

СТИВЕН
КЛИГ



СЕКРЕТНЫЕ
ОКНА

Вселенная Стивена Кинга

Стивен Кинг

Секретные окна (сборник)

«АСТ»

2000

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

Кинг С.

Секретные окна (сборник) / С. Кинг — «АСТ»,
2000 — (Вселенная Стивена Кинга)

ISBN 978-5-17-107606-1

Вы хотите познакомиться с двумя самыми первыми рассказами, которые Стивен Кинг написал еще в 12 лет? Узнать историю о том, как он пробивался к своим первым публикациям? Какие книги он любит больше всего и постоянно перечитывает? Как относится к собственной славе? И есть ли что-то, что пугает самого Стивена Кинга? В этой книге вы найдете ответы на эти и многие другие вопросы, также в ней собраны профессиональные советы начинающим авторам, еще только ищущим свой «стиль и почерк», редкие статьи, интервью и нехудожественные работы Мастера.

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

ISBN 978-5-17-107606-1

© Кинг С., 2000
© АСТ, 2000

Содержание

Предисловие[1]	6
«Листок Дэйва»[9]	17
Прыгун	18
Срочный вызов	20
Писатель в жанре ужасов и десять «медведей»[10]	22
Предисловие к сборнику «Ночная смена»[12]	30
По случаю превращения в бренд[23]	39
Литература ужасов[27]	55
Конец ознакомительного фрагмента.	67

Стивен Кинг

Секретные окна (сборник)

© Stephen King, 2000

© Introduction by Peter Straub, 2000

© AST Publishers, 2018

* * *

Предисловие¹

Давайте сразу проясним один деликатный вопрос, чтобы потом не возникло неловкости. В этом сборнике, который можно считать дополнением к «Как писать книги», мое имя упоминается достаточно часто, чтобы читатель задался вопросом, а не внедряет ли Стивен Кинг систему вознаграждений, доведенную до совершенства ныне покойным Пи Уи Маркеттом, низкорослым, но громогласным конференсье в нью-йоркском джаз-клубе «Бердлэнд». Пи Уи Маркетт объявлял имена музыкантов, выходявших на сцену, а чтобы все прошло гладко, взимал с означенных музыкантов плату в пару долларов с каждого. В одной из глав «Пляски смерти», «Литература ужасов», Кинг посвящает довольно много места моей «Истории с привидениями», которую я написал еще в юности. В интервью в Королевском фестивальном зале, отвечая на вопрос о нехарактерном для его творчества эротизме в «Мешке с костями», он вспоминает мое давнее замечание, сделанное в его присутствии: «Стиви еще не открыл для себя секс». (Также он называет меня своим «добрым другом» и рассказывает, как однажды искал мой дом в лондонском Крауч-Энде, причем этот опыт оказался настолько болезненным, что он потом написал рассказ, в котором наш милый тихий квартал превращается в филиал лавкрафтовского ада.) Мое имя упоминается и в нескольких других вещах, включенных в этот сборник. По системе Пи Уи Маркетта я уже должен был разориться, отдав Стивену кучу денег, наверное, в общей сложности долларов двадцать пять.

Разумеется, никаких денег я ему не давал, хотя нисколько не сомневаюсь, что многие собраты-писатели с удовольствием отстегнули бы Стивену Кингу по паре долларов, чтобы он при случае упомянул их имена в своих статьях и выступлениях. Тем более если эти статьи и выступления выходят отдельным сборником. Сам факт появления такой книги свидетельствует об исключительной популярности Стивена Кинга и о его огромном влиянии на читающую публику. Он один из немногих ныне здравствующих писателей – в их числе я назвал бы Тома Клэнси и Джона Гришэма, – у которых действительно масса поклонников, настолько преданных, что каждый отдельный читатель из этой массы давно заслужил право называться «постоянным читателем», и Кинг – единственный, кто обращается к своей обширной аудитории именно так.

Привычка Кинга обращаться к читателю напрямую достойна упоминания по ряду причин. Каждый писатель, кому посчастливилось заполучить целую армию верных поклонников, которые готовы купить любую книгу, вышедшую из-под его пера – они покупают все что угодно, лишь бы на обложке стояло имя любимого автора; они ждут выхода каждого нового произведения, отмечают в календаре день начала продаж и пристают к продавцам, чтобы те им сказали, в какой именно день и к которому часу в магазин привезут вожаделенную книгу, – заслужил эту преданность своей неизменной готовностью давать людям то, что им хочется больше всего. Если вам хочется патриотических подвигов в декорациях технотриллера, вы покупаете нового Тома Клэнси; если вам хочется занимательных тайн и интриг в исполнении адвокатов и прочих юристов, вы покупаете нового Джона Гришэма. (Формула Клэнси настолько безлична, что ее очень даже успешно применяют другие писатели-участники серийных проектов «под Клэнси»; Гришэм исполняет совершенно иной, но не менее сложный трюк, причем с каждым разом у него получается все лучше и лучше.) Только в одном этом сборнике Стивен Кинг несколько раз повторяет, что ему искренне нравится пугать людей, как бы странно это ни звучало, и вряд ли мы ошибемся, если скажем, что миллионы поклонников Стивена Кинга покупают его книги именно потому, что им нравится, когда их пугают.

¹ © Перевод. Т. Покидаева, 2018.

Это правда. Кингу нравится пугать людей. Во время съемок «Максимального ускорения» он однажды сказал мне, что ему хочется, чтобы у людей, выходящих из кинотеатра, волосы стояли дыбом. Многим действительно нравится щекотать себе нервы и приправлять свою жизнь небольшими щепотками страха – тихого и контролируемого. Однако Кинг всегда был нацелен на нечто большее, чем успех Кленси, Гришэма и любого другого именитого писателя, выдающего бестселлеры на-гора, и с тех пор как лет двадцать назад у него вышла «Мертвая зона», однозначно относящаяся к жанру ужасов, он изрядно продвинулся вперед. Пробуя себя в разных жанрах, он писал фэнтези (цикл «Темная Башня» и «Глаза дракона»), научную фантастику («Томминокеры»), психологические триллеры («Мизери», «Игра Джералда», «Долорес Клейборн»), повести взросления («Тело») и удивительные, в меру мистические истории за пределами всех известных жанров («Бессонница» и «Роза Марена»). Разумеется, сразу по выходу в свет каждую из его книг определяли в жанр ужасов, поскольку критики и рецензенты умеют мыслить лишь в узко очерченных рамках и устоявшихся категориях: как только на тебя навесят ярлык, можешь считать, что тебе выжгли клеймо – ты с ним проходишь всю жизнь. Но давайте на время отложим вопрос об амбициозных стремлениях Кинга, кстати, весьма обоснованных. Допустим, основная масса его читателей действительно убеждена, что первоочередная задача Стивена Кинга – поставлять им ужасы, как, например, Даниэла Стил обеспечивает бесперебойные поставки душещипательной романтики. А как же другие исправные поставщики ужасов, которые тоже умеют писать и наверняка задаются вопросом, почему их успех не идет ни в какое сравнение с успехом Кинга?

Очевидный ответ – талант автора или достоинства произведений – здесь не подходит, поскольку среди этих писателей есть настоящие мастера (Джек Кетчам, Томас Тессье, Рэмси Кэмпбелл, Грэм Джойс), и каждый по-своему великолепен. В своем предисловии к «Девушке по соседству» Кинг говорит, что «в каком-то смысле Джек Кетчам – герой для всех нас, пишущих в жанре ужаса и саспенса... Его книги – мощные и живые, чего не всегда можно сказать о работах его более знаменитых коллег по цеху – взять тех же Уильяма Кеннеди, Эдгара Лоренса Доктороу и Нормана Мейлера». (Чуть ниже Кинг добавляет, что «кроме поэзии, наиболее плодотворной формой художественного самовыражения в Америке после войны во Вьетнаме был именно саспенс».) Но если книги Кетчама живее, мощнее и ярче книг Кеннеди, Доктороу и Мейлера, почему же Кетчам не добился такой популярности, как эти трое, не говоря уже о популярности Стивена Кинга, для которого он «в каком-то смысле герой»? Разумеется, по уровню популярности эти три автора также значительно уступают самому Кингу. Потому что при всех их неоспоримых достоинствах никто из них либо не смог, либо не захотел общаться с читателями напрямую, как это делает Кинг – потрясающе искренне и открыто. Когда он обращается к своему «постоянному читателю», каждому кажется, что он обращается к нему *лично*. Люди смотрят на фразу «мой постоянный читатель» и видят свои имена.

Часто причиной сближения Кинга с читателем называют «доступность» в том смысле, что его книги понятны широкой публике, но мне кажется, что «открытость и искренность» здесь важнее. Роберт Б. Паркер и Лоренс Блок тоже предельно понятны широкой публике, но ни тот ни другой не встают с книжных страниц, чтобы по-дружески приобнять читателя за плечи, как это делает Кинг. По каким-то своим причинам – приверженность Паркера к изрядно переработанной модели Реймонд-Чандлерского «крутого детектива», эстетизм Блока – они выбирают другую позицию. Для Стивена Кинга иллюзорное преодоление неизбежной дистанции между автором и читателем есть естественный шаг, создающий приветливую, дружескую, доверительную интонацию. Интонацию искреннего рассказчика, стремящегося донести до нас свою историю, рассказчика скромного и простого, чистосердечного, категорически неспособного врать, а значит, заслуживающего доверия. Этот авторский голос – одно из мощнейших изобретений Кинга, – возможно, был частью масштабного плана, родившегося у него еще в начале восьмидесятых, когда он мне говорил, что у него в голове стоит большой-пребольшой кассовый

аппарат, и надо только понять, как он работает. (Мы еще доберемся до кассовых аппаратов.) Возьмем первый абзац его предисловия к «Ночной смене», также включенного в этот сборник.

Давайте поговорим. Давайте поговорим с вами о страхе².

Это намеренное повторение первых слов в двух предложениях, этот плавный, но настойчивый ритм, этот резкий, неожиданный переход от доверительной интонации двух «Давайте» к теме беседы: *о страхе*, – все это литература в глубинном, классическом смысле слова. Так могли бы начать свое повествование великие викторианские авторы вроде Уильяма Теккерея или Уилки Коллинза. Однако эти короткие фразы совершенно не кажутся литературными, потому что они передают, наверное, самое дружественное из всех сообщений – приглашение к разговору. И не только к разговору. В следующем абзаце автор приглашает читателя к себе домой:

Я пишу эти строки, и я в доме один. За окном моросит холодный февральский дождь. Ночь...

Хозяин ведет нас в кухню и усаживает за стол. Наливает нам выпить, пододвигает поближе тарелку с орешками, закатывает рукава и рассказывает о себе, буднично и дружелюбно.

Меня зовут Стивен Кинг. Я взрослый мужчина. Живу с женой и тремя детьми. Я очень люблю их и верю, что чувство это взаимно. Моя работа – писать, и я очень люблю свою работу. В настоящее время со здоровьем вроде бы все в порядке. В прошлом году избавился от вредной привычки курить крепкие сигареты без фильтра, которые смолил с восемнадцати лет, и перешел на сигареты с фильтром и низким содержанием никотина. Со временем надеюсь бросить курить совсем. Проживаю с семьей в очень уютном и славном доме рядом с относительно чистым озером в штате Мэн; как-то раз прошлой осенью, проснувшись рано утром, вдруг увидел на заднем дворе оленя. Он стоял рядом с пластиковым столиком для пикников. Живем мы хорошо.

Все прекрасно. Перед нами трудяга по имени Стивен Кинг, у него есть семья, замечательный дом и неплохая работа вроде снятия показаний электросчетчиков или ремонта глушителей, только связанная с писательством. Он мог бы быть нашим соседом, если бы мы тоже жили у большого, относительно чистого водоема в штате Мэн. Смысл выпивки, орешков и закатанных рукавов – в их обнадеживающей удаленности от *страха*, последнего слова из первого абзаца, однако в дальнейших словах, вроде бы призванных нас успокоить, все равно пробивается некоторая тревожность. Всякое утверждение типа «Я взрослый» сразу наводит на мысли о своем отрицании, предполагая неслышную частицу «не», особенно если это развернутое утверждение. (Зачем уточнять о наличии жены и трех детей, если не для подтверждения собственной взрослости?) Со здоровьем «вроде бы» все хорошо, хотя его вредная привычка (с которой он борется) предполагает немалую вероятность ранней смерти от рака. Чудесное озеро лишь «относительно» чистое. Страх уже сквозит в разговоре, потому что у нашего приветливого хозяина, взрослого и семейного человека, не оставалось иного выбора, кроме как впустить его в дом.

Хотя большинство читателей и на удивление много писателей лелеют мысль о свободе воли в литературном творчестве, Кинг с самого начала понимал, что не писатель выбирает историю, а история выбирает писателя. Этот детерминизм происходит из опыта, а не из пессимизма. Это не фатализм, а реализм. Как и чувство юмора, он опирается на здравый смысл. Стивен Кинг знает, что единственный вразумительный ответ на вопрос, почему он растрочи-

² Здесь и далее цитаты из предисловия к сборнику «Ночная смена» даны в переводе Н. Рейн.

вает свой талант на описания взбесившихся автомобилей и издевательств над женщинами, будет звучать так: *Почему вы считаете, что у меня есть выбор?*

Идея, что «выбираешь не ты, выбирают тебя», относится и к самому процессу писательства, который сначала назван «хобби», а потом уже без утайки «навязчивой идеей», и к его основным эстетическим принципам. Кинг говорит нам: *Моя навязчивая идея – это ужасное.* Также он говорит: *Я не считаю себя великим писателем, но всегда чувствовал, что обречен писать.* «Всегда», «обречен»; почти неслышное эхо страха звучит в этих словах – что будет, если однажды Кинг вдруг поймет, что больше не может писать? И если бы не его категорическое отрицание своего писательского величия, это высказывание можно было бы расценить как указание на традиционную романтическую концепцию художественного творчества. Но Кинг, для которого правда превыше всего, просто пытается изложить свое понимание правды в литературе:

Всю свою жизнь я как писатель был убежден в том, что самое главное в прозе – это история. Что именно она доминирует над всеми аспектами литературного мастерства, что тема, настроение, образы – все это не работает, если история скучна. Но если она захватила вас, все остальное начинает работать.

Кинг не рисуется и не шутит: он прямо и честно излагает свою позицию и ратует за такую же честность и прямоту в литературе. То, что он называет значимостью или ценностью истории, есть основа любого повествовательного предприятия, фундамент, на котором строится все остальное. Убежденный фундаменталист – по крайней мере, в этом вопросе, – Кинг категорически не одобряет писателей, которые ставят стилистику, технику, тематическую игру, отступления, неопределенность или даже глубокую словесную образность выше главного элемента всякого повествования. Имеет значение только история и ничего, кроме истории. Если история живая, яркая и увлекательная, не так уж и важно, хорошо или плохо она написана. В этом смысле «Сестра Керри» намного ценнее «Голубиных перьев», а «Хороший солдат» даже близко не сравнится с «Почтальон всегда звонит дважды». Лично я не согласен с этой системой ценностей, но я ее понимаю. Писателей и писательские труды надо оценивать по их собственным внутренним качествам, а не расставлять по рейтингу, как теннисистов. Да, Стивен Кинг выворачивает наизнанку традиционную, общепринятую и рестриктивную по своей сути концепцию ценности литературного произведения, но он имеет на это право.

В статье «Испанский сапог» Кинг вновь обращается к теме, поднятой в предисловии к «Ночной смене». Он повторяет, что не считает себя великим писателем, и говорит прямо:

Я не великий писатель. И у меня хватает мужества это признать. Я не способен написать изящную строчку прозы. Все, что я могу, – это развлекать людей. Я считаю себя американским писателем³.

Это последнее, великолепное предложение позволяет нам перефразировать весь абзац примерно так:

Мое главное достоинство как писателя заключается в том, что я не стремлюсь уйти от ответственности, предаваясь бесполезному украшательству своей прозы. Я развлекаю людей, предоставляя им добротные, увлекательные истории, в которых отражена жизнь простых американцев, и это самая лучшая, самая правдивая традиция американской литературы.

³ Перевод М. Левина.

Эта традиция идет от Фрэнка Норриса, писателя, жившего в конце девятнадцатого века, автора «Мактига», который одним из первых привнес натурализм в американскую литературу и которого Кинг не раз вспоминает в своих статьях и выступлениях. Как и Норриса, Кинга интересуют повседневные радости и горести в жизни простых американцев, и эта жизнь определяется безыскусной «иконографией жилищного строительства, обедов из полуфабрикатов и ресторанов «Макдоналдс». Показушная, витиеватая проза, она для эстетствующих гурманов, забывших о своих корнях; простая и честная история – это сытное блюдо из мяса с картошкой, и она радикально демократизирует все, к чему прикасается. Кинг умеет выстраивать изящные фразы, когда это необходимо. Вот лишь несколько примеров:

Окрепший ветер пробегал по кронам деревьев, лучи солнца пронизывали яркую листву, а землю покрывали широкие полосы света и тени⁴.

Мертвая зона

Дверь перед ним открылась, и он смотрел теперь на то, что за ней происходило, не замечая, что пальцы все быстрее стучат по клавишам, не замечая, что больные ноги находятся в этом же городе, в пятидесяти кварталах от места действия, не замечая, что он пишет и плачет⁵.

Мизери

Она приходит сюда вовсе не для того, чтобы молиться или размышлять. Просто ей кажется, что это хорошее, *правильное* место, и эти ежегодные посещения, ставшие уже своеобразным ритуалом, наполняют ее сознанием исполненного долга⁶.

Роза Марена

И моя любимая фраза, потрясающее наблюдение жертвы, подвергшейся нападению огромного взбесившегося пса:

Звездный свет отразился в безумных глазах Куджо двумя тусклыми бегущими полосами.

Куджо

Когда я впервые это прочел, у меня перехватило дыхание. Закончив читать всю книгу, я написал Стивену, что «Куджо» – это прекрасный таран, если есть что-то, что тебе хочется протаранить, но фраза об отражении звездного света запомнилась мне навсегда. Возможно, это не самая блестящая проза, но упоминание о том, как испуганная героиня видит полосы звездного света в безумных глазах нападающего на нее пса, это пир воображения в чистом виде, и если такая яркая деталь не согласуется с чьими-то представлениями о мастерской прозе, эти представления никуда не годятся.

Предисловие к «Ночной смене» начинается приглашением и приглашением же завершается. Это, опять же, прием настоящего мастера: отсылка к началу прежде, чем подвести постоянного читателя к взаимодействию с содержанием книги, отсылка, которая одновременно и подбадривает, и таит в себе тщательно отмеренную угрозу.

Итак, на улице по-прежнему темно и моросит дождь. Но нас ждет увлекательная ночь. Потому как я собираюсь показать вам кое-что. А вы сможете потрогать. Это находится совсем неподалеку, в соседней комнате... Вернее, даже ближе, прямо на следующей странице.

Так в путь?..

