает его. Однако стоило Теллу в конце рассказа узнать об истории убитого в этой кабинке наркокурьера и собраться с силами, чтобы открыть дверь, как волнение пропало. Разлагающийся призрак с отрубленной рукой не вызвал ни удивления, ни ужаса. Кинг не хотел напугать нас привидением. Кинг хотел продемонстрировать, как повторение простого визуального образа кроссовок с признаками прогрессирующего разложения тела заставляет читателя искать все новые догадки, постепенно впадая в паранойю. Периодические свидания с призраком сначала становятся для героя пыткой, потом — необходимостью, потом — манией: «Туалет на третьем этаже приобрел невероятную силу притяжения. Казалось, там находится мощный магнит, а карманы Телла набиты железными опилками». Когда же мозг не может найти ответ, происходит перегрузка, паника бессилия перед лицом магического повтора с его неумолимой навязчивостью. Ненормальность повтора придает оттенок патологии жизни американского пригорода — мы наблюдаем навязчивые повторения ежедневных ритуалов, это особенно видно у Линча в «Синем бархате». Мы начинаем подозревать недоброе, если наш сосед в строго определенное время выходит стричь газон или выгуливать собаку, если его жена каждый день одними и теми же словами зовет детей. Этот ужас бытовых ритуалов отлично запечатлен в хрестоматийном рассказе Кира Булычева «Не гневи колдуна» (1978), где колдун проклял героя следующими словами: «Не будет в твоей жизни разнообразия. Такая на тебя напущена порча. Будет твоя жизнь идти по однообразному кругу, день за днем, неделя за неделей. И будет она повторяться точь-в-точь». Этот рассказ я особенно рекомендую сегодня всем, кто сетует на утрату привычного порядка вещей, рутины, дома и все такое. Очень может быть, что всем нам еще повезло. Герой, во всяком случае, испытывает нешуточ-

ный ужас и в конце концов вымалывает у колдуна прощение — не буду даже рассказывать, чем ему пришлось пожертвовать, но в целом он дешево отделался.

Однако попытка заставить читателя искать смысл (или системную ошибку) — не единственное применение повтора в триллере. Повторение мотива также может быть и предвестником ужасного, и символом навсегда утерянного. Тут незаменим статический повтор, то есть рефрен. В стихотворении Арсения Тарковского «Я в детстве заболел» мы наблюдаем за началом тифозного бреда:

Я в детстве заболел
От голода и страха. Корку с губ
Сдеру — и губы облизну; запомнил
Прохладный и солоноватый вкус.
А все иду, а все иду, иду,
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,
Иду себе в бреду, как под дуду
За крысоловом в реку, сяду — греюсь
На лестнице; и так знобит и эдак.
А мать стоит, рукою манит, будто
Невдалеке, а подойти нельзя:
Чуть подойду — стоит в семи шагах,
Рукою манит; подойду — стоит
В семи шагах, рукою манит.
Жарко
Мне стало, расстегнул я ворот, лег, —
Тут затрубили трубы, свет по векам
Ударил, кони поскакали, мать
Над мостовой летит, рукою манит —
И улетела...
И теперь мне снится
Под яблонями белая больница,
И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит. И остались.

А мать пришла, рукою поманила —
И улетела...

В этом случае повторение фразы «рукой манит» служит способом эскалации мучительного желания ребенка приблизиться, преодолеть магическое расстояние — а оно непреодолимо, потому что мать умерла...

— Вы думаете? Мне кажется, она как раз жива, но он заблудился или ослабел и не может вернуться домой. Мать Арсения Тарковского умерла в 1944 году.

— А мне показалось, что она ему потому и рукой помахала, что он выжил в больнице и теперь не может встретиться с ней.

— Ну, там вообще такая фабула зыбкая, бредовая — ее можно понять и так, и так. Но хочу вас утешить — мать благополучно пережила гражданскую войну.

— В принципе функция рефрена — не только указывать на бред, но и, как в песне, фиксировать разницу в состоянии героя. Скажем, в «Часиках» у Окуджавы часики тикают и в мирной жизни, и на поле боя, подчеркивая, как необратимо все изменилось. Повтор в триллере обычно подчеркивает фундаментальную неизменность зла и хрупкость самого героя — его жизнь необратимо меняется, а часики тикают, мать по-прежнему недосыгаема, хотя в семи шагах, ну, и партия Ленина нас по-прежнему к торжеству коммунизма ведет, хотя все необратимо изменилось...

— Браво! Прекрасное наблюдение.

— Я бы выделил и третий случай — повтор фабулы в изложении разных рассказчиков.

— Это хитрая идея, это мне в голову не приходило.

— Вот бестселлер Джона Фаулза «Коллекционер». Применяя технику *split narration*, Фаулз заставляет читателя дважды переживать трагедию — смерть Миранды, сначала в его записях, потом в ее дневнике. Возникает клаустрофобия, чувство неизбежности, а главное — ситуации, увиденные их глазами так по-разному, подчеркивают все ту же непреодолимую разницу между людьми. Вообще, одно и то же событие в пересказе раз-

ных людей — не просто повтор, а намек на бездны, разделяющие нас всех, и недостижимость истины, с которой в каждом следующем описании снимается новое покрывало.

— Это интересное замечание, но тогда получается, что самый известный такой пример — «В чаше» Акутагавы, где присутствует пять версий одного и того же события. Но к этому, кстати, довольно часто прибегал Стайрон — у него так построен «И поджег этот дом», а потом «Выбор Софи». Память постоянно возвращается к одному чудовищному происшествию, но всякий раз в разных интерпретациях, пока мы не узнаем всей кошмарности...

— Ну, собственно, у вас «Икс» так построен — что там все-таки было в сражении под Ракитной...

— Слушайте, не замечал. Спасибо.

— Возможно, именно тщетность человеческих усилий, это и есть основная идея всех трех типов повтора в триллере. Неважно, говорим мы о повторе Фаулза, о повторе Кинга или о повторе Тарковского — мы знаем, что героям не вырваться из замкнутого круга.

— Отлично. Важный вопрос: как по-вашему, что страшнее — повтор регулярный или нерегулярный, иными словами, ритмичный или аритмичный?

— Мне кажется, аритмичный, он более зловещий, потому что закономерность нам не ясна. Это возникает с неясной периодичностью.

— Справедливо. Я хотел бы, в качестве примера, привести начало довольно готической повести Александра Житинского «Лестница». «Лестница» — его первая повесть, а «Плавун» — последняя. Это грандиозная дилогия. Их разделяет сорок лет. В первой главе «Лестницы» молодой человек Владимир Пирошников с похмелья оказался в незнакомой квартире, куда его привела девушка. Девушка утром ушла, Пирошников проснулся, видит пустую комнату в коммуналке. Он оделся и вышел и начинает спускаться по лестнице, причем по его прикидкам это пятый этаж. Он идет, идет, а лестница не кон-

чается. Вдруг он замечает, что нарисованный мелом на стене корабль, который он уже видел где-то, опять перед его глазами. Он проходит еще три пролета вниз — корабль возникает опять. Он повторяется с неправильной периодичностью, наводя Пирошникова на мысль, что он в ловушке. Потом кошка на лестнице сидит. Ну, вы знаете, во всякой ленинградской квартире есть кошка в коммуналке. Кошка перед блюдечком с молоком. Вместо блюдечка, как обычно бывало в СССР, пластмассовая крышка от банки: чем будничнее деталь, тем она страшнее. Он спускается, спускается и понимает, что лестница его не выпускает. Более того, корабль повторяется иногда через три проема, а иногда через семь. И вот эта нерегулярность наводит нас на мысль о конечной непознаваемости мира. Мы только приспособились к ритму, а ритм оказывается более сложным, чем мы могли предполагать.

Засим, характерный прием триллера, связанный с повтором, — это нагнетание, когда одна и та же ситуация не просто повторяется, но частота этих повторов нарастает — как все чаще становятся неконтролируемые выходы Хайда у Стивенсона. Но если брать прием в целом — повтор указывает на неразрешенность коллизии. Нам ее подсовывают снова и снова, потому что мы не нашли выхода из нее. Самый известный пример — «День сурка», но ведь до него был превосходный фильм Владимира Хотиненко «Зеркало для героя» по повести Святослава Рыбаса, значительно более слабой. И в «Дне сурка», и в «Зеркале для героя» нужно было разомкнуть этот круг любовью, и любовь действительно наиболее эффективна в такой коллизии, но не всегда. В российской истории, на цикличность которой намекает фильм Хотиненко, надо найти какой-то способ ее разомкнуть — но пока все способы оказываются неэффективны, и цикл русской истории повторяется, как календарный год. Справедливости ради заметим, что разомкнуть сюжет, скажем, замечательного триллера Марины и Сергея Дяченко «Армагед-дом» тоже не удастся — или, верней, развязка там довольно искусственная: подумаешь, кто-то

поступил благородно и самоотверженно, сумел пожертвовать собой, чтобы уступить другому место в мире будущего. Кажется, что остановить такую махину столь частным способом невозможно, хотя и чрезвычайно хочется верить.

ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

Наша сегодняшняя тема — специфические триллерные эмоции.

Ни одна готика, ни один триллер не начинается как триллер. Нужно постепенно нагнетать атмосферу и уметь, как по щелчку, в результате накопления миниатюрных штрихов вдруг превратить одну реальность в другую. У многих происходит злоупотребление словами «страшно, жутко, дико, чудовищно» — я это вижу и по вашим работам. Но чудовищное входит под маской. Оно изначально довольно мило, я бы сказал, даже мимимишно. Вот проблема, всегда меня занимавшая: помните, в «Песочном человеке» у Гофмана героини стоят на башне, и вдруг она произносит фразу: «Что это за маленький серый куст приближается к нам?» А мы не понимаем, что это. Я, кстати говоря, действительно не знаю, что это такое. Именно с этого момента раздражается безумие главного героя, когда он пытается, если помните, сбросить ее с башни. Может быть, это ветка летит, а может быть, это недотыкомка. Кстати, наверняка кто-то самый умный и талантливый знает, что такое недотыкомка у Сологуба. Это ком пыли, клубок пыли, который впоследствии превращается в бесенка. Иными словами, это тот же маленький серый куст. Мы живем в эпоху триллера, несомненно, мелкие бесы кружат среди нас, и первое их появление всегда очень невинно, после чего развитие происходит лавинообразно. Это ритм готики.