⁴ Перевод В. Антонова.

⁵ Перевод А. Георгиева.

⁶ Перевод Т. Покидаевой и Н. Гордеевой.

Конечно, мы пойдем, потому что в соседней комнате – самое сердце дома, писательская мастерская. Рассказы, собранные в мастерской, – вот причина, по которой мы купили книгу. Но чуть раньше, в абзаце, предшествующем последнему приглашению, Кинг укрепляет связь между нами, выражая глубокую, искреннюю благодарность...

И, наконец, последняя группа людей, которых бы мне хотелось поблагодарить. Всех вместе и каждого своего читателя в отдельности, не побоявшихся облегчить свой кошелек и купить хотя бы одну из моих книг. Если подумать как следует, то я прежде всего обязан этим людям. Ведь и этой книги без вас не было бы. Огромное спасибо.

Он благодарит нас за то, что мы купили входной билет. Книга, которую мы собираемся прочитать, – *наша* книга, без нас она никогда не была бы написана. Некоторые эстрадные исполнители эры до MTV, например, Тони Беннетт и Розмари Клуни, неизменно заканчивали выступления словами, обращенными в зал: «Вы – лучшие зрители». Зрители в зале знали, что то же самое Тони и Рози говорили вчера, когда на тех же местах сидели другие люди, но им все равно было приятно. Я уверен, что Мэрилин Мэнсон и Трент Резнор редко когда говорят своим верным поклонникам, готовым выложить последние деньги на билет на концерт, что они лучшие зрители, но Фрэнк Синатра и Дюк Эллингтон так говорили всегда, и так всегда говорят джазовые музыканты, чья музыка при всей ее жгучей искренности, может быть, и не особенно близка широкой публике.

Писатели так не делают никогда. Они пожимают руки и бормочут слова благодарности на автограф-сессиях, но этим все и ограничивается. Если их попросить, подкупить или принудить силой, писатели похвалят других писателей в предисловиях и послесловиях к малотиражным изданиям, чтобы придать дополнительную привлекательность книге, но прямое общение с читателем со страниц книги считается недопустимым. Оно представляется унижительным для писателя, поскольку литературное произведение должно говорить само за себя без каких-либо авторских пояснений. Также оно разрушает таинственную, но необходимую четвертую стену, которая сдерживает толпу и не дает ей вломиться в писательскую мастерскую. Беспечный отказ Кинга от традиционных формальностей создает беспрецедентную близость между ним и его читателями. В результате читатели начали относиться к нему как к родному, и Кингу пришлось обнести свой дом в Бангоре высоченным железным забором, чтобы восторженные почитатели не заваливались к нему домой с коробками книг, которые требовали подписать и желательно – с личным дружеским обращением.

Еще один результат этой близости: несокрушимая верность читателей любимому автору. Кинг выражает свою благодарность читателям так же щедро и искренне, как ее выражал Либераче, выходявший на сцену в длинной горностаевой шубе и говоривший под восхищенные вздохи зрителей: «Нравится шуба? Я надеваю ее для ВАС». И он не лукавил. Женщины в зале знали, что этот увешанный драгоценностями джентльмен в роскошных мехах, простой польский парень из рабочей семьи из Милуоки, искренне рад разделить успех с многочисленными поклонниками, без которых этот успех невозможен. Нетрудно представить, как Либераче говорит что-то вроде: «Мне хватает мужества признать, что я отнюдь не великий пианист, но я умею развлечь публику».

Это такой вдохновенный популизм, причем у каждого – свой. Вместо горностаевых шуб Стивен Кинг носит обычные футболки, и хотя у него есть вполне элегантные пиджаки, его особая магия превращает их в тряпки из секунд-хенда в ту же секунду, как он просовывает руки в рукава. Кинг применяет другие способы, как разделить успех с аудиторией. Способы, которыми он по праву гордится и излагает в статье «По случаю превращения в бренд», изначально опубликованной как предисловие к критическому разбору его произведений.

Успех у публики – подтверждение состоятельности человека искусства. Подтверждение, принимаемое повсюду, кроме литературно-художественных и артистических кругов. «Квартет Дейва Брубeka» впал в немилость у критиков вскоре после того, как фотография Брубeka появилась на обложке «Таймс». (Участник квартета, альт-саксофонист Пол Дезмонд говорил: «Раньше мы играли для любителей джаза, теперь мы играем просто для людей».) Литературная репутация Сомерсета Моэма неуклонно снижалась, хотя его книги пользовались большим спросом, и к тому времени, когда он посетовал, что как писатель стоит «в первых рядах среди второсортных авторов», большинство критиков относили его к авторам третьего или даже четвертого сорта, штампуящим низкопробную халтуру. Да, Брубек всегда был вполне заурядным пианистом, а Моэм даже в лучших своих проявлениях – исключительно умелым середнячком, но Пол Дезмонд, выдающийся, самобытный, без преувеличения гениальный музыкант, попал под одну гребенку со своим работодателем и партнером и получил заслуженное признание критиков лишь через несколько лет после смерти. В искусстве коммерческая популярность далеко не всегда связана с высочайшим качеством. Но несмотря на все факты, свидетельствующие об обратном, популярное произведение вовсе не обязательно будет некачественным. Этот посыл, что успех равен безвкусице и показному блеску, изводил Кинга на всем протяжении его писательской карьеры, отсюда и его излишняя скромность в рассуждениях о собственном творчестве.

Вот пример этой скромности из статьи «Как «Оно» появилось»:

Я отнюдь не блестящий прозаик, не Грэм Грин и не Пол Боулз... Я всего лишь рассказчик, мои достоинства: честность, добрые побуждения и способность развлечь читателей одного со мной уровня интеллекта.

В киосках уже продается «Стивен Кинг для “чайников”»? На самом деле Стивен – один из умнейших людей, кого я знаю лично, один из умнейших людей на *планете*, и он знает, что такие высказывания умирят ражих критиков, мыслящих заданными категориями, а заодно и польстят читателям. Однако уравнение, приведенное выше, просто не может его не бесить, и в этом сборнике вы найдете немало фрагментов, в которых он позволяет себе выказать недовольство таким положением дел.

Писатели выставляют на всеобщее обозрение выписку из своих банковских счетов еще реже, чем благодарят читателей, тратящих деньги на покупку их книг, и откровенность Кинга в статье «По случаю превращения в бренд» могла бы смутить многих, если бы не его искренний, доверительный тон. Я не знаю другого писателя, особенно писателя с мировым именем, который так же подробно делился бы с нами историей своего профессионального успеха. Эта статья, по словам самого Кинга, есть «попытка объяснить, как вышло, что я заработал огромные деньги, создавая романы о привидениях, телекинезе, вампирах и конце света». Успех говорит сам за себя, и Кинг гордится своей способностью прокормить и себя, и семью. Но так было не всегда. Он начинал в бедности и нужде, и без утайки рассказывает нам об этом, и называет суммы первых гонораров, которые помогли ему выбраться из нищеты.

Он считает, что нам *надо* знать, что в первый год семейной жизни у него была новорожденная дочка и работа в прачечной-автомате с зарплатой 60 долларов в неделю и что его жена, великолепная Табита Спрюз Кинг, приходила домой с работы (она работала в «Данкин донатс») «вся благоухавшая пончиками». Когда он наконец устроился учителем в школу с зарплатой 6400 долларов в год, его семья – уже из четырех человек – жила в трейлере. Он много пил; ему не хватало денег, чтобы оплачивать коммунальные счета; им пришлось отказаться от телефона. Он написал четыре непригодных для публикации романа. *Четыре*. Представьте его неустанные усилия, представьте, как он выкраивал по часу, по полчаса в день, когда были проверены все ученические тетради, а неугомонные дети наконец спали, и можно было засесть

за пишущую машинку. Представьте тысячи листов дешевой писчей бумаги, заправленных в старенький «Ундервуд», чья лента день ото дня становилась все серее и бледнее. Представьте громадную силу воли. Представьте горечь многочисленных неудач. (Неудивительно, что Кингу нравится Фрэнк Норрис. Если представить себе его жизнь в тот период, можно явственно ощутить запах грязных подгузников, не говоря уже о густом духе отчаяния.) Кингу есть чем гордиться. Он добился успеха честно, своими силами. Непрестанным тяжелым трудом. Если человек вырос в бедности, если в начале своей взрослой жизни он терпел многочисленные лишения, он (1) никогда этого не забудет; (2) никогда не остановится на достигнутом и будет стремиться заработать еще больше денег; (3) никогда не подумает, что он чем-то лучше других лишь потому, что ему все-таки удалось разбогатеть.

Кинг называет нам суммы авансов за свои первые опубликованные романы (2500 долларов от «Даблдей» за «Кэрри» в переплете, 400 000 долларов от «Нью американ лайбрери» за переиздание в обложке), их объемы продаж, места в рейтингах бестселлеров и цены на издания в переплете и обложке. Он подробно рассказывает, как у него появилась идея той или иной книги, отвечая на извечный вопрос: «Где вы берете идеи?» Весь бесконечный, очень личный процесс, когда у тебя появляется идея, и ты садишься писать, воплощая свой замысел, теряешь веру в себя, начинаешь по новой, снова бросаешь и вновь начинаешь, обсуждаешь подробности с самыми близкими людьми, переживаешь внезапный прилив вдохновения, плотно общаешься с редактором, терпишь капризы издателей – весь процесс выписан тщательно и детально, как картины Яна ван Эйка. Рассказ Кинга о его работе с Биллом Томпсоном, редактором-виртуозом из «Даблдей», это лучшее описание странных, весьма специфических взаимоотношений редактор-автор из всех, что мне доводилось читать. Вот что Кинг говорит о проделанной Томпсоном редактуре «Кэрри»:

[Его] идеи оказались настолько хорошими, что о таком можно было бы только мечтать. Как если бы он увидел уголок сундука с сокровищами, торчащий из песка, и безошибочно отметил колышками возможные границы закопанного клада⁷.

Все так и есть. Я это знаю, потому что чуть позже, когда Билл Томпсон перешел в «Путнам», он сотворил точно такое же волшебство с одной из моих собственных книг. Когда я узнал, что Билл будет моим редактором, я позвонил Стивену, чтобы проконсультироваться. И он мне сказал: «Билл видит все недочеты и знает, как их исправить». О таком редакторе можно только мечтать, и многие авторы соглашались на меньшее.

«По случаю превращения в бренд» демократизирует процесс написания и публикации книг посредством радикальной демистификации. Кинг поднимает капот и дает нам возможность рассмотреть, как работает двигатель. Он описывает обеды с издателями, совещания с художественным редактором «Нью американ лайбрери» и другие рутинные реалии рабочих писательских будней. Он говорит: «Если хочешь чего-то добиться, надо работать». Эти слова следует написать крупными буквами на всех классных досках на первом занятии любого кружка или курса писательского мастерства. Да, писательство – такая же работа, как и любая другая, и надо честно стараться выполнить эту работу как можно лучше. Книга, сделанная честно и хорошо, уже наполнена смыслом независимо от ее жанра или (массовой) популярности. Тихо, на низких частотах, Кинг выражает свое несогласие с точкой зрения, которую считает высокомерной, абсурдной и оскорбительной: с точкой зрения, предполагающей, что коммерчески успешная литература просто по определению не может быть *настоящей* литературой. Правдивость – правдивость особого рода – придает каждому произведению достоверность, достоинство и силу, считает Кинг, и популярный, коммерчески успешный автор сильнее

⁷ Перевод М. Левина.

подвержен соблазну насочинять небылиц, чем его более «литературные» коллеги, поскольку он осознает, что искусственные повороты сюжета, привнесенные им в живую историю, не мешают читательскому удовольствию, а где-то даже способствуют.

Правда – непростое понятие для писателей. Писатель по сути своей – сочинитель. Он работает с вымыслом, а всякий вымысел так или иначе есть ложь. Несколько лет назад на писательской конференции во Флориде, куда меня пригласили в качестве почетного гостя, я обмолвился в ходе своей в меру пламенной речи, что ни одно мое слово нельзя принимать всерьез, поскольку я зарабатываю на жизнь выдумками и фантазиями. Короче, постоянно вру. (Я неосознанно процитировал Стивена Кинга. Лет за десять до этого мы собрались семьями в Бостоне, чтобы вместе встретить День благодарения, и во время одной из прогулок Джо, сын Стивена, спросил у меня, кого я считаю величайшим человеком за всю историю. Я ответил: «Я еще не определился. Либо Луи Армстронга, либо Уоррена Спана. Хотя их все равно никто не различает». Стивен сердито взглянул на меня и сказал: «Запомни, Джо, этот человек зарабатывает на жизнь выдумками и фантазиями».) Когда я наконец заткнулся и слез с трибуны, ко мне подошел Брайан Олдисс, который на несколько дюймов выше Кинга, почти на фут выше меня и раза в два презентабельнее нас обоих. Подошел весь сердитый, даже злее, чем Стивен в тот ноябрьский день в Бостоне. «Что вы имели в виду, – прогрохотал он, – когда говорили, что постоянно врете? Разве вы не согласны, что мы должны говорить людям ПРАВДУ?» Я уверил его, причем безо всякого внутреннего противоречия, что, конечно, согласен.

Ответ на эту дилемму кроется в разнице между изобретением и открытием. Представьте, что вы приступаете к третьей главе большого романа под названием «Смерть в Вентуре» или «Волшебная кротовина». Ваш главный герой, молодой парень по имени Ганси Ашбах, слаб здоровьем и имеет явную склонность к противозаконным деяниям. Его моральное падение началось еще в прошлой – второй – главе, когда он не оставил чаевых официанту, подавшему ему шукрут, и нарочно направил хромого тибетского монаха, который спросил у него дорогу, совсем не в ту сторону. Сейчас он готов к преступлению посерьезнее. В левой руке у него пакет, в котором полфунта мясного фарша и коробочка с крысиным ядом. Ганси чуть взбудоражен, как взбудоражены и вы сами. Вы уже знаете, что произойдет в кульминации, когда ваш герой сбежит из больницы, куда попадет из-за своей болезни, и вы знаете, чем все закончится, когда Ганси умрет на закате на пляже в Вентуре, задыхаясь от кашля и пожирая взглядом симпатичную рослую баскетболистку. Осталось только придумать, что было до больницы и до пляжа.

Вот он, ваш шанс. Вы это чувствуете всем своим естеством. Вы уже кое-где публиковались: два рассказа в Интернете, еще один – в быстро закрывшемся журнале ужасов под названием «Чем бы вы ни занимались, немедленно прекратите!» и стихотворение в университетском литературном альманахе. Но эта книга... о, да. Если вы сделаете все, как надо, она изменит всю вашу жизнь. Вы сумеете заполучить знаменитого литагента вроде Линна Борхардта или Джорджа Несбита, который сразу продаст ее крупному издательству, скажем, «Фаррар, Саймон и Коллинз» или «Харпер, Холт и Жиро» с авансом в полмиллиона долларов. Джордж Спилберг купит права на ее экранизацию за два миллиона долларов еще до того, как книга возглавит списки бестселлеров.

Вы поймали молнию в бутылку, вы держите тигра за хвост! Отныне и впредь жизнь превратится в сплошную череду вечеринок с Джоном Эмисом и Ирвином Теру и дружеских посиделок со Стивеном Кунцем, Клайвом Дином и Энн Рэмплинг!

«Глава третья» напечатали вы в верхней строчке экрана, пытаетесь представить, что Ганси сделает дальше. Что он делает *прямо сейчас*? Идет по улице, да. Идет к дому своей бывшей подружки Гретель, чтобы отравить ее бультерьера по кличке Максимилиан, противное, слюнявое, зубастое существо с вечно слезящимися глазами. Тюк, тюк, тюк – стучат клавиши. Их стремительной дробью вы ведете трагического героя по улице к перекрестку в конце квартала, где вдруг замечаете весьма привлекательную молодую особу в брючках капри и коротень-

ком топику с бретелью вокруг шеи. Она стоит на краю тротуара, спиной к вашему герою, и ждет, когда загорится зеленый для пешеходов. Мимо несутся машины. Ганси приближается к девушке и встает у нее за спиной. Она продолжает смотреть прямо перед собой.

Вы хорошо понимаете, что Ганси еще не готов кого-то убить. К таким поступкам надо морально готовиться, их не совершают беспричинно. С другой стороны, рано или поздно ваш герой все равно станет убийцей, и ему надо с чего-то начинать. Так почему бы не с красивой девушки в брючках капри? С той же самой другой стороны, убийства нравятся читателям (во всяком случае, тем читателям, которых вы намереваетесь обольстить). Чем больше крови, тем лучше, взять того же Томаса Баркера Кинга-Харриса. Вы стучите по клавишам, и Ганси поднимает руку. Не ту, в которой пакет с фаршем, а другую – свободную. Вы убираете руки с клавиатуры, смотрите на экран, потом продолжаете тюкать.

Если вы пишете:

Сосредоточенно прикусив нижнюю губу, Ганси толкает девушку в спину, толкает прямо под колеса проезжающего мимо автомобиля.

значит, вы изобретаете, и если вам вдруг удастся опубликовать свою книгу, то уж никак не в приличном издательстве, а в какой-нибудь скандальной, стяжательской, неприяательной конторе с претенциозным названием, и вы потратите свой гонорар, все две тысячи долларов, на крэк-кокаин и окончите жизнь на помойке.

Но если вы пишете так:

Ганси смотрит на свою руку, застывшую в трех дюймах от бретельки топики на тонкой шее. Рука дрожит, словно мышь перед коброй. Девушка беззвучно вздыхает, переступает с ноги на ногу, по ее спине проходит легкая дрожь, и позвонки под загорелой кожей проступают чуть четче. Ганси кажется, что ему в руку бьет струя невидимых жарких искр. Ладони тепло и щекотно. Сосредоточенно прикусив нижнюю губу, Ганси опускает руку.

Девушка оборачивается через плечо.

– Вас тоже бесит, когда долго ждешь зеленого?

– Нет, – говорит Ганси. – Я люблю красный цвет.

– У вас такой милый акцент, – говорит девушка. – Вы из Европы?

– Из Швабии, – врет Ганси. – Это в Европе, да. Рядом с Герцеговиной.

вы не изобретаете, а делаете открытие, и через пару минут вы поймете, что девушка в брючках капри стояла на перекрестке не для того, чтобы превратиться в безымянную жертву убийства, а для того, чтобы стать спутницей и возлюбленной вашего героя и привнести в вашу историю новый смысл. Может быть, вы не станете богатым и знаменитым, но по крайней мере вы разрешили себе сказать правду.

В двух из трех расшифрованных интервью, представленных в этом сборнике, «Запрещенные книги и другие заботы» и «Вечер в Королевском фестивальном зале», Кинг поднимает вопрос о правде в литературе и дает на него тот же самый ответ, хотя между первым и вторым интервью прошло двенадцать лет.