Второй аспект эстетики триллера, его эмоциональной сферы, — это чувство беспомощности. Может быть, главный парадокс жанра заключается в том, что основная эмоция триллера — не страх, а печаль. Это для меня самого было в достаточной степени сюрпризом, именно потому что чувство беспомощности и, условно говоря, невозможность разобраться в этических координатах происходящего всегда вызывает печаль, глубокую слезную грусть по человеческой участи. Я думаю, что печаль — подоснова мира, тот язык, на котором мы все общаемся, то, что нас всех в какой-то степени объединяет. И неоготика, в отличие от неоромантики, — это чувство, что сколько бы мы ни узнали о мире, мы все равно не властны его изменить, а главное — есть неясный, но несомненный барьер, отделяющий нас от полного понимания. Может быть, мы понимаем что-то только в последний момент — в ту последнюю минуту, когда герой романа Лема «Фиаско» увидел квинтян.

Романтический герой противопоставляет себя миру и пытается что-то изменить. А в неоготическом тексте мы ощущаем прежде всего потерянность в дебрях истории. Чем больше человек узнает о жизни, тем яснее чувствует свою неспособность изменить ее фундаментальные базовые законы. А согласно неоготике, именно базовый закон жизни — это неуместность человека в ней, что человеку в нем не место, что, может быть, мир предназначен для совершенно других. Это особенно ощутимо в американской южной готике, из сегодняшних авторов — у Кормака Маккарти. Скажу больше: человек в готическом пространстве не является венцом творения. Он является скорее объектом брезгливости, назовем это так, объектом сомнения, — и поэтому любовь, например, в пространстве триллера почти всегда изображается как любовь уродов, любовь монстров.

На этом надо остановиться подробнее. Любовь в триллере — почти всегда не просто любовь обреченная, а *weird love*, *sinful love*, мерзкая, греховная, запретная страсть — или страсть двух проклятых, двух изгоев. То чувство, которое испытывает вампир по отношению к своей семье. Ведь вампир пришел не по-

тому, что он хочет их жрать. Вампир пришел потому, что ему больше некуда прийти. Это дом, да, home, sweet home, дом — это единственное место, куда он помнит дорогу. Там тепло, там очаг. И вот он пришел туда — и вынужден жрать их, притом что это совершенно не входит в его планы. Человек действует в триллере не по логике своих желаний, а по воле своей программы. И эта программа никогда не совпадает с его желаниями. Это в некотором смысле делает русскую историю идеальной ареной триллера, потому что в русской истории человек делает не то, что он хочет, а то, что предполагает ниша, в которой он оказался.

В последней экранизации «Кладбища домашних животных» — теперь уже в предпоследней, потому что появился приквел, — есть очень интересно проведенный лейтмотив. Доктор Луис Крид купил дом, который стоял недалеко от индейского кладбища. За индейским кладбищем был участок земли, покрытый сухостоем, похожим на белые человеческие кости. Это земля, которая воскрешает мертвых. Можно закопать туда человека, и он воскресает. Но проблема в том, что человек воскресает не таким, каким умер. И добрый мальчик Гейдж, и приятный кот Чёрч, и уж тем более совсем очаровательная кридовская жена Рэйчел, — они все были прелестными существами, и все воскресают монстрами. Причем главная примета этого монстра — это знание о других самого худшего. Это знание худшего о людях как раз и есть черта, присущая готике. И там, в последней экранизации, что мне очень нравится, лейтмотивом действия является семейная фотография Кридов. Мы видим всех этих людей до того, как ужасные события стали происходить. Поэтому вполне естественно, что финальный кадр — это где они все в тумане, в той же позе, что на этом снимке, движутся вместе, повторяя расстановку фигур на семейной фотографии. И мы видим семью монстров, семью чудовищ. Они все в потеках земли, они все недавно воскресли, они все грязные, у них страшные, искаженные злобой лица. Но

это люди, которые любят друг друга. Вся эта семья очень рада, что она объединилась.

Наверное, самая готическая триллерная история любви, кстати говоря, подлинная, — легко будет вами угадана.

— Бонни и Клайд?

— Конечно. Дело в том, что в банде Бонни и Клайда более или менее все спали со всеми. Клайд был гомосексуалистом, Бонни — нимфоманкой с садическими наклонностями, и первый секс Бонни и Клайда случился едва ли не перед самой их гибелью. А в этой банде всех связывают отношения weird love. Там еще есть брат Клайда, который тоже влюблен в Бонни, — дикий многоугольник. И самое страшное, что в этой банде похоть замешена на постоянном чувстве опасности, что тоже бывает. Но есть в этом и невероятная сентиментальность, потому что Бонни же его жалела за его страшный опыт. Она его любила, она пыталась его вернуть к норме. И вот эта любовь убийц причудливо выражалась в том, что все участники банды любовались собой, выстраивали сюжет, будучи при этом очень невежественными, полуграмотными людьми, и те сложные эмоции, которые они испытывали, мучительно искали выражения. И Бонни писала стихи. «Стихи на случай сохранились, я их имею, вот они». Она эти стишки отсылала во все газеты городков, где они, так сказать, гастролировали. Кто-нибудь знаком с детскими песнями, анкетами, с образцами детского самодеятельного творчества? Именно эти сентиментальные стишки убийцы придают истории настоящий готический характер. Если бы она не писала стихи, если бы она была просто скучным монстром, это было бы неинтересно. Но это трогательно, как коллекция фантиков от жвачки, которую собирает маньяк. Жвачки отобраны у детей, и он коллекционирует таким образом свои воспоминания.

Как видим, готическая эмоция почти всегда скрещенная, двойная, и чаще всего это смесь любви и брезгливости, умиления и ненависти, влечения и омерзения. И наиболее наглядное выражение готической эмоции — это семья вампиров за

одним столом. Они все уже заражены, и их сплачивает общее уродство. Здесь возникает ключевой вопрос готического произведения: что вообще сплачивает людей? В свое время Владимир Сорокин, автор нескольких довольно готических произведений, сказал: я однажды задумался, что объединяет всех людей, и нашел только один параметр — они все гадят. Испражняются. Конечно, такой подход к человеку — вариант довольно низменный, и я бы сказал, что он изобличает скорее Сорокина, нежели человеческую природу, потому что людей-то, вообще говоря, сплачивает другое. Но каков готический ответ? Просвещение предполагает, что человек добр; романтизм предполагает, что человек силен; готика предполагает, что человек ненадежен. Наверное, точнее всего сформулировать это так: не обязательно хорош, не всегда плох, но именно ненадежен. Как герой, как партнер, как объект описания. Поэтому, к сожалению, если у вас сформировалось хорошее отношение к человеку, мало шансов, что вы напишете высокую готику. Тут хороший пример — Горький, чьим зрелым и поздним творчеством я много занимался. Горький написал, вероятно, самый отвратительный (хотя художественно замечательный) рассказ в русской литературе — «Сторож»: эта дикая порнография перепечатывалась в самое кондовое советское время. Горький был глубоко советским явлением даже тогда, когда колебался и проявлял так называемый абстрактный гуманизм: на самом деле он не любил человека и не верил в него. Он все время провозглашал любовь к человеку вообще именно потому, что человек конкретный ему в лучшем случае безразличен, а в худшем омерзителен. И чувство омерзения к человеку пронизывает его самый грустный рассказ, а именно «Страсти-мордасти». Вот уж подлинно страсти. Готическая эмоция там особенно отчетлива: там больной, но очень умный и хорошенький мальчик, у него ноги отнялись, а мать у него проститутка и сифилитичка. Ей 18 лет было, когда она его родила, а сейчас ей 27. Она была очень хорошенькая. И, кстати, когда она главному герою предлагает за его доброту к мальчику какую-то оплату, — она может ему предложить

только свою, так сказать, мерзкую плоть. Это очень страшный эпизод, проявление униженной благодарности от сгнившего полутрупа. Я бы хотел вас всех предупредить, что если вы надеетесь написать хороший триллер, сохраняя при этом душевное здоровье, — ребята, это напрасная иллюзия. Мы не можем рассчитывать на доброе отношение к людям, если глубоко продумаем готическое понятие о человеке.

Думаю, лучше всего это понимание человека — тоже смешанное, скрещенное, — выражено у Варлама Шаламова в рассказе «Прокаженные». Там описана любовь прокаженных в лагере, я никому не пожелаю читать этот рассказ и не даю его обычно студентам в качестве обязательного чтения, но продвинутый студент обязан через это протраться.

Прокаженные выбрали место, выгородили ложе, набросали на него одеял, матрасов, загородились бревнами от мира, конвоя, больницы, лепрозория и прожили вместе, как муж и жена, несколько дней, три дня, кажется.

На третий день и сыскные люди, и сыскные собаки охраны нашли прокаженных. Я тоже шел в этой группе, чуть согнувшись, по высокому подвалу больницы. Фундамент там был очень высокий. Разобрали бревна. В глубине, не вставая, лежали обнаженные оба прокаженных. Изуродованные темные руки Федоренко обнимали белое блестящее тело Лещинской. Оба были пьяны.

Их закрыли одеялами и унесли в одну из камер, не разлучая больше.

Я понимаю, что это несколько чересчур даже для Шаламова. Но если ад, так ад. И странно, что в этом диком тексте, помимо ужаса и омерзения, чувствуется еще и странная гордость за человека. Когда он достигает дна, то есть своеобразного совершенства, он вызывает у Шаламова гордость. Все остальное кажется ему компромиссом, половинчатостью, и всем, что дает надежду, он брезгует. Это позиция невыносимая в жизни, но в литературе она приводит, страшно сказать, к грандиозным художественным результатам.

В триллере огромную роль играет попытка человека защититься от сил зла. Защищается он, как правило, с помощью ритуала. Ритуал — самая примитивная защита, которую мы можем придумать. Это такая же наивная obsессия, как не наступать на трещины в асфальте. Фрейд все религиозное чувство выводил из готики, потому что считал, что религиозные ритуалы имеют ту же защитительную примитивную природу. Нравственная, мифологическая, эстетическая природа религии была ему совершенно чужда. Он искренне полагал, что человек крестится, молится, постится из тех же соображений, из каких дикий возжигает костер своему божеству. Поэтому значительная часть готических текстов — это описание наивных ритуалов, с помощью которых человек пытается защититься. Отсюда очень частая тема готического произведения — это obsессивно-компульсивный синдром, выполнение человеком определенных ритуальных действий, сакрализация цифр. Это попытка разметить ускользающий из рук неконтролируемый мир. Отсюда, например, болезненное влияние к obsессивно-компульсивной теме у Стивена Кинга и его наиболее obsессивный рассказ, который называется *N*. Обратите внимание, что для всех готических писателей нумерология чрезвычайно важна. Отсюда роман Пелевина «Числа», который далеко не так смешон, как кажется по его издательскому тону. Кстати говоря, именно для этого романа Пелевин вернулся в литературу, он написал его после шестилетнего перерыва. И я считаю, что это его лучший роман и самый личный. Огромная роль obsессии, компульсии, так называемого детского сумасшествия в формировании писателя описана у Дениса Драгунского. И сам он говорит, что с точки зрения современной психологии был сумасшедшим ребенком, потому что постоянно пытался жизнь родителей спасти с помощью бесчисленного количества ритуалов. Равным образом тема obsессии и компульсии присутствует в большинстве фильмов Ларса фон Триера и особенно, конечно, в «Нимфоманке», эта нумерология просто организует сюжет. Иными словами, в мире готики человек живет не рели-

гиозными представлениями, а ритуалами, синдромами, как ни печально это звучит.

Вопросы?

— Мне показалось, что, по Шаламову, человек и значит прокаженный.

— Правильно показалось. Вы можете этого не знать, но Шаламов же действительно троцкист, он не скрывал этого. Для него человек — это неудачный проект. Проект, искаженный первородным грехом, трудом, приспособлением к злу. Шаламов насчет человеческой природы не только не питает иллюзий, — я бы сказал, он питает к ней ненависть. И его рассказ — гимн любви, но шаламовский, который может спеть чудовище: песнь монстра. Читатель остается после этого рассказа не только с ужасом. Остается он со странным убеждением в бессмертии человеческого эго. Знаете, где это наиболее наглядно выражено? У Фолкнера есть не самый известный военный роман «Притча», где главный герой, генерал, говорит: «Я верю, человеческая глупость не только выстоит. Она победит». Человек бессмертен, но бессмертно в нем тараканье, самое низменное, оно-то и неубиваемо.

Под конец я хотел бы с вами обсудить одно довольно известное стихотворение Бориса Слуцкого, которое как раз и вызывает у читателя комплекс эмоций, наиболее характерных для триллера: поэзии, балладе это проще сделать — она и лаконичней и вместе с тем загадочней. Вот эти стихи, трактовка которых обычно многое говорит о читателе:

БУХАРЕСТ

Капитан уехал за женой
В тихий городок освобожденный,
В маленький, запущенный, ржаной,
В деревянный, а теперь сожженный.

На прощанье допоздна сидели,
Карточки глядели.
Пели. Рассказывали сны.

Раньше месяца на три недели
Капитан вернулся — без жены.

Пирог, что повара пекли —
Выбросить велит он поскорее,
И меняет мятые рубли
На хрустящие, как сахар, леи.

Белый снег валит над Бухарестом.
Проститутки мерзнут по подъездам.
Черноватых девушек расспрашивая,
Ищет он, шатаясь день-деньской,
Русую или хотя бы крашеную,
Но глаза чтоб серые, с тоской.
Русая или, скорее, крашеная
Понимает: служба будет страшная.
Денег много и дают — вперед.
Вздрагивая, девушка берет.

На спине гостиничной кровати
Голый, словно банщик, купидон.

— Раздевайтесь. Глаз не закрывайте, —
Говорит понуро капитан.
— Так ложитесь. Руки — так сложите.
Голову на руки положите.

— Русский понимаешь? — Мало очень.
— Очень мало — вот как говорят.
Черные испуганные очи
Из-под черной челки не глядят.

— Мы сейчас обсудим все толково.
Если не поймете — не беда.
Ваше дело — не забыть два слова:
Слово «нет» и слово «никогда».
Что я ни спрошу у вас, в ответ
Говорите: «никогда» и «нет».

Белый снег всю ночь валом валит
Только на рассвете затихает.

Слышно, как газеты выкликают
Под окном горластый инвалид.

Слишком любопытный половой,
Приникая к щелке головой,
Снова,
Снова,
Снова

 слышит ворох
Всяких звуков, шарканье и шорох,
Возгласы, названия газет
И слова, не разберет которых —
Слово «никогда» и слово «нет».

Что происходит в этом стихотворении? Обычно предлагают-ся два варианта фабулы: либо жена капитана убита («городок сожженный»), и тогда это сродни фабуле готической баллады Исаковского «Прасковья». Либо она изменила ему с немцем и, возможно, с немцами ушла (встречал я и такую версию) — в любом случае они расстались бесповоротно. В первой фабуле он таким образом ее как бы хоронит, во втором проигрывает с проституткой правильный вариант ее поведения: она должна была отвечать «никогда» и «нет», а вместо этого отдалась захватчику.

Нельзя не обратить внимание на странное, почти мистическое сходство этой истории с уже упоминавшимся на наших семинарах рассказом Набокова «Возвращение Чорба», где тоже, кстати, много непонятного. Рассказ абсолютно гриновский, вплоть до названия.

Чорб — русский писатель, эмигрант, с фамилией, одновременно похожей на «горб» и «черт», уехал с женой в свадебное путешествие, жена случайно гибнет, прикоснувшись к оголенному проводу (гроза повалила столб), — и мы опять-таки не можем быть уверены, что Чорб не убил ее из ревности: смерть слишком недостоверна, слишком искусственна. Вернувшись из прерванного путешествия, Чорб не может сказать родителям

жены о ее смерти, но не может и ночевать в гостинице один — и берет на ночь проститутку.

Только гораздо позже, случайно взглянув на нее, Чорб равнодушно заметил, что она недурна собой, хотя очень потасканная, и что волосы у нее светлые, стриженные. (Вот вам — «русая или скорее крашеная». — Д. Б.)

Она не раз уже, с другими мужчинами, бывала в гостинице, где стоял Чорб, — и бледный, востроносый лакей, сбегавший по лестнице, дружелюбно ей подмигнул. Пока они шли по коридору, было слышно, как за одной из дверей, равномерно и тяжело, скрипела кровать, словно кто-то пилил бревно. И через несколько дверей, из другого номера опять донесся такой же ноющий звук, — и, проходя мимо, женщина с холодной игривостью оглянулась на Чорба.

Он молча ввел ее в свою комнату и сразу, с глубоким предвкушением сна, стал сдергивать воротник с запонки. <...> Получив деньги, она аккуратно сложила их в сумку и, легонько вздохнув, опять подошла, тряхнула волосами:

— Мне раздеваться?

— Да, ложись, — пробормотал Чорб, — утром еще дам. Она стала поспешно расстегивать пуговицы кофточки и все время искоса поглядывала на Чорба, слегка удивляясь его рассеянной угрюмости. Быстро и неряшливо раздевшись, он лег в постель, повернулся к стене.

«Этот, вероятно, с фокусом», — смутно подумала женщина. Медленно она сложила свою сорочку, положила на стул. Чорб уже крепко спал.

Слущкий, видимо, этого рассказа не знал, потому что даже в Европе, которую он освобождал, негде было бы взять сборник Набокова, — хотя чем черт не шутит. Но сам по себе сюжетный ход — утрата единственной женщины и замена ее первой попавшейся, проститутка как образ абсолютного ничто, мысль о том, что после гибели возлюбленной уже все равно с кем, — вполне логична и могла прийти в голову и двум, и трем авторам.

Иное дело, что сама утрата любимой обставлена максимально таинственно. Положим, я знал Петра Горелика — ближайшего друга и биографа Слуцкого — и от него слышал, что по авторскому замыслу жена именно изменила, что она жива, но навсегда утрачена. Однако эта информация не особенно релевантна. Тут вступает в действие другая, истинно готическая эмоция, когда мы понимаем, что по большому счету неважно, что там произошло в городе, куда ездил капитан. Важно то, что по-прежнему никогда не будет, что довоенная жизнь невозвратима, что жизнь на все вопросы будет отвечать только «никогда» и «нет» — вот в чем истинная готика. А некоторая амбивалентность, загадочность ситуации, непонимание того, что, собственно, произошло, — окутывает эту сцену особенно мрачным облаком, мешая разглядеть контур события. Трагедия, обрушившаяся на мир, столь масштабна, что любые частные драмы в ней растворяются: над всей Европой, не только над Бухарестом и над тихим уничтоженным русским городом, зияет в небе надпись «никогда» и «нет». И это — загадочность происходящего и однозначность его мрачного итога — и есть, вероятно, самая готическая эмоция.

Интересно, что именно к этой лекции у нас прицеплена история Питера Бергмана, одна из моих любимых. Она широко известна, о ней есть документальный фильм «Последние дни Питера Бергмана», и все-таки она не так популярна и не так обсуждаема, как история человека из Сомертона, несмотря на все пугающие параллели. Знак судьбы — а без знаков судьбы какая же готика? — мне видится здесь именно в том, что для этой истории тоже характерно триллерное сочетание неопределенности, загадочности фабулы и абсолютной однозначности мрачного итога: как ни живи, а исход один. И когда тебя в конце концов будут хоронить, ты будешь для окружающих точно такой же загадкой, как Питер Бергман, даже если о тебе известно все. Положим, будущее нельзя предсказать из прошлого, ибо мы знаем слишком мало, — я буду об этом говорить в следующей лекции; но и прошлое почти всегда нельзя объ-

яснить из будущего — потому что мы знаем слишком много, и почти сплошь лишнее.

Историю эту вы можете найти в сети, где она достаточно подробно изложена, и фильм с большими фрагментами видеозаписей с камер наблюдения доступен там же. Двенадцатого июля 2009 года в ирландский город Слайго приезжает пожилой худощавый смуглый человек с короткой седой стрижкой, он представляется в гостинице Питером Бергманом, говорит с сильным немецким акцентом, одет в куртку и брюки популярной немецкой фирмы, проводит время главным образом в номере, но периодически выходит в город и покупает почтовые марки — вероятно, чтобы отправить письма. Иногда он выходит из гостиницы с фиолетовым пакетом — такие выдают в супермаркетах на кассе — и возвращается без пакета, выбрасывая, видимо, какие-то свои вещи, но нигде в городе не попадает на видеокamеры, старательно прокладывая путь по слепым пятнам. То есть видна профессиональная подготовка. Проведя в гостинице четыре ночи, он просит таксиста отвезти его на лучший пляж, где можно искупаться. Утром его труп находят на берегу, вся его одежда разложена на пляже, бирки со всех вещей срезаны, так что где они куплены — непонятно; вскрытие показывает много странного. Во-первых, он не утонул, а умер в воде: воды в легких нет. Во-вторых, признаков насильственной смерти нет. В-третьих, у него рак простаты и метастазы в костях, так что он должен был страдать от постоянных болей; нет одной почки, явно изношенное сердце с рубцами от инфарктов. Но видны следы тщательной заботы о здоровье — он регулярно лечился у стоматолога и, видимо, принимал поддерживающие сердечные препараты, иначе в таком состоянии не дожил бы до своих предположительных 65 лет.