Виргиния-Бич, 1986:

Я имею в виду, что писателю следует говорить правду. Фрэнк Норрис, автор «Омута», «Мактига» и других натуралистических романов, которые были запрещены, однажды сказал: «Я ничего не боюсь и ни за что не извиняюсь, потому что я знаю, что не солгал ни единым словом. Я не раболепствовал, не пресмыкался. *Я говорил правду*». И мне кажется, что литература всегда должна говорить людям правду; по-настоящему нравственная литература – это правда,

запрятанная в вымысел. Вымысел – это не ложь. Если ты лжешь в своих книгах, значит, ты безнравственный человек и тебе нечего делать в литературе.

Королевский фестивальный зал, 1998:

Чтобы делать эту работу, нужна храбрость. Если не хочешь рассказывать правду – зачем вообще ею заниматься? Боже мой, ведь беллетристика есть вымысел. И если ты внутри вымысла не можешь найти правду, то ты аморален. Ты сам с собой нечестен⁸.

Правда, запятанная в вымысел. Правда внутри вымысла. Такая правда возможна только в литературе, и это, пожалуй, основная причина, по которой мы читаем книги. Кинг давно понял, что увлекательный вымысел, из которого соткано литературное произведение, это один из вернейших путей к духовному прозрению, когда человек очень остро осознает окружающую реальность, общую для нас всех. Почему звездный свет отразился в глазах безумного пса двумя *бегущими* полосами? Потому что пес дернул головой. Чтобы разглядеть эту деталь, ее надо прочувствовать всем своим существом.

Питер Страуб

⁸ Перевод М. Левина.

«Листок Дэйва»⁹

В «Как писать книги» Стивен Кинг рассказывает о своем посильном участии в самодеятельной «городской» газете, которую издавал его старший брат Дэйв. Здесь мы приводим два рассказа юного Стивена, появившиеся в «Листке Дэйва» зимой 1959–1960 годов: «Прыгун», история с продолжением в трех частях, и «Срочный вызов». Рассказы печатаются в авторской редакции. Мы только исправили орфографические ошибки.

⁹ © Перевод. Т. Покидаева, 2018.

Прыгун

История в трех частях

С этого номера мне поручили вести постоянную колонку в «Листке Дэйва». На этой неделе мне надо написать вступление. Я надеюсь, читая мою колонку, вы будете держать в голове одно слово: разнообразие. Для этого выпуска и для двух следующих номеров я подготовил рассказ в трех частях под названием «Прыгун». Возможно, потом будет редакционная статья или что-то еще. Как бы там ни было, я надеюсь, вам понравится колонка Стива.

*Спасибо,
Стив*

Часть первая

Меня зовут Джефф Дэвис. Я живу и работаю в Нью-Йорке. Я – полицейский психолог. Проще говоря, я пытаюсь разобраться, что не так с людьми, которые стремятся убить себя или кого-то другого.

Роберт Стиппс был прыгуном с маниакальным расстройством. Он шесть раз пытался спрыгнуть с высотных зданий. Его не раз отправляли на принудительное лечение, но он проявлял гениальные способности к побегу. Заблудший гений.

Он сбежал снова и теперь стоял на карнизе высоко над улицей. На пятнадцатом этаже Крайслер-билдинг, если быть точным. Поскольку я занимался его лечением, меня вызвали, чтобы я уговорил его спуститься.

Когда я высунулся из окна, через которое он выбрался на карниз, он пошатнулся и посмотрел вниз, вниз, вниз. Там уже собиралась возбужденная толпа, но мне эти люди казались не больше булавочных головок.

Стиппс восстановил равновесие, затем увидел меня и хохотнул.

– Привет, доктор Касл. Пришли посмотреть, как я прыгаю? Да? – сказал Роберт. – Зачем вы пришли?

– Почему вы хотите прыгнуть? – спросил я. Хотя мы все это уже проходили не раз, я отчаянно старался отвлечь его внимание. Каждый раз, когда я задавал ему этот вопрос, он признавался, что не знает. Возможно, от безысходности – сложно сказать.

Его взгляд сделался озадаченным. Он нахмурился. Но решил проигнорировать вопрос. Огоньки безумия вновь заплясали в его глазах.

– В этот раз вам меня не достать! – крикнул он, и на бесконечную долю секунды завис на краю. Потом отклонился назад. – Не сейчас. Не сейчас, доктор Касл. Но скоро.

Именно в этот момент меня позвал полицейский и прошептал:

– Мы спускаем трос с крепким железным крюком. Попытаемся его подцепить. Но вам надо его отвлекать.

– Хорошо.

Не помню, что я ему говорил, но это была напряженная, утомительная работа. Помню, я повторял вновь и вновь, чтобы он не прыгал. Я был совершенно измучен физически и морально и тут наконец увидел, как из окна этажом выше спустился трос с большим чугунным крюком на конце.

Я заговорил быстрее:

– Заходите внутрь, Роберт. На самом деле вы не хотите прыгать, да?

Крюк опускался, и я был уверен, что сейчас все закончится.

Ниже... ниже...

А потом что-то пошло не так!

Стиппс повернулся лицом к стене, и тут трос закачался, потеряв управление. Стиппс закричал, когда крюк, теперь уже свободно качаясь, ударил его и сбил с карниза.

Часть вторая

С диким криком Стиппс сорвался с карниза – и вцепился в край двумя руками. Не знаю как, но он все-таки удержался. Он попробовал подтянуться, но трясущиеся пальцы скользили, и ему приходилось цепляться за край мертвой хваткой. У него получилось. Он забрался на карниз. Крюк уже втянули обратно. Стиппс по-волчьи оскалился.

– Еще не время, доктор... Еще не время... Но скоро. Уже скоро.

– Роберт, – тихо проговорил я. – Вы не хотите прыгать. Не хотите. Вы сами знаете. Забирайтесь внутрь, и мы все пойдем по домам.

Он рассмеялся диким смехом.

– Вам бы это понравилось, доктор? Вот тогда вы были бы довольны? – Он посмотрел вниз на игрушечных людей, глядевших на нас. – Нет, доктор. Я прыгну. Скоро.

У меня появилась одна идея, но я пока не был уверен, насколько стоящая. Лоб покрылся испариной, но я не мог его вытереть. Прежде чем воплотить эту идею, я должен был еще раз попытаться заманить его в комнату. Я высунулся из окна.

На этот раз я решил прибегнуть к другой тактике. Я постарался, чтобы мой голос звучал совершенно бездушно и грубо:

– Ладно, приятель. Повеселился, и хватит. Иди сюда, *#%//-*#. Ты, придурок. Иди внутрь, пока я тебя не столкнул. Думаешь, кого-то волнует, прыгнешь ты или нет? Да я только рад буду избавиться от тебя. Собрался прыгать? Давай! – Он неуверенно смотрел на меня. – Чего ты боишься, урод? Собрался прыгать, так прыгай. Но ты не осмелишься. Поэтому заходи внутрь! Мне надоело с тобой возиться.

– Я прыгну, – огрызнулся он. – Ровно через пятнадцать секунд. – Он посмотрел на свои часы.

15... 14... 13... 12... 11... 10... 9... 8... 7... 6...

Часть третья

5... 4... 3... 2... 1! Роберт наклонился вперед и на мгновение завис над вечностью. Он снова выпрямился.

– Я подожду. Еще десять минут, доктор. Еще десять минут посмотрю, как вы будете дергаться.

Пришло время задействовать мой план! Я поднялся на карниз и медленно двинулся к нему.

Он впервые казался испуганным.

– Н-не подходите ко мне! Если в-вы подойдете еще на три шага, я прыгну, и моя смерть будет на вашей совести! Я... я не шучу, доктор.

Я продолжал идти, не осмеливаясь смотреть вниз.

Теперь он пятился от меня, и я окончательно уверился, что был прав. Теоретически каждый может лишиться себя жизни, но на деле очень немногие способны совершить самоубийство, и Роберт явно не из их числа. Он добрался до края, где кончался карниз. Он с вызовом посмотрел на меня, а потом безудержно разрыдался. Я увел его в комнату. Это было одно из самых тяжелых дел, которые мне доводилось вести: «Дело прыгуна, который не смог прыгнуть».

Срочный вызов

Доктор Торп был брюзгой. В свое время он отлично справлялся со всеми обязанностями, но теперь постарел, и пользы от него было мало.

Ходили слухи, что в конце года его спроводят на пенсию. Доктор Спайкерман цокал языком и говорил:

– Он был одним из лучших – в свое время. Но теперь... – тут он многозначительно умолкал.

Торп дежурил в ночную смену 24 декабря. Канун Рождества. Шагая по полутемному больничному коридору, он слушал эхо своих шагов и невесело смеялся, обращаясь к стенам:

– С Рождеством, доктор Торп. Счастливого Рождества. Ты усталый старик, у которого нет ничего, кроме очередного пациента. Ха-ха! С Рождеством тебя и с Новым годом!

Он постучал в дверь палаты 472. Он знал всех своих пациентов. Ему не нужно было смотреть карту, все хранилось у него в голове: «Миссис Карл Симмонс. Возраст: 43 года. Сломанная нога; множественный перелом со смещением. Легкое повреждение *celbrium medulla*. Упала с лестницы. Идет на поправку».

Он вздохнул и тихонько постучал в дверь.

– Войдите, – разрешила миссис Симмонс. – Мне не спится. Я все думаю, как же моя Кэрол выходит замуж за этого обманщика. Охотника за приданым! Я не могу... – Она говорила без умолку, и хотя доктор Торп улыбался, кивал и поддакивал, ее голос был для него только фоновым шумом.

– Вы прекрасно справляетесь, – наконец сказал он. – Я зайду завтра.

Он развернулся, чтобы уйти.

– Ой, доктор...

– Да?

– Счастливого Рождества.

– Счастливого Рождества, – отозвался он без всяких эмоций. – Счастливого Рождества, миссис Симмонс. – Он прошел дальше по коридору, открыл дверь в следующую палату. И тут включился сигнал срочного вызова, громкий и настоятельный. Экстренный случай. Сообщение гласило: «Общий сбор в кабинете главврача. Как можно скорее». Он тихонько прикрыл дверь и помчался по коридору к кабинету главного врача.

Там уже собрались все остальные врачи, дежурившие в эту ночь, но Торп сосредоточил внимание на главвраче.

– Мальчик застрял под машиной, – заговорил тот. – Он был с мамой и папой. Их сбил какой-то слепой придурок. Авария не слишком серьезная, все живы, но мальчик застрял под машиной, и, как назло, у него начался острый приступ аппендицита. Требуется срочное оперативное вмешательство, но если мальчика сдвинуть с места, это может привести к летальному исходу. Короче, мне нужен доброволец, который залезет в автомобиль и прооперирует мальчика прямо на месте. Есть добровольцы?

Первые десять секунд все молчали. Потом доктор Торп вышел вперед.

– Я готов, – сказал он. – Едем.

Под вой сирены автомобиль «Скорой помощи» промчался по улицам и с визгом затормозил рядом с перевернувшейся машиной. Медленно, с большим трудом Торп забрался в смятую машину.

Мальчик был в плохом состоянии, но в сознании. Кто-то протянул доктору сумку с инструментами, и тот взял ее, не глядя.

– Живот болит? – спросил он.

– Да, – сказал мальчик. – Вот здесь. – Он указал на место над аппендиксом. – Я хочу к маме. Мне больно... больно.

– Скоро ты будешь с мамой, – пообещал доктор.

Он принялся за работу, и время остановилось. Было трудно рассчитывать движения. Он стоял на коленях, согнувшись пополам. Мальчика накрыли пледами, но он все равно весь дрожал. Доктор Торп низко наклонялся над ним. Его постоянно кто-то окликал.

– Как он?

– Он еще жив?

– Не устали, доктор?

Он дважды порезался о рваные края металла, но даже не взглянул на порезы. Рука пульсировала болью. Пот заливал глаза, но он боялся отвлечься, чтобы вытереть лоб.

И он молился. Молился за мальчика. И за себя тоже. Молился, чтобы ему хватило выдержки довести начатое до конца, и как-то он справился. Он победил.

Мальчик будет жить.

После громких поздравлений, репортеров, слез, благодарностей и восхвалений он пошел домой. Его смена закончилась. Небо уже окрасилось розовым, предвещая прекрасное рождественское утро. Как-то так получилось, что теперь он был совершенно другим человеком – не таким, как еще четыре часа назад. Что-то произошло в той машине. Что-то произошло в предраассветные часы рождественской ночи. Что-то вымылось из него. Назовем это горечью. Назовем это иронией.

Где-то в морозном воздухе зазвучала «Тихая ночь». Но теперь он слышал ее – впервые слышал ПО-НАСТОЯЩЕМУ. Он понял ее смысл. Он на мгновение остановился и поднял голову к небу, теперь розово-красному. Бог посылал своему сыну испытания в миллион раз тяжелее того, которое доктор прошел этой ночью. Он вдруг понял, что никогда в жизни не был таким счастливым.

И когда солнце поднялось над горизонтом во всей своей славе, доктор Торп осознал смысл Рождества.

НАЧАЛО

*«Листок Дэйва»
1959–1960 гг.*

Писатель в жанре ужасов и десять «медведей»¹⁰

От издателя: адреса редакций журналов и имена контактных лиц, приведенные в статье, имеют только архивную ценность и наверняка уже устарели.

На вечеринках и прочих мероприятиях люди обычно подходят к писателю в жанре ужасов с трепетом и опаской. Человек пристально смотрит тебе в глаза, чтобы убедиться, что они не горят кроважидным огнем, и задает неизбежный вопрос: «Мне очень понравилась ваша последняя книга... Скажите, где вы берете идеи?»

Этот вопрос задают всем писателям, работающим в специализированном жанре, будь то мистика, детективы, вестерны или научная фантастика. Однако тон вопрошающего меняется в зависимости от адресата. К писателю в жанре мистики обращаются с искренним восхищением, будто к иллюзионисту, у которого спрашивают, как он распилил девушку пополам. К писателю в жанре научной фантастики обращаются с уважительным благоговением, как к дальновидному визионеру, прозревающему будущее. А к писателю в жанре ужасов обращаются одновременно с воодушевлением и замешательством: как женщина-журналистка выпрашивала бы у тихого, скромного Анри Ландрю, что он чувствовал, расправляясь со всеми своими женами. Видите ли, большинство из нашей братии выглядят совершенно обыкновенными, и мы такие *и есть*. Мы не топим своих гостей в ванной, не истязаем детей и не совершаем кровавые жертвоприношения путем умерщвления кошек в глухую полночь внутри пентаграммы. Никаких запертых чуланов, никаких криков из погребца. Роберт Блох, автор «Психоза», похож на относительно успешного торговца поддержанными автомобилями. Рэй Брэдбери – прямо вылитый Чарльз Монро Шульц, автор серии комиксов «Мелочь пузатая». А Говард Филлипс Лавкрафт – писатель, который считается величайшим из мастеров ужасов в литературе двадцатого века, – напоминает слегка заработавшегося бухгалтера.

Так откуда же берутся идеи – *ходовые* идеи? Что касается лично меня, то ответ прост. Я черпаю идеи в собственных кошмарах. Не в сновидениях, а в тех кошмарах, которые подстерегают нас наяву, прячась прямо за дверью, что отделяет сознательное от бессознательного. Вполне логично начать с допущения: если что-то пугает тебя, значит, оно напугает и кого-то другого. Психологи называют такие кошмары фобиями, но есть слово лучше.

Джозеф Стефано, автор сценария «Психо» и продюсер телесериала «За гранью возможного», шедшего в середине шестидесятых, называет эти страхи «медведями». Мне кажется, это хороший, образный термин для начинающего писателя в жанре ужасов, потому что он предполагает, что общие, универсальные фобии следует сфокусировать на конкретных сюжетных идеях. Вот тогда можно надеяться, что ты сумеешь напугать читателя – а это и есть основная задача. Прежде чем мы пойдем дальше, давайте рассмотрим некоторых «медведей», с которыми так или иначе знакомы мы все. Возможно, взглянув на мой список, вы переставите пункты местами, может быть, вам захочется что-то убрать или что-то добавить – у каждого свои скелеты в шкафу. Но для дальнейшего обсуждения я перечислю здесь первую десятку своих главных страхов.

1. Боязнь темноты.
2. Боязнь всего липкого и хлопающего.
3. Боязнь увечий.
4. Боязнь змей.
5. Боязнь крыс.

¹⁰ © Перевод. Т. Покидаева, 2018.

6. Боязнь замкнутого пространства.
7. Боязнь насекомых (особенно пауков, мух и жуков).
8. Боязнь смерти.
9. Боязнь других людей (паранойя).
10. Страх за кого-то другого.

«Медведей» можно комбинировать в самых разных сочетаниях. Я взял № 1 и № 10 и написал рассказ «Бука», который купил журнал «Cavalier». Для меня боязнь темноты навсегда связана с детскими страхами: жутким Чудищем, обитающим в шкафу или прячущимся под кроватью, которое только и ждет, пока ты высунешь ногу из-под одеяла. Когда я, будучи уже взрослым, вспоминаю те детские страхи (причем до конца победить эти страхи все равно не выходит – пожалуйста, поднимите руки, все, кто не держит настольную лампу на тумбочке у кровати), мне кажется, я понимаю, что было страшнее всего: взрослые не относятся к твоим страхам всерьез – они забыли, как это бывает. Мама заходит в комнату, включает свет, улыбается, открывает шкаф (Чудище прячется в дальнем углу, невидимое за одеждой – оно очень хитрое) и говорит: «Видишь, милый? Бояться нечего. Там никого нет». Но как только она уходит, Чудище вылезает из шкафа и вновь начинает скакать и бубнить в темноте. Я написал рассказ о человеке, узнавшем, что всех троих его детей, умерших вроде бы по естественным причинам, до смерти напугал Бука – очень страшное, *всамделишное* чудовище. В этом рассказе я взял детский страх и взвалил его на плечи взрослого человека; вернул его в зыбкий, как сновидения, мир детства, где чудовища *не* исчезают, когда ты переключаешь канал, а выбираются в реальный мир и прячутся под кроватью.

Года два назад я решил, что нет ничего страшнее крыс – большого и толстого «медведя» № 5, – расплодившихся в темных подвалах на заброшенной прядильной фабрике. Я начал со страха и придумал подходящий к нему сюжет¹¹ (с заброшенной фабрикой). Кульминация истории происходит в самом нижнем подвале фабрики, в темном замкнутом пространстве, где на главного героя нападают полчища гигантских крыс (тут я хитро приправил главное блюдо щедрой порцией № 1 и № 6). Мне было жалко беднягу – при одной только мысли о том, что тебя растерзают гигантские крысы, у меня кровь стынет в жилах, – но я получил за рассказ 250 долларов, а заодно и выгулял на солнышке одного из своих страхов-питомцев. Помимо прочего в этом-то и заключается прелесть работы в жанре ужасов: не ты платишь психологу, чтобы он избавил тебя от фобий, а журнал платит тебе за ту же самую терапию.

Канадский писатель Жорж Ланжелан написал повесть «Муха», используя страх № 7, продал ее в «Playboy», а потом на основе этого «медведя» сняли целых три фильма: «Муха», «Возвращение мухи» и «Проклятие мухи». В начале пятидесятых ныне покойный Джон Вуд Кэмпбелл написал потрясающий ужастик «Кто идет?», используя страх № 2, воплотившийся в нечто подобное ходячему овощу с другой планеты. На основе повести Кэмпбелла был снят фильм «Нечто», ставший классикой киноужасов. В Голливуде всегда понимали, что надо отталкиваться *от* «медведя»: берем страх за основу и окружаем его сюжетом, а не наоборот. Так же работал и Эдгар Аллан По, не раз отмечавший в своих статьях, посвященных литературному творчеству, что писателю следует начинать с эффекта – с воздействия произведения на читателя – и только потом подбирать средства для его достижения.

Возможно, у будущего автора страшных рассказов сейчас возникнет желание остановиться и заявить: какой-то паршивенький у тебя список «медведей», приятель. Где волки-оборотни? Где вампиры и прочая жуть? Даже ни одной завалевшей сбежавшей мумии. Мой вам добрый совет: отправьте этих «медведей» на заслуженный отдых. Пусть покоятся с миром. Эти темы заезжены до смерти. Они еще возникают у старой гвардии, но лишь иногда. Даже бес-

¹¹ Имеется в виду рассказ Стивена Кинга «Ночная смена». – *Примеч. ред.*

конечно растущий рынок комиксов уже отходит от этих замшелых сюжетов в пользу сюжетов более современных – но об этом чуть позже.

Еще одно предупреждение новичкам: даже если вы выбрали по-настоящему страшного «медведя», это еще не значит, что можно писать левой лапой и ваша история все равно будет принята на «ура». Нет, не будет. Рынок литературы ужасов не признает топорную работу и никогда не признавал. Это весьма деликатный жанр, и к нему следует подходить с особой тщательностью и немалой любовью. Некоторые величайшие писатели всех времен пробовали себя в роли создателей жутких ночных кошмаров, включая Шекспира, Чосера, Готорна («Мой родич, майор Молиньо» – особенно пугающая история с участием «медведя» № 9), По, Генри Джеймса, Уильяма Фолкнера («Роза для Эмили») и многих других.

Так что же собой представляет сегодняшний рынок жанра? В основном это мужские журналы. Однако автору, который считает, что «Playboy», «Cavalier», «Penthouse» или «Adam» с радостью ухватятся за кровь-мясо-и-секс в стиле 1930-х годов, предстоит осознать, что с тех пор рынок значительно изменился и сдвинулся в сторону более утонченной, интеллектуально проработанной литературы: хорошая новость для профессионалов, серьезно работающих в жанре, и печальная новость для любителей-новичков, уверенных, что можно смешать парочку морских чудовищ с конкурсом красоты в Атлантик-Сити и срубить за такой «ужас» пару сотен баксов. Поэтому прежде чем перейти к списку возможных контактов, вот несколько практических советов для тех, кто собирается продавать свои опусы в мужские журналы:

1. Не обязательно впихивать в рассказ секс, если секс не важен для сюжета. Мы все заходили в аптеку на углу и знаем, что в продаже полно всевозможного пинапа, равно как и пространных статей о половой жизни американского мужчины. Однако немалая доля худлита прекрасно обходится вовсе без женщин, сосредоточившись на сюжетах в формате «бегства от действительности»: опасные ситуации, научная фантастика, детективы, саспенс... и ужасы.

2. Читайте продукцию рынка. Скажу прямо: ваши шансы продать рассказ в журнал, который вы не читали, не превышают и двух процентов, даже если вы написали новую «Лотерею». Избавьтесь от мысли, что все мужские журналы одинаковые. Выясните, кто покупает рассказы объемом от двух до четырех тысяч слов, кто печатает «чистопородное» фэнтези, кто склоняется к психологическим ужасам, кто публикует хорошие рассказы людей, о которых вы раньше не слышали.

3. Попробуйте взглянуть непредвзято на свой рассказ и оценить его объективно: лучше он, или хуже, или примерно на одном уровне с теми работами, которые публикует журнал, куда вы думали отослать свой рассказ. Если вы понимаете, что ваше детище не дотягивает до стандартов «Playboy», это может стать горькой пилюлей, но зато сбережет нервы и деньги, которые вы зря потратили бы на конверты и марки – особенно если ваша история вполне подошла бы другому журналу.

4. Забудьте о По и Лавкрафте. Если вы сейчас бьетесь в агонии, подождите минутку и дайте мне объяснить. Если вас интересует литература ужасов, вы наверняка были (и, может быть, до сих пор остаетесь) заядлым читателем Эдгара Аллана По и Говарда Филлипса Лавкрафта. И тот и другой писали в изысканной стилистике рококо, сплетая слова чуть ли не в византийских орнаментах. И тот и другой сочинили несколько великолепных рассказов («Сердце-обличитель» По читается за десять минут, «В гробнице» Лавкрафта немногим длиннее, однако воздействие этих историй остается с нами навсегда), но их лучшие вещи относятся к более объемным формам. *Мужские журналы не печатают повести*. Они принимают рассказы средним объемом в 2500–4000 слов, и вряд ли им подойдет (если вообще подойдет) произведение в стиле По или Лавкрафта. Хотя современным читателям нравится старомодное очарование этих авторов, большинство редакторов считают такой стиль устаревшим и давно вышедшим из употребления. Если вы по-прежнему бьетесь в агонии и баюкаете свою изра-

ненную рукопись, прошу меня извинить. Я говорю правду, и только правду. Если это По или Лавкрафт, предложите его фэнзину и удовольствуйтесь своими авторскими экземплярами.

Слишком многие начинающие писатели исходят из ошибочного представления, что «стиль Лавкрафта» – необходимая составляющая успеха в избранном жанре. Как я понимаю, это представление складывается после прочтения многочисленных антологий в духе Лавкрафта. Но антология – не журнал, и хотя никто не отрицает влияние ГФЛ на развитие жанра, есть и другие, не менее выдающиеся образцы. Если вы ищете альтернативу (подходящую под журнальный формат), я рекомендую Джона Кольера, Ричарда Матесона, Роберта Блоха (он начинал с подражаний Лавкрафту, но успешно переключился на более современный стиль) и Харлана Эллисона. У всех перечисленных выше писателей есть отличные сборники рассказов, достать их нетрудно, и каждый из них станет прекрасным учебным пособием для начинающих.

5. Когда редактируете свой рассказ, убирайте все лишнее. Сокращайте. Срезайте весь жир, оставляйте лишь мясо и кости. Это будет больно; правка рассказа до необходимого минимума чем-то сродни убийству детей, но так надо. Если в первоначальном варианте было 4000 слов, во втором должно остаться около 3000. Если 3000 слов было изначально, все равно можно что-то убрать, закрутив все болты и гайки, и сократить рассказ до 2500 слов. Тут важно понять, что мы сокращаем не ради собственно сокращения, а ради того, чтобы ускорить темп и придать динамичность повествованию.

Почти любой из мужских журналов станет отличным рынком для начинающего фрилансера в жанре ужасов. Им постоянно нужны новые материалы, и им, как правило, все равно, известный вы автор или неизвестный. Если вы написали хороший рассказ, если вы выбрали правильный рынок, этот рассказ у вас купят. Ниже приводится перечень *некоторых* журналов, куда имеет смысл обращаться. Более подробную информацию можно найти в ежегодном альманахе «Писательский рынок».

«*Cavalier*»

Dugent Publishing Corp.
236 Восточная 46-я улица
Нью-Йорк, НЙ 10017
Дуглас Аллен, редактор
Най Уиллден, заместитель редактора

«*Escapade*»

See Magazines, Inc.
53 Восточная 54-я улица, корпус 4В
Нью-Йорк, НЙ 10022
П. Дж. Эмерсон, редактор
«*Adam*», «*Knight*» и «*Vertex*»
8060 Мелроуз-авеню
Лос-Анджелес, Калифорния 90046
Дон Пфайл, редактор

«*Best for Men*», «*Men's Digest*», «*Rascal*»

2715 Норт-Паласки-роуд
Чикаго, Иллинойс 60639
Фрэнк Соррен, редактор

«*Sir!*»

21 Западная 26-я улица

Нью-Йорк, НЙ 10010
Эверетт Майерс, редактор

«*Oui*»
919 Норт-Мичиган-авеню
Чикаго, Иллинойс 60611
Джон Кэрролл, редактор

«*Penthouse*»
1560 Бродвей
Нью-Йорк, НЙ 10036
Джеймс Гуд, редактор

«*Playboy*»
919 Норт-Мичиган-авеню
Чикаго, Иллинойс 60611
Роберт Макалей, редактор отдела художественной литературы

С особой теплотой я отношусь к «*Cavalier*», потому что они напечатали мои первые рассказы, пригодные для публикации. Дуг Аллен и Най Уиллден – люди сердечные и отзывчивые, и если ваша история хороша, они ее напечатают. Они отвечают в течение полутора месяцев и платят от 200 до 300 долларов в зависимости от объема текста и количества опубликованных рассказов. Наиболее подходящий объем: около 4000 слов.

«*Escapade*» тоже неплохой вариант. За последний год они полностью перестроили свой отдел художественной литературы и готовы платить хорошие деньги за качественную историю. «*Adam*» и «*Knight*» – флагманские журналы целой линейки периодических изданий, включая «*Adam Bedside Reader*» и новый гляцевый журнал, посвященный научной фантастике, «*Vertex*». Ваш рассказ будет рассмотрен во всех редакциях и, возможно, кому-то из них подойдет. «*Adam*» всегда с удовольствием брал научную фантастику/ужасы, и, как «*Cavalier*», они платят больше тем авторам, которые регулярно поставляют им качественные материалы, пользующиеся спросом. Здесь наиболее подходящий объем: 3000 слов. Если в вашем рассказе секс сочетается с хорошим качеством текста, я бы советовал первым делом отослать его в «*Adam*».

«*Best for Men*» и «*Rascal*» – еще одна сеть изданий от одного издательского дома. Здесь охотнее берут короткие вещи со средним объемом около 2500 слов. Наличие секса предпочтительно, но не обязательно, если история хороша и без него.

«*Penthouse*», «*Playboy*» и «*Oui*» – солидные издания, и все они хорошо платят авторам – достаточно, чтобы привлечь к сотрудничеству именитых писателей. Но они публикуют рассказы и никому не известных авторов. Все зависит от качества этих рассказов. Пожалуй, самое важное, что нужно знать об этих трех журналах: не стесняйтесь туда обращаться, если считаете, что ваш рассказ того достоин. Начинайте с самого верха. И, кто знает, возможно, однажды утром вы обнаружите в почтовом ящике чек на 1000 долларов от «*Playboy*» или на 400 долларов от «*Penthouse*».

Для фрилансера в жанре ужасов существует еще один привлекательный рынок, о котором я хочу рассказать прежде, чем отослать вас обратно к пишущей машинке: стремительно растущий рынок журналов комиксов. Большинство этих журналов – хорошие, качественные издания наподобие линейки комиксов «*D.C.*», выходивших в 1950-х. Тогда эти комиксы назывались «новыми веяниями».

Как правило, комиксы *нового* «нового веяния» не стоят на одной полке с «Бэтменом» и «Суперменом». В магазинах их ставят вместе с обычными журналами, и они имеют стандартный журнальный размер.

Я прямо слышу, как пуристы в условном зрительном зале уже начинают ворчать: какое ко мне отношение имеет вся эта ахинея с кровью, кишками и мясом? Я *писатель*, а не сценарист каких-то паршивеньких комиксов.

Скажу только одно: литературные труды пуристов редко когда окупают даже штраф за просроченные библиотечные книги. Я настоятельно рекомендую просмотреть пару-тройку журналов комиксов новой волны прежде, чем отвернуться от них навсегда. Не стоит ждать от них уровня «Art», но это вовсе не мусорная макулатура. Великолепная графика не такая уж редкость в этих изданиях, и хотя литературная составляющая чаще приемлема, чем по-настоящему хороша, она все же (как правило) не столь кошмарна, как некоторые образцы прозы на других специализированных рынках. У этих журналов есть свои верные фанаты, и подчас они разбираются в теме даже лучше, чем авторы. В последнем выпуске «Creery» читатель-студент отчитал автора, который описывал казнь на костре в истории о салемской охоте на ведьм в 1660-х годах. Читатель вполне резонно заметил, что в Салеме не сожгли ни одной «ведьмы».

Опять же, важно знать рынок. Сходите в ближайший газетный киоск и возьмите хотя бы десяток журналов. Если вы не читали журналы, где хотите печататься, ваши шансы на публикацию равны нулю. Следующий шаг: письмо в редакцию, в котором надо представиться и изложить суть своего предложения. Если у вас уже есть публикации в других журналах, обязательно упомяните о них в письме.

Может быть, вас попросят прислать краткое изложение ваших историй. Каждая аннотация не должна превышать 300 слов, и их можно слать сразу по несколько штук. Возможно, издательство примет их все, возможно, только две-три, либо (как ни прискорбно) не примет ни одной.

Если история принята к публикации, ее надо будет «раздвинуть» на шесть, семь или восемь журнальных страниц и переписать в виде телесценария, чтобы художнику было сподручнее отрисовывать каждую сцену.

Правила, действующие для публикаций в мужских журналах, применимы и здесь. Секс вполне допустим, если с ним не перебарщивать; каких-то жестких ограничений нет, никакого единого регламента не существует. Но не переходите границу и лучше откажитесь от секса вообще, если он не важен для сюжета. Избегайте заезженных старых «медведей»; оставьте их штатным авторам.

Ниже я привожу список ведущих издательств на рынке комиксов в жанре ужасов. Как вы видите, они выпускают серийные издания:

Warren Publishing Company

145 Восточная 32-я улица

Нью-Йорк, НЙ 10016

Джеймс Уоррен, редактор

У. Б. Дюбей, главный редактор

Издают журналы:

«Creery»

«Eerie»

«Vampirella»

Skywald Publishing Corporation

18 Восточная 41-я улица

Нью-Йорк, НЙ 10017

Алан Хьюитсон, редактор

Издают журналы:

«*Psycho*»

«*Nightmare*»

«*Scream*»

Marvel Comics Group

575 Мэдисон-авеню

Нью-Йорк, НЙ 10022

Рой Томас, редактор

Издают журналы:

«*Tales of the Zombie*»

«*Dracula Lives!*»

«*Monsters Unleashed*»

«*Vampire Tales*»

Eerie Publications, Inc.

222 Парк-авеню Юг

Нью-Йорк, НЙ 10003

Карл Бургос, редактор

Издают журналы:

«*Weird*»

«*Horror Tales*»

«*Terror Tales*»

«*Witches' Tales*»

«*Tales from the Tomb*»

«*Tales of Voodoo*»

Издательство «Warren Publishing» наиболее открыто для предложений от начинающих авторов и охотно берет подходящие вещи; оно было первым на этом рынке и по-прежнему публикует лучшие материалы – обычно от пятнадцати до восемнадцати рассказов в месяц (чтобы понять, как прекрасно история укладывается в формат комикса, если все сделано правильно и со вкусом, почитайте «Гонку мертвеца» в 54-м номере «Creepy»: автор – Джек Баттерворт, художник – Мартин Сальвадор). От хорошей истории в жанре ужасов не откажется и «Marvel Comics Group», чьи журналы комиксов ничуть не хуже, чем их же традиционные комиксы, имеющие огромный успех: «Человек-паук», «Невероятный Халк» и другие.

Издательство «Skywald» вышло на этот рынок совсем недавно, но оно стремительно развивается, постоянно идет вперед, открывает новые горизонты, использует нетрадиционные, новаторские подходы к оформлению историй. Однако надо учесть, что фрилансерам, желающим сотрудничать с этим издательством, придется выдерживать жесткую конкуренцию с опытными штатными авторами.

Существует и несколько журналов, посвященных исключительно жанру ужасов. Как правило, это издания, сохранившиеся со времен расцвета бульварного чтения. Но они в основном занимаются переизданиями старых произведений, а за новые рассказы платят от двадцати пяти до ста долларов.

Американцы всегда любили хороший ужастик, и в наши дни, когда все скорбят о «кончине» короткой журнальной прозы, приятно знать, что хотя бы в этом жанре зверь еще жив и брыкается. И скалит зубы. И истекает слюной...

*«Писательский дайджест»
1973 г.*

Предисловие к сборнику «Ночная смена»¹²

Давайте поговорим. Давайте поговорим с вами о страхе.

Я пишу эти строки, и я в доме один. За окном моросит холодный февральский дождь. Ночь... Порой, когда ветер завывает вот так, как сегодня, особенно тоскливо, мы теряем над собой всякую власть. Но пока она еще не утеряна, давайте все же поговорим о страхе. Поговорим спокойно и рассудительно о приближении к бездне под названием безумие... о балансировании на самом ее краю.

Меня зовут Стивен Кинг. Я взрослый мужчина. Живу с женой и тремя детьми. Я очень люблю их и верю, что чувство это взаимно. Моя работа – писать, и я очень люблю свою работу. Романы «Кэрри», «Жребий Салема», «Сияние» имели такой успех, что теперь я могу зарабатывать на жизнь исключительно писательским трудом. И меня это очень радует. В настоящее время со здоровьем вроде бы все в порядке. В прошлом году избавился от вредной привычки курить крепкие сигареты без фильтра, которые смолил с восемнадцати лет, и перешел на сигареты с фильтром и низким содержанием никотина. Со временем надеюсь бросить курить совсем. Проживаю с семьей в очень уютном и славном доме рядом с относительно чистым озером в штате Мэн; как-то раз прошлой осенью, проснувшись рано утром, вдруг увидел на заднем дворе оленя. Он стоял рядом с пластиковым столиком для пикников. Живем мы хорошо.

И, однако же, поговорим о страхе. Не станем повышать голоса и наивно вскрикивать. Поговорим спокойно и рассудительно. Поговорим о том моменте, когда добротная ткань вашей жизни вдруг начинает расползаться на куски и перед вами открываются совсем другие картины и вещи.

По ночам, укладываясь спать, я до сих пор привержен одной привычке: прежде чем выключить свет, хочу убедиться, что ноги у меня как следует укрыты одеялом. Я уже давно не ребенок, но... но ни за что не засну, если из-под одеяла торчит хотя бы краешек ступни. Потому что если из-под кровати вдруг вынырнет холодная рука и ухватит меня за щиколотку, я, знаете ли, могу и закричать. Заорать, да так, что мертвые проснутся. Конечно, ничего подобного со мной случиться не может, и все мы прекрасно это понимаем. В рассказах, собранных в этой книге, вы встретитесь с самыми разнообразными ночными чудовищами – вампирами, демонами, тварью, которая живет в чулане, прочими жуткими созданиями. Все они нереальны. И тварь, живущая у меня под кроватью и готовая схватить за ногу, тоже нереальна. Я это знаю. Но твердо знаю также и то, что, если как следует прикрыть одеялом ноги, ей не удастся схватить меня за щиколотку.