Вот все, что мы знаем: в гостинице он назвал несуществующий адрес, документов у него не спрашивали (в Европе, в провинции, иногда можно въехать в отель без ID). В городе его никто не знал, приехал он — это зафиксировала камера на автовокзале — из соседнего города Лондондерри. Очень мно-

го сходств с историей в Аделаиде: бирки срезаны (хотя лично мне не совсем понятно, в чем смысл этой акции, — и так ведь неважно, где он мог это купить. Ну, в Вене, а может, в Гонконге, что это даст?). Спортивное, крепкое сложение. Лицо, которое каждый, кажется, видел и готов в нем опознать хоть попутчика, хоть соседа, — но ни одного подтвержденного документального свидетельства. Зачем приехал в город — неизвестно. И эта смерть на берегу океана, в полном одиночестве, без следов насилия (и, кстати, без следов отравления, которое все-таки было в Сомертоне). В интернете множество версий, но никто из родственников пока не объявился, и прощальные письма или посылки не обнаружены. Кошелек найден, в нем какое-то небольшое количество наличности, — но в целом, что называется, «прокрался, не оставив праха». Но ведь и родня Карла Уэбба молчала о нем, и Австралия — не такое уж дикое место. Вероятно, с кем хотел — с тем попрощался, и почему-то мне кажется, что он писал сыну, но это уж чисто мои заморочки.

Там есть еще один эпизод занятный. Однажды к нему стучала горничная, убраться в номере, — он не открывал. Тогда она открыла своим ключом — и увидела, что он стоит у двери, словно кого-то ожидая. И когда вошла горничная — она видела, что во всей его фигуре и лице изобразилось колоссальное облегчение. Он словно ждал кого-то весьма нежелательного.

Но видите ли, в этой истории, как мне представляется, печального больше, чем страшного. По всей вероятности, человек знает, что обречен, и желает уйти без страданий, никого не обременяя; не думаю, что тут какая-то политика или шпионаж — видно, что перед нами нечто вроде эвтаназии, но кто и как помогал ему уйти — мы не знаем, следов яда нет. Он уходит в океан — почти как Карл Уэбб; но в случае Уэбба не было никакой смертельной болезни, а тут ему оставались считанные месяцы. И что-то есть бесконечно печальное и благородное в этой худощавой сутулой фигуре, в этом желании исчезнуть бесследно, написав несколько прощальных писем черт знает откуда, с ирландской окраины, это довольно далеко от указан-

ного мечта жительства. И, видимо, родня уважает его тайну. Если с этой точки зрения посмотреть на судьбу Карла Уэбба, она тоже начинает выглядеть не таинственной, а бесконечно грустной, — это печаль непознаваемого, но вместе с тем это и тайное восхищение тем, что в современном, насквозь прозрачном мире есть способ эту прозрачность победить, вот так исчезнуть бесследно.

Но, разумеется, если это разбирать с точки зрения чисто триллерных деталей, — бросается в глаза...

— Фиолетовый пакет!

— Да. От чего, от какой собственности он хотел избавиться? Почему он старался это сделать в слепых пятнах, чтобы никто вообще не отследил?

— Подождите. Он выходил каждый раз с одним и тем же пакетом, а возвращался без него? И утром опять выходил с ним?

— Ну да, то есть он, вероятно, выносил какие-то вещи, выбрасывал, клал пакет в карман и возвращался. А утром опять что-то выносил. Но въезжал и выезжал он с одной и той же наплечной сумкой — мы не знаем, что в ней было и много ли было.

Я думаю, отличный рассказ можно было бы написать — «Прощальное письмо Питера Бергмана». Но этот рассказ должен был бы состоять из совершенно не стыкующихся деталей, в духе той семантической разнесенности, о которой мы с вами говорили. Причем непонятность этого письма возрастает по ходу действия, там встречается все больше непонятных слов, одна фраза просто зашифрована, встречается вдруг совершенно непонятная, явно парольная фраза типа «Аромат цветущей яблони пьянит мечтателя», — совершенно вне контекста; но из этого письма — оно обращено к женщине — каким-то образом понятно, что их связывала сильная трагическая любовь, что им нельзя быть вместе, но он не держит на нее никакого зла, и злиться не на что. Чистый рок. Помните, как у Паустовского в «Соранге» — «Я до сих пор не понимаю, почему вы ушли от меня так внезапно». Чувствуете колорит? И заканчивается

вдруг совсем простыми, даже оптимистичными словами: «А может быть, я передумаю, или твой муж передумает, или кто-то еще, в кого я совсем не верю, передумает. И тогда мы еще раз встретимся на Лилиенштрассе, 47, и на этот раз я закажу уже не кофе, а шоколад». Вот что-то такое.

— Можно, я напишу такой рассказ?

— Нельзя, я это приберегаю для будущего романа. Главного моего романа.

ДЕСЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

Сегодня мы говорим о новейших тенденциях в жанре триллера, и прежде чем заговорить о главной из этих тенденций — наиболее привлекательной по крайней мере для меня, — мы должны сделать краткий экскурс в тематику другого моего курса, а именно цикла лекций о феномене интересного. Автор наиболее фундаментальной работы об интересном как эстетической категории — Яков Голосовкер, «Интересное», конец тридцатых годов прошлого века, — заметил, что интересное находится вне этики и вне эстетики; иными словами, увлекательное не обязано быть моральным — и не обязано быть хорошо написанным. Скучен может быть прекрасно написанный Пруст и глубоко моральный автор нравоучительных брошюр, подставьте любое имя. Что же подпадает под категорию интересного?

Бегло перечислю те десять триггеров, которые я обнаружил за годы размышлений на эту тему; если вы найдете одиннадцатый, считайте, что международное признание у вас в кармане. Во-первых, человеку интересен прежде всего он сам, потому что только себя он не видит со стороны. Согласно апокрифической (вроде бы недостоверной) остроте Мопассана, он ходит обедать на Эйфелеву башню, потому что это единственное место в Париже, откуда ее не видно; так и мы с вами не видим, казалось бы, самого близкого и важного нашего знакомого, и писатель способен завоевать читательское доверие лишь тем,

что докажет свое с читателем глубокое сходство, даст ему пространство для идентификации (лучше бы лестной), сумеет его убедить, что знает о нем нечто интимное. К сожалению, без разоблачения своих интимных тайн достичь этого нельзя. Как сказал Владимир Новиков о Лимонове, наедине с его книгой вы можете признаться себе в том, в чем не всегда признаетесь наедине с собой.

Второй триггер — тайна; читателя всегда занимает таинственное, и сколько бы ни было написано о Тунгусском метеорите или перевале Дятлова, читательское внимание к этим текстам обеспечено. Тайны бывают двух видов — в первом случае наше знание недостаточно, во втором избыточно; как вы понимаете, нам интереснее вторые, потому что здесь азарта добавляет отделение важных деталей от неважных, вообще, может быть, относящихся к иному кейсу; в истории, например, с перевалом Дятлова обнаруженные на склоне горы портянка и футляр штык-ножа явно оказались там на этапе поисков и к происшествию отношения не имеют, но отфильтровать это лишнее — само по себе сложный вызов. Нераскрытых тайн с годами, как мы могли убедиться, становится только больше, ибо чем больше мы знаем о любом конкретном человеке, тем меньше понимаем его истинные мотивы и состояние. Иными словами, всякое знание есть знание о сумме множества обстоятельств, среди которых были решающие и второстепенные, и какие где — мы никогда не знаем.

Третий триггер основан на читательской эмпатии: с наслаждением читается то, что с наслаждением пишется. Я не совсем понимаю, как это передается, но каким-то образом читателю транслируется то чувство, с которым вы писали, и если вам было скучно — никакая фабульная увлекательность тут ничего не сделает. Именно в этом секрет нашего интереса к прозе графоманов: тут не только высокомерное наслаждение тем, что автор явно глупее нас, — но прежде всего тот восторг, который, в отличие от профессионала, всегда испытывает графоман по

поводу своих достижений и даже самого факта своего писательства.

Четвертый механизм — резкое и быстрое чередование событий: все мы любим быструю езду, и это я знаю чисто эмпирически, не всегда умея объяснить. В самом деле, почему мы часто пропускаем даже превосходные описания? Наверное, это как-то связано с имманентным и имплицитным ощущением краткости жизни, и по этой же причине мы не любим стоять в пробке. Жизнь тратится не на то, а чтобы заставить себя в пробке продуктивно мыслить — нужно дополнительное усилие, которое мы не всегда в состоянии сделать. Иными словами, чем динамичнее текст, тем он привлекательнее.

Пятый триггер — *sinful pleasure*, сознание греховности, неправильности вашего занятия, понимание, что читать про педофилию или, допустим, некрофилию как-то нехорошо, неправильно. Читатель любит запретные плоды, и книга, запрещенная цензурой, может рассчитывать на интерес аудитории вне зависимости от содержания и художественного качества: думаю, интерес к Берроузу или Генри Миллеру на девяносто процентов определяется этим соображением.

Шестое правило тесно связано с пятым: читатель любит риск.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог.

Почему залог бессмертия? Потому что, если мы любим играть со смертью, значит, в душе мы сознаем свое бессмертие — иначе что за радость играть с полным исчезновением, с действительно серьезным риском? Но читатель любит рисковать до известного предела: есть книги с репутацией вредных, губительных, толкающих на неправильный путь — вот почему Алистер Кроули всегда в списках бестселлеров, да и у оккультной литературы все с маркетингом обстоит хорошо.

Седьмое: прагматика. Книга интересна нам тогда, когда мы можем извлечь из нее полезные сведения и необходимые навыки. Как сказал один мой умный школьник, последним бестселлером в истории всегда будет кулинарная книга — просто потому, что она содержит реально бесценную информацию. Это же касается большинства руководств по эксплуатации компьютера, автомобиля, собственного тела, все эти психологические пособия при полной своей бесполезности тоже гарантированно привлекают внимание, ну, и массовая беллетристика на тему «Как познакомиться на пляже».

Восьмое тесно связано с седьмым: это литература об отношениях, или, иными словами, любовная (как вариант — литература о дружбе). Поясню: это не имеет или почти не имеет отношения к сексу, поскольку секс без любви возможен и зачастую приятен. Существует феномен человеческой недостаточности: большинству здоровых людей — аутисты не в счет, поскольку об аутизме мы знаем очень мало и называем этим словом все что ни попадя, — нужны другие люди. В основе любовного влечения — вот тайна действительно серьезная и пока не разрешенная, — лежит не инстинкт размножения и даже не жажда наслаждений, а более глубокая психологическая тяга — либо к противоположности, как считают одни, либо к родству и сходству, как считаю я. Эта человеческая недостаточность как будто ничем не детерминирована: общение — не вода, не еда, не свет или тепло, и тем не менее можно прожить без множества вещей, обеспечивающих комфорт, но выдержать изоляцию человеку труднее всего, если только он не наделен сверхъестественной силой духа или душевной болезнью (что часто совпадает). Люди всегда хотели и будут хотеть читать об отношениях — будь то отношения с возлюбленной, кошкой или коммунальным соседом.

Девятое — будущее. Людей всегда интересует как личное будущее, так и судьба планеты, и на этом строится интерес к фантастике, в этом секрет успеха любой футурологии. При этом мы заведомо знаем, что большинство прогнозов не сбыва-

ется, и чем они логичней, тем меньше шанс. Слава и богатство Насима Талеба определяются тем, что он в «Черном лебеде» сформулировал две фундаментальные особенности будущего: во-первых, задним числом оно всегда представляется логичным, естественно вытекающим из прошлого, а во-вторых, оно никогда не может быть из этого прошлого увидено. На этом сочетании логичности и непредсказуемости строится весь интерес к футурологии, ибо для того, чтобы увидеть логичность будущего, надо знать больше, чем мы знаем сейчас. Случайные попадания возможны, но они не повторяются. Как бы пояснить этот феномен? Ну вот, Николай Алексеевич Богомолов, мой учитель, великий знаток Серебряного века, был кладезем бесценных биографических деталей о деятелях русского модерна. Я как-то ему сказал: наверняка вы знаете о Блоке больше, чем он знал о себе. «Естественно, — сказал Богомолов, — он ведь не читал ни дневников Гиппиус, ни переписки Чулкова!» Условно говоря, мы не знаем того, что знают о настоящем люди будущего. И потому нас всегда будет привлекать как наше личное будущее — все, что связано с загробной жизнью или со старостью, — так и будущее человечества.

А вот десятое — самая сложная тема, и именно с ней связаны триллеры нового типа. Я говорю о волшебном слове «структура». Все мы понимаем, что мир структурирован, но принцип, основа этой структуры для нас по-прежнему тайна. Про это есть два прекрасных анекдота. Первый: все люди делятся на две категории, но критерий этого деления утрачен. Второй: есть два способа заставить женщину замолчать, но оба они науке не известны. Структура в том, что их именно два, то есть мы чувствуем наличие какой-то системы, ее контуры, — но сама система от нас сокрыта. Тоньше всех эту эмоцию передал Лем в «Эдеме»:

У меня нет никаких аргументов. Там внутри есть какие-то элементы — они не соединяются ни с чем. Как бы замкнутая электрическая цепь, но расчлененная изоляционными вставками. Это... это не может работать. Так

мне кажется. В конце концов, за столько лет в человеке вырабатывается какая-то профессиональная интуиция.

Мы чувствуем, что есть структура, что в нее, может быть, заложена ошибка (но иначе не было бы нас), у нас есть антропный принцип — мир создан таким, что в нем есть место для человека, и таким, чтобы человек мог его понять; мы понимаем, что мир создан, что он не случаен, что даже эволюция кем-то направлена — иначе она занимала бы в сотни раз больше времени; но о цели всех этих тенденций, безусловно сходящихся в бесконечно отдаленной точке, мы понятия не имеем. Одни предполагают, что в этой точке находится абсолютная эмансипация человека и его максимальное освобождение от всех врожденных признаков, а другие — максимальное закрепощение или объединение в глобальный человекийник; но ни конечную ступень эволюции человека, ни следующую ступень эволюции общества мы представить себе не можем. Мы видим логику творения, хотя понимаем ее по-разному: дугинцы высшей целью человека считают смерть, гуманисты — жизнь, это главный антропологический раскол нашего времени, и украинская война — лишь первый ее признак, дальше катаклизмов будет только больше. Но у нас нет ни малейшего представления о цели, с которой человек вообще был создан: мы видим, что за него борются разные силы, что падший ангел пытается (пока безуспешно) завербовать человека в свою армию, воюющую против Бога, — но для чего человек Богу, мы тоже пока не знаем, хотя так или иначе главной темой литературы являются именно эти догадки.

В некотором смысле такой триллер предъявляет нам мир глазами Бога: то, что нам кажется хаосом, на деле лишь цепочка бесконечных жизней, совершенно прозрачных для Бога. Пророческим оказался рассказ Синявского «Ты и я» — там за человеком наблюдает Господь, а ему кажется, что он под колпаком у КГБ. И вот как выглядит наша жизнь сверху:

Шел снег. Толстая женщина чистила зубы. Другая, тоже толстая, чистила рыбу. Третья кушала мясо. Два инженера в четыре руки играли на рояле Шопена. В родильных домах четыреста женщин одновременно рожали детей. Умирала старуха.

Закатился гривенник под кровать. Отец, смеясь, говорил «Ах, Коля, Коля!» Николай Васильевич бежал рысцой по морозцу. Брюнетка ополаскивалась в тазу перед встречей. Шатенка надевала штаны. В пяти километрах отсюда ее любовник, тоже почему-то Николай Васильевич, крался с чемоданом в руке по залитой кровью квартире. Умирала старуха — не эта, иная.

Ай-я-яй, что они делали, чем занимались! Варили манную кашу. Выстрелил из ружья, не попал. Отвинчивал гайку и плакал. Женька грел щеки, зажав «гаги» под мышкой. Витрина вдребезги. Шатенка надевала штаны. Дворник сплюнул с омерзением и сказал: «Вот те на! Приехали!»

В тазу перед встречей бежал рысцой с чемоданом. Отвинчивал щеки из ружья, смеясь, рожал старуху: «Вот те на! Приехали!» Умирала брюнетка. Умирал Николай Васильевич. Умирал и рождался Женька. Шатенка играла Шопена. Но другая шатенка — семнадцатая по счету — все-таки надевала штаны.

Весь смысл заключался в синхронности этих действий, каждое из которых не имело никакого смысла.

По-моему, это шедевр, и особенное очарование этого шедевра — в том смешении ужаса и насмешки, с которой автор — и вместе с ним читатель — начинает так смотреть на себя.

Главным сюжетным механизмом современного триллера является именно распад структуры или, что тоже вероятно, замена ее на другую, иррациональную. В каком-то смысле вся готика, весь романтизм — реакция на кризис рационального, мы говорили об этом. Пришла пора ответить на самый фундаментальный вопрос: какой принцип лежит в основе Просвещения? Безусловно, принцип гуманистического понима-

ния человеческой природы: гуманисты убеждены, что человек устремлен к добру, что добро является целью творения и что в ходе истории оно обязано торжествовать. Главная повествовательная структура, как мы ее знаем, — торжество добра или по крайней мере победа разума. Но что, если вдруг выяснится, что зло онтологично, или, иными словами, что оно существовало в мире изначально, а возможно, и было той творческой силой, которая создала все? Что, если зло беспричинно и самоцельно, то есть не пытается остановить добро и помешать ему, а просто реализует себя, потому что тоже обладает творческой природой? Мы привыкли спрашивать у зла, на что оно обиделось, чем мы его раздражили и так далее; но тут появляется целый ряд фильмов (все сначала опробуется теперь в кино, только потом переходит в литературу), где зло беспричинно и самоцельно, где оно первичней добра. Это «Звонок» в трактовке Вербински, где таинственная девочка Самара — происхождение ее неизвестно, она усыновлена из какой-то бедной страны — говорит: «Папа не понимает — я это делаю не потому, что хочу... я не могу этого не делать». Что она делает, кстати?

— Наводит галлюцинации, сводящие людей с ума.

— Ну да, она как-то ментально воздействует так, что с ума сходят люди и лошади, внушает странные навязчивые образы, выжигает их на стенах — словом, она такой безвольный проводник зла, которое бесконечно больше, чем ее личная воля. Аналогичный случай — это я говорю о появлении так называемых тревожных триллеров, *thrillers of anxiety*, в которых подвергается сомнению рациональное устройство мира, — кинематограф американца Брайана Бертино, где пир правит именно беспричинное, самодостаточное зло: на вопрос, за что садисты пытаются ни в чем не повинную молодую пару в фильме «Незнакомцы», преступники отвечают: «Просто вы были дома». То есть вы просто подвернулись под руку. В финале фильма возникает неизвестно откуда взявшаяся, не имеющая отношения к сюжету пара велосипедистов, один из них калека, — образ

уродливого, больного мира, создающий весьма неутешительный контекст: мир вообще, в принципе состоит вот из этого.

Хотя если уж говорить о тревожных триллерах, мало кто сделал в этом направлении больше Майкла Ханеке, у которого зло буквально сгущается из воздуха: это касается и «Белой ленты», и в особенности «Забавных игр», где два подростка пытаются обыкновенную семью просто потому, что могут, и никто не приходит на помощь, никому нет дела до происходящего, вообще все спасительные возможности отсекаются, а никакого смысла в происходящем нет по определению. Думаю, Ханеке сделал бы замечательную экранизацию «Сердце четырех» Сорокина, потому что прием там тот же — нагромождение бессмысленных, необъяснимых жестокостей, из которых так и не проступает никакой логичный сюжет. Мы ждем, что нам покажут хоть приблизительное объяснение, а нам показывают четыре бессмысленных цифры, и это лишний раз доказывает, что в России правит не закон, а ритуал. Словом, сюжет нового типа — это крушение системы, ее размывание, исчезновение сюжетной логики: в девяти лекциях из десяти мы перебирали разнообразные схемы, а теперь видим, что триллер нового типа заключается в отсутствии схемы, в уничтожении порядка. Наиболее значительным произведением этого ряда — и по крайней мере самым известным — я назвал бы фильм Сэма Эсмейла «Оставь мир позади» по роману Румаана Алама, причем фильм изобретательнее и атмосфернее романа. Но написан он еще до ковида — и, стало быть, бруклинский автор бангладешского происхождения уловил главный тренд нашего времени. А тренд этот может быть описан с помощью двух ключевых примет: во-первых, логика мира сдвинулась, и любое событие приводит к непредсказуемым последствиям, все фигуры ходят как бы конем, а не по вертикалям или диагоналям. Во-вторых, сплошь и рядом происходит алогичное и хаотичное, которое нельзя даже назвать заслуженным, — в жаргоне российских бандитов это называется «попасть в непонятное». Это классическая русская ситуация, когда вас преследуют ни за что.