Иногда мне приходится выступать перед разными людьми, которые интересуются литературой и писательским трудом. Обычно, когда я уже заканчиваю отвечать на вопросы, кто-то обязательно встает и непременно задает один и тот же вопрос: «Почему вы пишете о таких ужасных и мрачных вещах?»

И я всегда отвечаю одно и то же: *Почему вы считаете, что у меня есть выбор?*

Писательство – это занятие, которое можно охарактеризовать следующими словами: хватай что можешь.

В глубинах человеческого сознания существуют некие фильтры. Фильтры разных размеров, разной степени проницаемости. Что застряло в моем фильтре, может свободно проскочить через ваш. Что застряло в вашем, запросто проскакивает через мой. Каждый из нас обладает некоей встроенной в организм системой защиты от грязи, которая и накапливается в этих фильтрах. И то, что мы обнаруживаем там, зачастую превращается в некую побочную

¹² © Stephen King, 1976, 1977, 1978. // © Перевод. Н. Рейн, 1998.

линию поведения. Бухгалтер вдруг начинает увлекаться фотографией. Астроном коллекционирует монеты. Школьный учитель начинает делать углем наброски надгробных плит. Шлак, осадок, застрявший в фильтре, частицы, отказывающиеся проскакивать через него, зачастую превращаются у человека в манию, некую навязчивую идею. В цивилизованных обществах по негласной договоренности эту манию принято называть «хобби».

Иногда хобби перерастает в занятие всей жизни. Бухгалтер вдруг обнаруживает, что может свободно прокормить семью, делая снимки; учитель становится настоящим экспертом по части надгробий и может даже прочитать на эту тему целый цикл лекций. Но есть на свете профессии, которые начинаются как хобби и остаются хобби на всю жизнь, даже если занимающийся ими человек вдруг видит, что может зарабатывать этим на хлеб. Но поскольку само слово «хобби» звучит мелко и как-то несолидно, мы, опять же по негласной договоренности, начинаем в подобных случаях называть свои занятия «искусством».

Живопись. Скульптура. Сочинение музыки. Пение. Актерское мастерство. Игра на музыкальном инструменте. Литература. По всем этим предметам написано столько книг, что под их грузом может пойти на дно целая флотилия из роскошных лайнеров. И единственное, в чем придерживаются согласия авторы этих книг, заключается в следующем: тот, кто является истинным приверженцем любого из видов искусств, будет заниматься им, даже если не получит за свои труды и старания ни гроша; даже если наградой за все его усилия будут лишь суровая критика и брань; даже под угрозой страданий, лишений, тюрьмы и смерти. Лично мне все это кажется классическим примером поведения под влиянием навязчивой идеи. И проявляться оно может с равным успехом и в занятиях самыми заурядными и обыденными хобби, и в том, что мы так выпендрено называем «искусством». Бампер автомобиля какого-нибудь коллекционера оружия может украшать наклейка с надписью: **ТЫ ЗАБЕРЕШЬ У МЕНЯ РУЖЬЕ ТОЛЬКО В ТОМ СЛУЧАЕ, ЕСЛИ УДАСТСЯ РАЗЖАТЬ МОИ ХОЛОДЕЮЩИЕ МЕРТВЫЕ ПАЛЫЦЫ.** А где-нибудь на окраине Бостона домохозяйки, проявляющие невиданную политическую активность в борьбе с плановой застройкой их района высотными зданиями, часто наклеивают на задние стекла своих пикапов наклейки следующего содержания: **СКОРЕЕ Я ПОЙДУ В ТЮРЬМУ, ЧЕМ ВАМ УДАСТСЯ ВЫЖИТЬ МОИХ ДЕТЕЙ ИЗ ЭТОГО РАЙОНА.** Ну и по аналогии, если завтра на нумизматику вдруг объявят запрет, то астроном-коллекционер вряд ли выбросит свои железные пенни и алюминиевые никели. Нет, он аккуратно сложит монеты в пластиковый пакетик, спрячет где-нибудь на дне бачка в туалете и будет любоваться своими сокровищами по ночам.

Мы несколько отвлеклись от нашего предмета обсуждения – страха. Впрочем, ненадолго. Итак, грязь, застрявшая в фильтрах нашего подсознания, и составляет зачастую природу страха. И моя навязчивая идея – это ужасное. Я не написал ни одного рассказа из-за денег, хотя многие из них, перед тем как попали в эту книгу, были опубликованы в журналах, и я ни разу не возвратил присланного мне чека. Возможно, я и страдаю навязчивой идеей, но ведь это еще не *безумие*. Да, повторяю: я писал их не ради денег. Я писал их просто потому, что они пришли мне в голову. К тому же вдруг выяснилось, что моя навязчивая идея – довольно ходовой товар. А сколько разбросано по разным уголкам света разных безумцев и безумиц, которым куда как меньше повезло с навязчивой идеей.

Я не считаю себя великим писателем, но всегда чувствовал, что обречен писать. Итак, каждый день я заново процеживаю через свои фильтры всякие шлаки, перебираю застрявшие в подсознании фрагменты различных наблюдений, воспоминаний и рассуждений, пытаюсь сделать что-то с частицами, не проскочившими через фильтр.

Луис Ламур, сочинитель вестернов, и я... оба мы могли оказаться на берегу какой-нибудь запруды в Колорадо, и нам обоим могла одновременно прийти в голову одна и та же идея. И тогда мы, опять же одновременно, испытали бы неукротимое желание сесть за стол и перенести свои мысли на бумагу. И он написал бы рассказ о подъеме воды в сезон дождей, а я – скорее

всего о том, что где-то там, в глубине, прячется под водой ужасного вида тварь. Время от времени выскакивает на поверхность и утаскивает на дно овец... лошадей... человека, наконец. Навязчивой идеей Луиса Ламура является история американского Запада; моей же – существа, выползающие из своих укрытий при свете звезд. А потому он сочиняет вестерны, а я – ужастики. И оба мы немного чокнутые.

Занятие любым видом искусств продиктовано навязчивой идеей, а навязчивые идеи опасны. Это как нож, засевший в мозгу. В некоторых случаях – как это было с Диланом Томасом, Россом Локриджем, Хартом Крейном и Сильвией Плат¹³ – нож может неудачно повернуться и убить человека.

Искусство – это индивидуальное заболевание, страшно заразное, но далеко не всегда смертельное. Ведь и с настоящим ножом тоже надо обращаться умело, сами знаете. Иначе можно порезаться. И если вы достаточно мудры, то обращаетесь с частицами, засевшими в подсознании, достаточно осторожно – тогда поразившая вас болезнь не приведет к смерти.

Итак, за вопросом ЗАЧЕМ ВЫ ПИШЕТЕ ВСЮ ЭТУ ЕРУНДУ? – неизбежно возникает следующий: ЧТО ЗАСТАВЛЯЕТ ЛЮДЕЙ ЧИТАТЬ ВСЮ ЭТУ ЕРУНДУ? ЧТО ЗАСТАВЛЯЕТ ЕЕ ПРОДАВАТЬСЯ? Сама постановка вопроса подразумевает, что любое произведение из разряда ужастиков, в том числе и литературное, апеллирует к дурному вкусу. Письма, которые я получаю от читателей, часто начинаются со следующих слов: «Полагаю, вы сочтете меня странным, но мне действительно понравился ваш роман». Или: «Возможно, я ненормальный, но буквально упивался каждой страницей «Сияния»...»

Думаю, что я нашел ключ к разгадке на страницах еженедельника «Ньюсвик», в разделе кинокритики. Статья посвящалась фильму ужасов, не очень хорошему, и была в ней такая фраза: «...прекрасный фильм для тех, кто любит, сбавив скорость, поглазеть на автомобильную аварию». Не слишком глубокое высказывание, но если подумать как следует, его вполне можно отнести ко всем фильмам и рассказам ужасов. «Ночь живых мертвецов» с чудовищными сценами каннибализма и матереубийства, безусловно, можно причислить к разряду фильмов, на которые ходят любители сбавить скорость и поглазеть на результаты автокатастрофы. Ну а как насчет той сцены из «Изгоняющего дьявола», где маленькая девочка выблевывает фасолевый суп прямо на рясу священника? Или взять, к примеру, «Дракулу» Брэма Стокера, который является как бы эталоном всех современных романов ужасов, что, собственно, справедливо, поскольку это было первое произведение, где отчетливо прозвучал психофрейдистский подтекст. Там маньяк по имени Ренфелд пожирает мух, пауков, а затем – и птичку. А затем выблевывает эту птичку вместе с перьями и всем прочим. В романе также описано сажание на кол – своего рода ритуальное соитие – молодой и красивой ведьмочки и убийство младенца и его матери.

И в великой литературе о сверхъестественном часто можно найти сценки из того же разряда – для любителей сбавить скорость и поглазеть. Убийство Беовульфом¹⁴ матери Гренделя; расчленение страдающего катарактой благодетеля из «Сердца-обличителя», после чего убийца (он же автор повествования) прячет куски тела под половицами; сражение хоббита Сэма с пауком Шелобом в финальной части трилогии Толкина.

Нет, безусловно, найдутся люди, которые будут яростно возражать и приводить в пример Генри Джеймса, который не стал описывать ужасов автомобильной катастрофы в «Повороте винта»; утверждать, что в таких рассказах ужасов Натаниела Готорна, как «Молодой Гудмен

¹³ Томас, Дилан – английский поэт, символист; Локридж, Росс – американский писатель, автор детективов; Крейн, Харт – американский поэт; Плат, Сильвия – американская поэтесса. Все эти литераторы преждевременно и трагически ушли из жизни. – *Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примеч. пер.*

¹⁴ «Беовульф» – наиболее значительный из сохранившихся памятников древнего англосаксонского эпоса. Поэма дошла до нас в единственном рукописном варианте начала X века.

Браун» и «Черная вуаль священника», в отличие от «Дракулы» напрочь отсутствует безвкусица. Это заблуждение. В них все равно показана «автокатастрофа» – правда, тела пострадавших уже успели убрать, но мы видим покореженные обломки и пятна крови на обивке. И в каком-то смысле деликатность описания, отсутствие трагизма, приглушенный и размеренный тон повествования, рациональный подход, превалирующий, к примеру, в «Черной вуали священника», еще ужаснее, нежели откровенное и детальное описание казни в новелле Эдгара По «Колодец и маятник».

Все дело в том – и большинство людей чувствуют это сердцем, – что лишь немногие из нас могут преодолеть неукротимое стремление хоть искоса, хотя бы краешком глаза взглянуть на окруженное полицейскими машинами с мигалками место катастрофы. У граждан постарше – свой способ: утром они первым делом хватаются за газету и первым делом ищут колонку с некрологами, посмотреть, кого удалось пережить. Все мы хотя бы на миг испытываем пронзительное чувство неловкости и беспокойства – узнав, к примеру, что скончался Дэн Блокер, или Фредди Принз¹⁵, или же Дженис Джоуплин. Мы испытываем ужас, смешанный с неким оттенком радости, услышав по радио голос Пола Харви, сообщающего нам о какой-то женщине, угодившей под лопасти пропеллера во время сильного дождя на территории маленького загородного аэропорта; или же о мужчине, заживо сварившемся в огромном промышленном смесителе, когда один из рабочих перепутал кнопки на пульте управления. Нет нужды доказывать очевидное – жизнь полна страхов, больших и маленьких, но поскольку малые страхи постигнуть проще, именно они в первую очередь вселяются в наши дома и наполняют наши души смертельным, леденящим чувством ужаса.

Наш интерес к «карманным» страхам очевиден, но примерно то же можно сказать и об омерзении. Эти два ощущения странным образом переплетаются и порождают чувство вины... вины и неловкости, сходной с той, которую испытывает юноша при первых признаках пробуждения сексуальности...

И не мне убеждать вас отбросить чувство вины и уж тем более – оправдываться за свои рассказы и романы, которые вы прочтете в этой книге. Но между сексом и страхом явно прослеживается весьма любопытная параллель. С наступлением половозрелости и возможности вступать в сексуальные взаимоотношения у нас просыпается и интерес к этим взаимоотношениям. Интерес, если он не связан с половым извращением, обычно направлен на спаривание и продолжение вида. По мере того как мы осознаем конечность всего живого, неизбежность смерти, мы познаем и страх. И в то время как спаривание направлено на самосохранение, все наши страхи происходят из осознания неизбежности конца, так я, во всяком случае, это вижу.

Всем, думаю, известна сказка о семи слепых, которые хватали слона за разные части тела. Один из них принял слона за змею, другой – за огромный пальмовый лист, третьему казалось, что он трогает каменную колонну. И только собравшись вместе, слепые сделали вывод, что это был слон.

Страх – это чувство, которое превращает нас в слепых. Но чего именно мы боимся? Боимся выключить свет, если руки у нас мокрые. Боимся сунуть нож в тостер, чтоб вытащить прилипший кусочек хлеба, предварительно не отключив прибор от сети. Боимся приговора врача после проведения медицинского обследования; боимся, когда самолет вдруг проваливается в воздушную яму. Боимся, что в баке кончится бензин, что на земле вдруг исчезнут чистый воздух, чистая вода и кончится нормальная жизнь. Когда дочь обещает быть дома в одиннадцать вечера, а на часах четверть двенадцатого и в окно барабанит, словно песок, мелкая изморось, смесь снега с дождем, мы сидим и делаем вид, что страшно внимательно смотрим программу с Джонни Карсоном, а на деле только и косимся на молчащий телефон и испы-

¹⁵ Принз, Фредди – молодой американский комик, чья карьера оборвалась в 1977 году.

тываем чувство, которое превращает нас в слепых, постепенно разрушая процесс мышления как таковой.

Младенец – вот кто поистине бесстрашное создание. Но только до того момента, пока рядом вдруг не окажется мать, готовая сунуть ему в рот сосок, когда он, проголодавшись, начнет плакать. Малыш, только начинающий ходить, быстро познает боль, которую может причинить внезапно захлопнувшаяся дверь, горячий душ, противное чувство озноба, сопровождающее круп или корь. Дети быстро обучаются страху; они читают его на лице отца или матери, когда родители, войдя в ванную, застают свое дитя с пузырьком таблеток или же безопасной бритвой в руке.

Страх ослепляет нас, и мы копаемся в своих чувствах с жадным интересом, словно стараемся составить целое из тысячи разрозненных фрагментов, как делали те слепые со слонем.

Мы улавливаем общие очертания. Дети делают это быстрее, столь же быстро забывают, а затем, став взрослыми, учатся вновь. Но общие очертания сохраняются, и большинство из нас рано или поздно осознают это. Очертания сводятся к силуэту тела, прикрытого простыней. Все наши мелкие страхи приплюсовываются к одному большому, все наши страхи – это часть одного огромного страха... рука, нога, палец, ухо... Мы боимся тела, прикрытого простыней. Это наше тело. И основная притягательность литературы ужасов сводится к тому, что на протяжении веков она служила как бы репетицией нашей смерти.

К этому жанру всегда относились несколько пренебрежительно. Достаточно вспомнить, что в течение довольно долгого времени истинными ценителями Эдгара По и Лавкрафта были французы, в душах которых наиболее органично уживаются секс и смерть, чего никак не скажешь о соотечественниках По и Лавкрафта. Американцам было не до того, они строили железные дороги, и По и Лавкрафт умерли нищими. Фантазии Толкина тоже отвергались – лишь через двадцать лет после первых публикаций его книги вдруг стали пользоваться оглушительным успехом. Что касается Курта Воннегута, в чьих произведениях так часто проскальзывает идея «репетиции смерти», то его всегда яростно критиковали, и в этом урагане критики проскальзывали порой даже истерические нотки.

Возможно, это обусловлено тем, что сочинитель ужасов всегда приносит плохие вести. Ты обязательно умрешь, говорит он. Он говорит: «Плюньте вы на Орала Робертса¹⁶, который только и знает, что твердить: «С вами непременно должно случиться что-то *хорошее*». Потому что с вами столь же непременно должно случиться и самое *плохое*. Может, то будет рак, или инсульт, или автокатастрофа, не важно, но рано или поздно это все равно случится. И вот он берет вас за руку, крепко сжимает ее в своей, ведет в комнату, заставляет дотронуться до тела, прикрытого простыней... и говорит: «Вот, потрогай здесь... и здесь... и еще *здесь*».

Безусловно, аспекты смерти и страха не являются исключительной прерогативой сочинителей ужасиков. Многие так называемые писатели «основного потока» тоже обращались к этим темам, и каждый делал это по-своему – от Федора Достоевского в «Преступлении и наказании» и Эдварда Олби¹⁷ в «Кто боится Вирджинии Вулф?» до Росса Макдональда с его приключениями Лью Арчера. Страх всегда был велик. Смерть всегда являлась великим событием. Это две константы, присущие человеку. Но лишь сочинитель ужасов, автор, описывающий сверхъестественное, дает читателю шанс узнать, определить его и тем самым очиститься. Работающие в этом жанре писатели, пусть даже имеющие самое отдаленное представление о значении своего творчества, тем не менее знают, что страх и сверхъестественное служат своего рода фильтром между сознанием и подсознанием. Их сочинения служат как бы остановкой на центральной магистрали человеческой психики, на перекрестке между двумя линиями: голу-

¹⁶ Робертс, Орал (1918–2009) – американский евангелист, проповедник, основатель церкви Святости Пятидесятников.

¹⁷ Олби, Эдвард (1928–2016) – американский драматург, продолжатель традиций Аугуста Стриндберга и Теннесси Уильямса.

бой линией того, что мы можем усвоить без вреда для своей психики, и красной линией, символизирующей опасность – то, от чего следует избавляться тем или иным способом.

Ведь, читая ужастики, вы же всерьез не верите в написанное. Вы же не верите ни в вампиров, ни в оборотней, ни в грузовики, которые вдруг заводятся сами по себе. Настоящие ужасы, в которые мы верим, – из разряда того, о чем писали Достоевский, Олби и Макдональд. Это ненависть, отчуждение, старение без любви, вступление в непонятный и враждебный мир неуверенной походкой юноши. И мы в своей повседневной реальности часто напомним трагедийно-комедийную маску – усмехающуюся снаружи и скорбно опустившую уголки губ внутри. Где-то, безусловно, существует некий центральный пункт переключения, некий трансформатор с проводками, позволяющий соединить эти две маски. И находится он в том самом месте, в том уголке души, куда так хорошо ложатся истории ужасов.

Сочинитель этих историй не слишком отличается от какого-нибудь уэльского «пожирателя» грехов, который, съедая оленя, полагал, что берет тем самым на себя часть грехов животного. Повествование о чудовищах и страхах напоминает корзинку, наполненную разного рода фобиями. И когда вы читаете историю ужасов, то вынимаете один из воображаемых страхов из этой корзинки и заменяете его своим, настоящим – по крайней мере на время.