В фильме «Оставь мир позади» происходят, сказал бы я, внесистемные вещи, то есть угроза приходит мало того, что непонятно откуда, — это еще угроза со стороны неких необъяснимых сил: вдруг к дому приходит сотня оленей, и непонятно, убежища они ищут или хотят вам как-то повредить. Неожиданно в берег врзается и буквально вспахивает его огромный танкер. Пропадает любая связь, прекращается телевидение. Женщина, выкрикивающая что-то по-испански (а герой испанского не знает), истерически пытается остановить его машину. Ракета разбрасывает бессодержательные листовки-открытки. Словом, непонятно за что — и непонятно зачем: все автомобили теряют управление и врезаются друг в друга. В финале героиня, тинейджер, пытается спастись от этого хаоса просмотром детского сериала (а не высоким искусством, заметьте, как было в «Репетиции оркестра», где хаос подчинялся классической музыке). То есть вместо катарсиса мы опять-таки получаем смещение — бегство не к высоким ценностям, а к чему-то элементарному, но хотя бы прочному.

Эти же черты новой готики мы ясно видим в знаменитом фильме «Думаю, как все закончить» Чарли Кауфмана: мы в принципе можем подложить под эту картину некоторую сюжетную логику и даже объяснить себе, что там происходит, — все герои обитают в голове у старика, страдающего деменцией и постепенно утрачивающего память, что всегда сопровождается отчаянием и тревогой. Но не в логике тут сила: точно так же нам нетрудно выстроить сюжетный каркас «Малхолланд-драйва», и таких попыток полно, и в принципе получается даже непротиворечиво, — но, как говорится, «не очень много шили там, и не в шитье была там сила». Нам не нужна разгадка — тревога резонирует как раз с нашим ощущением, что мир сошел с ума, что мы пребываем в состоянии антропологического разлома, и будущее уже понимает, почему оно таково, а нам это пока объяснить не дано.

Как ни странно, в СССР, во многом опережавшем прочие страны именно из-за гипертрофированного внимания своих

жителей к искусству, — все это уже было: я говорю о небольшой повести азербайджанского писателя Анара «Контакт». Эта повесть 1979 года вызвала настоящий ажиотаж, поскольку появилась в «Дружбе народов» — довольно популярном журнале, которому дозволялся некоторый даже авангардизм — торжество советской национальной политики как бы обязывало демонстрировать расцвет всех цветов, и потому на окраинах можно было напечатать смелую фантастику, иногда прямую антисоветчину, «Монумент» Ветемаа, Веллера, иногда в «Литературной Грузии» появлялись сенсационные исследования Серебряного века и т. д. И вот повесть Анара — она, конечно, никакого отношения к социалистическому реализму не имела, это была довольно-таки кафкианская притча о том, как некий абитуриент в Баку попадает в непонятное: на него наезжает машина с двумя рулями, меняется вдруг пейзаж у него за окнами, галлюцинации у него какие-то... И все получает рациональное объяснение: галлюцинации — от жары, машина с двумя рулями — бывает такая, это учебный автомобиль с местом для инструктора, ночует он в экспериментальном доме, где квартиры перемещаются по горизонтали... Но когда количество этих несообразностей начинает зашкаливать, герой приходит к парадоксальному и даже, пожалуй, абсурдному выводу о том, что некая сила пытается установить с ним контакт. Это может быть Бог, а могут — инопланетяне, но в любом случае в его привычную и предсказуемую реальность вторгается иная логика. Если интерпретировать происходящее сегодня в мире как тотальную утрату логики — или, точнее, ее смену, — то как раз и возникает концепция контакта, то есть мир, радикально и непредсказуемо меняясь, пытается нам нечто сказать; попытки считать это послание в любом случае плодотворней охов и ахов. Но нам здесь особенно важно отметить, что возникает принципиально новая триллерная схема: погружение сюжета в хаос и торжество представлений о том, что этот хаос первичен, что он может быть нормой, что попытки установить в нем гармонию насильственны, как всякая интерпретация.

А если впадать в полную уже апологию советской литературы — ведь у советского-то человека тридцатых годов было полное ощущение, что он попал в непонятное, то есть попал в чужой бред, в невозможный сюжет, — раньше всех именно такую сюжетную конструкцию предложил Хармс. И не только в «Старухе», где страх буквально пронизывает все межстрочные интервалы и ничем не разрешается, — но в таком, например, рассказе, который я назвал бы эталонным триллером нового типа:

Охотники

На охоту поехало шесть человек, а вернулось-то только четыре.

Двое-то не вернулось.

Окнов, Козлов, Стрючков и Мотыльков благополучно вернулись домой, а Широков и Каблуков погибли на охоте.

Окнов целый день ходил потом расстроенный и даже не хотел ни с кем разговаривать. Козлов неотступно ходил следом за Окновым и приставал к нему с различными вопросами, чем и довел Окнова до высшей точки раздражения.

Козлов: Хочешь закурить?

Окнов: Нет.

Козлов: Хочешь, я тебе принесу вон ту вон штуку?

Окнов: Нет.

Козлов: Может быть, хочешь, я тебе расскажу что-нибудь смешное?

Окнов: Нет.

Козлов: Ну, хочешь пить? У меня вот тут есть чай с коньяком.

Окнов: Мало того, что я тебя сейчас этим камнем по затылку ударил, я тебе еще оторву ногу.

Стрючков и Мотыльков: Что вы делаете? Что вы делаете?

Козлов: Приподнимите меня с земли.

Мотыльков: Ты не волнуйся, рана заживет.

Козлов: А где Окнов?

Окнов (отрывая Козлову ногу): Я тут, недалеко!

Козлов: Ох, матушки! Спа-па-си!

Стрючков и Мотыльков: Никак он ему и ногу оторвал!

Окнов: Оторвал и бросил вон туда!

Стрючков: Это злодейство!

Окнов: Что-о?

Стрючков: ...ейство...

Окнов: Ка-а-ак?

Стрючков: Нь... нь... нь... никак.

Козлов: Как же я дойду до дома?

Мотыльков: Не беспокойся, мы тебе приделаем деревяш-ку.

Стрючков: Ты на одной ноге стоять можешь?

Козлов: Могу, но не очень-то.

Стрючков: Ну, мы тебя поддержим.

Окнов: Пустите меня к нему!

Стрючков: Ой нет, лучше уходи!

Окнов: Нет, пустите!.. Пустите!.. Пустите... — Вот, что я хотел сделать!

Стрючков и Мотыльков: Какой ужас!

Окнов: Ха-ха-ха!

Мотыльков: А где же Козлов?

Стрючков: Он уполз в кусты.

Мотыльков: Козлов, ты тут?

Козлов: Шаша!..

Мотыльков: Вот ведь до чего дошел!

Стрючков: Что же с ним делать?

Мотыльков: А тут уж ничего с ним не поделаешь. Помо-ему, его надо просто удавить. Козлов! А, Козлов? Ты меня слышишь?

Козлов: Ох, слышу, да плохо.

Мотыльков: Ты, брат, не горюй. Мы сейчас тебя удавим. Постой!.. Вот... Вот... Вот...

Стрючков: Вот сюда вот еще! Так, так, так! Ну-ка еще... Ну, теперь готово!

Мотыльков: Теперь готово!

Окнов: Господи, благослови!

Это, конечно, полный уже Сорокин, но отметьте постепенное нарастание абсурда — и даже не абсурда, а полного уже распада фабулы. Причем по-настоящему страшно — совершенно уже не смешно — становится, когда произносится вот это «Шаша». Это уже вторжение иной реальности, в чистом виде. Выходит, безумцы всегда наиболее чутки к таким вещам — Хармс явно несколько не в себе, но именно он, как до него Хлебников, открыл главный дискурс будущего века. Мы живем в мире Хармса, чье сознание всегда было катастрофично, и всеми своими ритуалами он пытался именно заковать реальность, которая до поры слушалась, а потом перестала. И жизнь вокруг себя он организовывал в соответствии с этой же странной сюжетной логикой. Наверняка многим памятен такой фрагмент воспоминаний его жены Марины Малич, которые она в глубокой старости наговорила Владимиру Глоцеру:

В июле или в начале августа сорок первого всех женщин забирали на трудработы, рыть окопы. Я тоже получила повестку. Даня сказал:

— Нет, ты не пойдешь. С твоими силенками — только окопы рыть!

Я говорю:

— Я не могу не пойти, — меня вытащат из дому. Все равно меня заставят идти.

Он сказал:

— Подожди, — я тебе скажу что-то такое, что тебя рыть окопы не возьмут.

Я говорю:

— Все-таки я в это мало верю. Всех берут — а меня не возьмут! — что ты такое говоришь?

— Да, так будет. Я скажу тебе такое слово, которое... Но сейчас я не могу тебе его сказать. Я раньше поеду на могилу папы, а потом тебе скажу.

Он поехал на трамвае на кладбище и провел на могиле отца несколько часов. И видно было, что он там плакал.

Вернулся страшно возбужденный, нервный и сказал:

— Нет, я пока еще не могу, не могу сказать. Не выходит. Я потом скажу тебе...

Прошло несколько дней, и он снова поехал на кладбище. Он не раз еще ездил на могилу отца, молился там и, возвращаясь домой, повторял мне:

— Подожди еще, я тебе скажу, только не сразу. Это спасет тебе жизнь.

Наконец однажды он вернулся с кладбища и сказал:

— Я очень много плакал. Просил у папы помощи. И я скажу тебе. Только ты не должна говорить об этом никому на свете. Поклянись.

Я сказала:

— Клянусь.

— Для тебя, — он сказал, — эти слова не имеют никакого смысла. Но ты их запомни. Завтра ты пойдешь туда, где назначают рыть окопы. Иди спокойно. Я тебе скажу эти два слова, они идут от папы, и он произнес эти два слова: «красный платок».

Я повторила про себя: «красный платок».

— И я пойду с тобой, — сказал он.

— Зачем же тебе идти?

— Нет, я пойду.

На следующий день мы пошли вместе на этот сбор, куда надо было явиться по повестке.

Что там было! Толпы, сотни, тысячи женщин, многие с детьми на руках. Буквально толпы — не протолкнуться! Все они получили повестки явиться на трудовой фронт.

Это было у Смольного, где раньше помещался Институт благородных девиц.

Даня сел неподалеку на скамейку, набил трубку, закурил, мы поцеловались, и он сказал мне:

— Иди с Богом и повторяй то, что я тебе сказал.

Я ему абсолютно поверила, потому что знала: так и будет. И я пошла. Помню, надо было подниматься в гору, — там была такая насыпь, то ли из камня, то ли из земли. Как гора. На вершине этой горы стоял стол, за ним двое, вас

записывали, вы должны были получить повестку и расписаться, что вы знаете, когда и куда явиться на труд-работы.

Было уже часов двенадцать, полдень, а может, больше, — не хочу врать. Я шла в этой толпе, шла совершенно спокойно: «Извините... Извините... Извините...» И была сосредоточена только на этих двух словах, которые повторяла про себя.

Не понимаю, каким образом мне удалось взойти на эту гору и пробиться к столу. Все пихались, толкались, ругались. Жуткое что творилось! А я шла и шла.

Дохожу — а там рев, крики: «Помогите, у меня грудной ребенок, я не могу!..», «Мне не с кем оставить детей...»

А эти двое, что выдавали повестки, кричали:

— Да замолчите вы все! Невозможно работать!..

Я подошла к столу в тот момент, когда они кричали:

— Все! Все! Кончено! Кончено! Никаких разговоров!

Я говорю:

— У меня больной муж, я должна находиться дома...

Один другому:

— Дай мне карандаш. У нее больной муж.

А ко всем:

— Все, все! Говорю вам: кончено!.. — И мне: — Вот вам, — вам не надо являться, — и подписал мне освобождение.

<...>

И я пошла обратно, стала спускаться.

Подошла к Дане, он сидел на той же скамейке и курил свою трубку.

Взглянул на меня: ну что, я был прав?

Я говорю:

— Я получила освобождение. Это было последнее... — и разревелась.

Я больше не могла. И потом, мне было стыдно, что мне дали освобождение, а другим, у которых дети на руках, нет.

Даня:

— Ага, вот видишь! Теперь будешь верить?

- Буду.
- Ну слава Богу, что тебя освободили.
- Весь день я смотрела на него и не знала, что сказать.
- Он заметил мой взгляд и сказал:
- Не смотри так: чудес много на земле.

Особенно страшно мне все это вам рассказывать, пока у меня здесь в саду ходит некто с фонарем. У нас ведь глухая ночь, я живу в окрестностях Сиднея на даче у гостеприимного читателя, океан, пустынный пляж, идеальный песок, романтика, но зато уж и абсолютное безлюдье: ветер гуляет, народу никого, таинственные птицы и животные и единственная пиццерия на много верст кругом. Мы живем в гостевом флигеле, а у соседа, в полном соответствии с фабулой «Джейн Эйр», безумная жена, которая не выходит к людям и только ночами гуляет по саду с фонарем. Это создает, сами понимаете, тот идеальный фон, на котором только и говорить о триллерах.

— Вы уверены, что это соседская жена, а не российские спецслужбы?

— Уверен абсолютно. Нас здесь не больно-то достанешь, это реальная глушь. Но некая австралийская хтоническая жуть очень ощущается.

Поговорим о других тенденциях триллера XXI века: конечно, существенным действующим лицом становится гаджет. Как мы уже говорили, в этом плане он ближе к ожившей кукле или статуе: у него обнаруживается личная воля. И действительно, то, что искусственный интеллект не может нам ничего предложить в творческом плане, вполне компенсируется тем, что он очень многое о нас знает. Наш телефон знает, какие сайты мы предпочитаем посещать, какие вещи предпочитаем покупать, какие контакты чаще других используем. Началась эта тенденция с Японии, где телефон становится самостоятельным действующим лицом — и лицом чаще злым, ибо логика его непредсказуема, и не мы его используем, а он нас. Телефон сам по себе прибор загадочный, прибор, делающий далекое близким,

сопрягающий непредсказуемое. Более того, по телефону можно не туда попасть. Напомню стихотворение Кушнера:

Набирая номер, попал по ошибке в ад.
«Не туда попали» — вам сдержано говорят.

Это довольно страшная перспектива. И более того, кушнеровская догадка —

Боже мой, не туда попал, не туда попал.
Голос твой там записан теперь до скончания дней, —

очень точна: голос ведь — своего рода слепок с души, и когда вы голосом разговариваете с другим, вы как бы передаете какую-то не вполне контролируруемую часть себя.

Вторая тенденция, помимо гаджета, — то, что ужас перемещается, как мы с вами говорили, центростремительно, внутрь человека. Кошмар перестает быть делом внешних сил. Безумие, раздвоение или размножение личности, как, собственно, в «Орля». Но диверсификация личности неизбежно сопровождается и диверсификацией человечества, последствия которой мы наблюдаем прямо сейчас: впервые это появилось в «Машине времени» Уэллса, продолжилось у Стругацких в сенсационной повести «Волны гасят ветер», и сейчас дошло до войны, которую я назвал бы не третьей мировой, а первой антропологической.

— Но кто с кем воюет?

— По классификации выдающегося сибирского антрополога Романа Шамолина, мир поделился на людей одержимых и людей воспитанных. Под воспитанной частью он понимает остатки советской цивилизации, остатки просвещения, а под одержимой — тех, кому причиняет радость насилие, тех, кто наслаждается раскрепощением своих темных сил. Я думаю, и большинство участников семинара, я уверен в этом, со мной согласны, что мы живем в остатках великой цивилизации, мы должны чувствовать себя, как остатки Рима перед лицом варварства, и это варварство грозит нас смести и, по всей вероят-

ности, сметет. Иными словами, готика будет определять сейчас наши мнения о человеческой природе. В человеческой природе раскрепостилась та сила, которая уж никак не направлена к добру. Сегодня мы присутствуем при символических событиях, таких как конфликт Израиля и Газы. Конфликт России и Украины в этом смысле гораздо менее однозначен, потому что Украина изначально воспринималась многими как носитель энтропического начала. Распад Советского Союза был злом. И он выпустил наружу, как тогда писал Лев Анинский, подпочвенные силы. Если кто-то читал *N* того же Кинга, — он говорит, что увидел среди камней серую силу, которая рвется к нам из другого измерения. Я именно вижу сейчас силу, которая рвется к нам из другого измерения. И что противопоставить этой силе, я не знаю. Страшно сказать, мы присутствуем при создании политической готики. Иными словами, всемирная политика стала готической темой, и взрыв торжествующего триумфального варварства мы будем наблюдать в ближайшее время почти везде. Мне хотелось бы отослать всех к шедевру южной готики, к рассказу Фланнери О'Коннор «Хорошего человека найти нелегко», где Мисфит — Изгой — произносит самые страшные слова: «Христос нарушил равновесие». И действительно, с появлением Христа, доброй силы, которая вторглась в мир, одновременно туда вторглось в виде компенсации довольно много всякой мерзости. Иными словами, Христос открыл дверь в метафизику. А как только в историю, довольно примитивную, циклическую историю человечества вторглась метафизика, — мы стали свидетелями иррациональных событий. Иррациональным событием был Холокост. Иррациональным событием была Первая мировая война, не имевшая социальных причин. В известном смысле иррациональным событием было нападение России на Украину, потому что оно ничем не спровоцировано. Это чистое, вырвавшееся наружу зло. Особенно страшно это в России, потому что в России эта эпидемия ничем не сдерживается. Один солдат на вопрос, как ему повоевалось, отвечает: ничего, душу отвел.

Отсюда четвертый момент, с которым связано много ужасного, — появление в мире военной готики. Ведь война — это прямое соседство со смертью. А военная готика отличается от политической тем, что политическая умнее, сложнее, утонченнее, а война это просто, в общем, триумф физики, триумф физического. В военной прозе будем очень часто сталкиваться с темой воскрешения мертвых, возвращением мертвых женихов, в частности. И здесь мне хотелось бы сослаться на великий пророческий фильм Алехандро Аменабара «Другие». Фильм, в котором, если вы помните, герои изначально мертвы. И, конечно, самое страшное и самое лучшее, что там есть, помимо этого шествия садовников и домоправительниц через сад, — это момент, когда муж героини возвращается с фронта. Этот мертвый солдат, который приходит и не помнит, вообще говоря, что он оставил дома, — он совершенно чужой, и она, когда его ощупывает, понимает, что перед ней чужая сущность. Но самое страшное, что он говорит: я ненадолго, я должен вернуться на войну. Потрясающая мысль о том, что с войны нельзя вернуться. И он ходит, окруженный туманом, и приносит с собой туман. К вопросу о стихах — так и хочется вспомнить Шефнера, написавшего несколько великих готических стихотворений. Одно — я вам его сейчас прочту — называется «Милость художника»:

На старинной остзейской гравюре
Жизнь минувшая отражена:
Копьеносец стоит в карауле,
И принцесса глядит из окна.

И слуга молодой и веселый
В торбу корм подсыпает коню,
И сидят на мешках мукомолы,
И король примеряет броню.

Это все происходит на фоне,
Где скелеты ведут хоровод,
Где художник заранее понял,
Что никто от беды не уйдет.

Там, на заднем убийственном плане
Тащит черт короля-мертвеца,
И, крутясь, вырывается пламя
Из готических окон дворца.

И по древу ползет, как по стеблю,
Исполинский червец гробовой,
И с небес, расшибаясь о землю,
Боги сыпятся — им не впервой.

Там смешение быта и бреда,
Там в обнимку — Чума и Война;
Пивоварам, ландскнехтам, поэтам —
Всем капут, и каюк, и хана.

...А мальчишка глядит на подснежник,
Позабыв про пустую суму,
И с лицом исхудалым и нежным
Поселянка склонилась к нему.

Средь кончин и печалей несметных,
Средь горящих дворцов и лачуг
Лишь они безусловно бессмертны
И не втиснуты в дьявольский круг.