В начале 50-х киноэкраны Америки захлестнула целая волна фильмов о гигантских насекомых: «Они!», «Начало конца», «Смертельный богомол» и так далее. И почти одновременно с этим вдруг выяснилось: гигантские и безобразные мутанты появились в результате ядерных испытаний в Нью-Мексико или на атоллах в Тихом океане (примером может также служить относительно свежий фильм «Ужас на пляже для пирушек» по мотивам «Армагеддон под покровом пляжа», где описаны невообразимые ужасы, возникшие после преступного загрязнения местности отходами из ядерных реакторов). И если обобщить все эти фильмы о чудовищных насекомых, возникает довольно целостная картина, некая модель проецирования на экран подспудных страхов, развившихся в американском обществе с момента принятия Манхэттенского проекта¹⁸. К концу 50-х на экраны вышел цикл фильмов, повествующих о страхах тинейджеров, начиная с таких эпических лент, как «Тинейджеры из космоса» и «Капля», в котором безбородый Стив Макквин¹⁹ сражается с неким желеобразным мутантом, в чем ему помогают юные друзья. В век, когда почти в каждом еженедельнике публикуется статья о возрастании уровня преступности среди несовершеннолетних, эти фильмы отражают беспокойство и тревогу общества, его страх перед зреющим в среде молодежи бунтом. И когда вы видите, как Майкл Лэндон²⁰ вдруг превращается в волка в фирменном кожаном пиджачке высшей школы, то тут же возникает связь между фантазией на экране и подспудным страхом, который испытываете вы при виде какого-нибудь придурка в автомобиле с усиленным двигателем, с которым встречается ваша дочь. Что же касается самих подростков – я тоже был одним из них и знаю по опыту: монстры, порожденные на американских киностудиях, дают им шанс узреть кого-то еще страшней и безобразней, чем их собственное представление о самих себе. Что такое несколько выскочивших, как всегда не на месте и не ко времени, прыщиков в сравнении с неуклюжим созданием, в которое превращается паренек из фильма «Я был молодым Франкенштейном». Те же фильмы отражают и подспудные ощущения подростков, что их все время пытаются вытеснить на задворки жизни, что взрослые к ним несправедливы, что родители их не понимают. Эти ленты символичны – как, впрочем, и вся фантастика, живописующая ужасы, литературная или снятая на пленку – и наиболее наглядно формулируют паранойю целого поколения. Паранойю, вызванную, вне всякого сомнения, всеми этими ста-

¹⁸ Название правительственной научно-промышленной программы создания атомной бомбы, принятой администрацией Рузвельта в 1942 году.

¹⁹ Макквин, Стивен (1930–1980) – популярный американский актер кино и театра.

²⁰ Лэндон, Майкл (1936–1991) – американский актер, режиссер, продюсер и сценарист.

тьями, что читают родители. В фильмах городу Элмвилль угрожает некое жуткое, покрытое бородавками чудовище. Детишки знают это, потому что видели летающую тарелку, приземлившуюся на лужайке. В первой серии бородавчатый монстр убивает старика, проезжавшего в грузовике (роль старика блистательно исполняет Элиша Кук-младший). В следующих трех сериях дети пытаются убедить взрослых, что чудовище обретается где-то поблизости. «А ну, валите все вон отсюда, пока я не арестовал вас за нарушение комендантского часа!» – рычит на них шериф Элмвилля как раз перед тем, как монстр появится на Главной улице. В конце смышленным ребятишкам все же удается одолеть чудовище, и вот они отправляются отметить это радостное событие в местную кондитерскую, где сосут леденцы, хрустят шоколадками и танцуют джиттербаг²¹ под звуки незабываемой мелодии на титрах.

Подобного рода цикл фильмов предоставляет сразу три возможности для очищения – не столь уж плохо для дешевых, сделанных на живую нитку картин, съемки которых занимают дней десять, не больше. И не случается этого лишь по одной причине – когда писатели, продюсеры и режиссеры хотят, чтобы это случилось. А когда случается, то опять же по одной причине, а именно: при понимании того, что страх, как правило, гнездится в очень тесном пространстве, в той точке, где происходит смычка сознательного и подсознательного, в том месте, где аллегория и образ счастливо и естественно сливаются в единое целое, производя при этом наиболее сильный эффект. Между такими фильмами, как «Я был тинейджером-оборотнем», «Заводным апельсином» Стэнли Кубрика, «Монстром-подростком» и картиной Брайана Де Пальмы «Кэрри», явно прослеживается прямая эволюционная связь по восходящей.

Великие произведения на тему ужасов всегда аллегоричны; иногда аллегория создается преднамеренно, как, к примеру, в «Звероферме»²² и «1984», иногда возникает случайно – так, к примеру, Джон Рональд Толкин клянется и божится, что, создавая образ Темного Властелина Мордора, вовсе не имел в виду Гитлера в фантастическом обличье, однако, по дружному мнению критиков, добился именно этого эффекта. Подобных примеров можно привести великое множество... возможно, потому, что, по словам Боба Дилана, когда у вас много ножей и вилок, ими надо что-нибудь резать.

Работы Эдварда Олби, Стейнбека, Камю, Фолкнера – в них тоже идет речь о страхе и смерти. Иногда об этом повествуется с ужасом, но, как правило, писатели «основного потока» описывают все в более традиционной, реалистической манере. Ведь их произведения вставлены в рамки рационального мира – это истории о том, что «могло случиться в действительности». И пролегают они по той линии движения, что проходит через внешний мир. Есть и другие писатели, такие как Джеймс Джойс, тот же Фолкнер, такие поэты, как Сильвия Плат, Т. С. Элиот и Энн Секстон, чьи работы принадлежат миру символизма, среде подсознательного. Их генеральное направление пролегает по линии, ведущей «внутрь», живописующей «внутренние» пейзажи. Сочинитель же ужасов почти всегда находится на некоей промежуточной станции между этими двумя направлениями – по крайней мере в том случае, если он последователен. А если он последователен да к тому же еще и талантлив, то мы, читая его книги, вдруг перестаем понимать, грезим ли или видим эти картины наяву; у нас возникает ощущение, что время то растягивается, то стремительно катится куда-то под откос. Мы начинаем слышать чьи-то голоса, но не можем разобрать слов; сны начинают походить на реальность, а реальность протекает словно во сне.

Это очень странное место, удивительная станция. Там находится страшный и загадочный Дом на холме, и поезда бегут то в одном, то в другом направлении, и двери вагонов плотно закрыты; там в комнате с желтыми обоями ползает по полу женщина и прижимается щекой

²¹ Быстрый танец с элементами акробатики под музыку свинг или буги-вуги, появился в 20-е годы XX века, был особенно популярен в 40-е годы.

²² «Звероферма» – роман-антиутопия Джорджа Оруэлла, известный отечественному читателю также под названием «Скотный Двор».

к еле заметному жирному отпечатку на половице; там обитают человеко-пауки, угрожавшие Фродо и Сэму, и модель Пикмена, и вендиго, и Норман Бейтс со своей ужасной мамашей. На этой остановке нет места яви и снам, есть только голос писателя, приглушенный и ровный, повествующий о том, что порой добротная с виду ткань вещей вдруг начинает расползаться прямо на глазах – с удручающей быстротой и внезапностью. Он внушает вам, что вы хотите видеть автомобильную аварию, и да, он прав – вам хотелось бы. Замогильный голос в телефонной трубке... какое-то шуршание за стенами старого дома... о нет, вряд ли это крысы, какое-то более крупное существо... чьи-то шаги внизу, в подвале, у лестницы... Он хочет, чтобы вы видели и слышали все это. Более того, он хочет, чтобы вы коснулись рукой тела, прикрытого простыней. И вы тоже хотите этого... Да-да, и не вздумайте отрицать!..

Рассказы ужасов должны, как мне кажется, содержать вполне определенный набор элементов, но этого мало. Я твердо убежден в том, что в них должна быть еще одна штука, пожалуй, самая главная. В них должна быть рассказана история, способная заморозить читателя, слушателя или зрителя. Заморозить, заставить забыть обо всем, увести в мир, которого нет и быть не может. Всю свою жизнь я как писатель был убежден в том, что самое главное в прозе – это история. Что именно она доминирует над всеми аспектами литературного мастерства, что тема, настроение, образы – все это не работает, если история скучна. Но если она захватила вас, все остальное начинает работать. И для меня всегда служили в этом смысле образцом произведения Эдгара Райса Берроуза. Хотя его и нельзя, пожалуй, назвать великим писателем, цену хорошо придуманной истории он прекрасно знал. На первой же странице романа «Земля, позабытая временем» герой, от лица которого ведется повествование, находит в бутылке рукопись. И все остальное содержание сводится к пересказу этой рукописи. И вот какими словами предваряет автор ее чтение: «Прочтите одну страницу, и вы забудете обо мне».

Берроуз честно выполняет свое обещание – многие даже более одаренные писатели на это не способны.

Даже в самом интеллигентном и терпеливом читателе сидит порок, заставляющий всех, в том числе и замечательных писателей, скрежетать зубами: за исключением трех небольших групп людей никто не читает авторского предисловия. Вот исключения: во-первых, близкие родственники писателя (обычно жена и мать); во-вторых, официальные представители писателя (издательские люди, а также разного рода зануды), для которых главное – это убедиться, не оклеветал ли кого-нибудь писатель во время своих скитаний по бурным волнам литературы. И, наконец, люди, которые тем или иным образом помогали писателю. Эти последние хотят знать, не слишком ли много возомнил о себе писатель и не забыл ли случайно, что не один он приложил руку к данному творению.

Остальные же читатели вполне справедливо полагают, что предисловие автора есть не что иное, как большой обман, многостраничная расцвеченная реклама самого себя, еще более назойливая и оскорбительная, чем вставки с рекламой различных сортов сигарет, на которые натыкаешься в середине книжонок в бумажных обложках. Ведь по большей своей части читатели явились посмотреть представление, а не любоваться режиссером, раскланивающимся в свете рампы. И они снова правы.

Итак, позвольте мне откланяться. Скоро начнется представление. И мы войдем в комнату и прикоснемся рукой к укутанному в простыню телу. Но перед тем как распрощаться, я хотел бы отнять у вас еще две-три минуты. И поблагодарить людей из трех вышеупомянутых групп, а также из еще одной, четвертой. Так что уж потерпите немного, пока я говорю эти свои «спасибо».

Спасибо моей жене Табите, лучшему и самому суровому моему критику. Когда ей нравится моя работа, она прямо так и говорит; когда чувствует, что меня, что называется, занесло,

тактично и нежно опускает на землю. Спасибо моим детям, Наоми, Джо и Оуэну, которые с необыкновенным для их возраста пониманием и снисхождением относятся к странным занятиям своего папаши в кабинете внизу. Огромное спасибо моей матери, умершей в 1973 году, которой посвящается эта книга. Она всегда оказывала мне поддержку, всегда находила 40–50 центов, чтобы купить конверт, куда затем вкладывала второй, оплаченный и с ее адресом, чтобы избавить сына от излишних хлопот, когда он соберется ответить ей на письмо. И никто на свете, в том числе даже я сам, не радовался больше мамы, когда я, что называется, наконец прорвался.

Из представителей второй группы мне хотелось бы выразить особую благодарность моему издателю Уильяму Дж. Томпсону из «Даблдей энд компани», который был столь терпелив ко мне, который с таким добродушием и неизменной приветливостью отвечал на мои ежедневные настырные звонки. И который проявил такое внимание и доброту несколько лет тому назад к тогда еще неизвестному молодому писателю и не изменил своего отношения до сих пор.

В третью группу входят люди, впервые опубликовавшие мои работы. Это мистер Роберт Э. У. Лоундес, первым купивший у меня два рассказа; это мистер Дуглас Аллен и мистер Най Уиллден из «Дьюджент паблишинг корпорейшн», купившие целую кучу других рассказов, последовавших за публикациями в «Кавалер» и «Джент», – еще в те добрые старые и неторопливые времена, когда чеки приходили вовремя и помогали избежать неприятности, которую энергонадзор стыдливо называет «временным прекращением обслуживания». Хочу также выразить благодарность Илейн Джейджер, Герберту Шнэllu, Кэролайн Стромберг из «Нью американ лайбрери»; Джерарду Ван дер Льюну из «Пентхауса» и Гаррису Дейнстфри из «Космополитена». Спасибо вам всем.

И, наконец, последняя группа людей, которых бы мне хотелось поблагодарить. Всех вместе и каждого своего читателя в отдельности, не побоявшихся облегчить свой кошелек и купить хотя бы одну из моих книг. Если подумать как следует, то я прежде всего обязан этим людям. Ведь и этой книги без вас не было бы. Огромное спасибо.

Итак, на улице по-прежнему темно и моросит дождь. Но нас ждет увлекательная ночь. Потому как я собираюсь показать вам кое-что. А вы сможете потрогать. Это находится совсем неподалеку, в соседней комнате... Вернее, даже ближе, прямо на следующей странице.

Так в путь?..

*Бриджстон, штат Мэн
27 февраля 1977 г.*

По случаю превращения в бренд²³

Этот текст – попытка самым простым образом рассказать, как молодой парень, никого не знавший в издательском мире и не имевший литературного агента, стал в этом самом издательском мире «брендом».

А что такое «бренд»? Я бы сказал, что автор-бренд – это человек, известный определенным жанром популярных романов. Например, Роберт Ладлэм – «Бердз ив» триллеров с неонацистской интригой, Хелен Макиннес – «Листерин» в мире дамских романов с международной интригой, Джон Джейкс – «Дженерал моторз» американского популярного исторического романа, а я – «Грин джайант» так называемого «современного романа ужасов».

Но если этот титул и достался мне, так только за недостатком выбора. Айра Левин после «Степфордских жен» ужасиков не публиковал («Мальчики из Бразилии» ближе к научной фантастике, чем к ужасам), Том Трайон, кажется, ушел с этого поприща, а Уильям Питер Блэтти не стал продолжать «Изгоняющего дьявола».

Вполне может быть, что цикл романов-ужасов, начавшийся с «Изгоняющего дьявола» и «Ребенка Розмари», заканчивается. Единственный другой автор-бренд для литературы ужаса, которого я могу назвать навскидку, – это Фрэнк де Фелитта.

Но здесь я не только пишу о том, что значит быть брендом, а еще и пытаюсь объяснить, как вышло, что я заработал огромные деньги, создавая романы о привидениях, телекинезе, вампирах и конце света. Потому что в издательском мире «заработать огромные деньги» зачастую подразумевает «получить звание бренда». И наоборот тоже.

Всерьез я начал писать с двенадцати лет. Для меня это значит, что я всегда писал, чтобы заработать денег, но старался вести повествование со всей доступной мне честностью и передавать чувства к своему предмету как можно более искренне. Как Фрэнк Норрис, я всегда хотел отвечать на критику (хотя бы в уме, если уж нигде больше): «Что мне за дело до вашего мнения? Никогда я не вилял и не юлил. Я рассказываю правду».

Если писать то, что я за отсутствием лучшего термина назову «серьезной литературой», особые опасности тебя не ждут. А когда пишешь литературу популярную, коммерческую – опасность всюду. Коммерческого писателя легко подкупить, легко развратить – и он это знает. В последние два-три года я это почувствовал как никогда сильно. Но раз это так, то выходит, что достижение коммерческого автора, который может сказать правду, куда выше тех, на которые может вообще рассчитывать «серьезный» писатель (тот может сказать правду, и все равно ему останется чем платить по закладной).

Первый свой роман я написал первокурсником в колледже и представил его на конкурс дебютных романов. Кажется, это был конкурс Беннетта Серфа. Я считал, что шанс у книги ничтожный, и невероятно гордился, что в свои девятнадцать лет породил такое творение. Книгу отвергли с короткой запиской («Уважаемый соискатель...»), и я был слишком сокрушен, чтобы показывать эту книгу какому-нибудь издателю в Нью-Йорке. Это была Книга № 1.

Книгой № 2 был пятисотстраничный роман о расовых беспорядках в большом (но вымышленном) городе Америки. В то время – в возрасте двадцати лет – мне не казалось ни особо дерзким, ни особо смешным, что юнец, выросший в штате Мэн в городишке с населением девятьсот человек, возьмет в качестве места действия миллионный город или что тот же юнец, закончивший школу с выпуском чуть больше ста учеников, сфокусирует внимание на школе с невероятным числом учащихся в четыре с лишним тысячи.

Преподаватель литературного творчества в колледже нашел мне для этой книги агента, Патрисию Шартль Мирер из «Макинтоша и Отиса». Она сказала, что прочла рукопись и ей

²³ © Перевод. М. Левин, 2018.

очень понравилось. Кстати, муж миссис Мирер – автор книг «Бывший орел» и «Последний кадиллак».

Миссис Мирер разослала книгу в добрую дюжину издательств, в том числе в «Даблдей», которое потом опубликовало мои первые пять книг. Затем она отослала книгу обратно мне. Мы потеряли контакт, но я всегда с благодарностью вспоминаю ее старания. На самом деле роман о расовых беспорядках был не так уж хорош. Книгу № 1 я иногда вытаскиваю, перечитываю и горюю над ней, когда пьян. Книга № 2 – начисто провальная халтура.

Через год, на третьем курсе колледжа, я написал Книгу № 3. В процессе, хотя книга так и не была издана, я познакомился с Уильямом Дж. Томпсоном, который потом редактировал все мои пять книг, изданных в «Даблдей».

Для книги № 3 пришло время, когда я уже закончил колледж и был женат. У нас с Табби, моей женой, была маленькая дочка. Я работал в прачечной за шестьдесят долларов в неделю, не сумев найти место учителя... а если честно, я даже не знаю, хотел ли им работать. Я боялся, что это будет первый большой шаг на дорогу, уводящую от мечты стать писателем. Табби работала по вечерам в «Данкин донатс» в Бангоре и домой приходила, благоухая пончиками. Поначалу запах был приятен, но в конце концов стал совершенно несносен.

Примерно тогда, когда я готовился запустить Книгу № 3 по предназначенным ей маршрутам, в публичной библиотеке Бангора я случайно взял роман с названием «Заговор “Параллакс”». Я взял эту книгу не потому, что она как-то очень уж привлекательно выглядела, а потому, что пожилые дамы с голубыми локонами пришли в этот день, как всегда, рано и все хорошее расхватили. Этот самый «Заговор» выглядел лучше всего остального. А оказалось, что эта книга, написанная Лореном Сингером, чертовски хороша. И был в ней слегка сюрреалистический флер, который мне напомнил и о моей работе.

Так что я послал запрос по моей книге – Книге № 3 – на имя редактора книги «Заговор “Параллакс”», но выбрал я «Даблдей» не только поэтому. Наверное, прочитав эти строки, редакторы из «Даблдей» со стоном схватятся за голову, но я рекомендую всем неизвестным и непечатавшимся авторам, имеющим на руках законченный роман, серьезно задуматься насчет обращения в «Даблдей». Я туда обратился, поскольку фирма гигантская – среди всех нью-йоркских издательств ближе всего к фабрике книг. Мне подумалось, что она должна быть более других заинтересована в новых продуктах, и, насколько я знаю, ситуация не изменилась, хотя – к счастью или к сожалению – кучи с незапрошенными рукописями у них больше нет.