Последнее, пятое направление, кажется мне весьма перспективным и любопытным. Там, где мы не можем реально вмешаться в ход вещей, мы прибегаем к поверхностным формам контроля — таким, как соблюдение ритуалов. Об этом прекрасно написал Пелевин в «Числах», и напрямую его мысль развивает Петрушевская в необыкновенно талантливом романе «Номер один», где все крутится вокруг таинственного племени энтти. Энтти умеют переселять душу, подселять ее в чужое тело — и главный интерес современного мира сосредоточен на шаманстве, поскольку для христианства мир уже слишком примитивен. Разумеется, это ОКР на художественном уровне, но мысль тут глубже: конечно, репрессии — это и есть обсессии и компульсии в исполнении государства. Но эти карательные ритуалы как раз и показывают нам, что государство ничего уже

не контролирует: вообще, контролируемый мир ушел в прошлое, и настало нечто, называемое иногда сингулярностью. Иными словами, когда вы не можете управлять — вы имитируете управление путем простейших механических действий, ритуальных по своей сути. Когда герой Пелевина понимает, что русский бизнес в принципе не управляется никакими осмысленными законами, — он начинает соблюдать примитивнейшие нумерологические ритуалы, и иногда хотя бы такая последовательность приносит ему спасение.

Какие вопросы?

— Готика исходит из того, что зло побеждает. Что заставляет вас думать иначе?

— Зло, безусловно, было бы непобедимым, если бы оно не было самоубийственным. Зло в какой-то момент начинает отсеивать умных, ставит фильтр на входе и не пускает талантливых. Российская власть в перспективе бессильна, иначе она не хлопала бы так по всем местам, до которых может дотянуться.

— А вот если на уровне содержания возобладают перечисленные вами тенденции, то что это будет на уровне формы?

— Две вещи, которые неизбежно будут сопровождать развитие триллера. Первая — экспрессия. Повествование становится экспрессивным, менее логичным, менее последовательным, нарратив разрушается. Это особенно видно на рассказах Сорокина, где в какой-то момент логика повествования исчезает. У Лазарчука это было, особенно в ранних военных повестях. Экспрессионизм, который уничтожает нарратив, представлен в совершенно замечательном фильме «Кабинет доктора Калигари». Это шедевр немецкого экспрессионизма, где есть лейтмотив, а именно сомнамбула, но последовательного повествования нет. И вторая вещь: все бóльшую роль будут играть типографские трюки. Это так называемая эргодическая проза. Это то, что наиболее активно делает Марк Данилевский, но не только он. Сейчас это мода, но станет обыденностью. Это появление в тексте огромных пробелов, нарушения ритма,

фигурки из слов. Это легко сделать в ютубе, а в бумаге труднее, но в бумаге это очень эффектно. И это дает бумажной книге очередной шанс выжить. Более того, нарратор множится, дробится. Один повествователь наплывает на другого. Текст начинает становиться коллективным процессом. Иными словами, как сказала Светлана Алексиевич, мы слышим не авторский голос, а авторский хор. Это будет в ближайшее время тенденцией в развитии триллера. Первым это сделал Уилки Коллинз.

Ну что же, всем спасибо, я был счастлив с вами работать, мы не раз еще увидимся.

В издательстве Freedom Letters

вышли книги:

Проза

Владимир Сорокин. НАСЛЕДИЕ

Дмитрий Быков. VZ. ПОРТРЕТ НА ФОНЕ НАЦИИ

Дмитрий Быков. ЖД

Дмитрий Быков. КВАРТАЛ

Дмитрий Быков. БОЛЬ/ШИНСТВО

Сергей Давыдов. СПРИНГФИЛД

Алексей Макушинский. ДИМИТРИЙ

Ваня Чекалов. ЛЮБОВЬ

Сборник рассказов МОЛЧАНИЕ О ВОЙНЕ

Юлий Дубов. БОЛЬШАЯ ПАЙКА

Первое полное авторское издание

Юлий Дубов. МЕНЬШЕЕ ЗЛО

Послесловие Дмитрия Быкова

Ася Михеева. ГРАНИЦЫ СРЕД

Николай Йорданов. НЕ ГОВОРИ МАМЕ!

Серия «Крафт»

Илья Воронов. ГОСПОДЬ МОЙ ИНОАГЕНТ

Ксения Букша. МАЛЕНЬКИЙ РАЙ

Константин Куприянов. НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Серия «Лёгкие»

Иван Филиппов. МЫШЬ

Сергей Мостовщиков, Алексей Яблоков

ЧЕРТАН И БАРИКАД. Записки русских подземцев

Елена Козлова. ЦИФРЫ

Иван Чекалов, Василий Тарасун

БАКЛАЖАНОВЫЙ ГОРОД, или Бутылочные эпизоды

Валерий Бочков. БАБЬЕ ЛЕТО

Юрий Троицкий. ШАТЦ

Серия «Отцы и дети»

Иван Тургенев. ОТЦЫ И ДЕТИ

Предисловие Александра Иличевского

Лев Толстой. ХАДЖИ-МУРАТ

Предисловие Дмитрия Быкова

Александр Пушкин, Тарас Шевченко, Николай Карамзин,

Евгений Баратынский, Михаил Лермонтов,

Григорий Квитка-Основьяненко

БЕДНЫЕ ВСЕ

Предисловие Александра Архангельского

Александр Грин. БЛИСТАЮЩИЙ МИР

Предисловие Артёма Ляховича

Михаил Салтыков-Щедрин. ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА

Предисловие Дмитрия Быкова

Детская и подростковая литература

Александр Архангельский. ПРАВИЛО МУРАВЧИКА

Сборник рассказов для детей 10–14 лет СЛОВО НА БУКВУ «В»

Шаши Мартынова. РЕБЁНКУ ВАСИЛИЮ СНИТСЯ

Shashi Martynova. BASIL THE CHILD DREAMS

Translated by Max Nemtsov

Алексей Шеремет. СЕВКА, РОМКА И ВИТТОР

Поэзия

Демьян Кудрявцев. ЗОНА ПОРАЖЕНИЯ

Дмитрий Быков. НОВЫЙ БРАУНИНГ

Татьяна Вольтская. ТЫ ДОЖИВЁШЬ

Вера Павлова. ЛИНИЯ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Алина Витухновская. ТИХИЙ ДРОН

Евгений Клюев. Я ИЗ РОССИИ. ПРОСТИ

Виталий Пуханов. РОДИНА ПРИКАЖЕТ ЕСТЬ ГОВНО

Вадим Жук. СЛИШКОМ ЧЁРНАЯ СОБАКА

Дифирамб Владимира Гандельсмана

Сборник современной поэзии

КАК НАМ ЭТО ПЕРЕЖИТЬ/

HOW ARE WE MEANT TO SURVIVE THIS

Составитель Татьяна Бонч-Осмоловская

Драматургия

Светлана Петрийчук

ТУАРЕГИ. СЕМЬ ТЕКСТОВ ДЛЯ ТЕАТРА

Предисловие Михаила Дурненкова

Сергей Давыдов. ПЯТЬ ПЬЕС О СВОБОДЕ

Сборник ПЯТЬ ПЬЕС О ВОЙНЕ

Составитель Сергей Давыдов

«Слова України»

Генрі Лайон Олді. ВТОРГНЕННЯ

Генри Лайон Олди. ВТОРЖЕНИЕ

Генрі Лайон Олді. ДВЕРІ В ЗИМУ

Генри Лайон Олди. ДВЕРЬ В ЗИМУ

Генри Лайон Олди. ЧЁРНАЯ ПОЗЁМКА

Андрій Бульбенко, Марта Кайдановська

СИДИ Й ДИВИСЬ

Максим Бородін. В КІНЦІ ВСІ СВІТЯТЬСЯ

Олег Ладиженський

БАЛАДА СОЛДАТІВ. Вірші воєнних часів

Олег Ладыженский

БАЛЛАДА СОЛДАТ. Стихи военных дней

Александра Крашевская. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПО МАРИУПОЛЮ

Предисловие Линор Горалик

Ольга Гребенник. ВОЕННЫЙ ДНЕВНИК

Андрей Краснящих. БОГ ЕСТЬ +/-
Ирина Евса. ДЕТИ РАХИЛИ
Александр Кабанов. СЫН СНЕГОВИКА
Юрий Смирнов. РЕКВИЗИТОР
Алексей Никитин. ОТ ЛИЦА ОГНЯ
Сборник современной украинской поэзии
ВОЗДУШНАЯ ТРЕВОГА
Борис Зерсонский. POST PRINTUM
Мария Галина. НИНЕВИЯ
Предисловие Марка Липовецкого
Валерий Примост. ШТАБНАЯ СУКА
Анатолий Стреляный. ЧУЖАЯ СПЕРМА
Артём Ляхович. ЛОГОВО ЗМИЕВО

Литература нон-фикшн
«Новая газета-Европа» ГЛУШЬ
Людмила Штерн
БРОДСКИЙ: ОСЯ, ИОСИФ, JOSEPH
Людмила Штерн
ДОВЛАТОВ — ДОБРЫЙ МОЙ ПРИЯТЕЛЬ
Анастасия Полозкова. КОНЕЦ СВОБОДНОЙ ЭПОХИ.
Голоса российского феминизма
Илья Бер, Даниил Федкевич, Н.Ч., Евгений Бунтман,
Павел Солахян, С. Т.
ПРАВДА ЛИ. Послесловие Христо Грозева

Серия «Февраль/Лютий»
Андрей Мовчан. ОТ ВОЙНЫ ДО ВОЙНЫ
Светлана Еремеева. МЁРТВОЕ ВРЕМЯ
**** * . У ФАШИСТОВ МАЛО КРАСКИ
Сборник эссе НОСОРОГИ В КНИЖНОЙ ЛАВКЕ

Серия «Кода»
Андрей Козырев. ЖАР-ПТИЦА

Серия «Версии»
Михаил Крутихин. ИГРА В РЕВОЛЮЦИЮ.
Иранские агенты Кремля

Хаим Бен Яков. ЧЕМОДАН, ВОКЗАЛ, ИЗРАИЛЬ
К истории антисемитизма в СССР
Вступительное слово Тамары Эйдельман
Предисловие Давида Маркиша

Серия «Не убоюсь зла»
Натан Щаранский. НЕ УБОЮСЬ ЗЛА
Илья Яшин. СОПРОТИВЛЕНИЕ ПОЛЕЗНО
Выступления российских политзаключённых и обвиняемых
НЕПОСЛЕДНИЕ СЛОВА