Посылая в «Даблдей» запрос по поводу Книги № 3, я был вполне уверен, что меня попросят прислать роман для прочтения, а что его напечатают, представлялось по крайней мере возможным. Мне было двадцать два – возраст, в котором Айра Левин опубликовал свой роман «Поцелуй перед смертью». На три года был моложе Джон Фаррис, когда закончил свой замечательный роман «Школа в Гаррисоне» (которому, должен я добавить, мой неопубликованный пятисотстраничный эпос про расовые беспорядки обязан очень многим). Я считал вполне возможным, что «Даблдей» напечатает Книгу № 3, но это настроение на световые годы отличалось от той безумной наглости, с которой я три года назад посылал Книгу № 1.

В тот день, когда пришло мое письмо, сотрудник, редактировавший «Параллакс», был болен, и оно попало к Биллу Томпсону – который в свое время дал редакционному совету положительный отзыв на книгу Сингера.

Томпсон написал мне письмо, пожалуй, наиболее воодушевляющее из тех, которые может получить жаждущий писатель, хотя в нем не обещалось ничего, кроме честного рассмотрения, – но ведь только оно, в сущности, и важно. Письмо было от человека, вполне готового допустить, что где-то в Америке существует хороший незапрошенный роман.

Я послал ему книгу. Ей она очень понравилась, и он попытался добиться ее печати в «Даблдей». Но издательство роман отклонило – болезненный для меня удар, потому что мне

было позволено лелеять надежду необычайно долгое время, и я в третий раз переписал книгу в том стиле, в котором издательство «Даблдей» ее бы приняло.

Томпсон постарался смягчить отказ как можно сильнее, но все же удар остался ударом. Когда в ближайшей школе открылась вакансия учителя, я на нее подал и был принят, сделав этот первый шаг по иной дороге и предаваясь мрачным мыслям о том, как потенциальные Сильвии Плат, Джоны Апдайки, Норманы Мейлеры и Россы Макдональды сорок лет после диплома разъясняют (или пытаются разъяснить) разницу между причастием и герундием, ведут школьные дебаты и – самое жуткое – редактируют школьную газету.

Большинство моих опасений полностью оправдались. Мы жили в трейлере, мой кабинет был возле печки. Я писал на детском столике на машинке «Оливетти», принадлежащей Табби. Время, отведенное на писательство, сократилось до часа или полутора в день, да и от тех до изумления мало было толку из-за шести уроков и мыслей о стопках работ, которые надо будет потом проверять. У нас родился второй ребенок, и с деньгами было туго, очень туго. Мой заработок составлял 6400 долларов в год.

Зимой моего первого года преподавания я написал Книгу № 4. Это было фантастическое, острое переживание. Книга написана за месяц, а основной ее объем – за неделю зимних каникул. К сожалению, книга вышла не фантастическая. Я ее послал Биллу Томпсону, а он через неделю вернул ее и сказал, чтобы я не оставлял стараний. Я был подавлен, как и после провала Книги № 1. Ночами я вел долгие беседы сам с собой, спрашивая себя, не гонюсь ли я за дурацкой мечтой.

Это был не очень хороший год. Я слишком много пил, и Табби не слишком этому радовалась. Моего учительского заработка едва хватало на оплату счетов. Мне удавалось продавать рассказы – в основном их покупал журнал «Cavalier» (точнее, добрый ангел по имени Най Уиллден), но их не хватало на оплату счетов за телефон, и в конце концов мы попросили компанию «Ма Белл» прийти и забрать его из нашего трейлера, стоявшего на красивом заснеженном холме в городе Хермон, штат Мэн. Если кто спросит, можете смело отвечать, что Хермон, штат Мэн – это совсем не Париж, Франция. Это даже не Твин-Форкс, штат Айдахо. Если это не задница мира, то где-то рядом. Отдать телефон – это был наш жалости достойный вызов. Сами, дескать, отказались, пока не отобрали.

Табби распоряжалась счетами с уверенной, но пугающей опытностью циркового клоуна, жонглирующего теннисными ракетками. Коробка нашего престарелого «бьюика-спешал» 1965 года стала сперва хныкать, потом стонать, потом пыхтеть и спотыкаться. Наступала зима, и на полях загудели снегоходы.

И в довершение всего я начисто исьяк. У меня не было не то что идеи, а даже уважающего себя монстра для рассказа в «Cavalier». Вот тогда-то случилась странность, весьма и весьма редкая во вполне типичных историях о Молодом Растущем Писателе.

До этого момента, до поздней осени и начала зимы 1972 года, мне ни разу не приходило в голову написать роман ужасов. И это странно, потому что за всю жизнь *единственное*, что мне удавалось продавать, – это были как раз ужасы. Два рассказа я продал Роберту А. Лаундесу в «Magazine of Strange Stories», один – на первом курсе колледжа, второй – на следующий год (за оба мне заплатили 65 долларов), и, кажется, вроде как четыре продал «Cavalier»: один про гигантских крыс, другой – про старую учительницу, настолько уверившуюся, что ее второклассники – монстры, что она их заводила по одному в копировальную, где стоял ротатор, и там убивала. И еще один – про стиральную машину, в которую вселился демон.

Но все романы – от Книги № 1 до Книги № 4 – были либо саспенсом, либо – в одном случае – научной фантастикой (НФ, написанной человеком с тройкой по физике из жалости и еле-еле продравшимся через начальный курс алгебры). Я был в курсе издательской моды, знал о романе Трайона «Другой», знал о «Ребенке Розмари» и о том факте, что роман Блэтти

продавался дьявольски (извините за каламбур) успешно, но со своей работой этого никак не связывал.

Предыдущим летом я начал рассказ, который назвал «Кэрри». Хотел написать его для «Cavalier»: простая история про девочку – гадкого утенка с «неукрошенным талантом» к телекинезу. В конце рассказа она обращала свой талант против тех сволочей-одноклассниц, мучивших ее.

На пути этого рассказа с самого начала столько было камней преткновения, что ему вообще не полагалось бы явиться на свет. Первая проблема возникла примерно через час после того, как я сел за машинку. И я решил, что вообще не смогу его написать. Я оказался в совершенно чуждой мне среде: девичья душевая, и писать надо было о девочках-подростках. То есть полная дезориентация.

Вводная сцена вертелась вокруг неожиданно (и запоздало) наступившей первой менструации Кэрри Уайт, и когда я до этого дошел – на второй странице, – то вдруг сообразил, что: 1) никогда не был девочкой, 2) никогда не испытывал менструальных болей, 3) совершенно без понятия, как бы я на это реагировал. Кроме этого, вся география первой сцены была для меня туманной. В душевой для девочек я был только один раз – когда в колледже летом работал уборщиком в здоровенной школе штата Мэн, и знал, что там есть диспенсеры гигиенических прокладок, но не мог вспомнить, стоили эти прокладки по десять центов каждая или бесплатно предоставлялись школой – как бумажные полотенца и туалетная бумага.

Сняв эти две страницы, я выбросил их в корзину. Примерно через час Табби их там увидела, вытащила, прочла и заставила меня продолжать.

Джеймс Босуэл в своей биографии доктора Сэмюэля Джонсона приводит комментарий, который добрый доктор сделал, сравнивая женщин-проповедниц и танцующих собак. Я до сих пор уверен, что Табби меня заставила продолжать работу, ставшую моим первым напечатанным романом, именно в таком настроении. (О проповедующих женщинах и танцующих собаках доктор Джонсон сказал: не тот случай, когда ожидаешь увидеть хорошее исполнение. Изумляет, что это вообще получается.)

Так что я продолжил работу над вещью – в основном чтобы сделать приятное Табби, которой забавно было видеть, как ее муж вязнет в описании социальных отношений девушки-подростка.

Вторая проблема обозначилась к концу первой недели: из «Кэрри» не получался рассказ для «Cavalier» (даже если бы грозный Най Уиллден взял в журнал для мужчин рассказ про девочку). Слишком выходило длинно.

Когда у меня возникла эта идея, я видел инцидент в душевой, за которым следовал яростный телекинетический разгром. Как и большинство моих идей, эта появилась почти как законченное нравоучение: два инцидента, полностью друг друга уравнивающих – ни шума, ни пыли, ни чувства незавершенности.

Но когда сцена в душевой оказалась написана, я увидел, что это только подожден конец фтиля. И подумал: чтобы изложить это все как следует, написать придется около 25 000 слов.

Небольшое отступление на тему 25 000 слов. От этого числа дрожь пробирает и автора короткого рассказа, и романиста. Не существует определения рассказа или романа в терминах числа слов (да и не должно его быть), но когда автор подходит к отметке в 15 000, он выходит из царства рассказов. Точно так же, преодолевая барьер в 35 000, он попадает в область романов. Границы этих стран размыты и нечетко определены, но в какой-то момент автор соображает, в какой географии находится. Оказывается, сменились валюта и стиль поведения – наверное, пока он не смотрел.

Но эти границы не примыкают друг к другу вплотную, и между романом и рассказом лежит непонятная, анархическая, в буквальном смысле слова банановая республика. Иногда ее называют «новелла», а иногда (как по мне, архаично и слишком вычурно) «новеллетта».

«Кэрри» валилась прямо в эту пораженную бедностью слабо развитую страну, и я это чертовски хорошо знал.

Нет, с точки зрения искусства или литературы ничего плохого в новелле нет.

Как нет ничего плохого и в цирковых уродцах – кроме того, что их нигде не увидишь, как только в цирке. Дело в том, что есть великие новеллы, но традиционно они продаются лишь на гетто-рынках (если хотите, можете подставить «рынки жанров» – в Америке это одно и то же) мистики («Alfred Hitchcock's Mystery Magazine», «Ellery Queen's Mystery Magazine» и т. п.) или же научной фантастики («Fantasy and Science Fiction», «Analog» и т. п.). Можно было бы поискать возможность продать «Кэрри» в издании фэнтези или НФ, не будь в этом повествовании столь сильного сексуального аспекта. Журналы фэнтези и научной фантастики были и в основном остаются оплотом мачистско-стародевьев чопорности. Они весьма внимательны к женскому вопросу (обратите внимание на блестящий успех Джоанны Расс, Урсулы Ле Гуин и Джеймса Типтри), но так страшатся любого настоящего сексуального аспекта в литературе, что всякая попытка в этом направлении с возмущением воспринимается как порнография.

Иначе говоря: я писал вещь, для которой вообще нет рынка.

Но я продолжал это делать – не из какой бы то ни было благородной мотивации, не ради каких-то мерцающих огоньков, манящих из будущего, и даже не потому, что жена меня об этом просила, а всего лишь потому, что иссяк и других идей у меня не было. А если бы были – бросил бы я «Кэрри» тут же и насовсем. А так я пробирался, выдираясь из очередной сцены как из болота, чтобы тут же увязнуть в следующей, получая очень небольшое удовольствие (если вообще хоть какое-то) от каждой из них. Просто я старался сделать то, что мог сделать, как можно лучше. Закончив работу, я получил новеллу на девяносто восемь страниц через один интервал. Можно, не погрешив против истины, сказать, что мне на нее смотреть было противно. Ни рыба ни мясо: не честная реалистическая повесть, не фэнтези и не НФ в строгом смысле слова. Мое твердое убеждение заключалось в том, что мне удалось написать самую провальную вещь всех времен и народов. Единственное, что можно было про «Кэрри» сказать точно, это что у нее было начало, середина и конец, а также что моей жене по какой-то непонятной причине она нравилась больше из всего, мною написанного.

В декабре 1972 года я начал эту историю переписывать – просто потому, что ничего нового не придумал и другого занятия себе не нашел. Я решил ее расширить до романа, если получится. Начал я с добавления фиктивной документации к каждому из эпизодов, уже включенных в повествование, – я состряпал статьи от «Эсквайра», «Ридерз дайджест», «Лайфа» (выходил, когда я начинал «Кэрри», перестал к моменту ее окончания). И был удивлен, что эта работа мне была чертовски приятна. От переписывания, решил я, хотя бы получу удовольствие, если иного толку не будет. Забавно было подделываться под псевдохипстерский стиль «Эсквайра» эры Арнольда Гингрича, под всегдашнюю благочестивую манеру «Ридерз дайджест», под интонацию выдержки и упорства («вам даже невдомек, как меня достает геморрой»), присущую «Нью-Йорк таймс» (дай ей бог всегда оставаться такой).

В совокупности эти документальные страницы и еще несколько добавленных сцен перетаскивали вещь через границу в куда более перспективную и упорядоченную страну романа, но короткого – что тоже было не в его пользу. Тогда, как и сейчас, любой автор, осознающий рыночные тенденции, понимал, что читатели хотят книгу, в которую можно уйти на целые летние выходные или плюс еще праздничный день: что-то вроде «Сёгуна», «Далеких Шатров», а то и (упаси бог!) бесконечной ленты Миченера «Чесапик».

Рукопись полежала после окончания где-то с месяц: я не видел смысла рассылать заведомо провальный вариант. Но мой друг в «Даблде», Билл Томпсон, послал мне на Рождество календарь с кантри-музыкантами, а в начале января – записку, спрашивая, делаю ли я вообще что-нибудь. Я решил послать ему «Кэрри» – пусть знает, что я еще жив и размахиваю битой, пусть всего лишь на скамейке запасных.

Примерно через три недели я получил письмо (осторожное), где говорилось, что, по мнению Билла, «Кэрри» может пойти, если последнюю четверть книги привести в соответствие со сдержанным ходом событий, происходящих раньше. Я понимал, о чем он: я очень торопился закончить книгу, и последние пятьдесят страниц черновика были похожи на забытый (к счастью) фильм ужасов «Мозг с планеты Ароус» с Джоном Агаром.

Все еще в отсутствие новых идей, я переписал вещь согласно предложенным указаниям и увидел, что его идеи оказались удачными. Нет, так несправедливо: идеи Томпсона оказались настолько хорошими, что о таком можно было бы только мечтать. Как если бы он увидел уголок сундука с сокровищами, торчащий из песка, и безошибочно отметил колышками возможные границы закопанного клада.

Так я в первый раз увидел, что должен делать редактор. Наверное, и впоследствии советы Томпсона были хороши или вели к лучшему, но данный конкретный совет был вдохновляющим. От легкости, с которой его предложения укрепили основной посыл книги, голова кружилась.

Когда Томпсон прочел переписанный вариант, я получил еще более обнадеживающее письмо. В феврале 1973 года я одолжил 75 долларов у бабушки моей жены (под ожидаемый возврат налогов) и поехал на «Грейхаунде» в Нью-Йорк повидаться с Биллом Томпсоном.

Автобус выехал из Бангора ранним вечером и проехал по шоссе номер 2 мимо нашего трейлера без телефона, стоящего в самой глубине темного-темного Хермона. К автовокзалу портового управления Нью-Йорка он прибыл в четыре часа утра. Два часа я просидел на вокзальном стуле перед работающим за монетки телевизором, боясь выйти на улицу. Вокзал был набит интересными и весьма зловещими персонажами: шлюхами, жуликами и что-то бормочущими старыми тетками с кошелками.

На мне был костюм, смотрящийся, как я надеялся, хотя бы среднеприлично: вельветовый пиджак и просторная красная водолазка. К сожалению, у пиджака не было кожаных заплат на локтях. В кармане у меня лежали десять долларов и обратный билет на автобус. С пятьюдесятью центами я расстался в обмен на план города (бедность не позволяла ездить на такси) и примерно в шесть утра двинулся в пеший путь к издательству «Даблдей» на Парк-авеню. Встреча была назначена на время ланча.

Издательская публика славится своими «ланчами» – до смешного скромное название для трапез, которые даже в те пред-энергетически-кризисные, пред-галопирующе-инфляционные времена могли доходить до 120 долларов на четверых. В тот день мы (Томпсон, я и еще секретарша Томпсона, красивая брюнетка по имени Надин Вайнштейн) вполне скромно пообедали в ресторане с названием «Ондрес» недалеко от офиса «Даблдей». С одной стороны, это был самый лучший «издательский ланч» за всю мою жизнь, с другой – самый худший. Но в любом случае – самый памятный.

Я стер обе ноги до волдырей, надев сдуру новую пару туфель, купленную специально для этой поездки. Шея ныла от глядения по сторонам – сельский парень, впервые в городе – «ух ты, какие дома высокие!». После бессонной ночи в автобусе я заказал себе джин-тоник и тут же опьянел. Никогда в жизни я не был так решительно намерен не осрамиться и никогда (во всяком случае, после бала в предвыпускном классе) не был так убежден, что это обязательно произойдет. И в довершение всего я заказал феттучини – блюдо, которого бородатому мужчине следует избегать.

Вопреки всему этому Билл и Надин вели себя так, что мне с ними было легко, насколько это было возможно. Что бы ни говорили о холодности, надменности, а зачастую и откровенной грубости нью-йоркцев (и в этих обвинениях есть доля истины), обратной стороной той же медали является искреннее гостеприимство коренных нью-йоркцев. Вопреки застрявшему в бороде феттучини и гудящему в голове джину, мне понравился тогда этот ланч – и нравится сейчас, спустя пять лет.

Я попросил Билла, который оказался шире в плечах, чем я, и на два дюйма выше моих шести футов с тремя дюймами, оценить шансы на публикацию «Кэрри» в «Даблдее». Он мне сказал, что оценивает как шестьдесят к сорока. Позже я узнал, что шансы были намного выше, но он боялся сглазить.

Через месяц Табби позвонила мне в школу, когда у меня было «окно». Я поднялся в офис, понимая, что ей пришлось ради звонка зайти к соседям, и уверенный, что случилось одно из двух: или «Даблдей» решил напечатать «Кэрри», или кто-то из детей свалился с крыльца и разбил себе череп.

Оказалось, первое. Билл прислал телеграмму (в тот же день я ему перезвонил из телефонной будки возле единственного в Хермоне магазина). «Даблдей» выпускает «Кэрри». После полутора тысяч ненапечатанных машинописных страниц я стал по-настоящему «автором первого романа».

«Даблдей» предложил аванс в 2500 долларов – очень неплохой для первого романа (я бы не обиделся и на 1500 долларов, что в то время было более чем нормально). В этот вечер мы с Табби долго беседовали по душам о неожиданной удаче и вообще о самом факте, что книга будет напечатана. Я ей сказал, что от дальнейших продаж не стоит ждать и цента: у первых романов есть скверная привычка проваливаться в рознице. Авансы рассчитывают на основе ожидаемых продаж: в библиотеки и одной старушке в Уилинге, Западная Виргиния. Она рискнет поставить на темную лошадку пять долларов девяносто пять центов и купить автора, не ставшего брендом.

Я предложил отпустить на покой наш безнадежно больной «бьюик» и с аванса купить новую машину – малолитражку – без долгов и рассрочек. Табби спросила насчет продаж в бумажной обложке, и я объяснил политику издательства, из-за которой наши пути разойдутся через четыре года. Политика «Даблдея» насчет денег за бумажные обложки – деление 50 на 50, и это не обсуждается. Я сообщил, что очень многие первые романы никогда вообще не попадают на этот рынок и что большие продажи книг в бумажной обложке («Крестный отец» Марио Пьюзо был продан «Фосету» за год до того за неслыханную цену в 420 000 долларов – новый рекорд, но это были гроши по сравнению с тем, что потом заплатили за «Рэгтайм» Э. Л. Доктороу и «Дураки умирают» Марио Пьюзо) – это спорадические вспышки молний.

Я пересмотрел свои взгляды на собственную книгу и понял, что ее настоящий рынок – это в основном рынок молодой, где потребитель «запрограммирован» покупать книжки в обложках, но не в переплетах – тот же рынок, где потребителя запрограммировали соглашаться на цену альбома записей, на доллар с хвостиком отличающуюся от цены книги в переплете. Но жене я объяснил, что нет причин верить, будто какой-нибудь нью-йоркский покупатель бумажной обложки будет смотреть на вещи именно так. Я тогда верил (сейчас верю в меньшей степени), что крупные издатели превосходно умеют опознать блестящую и даже просто грамотную вещь, но что и как будет продаваться – в этом они понимают меньше любого продавца газетного киоска.

В том, что касается переплетов, ситуация не изменилась. Мне кажется, что все крупные издательства, выпускающие книги в переплетах, почти сознательно продвигают недоступные книги за счет других, написанных по-английски. Я не говорю здесь о выдающихся книгах. Я не тот писатель, который будет вам говорить, что по Америке ходят и подбираются нечитанные Томасы Пинчоны, Уильямы Котцвинкли и Доны Делилло, издатели же тем временем с чековыми книжками в руках гонятся за куда не годными однодневками. Я так не скажу, потому что я так не думаю. Уж если на то пошло, верно как раз обратное: Доктороу написал «Рэгтайм» на грант, у Томаса Уильямса была финансовая поддержка, когда он писал свой чудный роман «Волосы Гарольда Ру», получивший Национальную книжную премию, и я уверен, что почти любое нью-йоркское издательство было бы счастливо опубликовать нового Томаса Пинчона – как бы он ни был до умопомрачения глубокомыслен и туманен. Но Уильям Питер

Блэтти получал бесчисленное количество отказов, пока не нашел наконец издателя для «Изгоняющего дьявола», а Пьюзо через то же самое прошел с «Крестным отцом». Превосходную книгу издатели с их глубокими знаниями английской литературы и с их огромным опытом чтения узнают безошибочно. Но есть люди, до сих пор себя грызущие за то, что не поняли коммерческого потенциала «Чайки по имени Джонатан Ливингстон».

Издатели бумажных обложек более настроены на коммерческую ценность, и вот почему книги в бумажных обложках продаются совершенно непропорционально своим слишком дорогим собратьям. По собственному опыту чтения я бы сказал, что двумя издательствами, выпускающими книги в переплетах и наиболее чувствующими коммерческий потенциал, являются «Патнем» (издатели «Крестного отца») и «Даблдей» – моя книга вышла через два месяца после «Челюстей» Питера Бенчли, и у меня была возможность наблюдать работу над этой книгой отдела рекламы и субиздательского права. «Даблдей» загнал книгу в список бестселлеров, как Джим Райс подает фастбол: надежно и уверенно.

Я сказал Табби, что мы можем надеяться на издание в бумажной обложке. Возможно, за него получают целых 60 000 долларов. Половина от этого была бы равна 30 000 долларов, и я бы в этом случае мог бросить преподавание на пару лет и только писать. Может быть, даже три года удалось бы выкроить, если усреднить подоходный налог за последние несколько лет и жить почти впроголодь.

До сих пор я не могу до конца понять, что же случилось с романом и как вышло, что его сперва прочли в «Нью американ лайбрери»²⁴, в итоге издавшие «Кэрри» в обложке под своей маркой «Сигнет». Кое-что мне рассказывали, но слухи я здесь передавать не буду. Что случилось, то случилось. Эта компания сделала перехватывающее предложение в 400 000 долларов, что на 340 000 долларов превзошло мои самые смелые ожидания и показало, что продажа бумажной обложки «Крестного отца» была не единичным ударом молнии, а первым залпом в ценовой войне бумажных обложек – той самой войне, что заставила издателей бумажных обложек сделать качественный скачок в деле титульных рисунков, продвижения, дистрибуции и оптовых цен со всеми услугами.

Сказать, что мы с Табби были ошеломлены таким поворотом дела, – было бы преуменьшением. Нет в английском языке слова, которое могло бы точно передать нашу реакцию. Томпсон мне позвонил с этой новостью на День матери 1973 года, и я ему в тот же вечер перезвонил домой в полной уверенности, что он на самом деле сказал 40 000 долларов. Следующие две-три недели я жил в постоянном грызущем страхе: мне сейчас позвонят и скажут, что все это ошибка или недоразумение.

После «Кэрри» я наконец завершил Книгу № 5 – засуха закончилась и у меня случились самые плодотворные полгода за всю мою жизнь. Я написал Книгу № 6, психологический роман-саспенс. Но не роман ужасов, для обсуждаемой темы, я думаю, это существенно.

В начале марта 1973-го, едва закончив черновик Книги № 6, я начал Книгу № 7. Она родилась из праздного разговора за столом с участием Табби, моим и моего давнего друга Криса Чесли. Я читал в школе факультативный курс, темой которого были фэнтези и научная фантастика. Среди прочего я разбирал великий вампирский роман Брэма Стокера «Дракула». Эту книгу я первый раз прочел в одиннадцать лет, примерно за четырнадцать лет до описываемых событий, и с тех пор с легендарным графом сталкивался только в его воплощении (с помощью Кристофера Ли) в фильмах студии «Хаммер».

Возвращение к этой книге стало приятным и значимым открытием. Нет лучше книги для литературного класса – можно было обсудить десятки разных тем, и на меня произвело впечатление, сколько у этой книги граней: мощное ощущение присутствия крови, детский восторг Стокера перед разворачивающейся крылья технологией конца столетия, его небрежное владение

²⁴ Далее по тексту – издательство «НАЛ».

сюжетом и персонажами. А более всего меня поразило, как он сделал графа еще страшнее, держа его за сценой: после встречи с Джонатаном Харкером в начальных главах граф все время держится за кулисами.

Создание графа Дракулы было исполнено Стокером как оптическая иллюзия. Так ребенок, шевеля пальцами, изображает на экране огромного зайца. В этой книге, как ни в какой другой, Стокер четко осознает, что тени всегда выше, чем предмет из плоти и крови.

В тот день застольный разговор ушел в рассуждения, что было бы, если бы Дракула вернулся сегодня, и не в Лондон с его «кишащими миллионами» (как их назвал Стокер с чисто викторианским самодовольством), а в одноэтажную Америку. Я в шутку сказал, что вампир выживет недели три максимум, а потом за ним приедет Ефрем Цимбалист-младший в сопровождении ФБР и увезет его прочь – жертву телеграфа и бог знает каких еще систем наблюдения.

– Давно же ты не был в Камберленд-Сентере, – немедленно ответил мой друг Крис.

– Или в Эддингтоне, – добавила Табби, раньше меня поняв идею.

До меня начало доходить. В Мэне полно маленьких городков настолько изолированных, что там может случиться что угодно. Люди могут исчезать, пропадать и даже возвращаться живыми мертвецами.

Я начал вертеть эту идею в голове, и она стала отливаться в возможный роман, я даже думал, что хороший, если мне удастся придумать город такой степени реальности, чтобы она компенсировала зловещесть шайки вампиров, словно сошедших со страниц комиксов.

К счастью, я включил в занятия с учениками другой группы пьесу Торнтона Уайлдера «Наш городок», к тому же я мог вполне полагаться на свой собственный опыт: я вырос в городке с единственным светофором. Если бы не получился город, вряд ли бы получилась и книга. Но вышло так, что получились они оба – и город, и книга. Книга № 7, изначально названная «Второе пришествие», была опубликована после «Кэрри» в канун Хеллоуина 1975-го и получила название «Жребий Салема».

Черновик «Жребия» я закончил за день до того, как позвонил Томпсон и сказал, что издательство «НАЛ» платит кучу баксов за права перепечатки «Кэрри». В качестве ударной концовки эйфорического разговора он сообщил, что нам следует подумать о следующем романе.

Примерно через месяц я написал Биллу письмо, где говорилось, что у нас некоторое затруднение. У меня было две книги, и я не мог выбрать среди них. Одна – роман-саспенс, другая – только смеяться не надо – про вампиров, захвативших городок в штате Мэн.

Насколько я понимаю, этим и был начат процесс превращения моего имени в бренд – процесс, не слишком отличающийся от формирования типажа актера в Голливуде. Недавно я видел Брюса Дерна в одном ток-шоу по телевизору. Он стонал, что никто и не подумал бы дать ему ту роль, что получил Джон Войт. Примерно через неделю в другой передаче на похожую тему сетовал Берт Рейнолдс. Обратите внимание, что я говорю о формировании типажа, а не о раскрутке до статуса звезды: и в книжном, и в киношном мире эти процессы полностью различны.

Билл предложил, чтобы в свете «Кэрри» мы сперва рассмотрели вампирский роман. Я послал ему рукопись. Он написал очень положительный отзыв, упомянув, что потратил целиком солнечный летний уик-энд на пребывание в городке Салемс-Лот с Беном Миерсом, Сьюзен Нортон и прочей компанией. Он считал, что структурно роман построен исключительно задом наперед, но переделать это, говоря на издательском жаргоне, можно будет «почти без правки». Второе, что заметил Билл и что я почти просмотрел в своей эйфории по поводу продажи «Кэрри» и радости, что продолжение ему понравилось, – это возможная опасность, что я могу приобрести репутацию «писателя о привидениях».

Я на это ответил, что репутация следует за функцией, как и форма. Я буду писать то, что пишется само изнутри меня, а клеить ярлыки предоставлю критикам.

Как оказалось, о критиках мне не надо было волноваться. Меня просто игнорировали – как нувориша-ирландца, правдами и неправдами раздобывшего себе приглашение на ужин в компанию «Бостонских браминов». «Кэрри» получила рецензию в колонке Ньюгейта Каллендара «Преступники на свободе» в воскресном книжном обозрении «Нью-Йорк таймс» (потом Полин Кейл небрежно отбросила ее в сторону как «непритязательную халтуру» в трагикомической горячей двухстраничной рецензии на фильм Брайана де Пальмы). На «Жребий Салема» там рецензии вообще не было.

Издательство «НАЛ» выпустило «Кэрри» в бумажной обложке в апреле 1975-го (я увидел ее в продаже впервые в Лас-Вегасе, где она потом была запрещена в школах из-за «непристойного языка»), и преинтереснейший процесс превращения писателя в бренд начался. Это, как мне кажется, тот самый процесс, который сделал из Джозефа Уэмбо нашего «полицейского романиста», из Хелен ван Слейк – автора женских книжек «наш-теперешний-образ-жизни», из покойной Жаклин Сьюзанн – автора на тему «секс-в-медиа».

Этот процесс лучше всего идет с писателями, которые способны выдавать произведения регулярно. Он в чем-то похож на работу атомного реактора, только автор производит не все большее число столкновений все более быстрых атомов, нарастающее до критической массы, а ряд книг, которые все быстрее и быстрее рикошетируют между изданиями в переплетах и обложках.

«Кэрри» была издана в обложке за полгода до выхода «Жребия» в переплете. Идея была в том, что относительно дешевое издание в обложке («Кэрри» в издании «НАЛ» продавалась за 1,5 доллара) познакомит со мной тысячи читателей, и восемьдесят-девяносто из каждой тысячи будут так заинтригованы, что побегут покупать «Жребий Салема» в переплете, тем самым вгоняя книгу в список бестселлеров, тем самым порождая дополнительный интерес к будущему изданию в обложке (если бы каждый раз, как я слышал «дожидаюсь выхода в бумажной обложке» мне давали пять центов, я бы бросил писать и уехал на Арубубу), тем самым подогревая еще больший интерес к следующему изданию в переплете, и так до тех пор, пока вместо работающего атомного реактора этот идеальный симбиоз переплет – обложка создаст денежную машину, выплевывающую баксы до скончания веков – или пока хотя бы писатель не свалится мертвым от инфаркта в Кливленде при поедании на ужин «Чикен сюрприз».

Ну, поначалу так не получалось, но все к этому стремились. «НАЛ» напечатало свое оригинальное издание «Кэрри» с довольно загадочной обложкой. На ней было изображено девичье лицо, парящее над мистическим черно-синим фоном. Названия романа на обложке не было, моего имени тоже. Просто лицо девушки. Потом мне Хёрб Шналл, президент «НАЛ», сказал, что случилось. Первоначальное издание было с «двойной обложкой». Когда читатель переворачивал ее первую страницу, перед ним на весь разворот представляла фотография маленького новоанглийского городка, объятая пламенем. На титуле вертикально вниз к правому внутреннему углу бежала надпись «КЭРРИ» и имя автора.

План, сказал Хёрб, состоял в том, чтобы имя автора и заглавие будто выступали из ниши. Эта техника штамповки – один из многочисленных фокусов (не слишком хорошее слово, но единственно точное), с помощью которых издатели наострились преодолевать первое читательское отчуждение. «Если ты заставил читателя взять книгу, – говорил мне Хёрб, – если он повертел ее в руках, то ты уже наполовину уговорил его ее купить».

Как бы там ни было, но издательство «НАЛ» слишком далеко зашло по этой дороге со своими планами, и когда типография сообщила, что идея с хитрой обложкой просто не получится, отступать было поздно. Надо было либо печатать книгу без автора и названия, либо делать обложку с нуля. Решено было оставить как есть. Книга выступила неплохо. Не так,

чтобы попасть в недавно организованный список бестселлеров в бумажной обложке «Нью-Йорк таймс», но достаточно, чтобы достичь волшебной отметки в миллион.

«Кэрри» в переплете не была совсем уж провалом, но и особо крупным успехом тоже не стала. Продано было порядка 13 000 экземпляров, что окупило все производственные издержки, но не особо дало прибыль. В ту же осень «Даблдей» напечатал «Жребий Салема», который показал цифры вдвое лучше. Продано было примерно 26 000 экземпляров по 7,95 доллара каждый (удачная покупка для романа длиной в четыреста страниц), и книга отлично выступила, став альтернативным выбором «Литерари гилд». Оказаться выбором книжного клуба – это чудесное ощущение. Как территория новеллы лежит между территориями романа и рассказа, так и члены клуба «книги – почтой» находятся между покупателями книг в переплете и тем легионом, который – помоги нам боже! – «ждет выхода в бумажной обложке». Но в то время как территория новеллы опустошена голодом и недоразвита, страна книжного клуба похожа на маленькую и аккуратную социалистическую демократию. Приятно быть альтернативным выбором, еще приятнее быть основным. А причина, по которой основным быть хорошо, состоит в том, что если член клуба забудет прислать заполненный бланк, книгу ему все равно пришлют. Если вы попадаете в основной выбор, члены клуба *должны* как-то с вами разбираться – пусть даже отметить галочкой в компьютерной карточке «НЕ ПРИСЫЛАТЬ».

«Жребий Салема» в «НАЛ» прочитали с большим энтузиазмом, во многом связанным с тем, что безошибочно был узнан возникающий бренд. Литература ужасов была в те дни в моде – куда больше, чем сейчас, – и в своей второй книге я никак не пытался сменить рыжий парик и клоунский грим на трубку и твидовый пиджак и написать что-то Глубокое и Значительное. В каком-то смысле для «НАЛ» «Жребий Салема» должен был выглядеть даже лучше, чем «Кэрри». Он был продан «Уорнер бразерс» за огромные деньги и стал *большой* книгой. Единственная проблема – незначительная – состояла в том, что «Даблдей» издал книгу в октябре. Обычная практика состоит в том, что книга в бумажной обложке печатается через год после переплета, так что «Жребий Салема» должен был бы выйти в октябре 1976-го. Но покупательские циклы для книг в переплетах и обложках так же противоположны, как времена года в Северной Америке и в Австралии. Период с октября по март для бумажных обложек – это «конские широты»: люди покупают здоровенные книги для журнальных столиков вроде «Скалолазание в Южной Америке» или «Грумминг веймаранера» (не говоря уже про большие осенние романы) в качестве подарков на Рождество, а после Рождества тратят деньги, подаренные тетюшками и бабушками, на вещи того же рода.

С марта по октябрь покупают книги в бумажных обложках. Почти все они – для пляжа и каникул, а книги в переплетах пылятся на полках. «Жребий Салема» показался сотрудникам «НАЛ» романом летнего типа: большим, многоплановым, но не слишком требующим усилий. В силу чего с «Даблдеем» договорились выпустить его не в октябре, а в августе.

Весной 1976 года нас с Биллом Томпсоном пригласили в офис «НАЛ» обсудить планируемую обложку – нам дали понять, что без полного одобрения автора они с места не двинутся. Это, мягко говоря, пробудило у нас любопытство.

Нас завели в маленькую комнату, где стоял треножник, а на нем – что-то, накрытое серой тканью. Очень было похоже на сцену из какого-нибудь романа про Мэдисон-авеню.

Я себе представлял все – от еще одной двойной обложки со штампом и до каких-то 3D-эффектов. Когда арт-директор «НАЛ» стал излагать концепцию издательства по поводу обложки для романа о современных вампирах, я сказал (несколько нервно, наверное), что меня вообще все устраивает, лишь бы на обложке было мое имя. Арт-директор и Хёрб Шналл переглянулись, и у меня упало сердце. Потом серую ткань убрали, и нашим глазам предстала обложка: черное тиснение девичьей головы. С курчавыми волосами, с глазами без зрачков она была похожа на греческие бюсты. Единственным пятнышком цвета на всей обложке была

капелька крови у девушки в углу рта. И название, и фамилия автора находились на задней стороне обложки.

Я одобрил проект. Несколько напряженно, но одобрил. В последующих изданиях книги голова осталась, но появилось название и имя автора, тисненые на обложке серебром. Ффух.

Черная обложка сработала отлично. «Жребий Салема» поднялся до первого номера в списке бестселлеров «Таймс» и до второго в списке «Паблишерз уикли».

К концу лета 1974-го вся наша семья переехала в Колорадо. Тому было две причины. Одна – я знал к тому времени, что уже публикую два романа с действием в штате Мэн и надо бы поискать новые декорации. А другая – нам давно уже хотелось поехать в Колорадо и посмотреть, так ли там хорошо, как нам говорили.

В конце сентября 1974 года мы с Табби ночевали в большом старом отеле «Стэнли» в Эстес-Парке. Как оказалось, мы там были единственными гостями: на следующий день заведение закрывалось на зиму. Бродя по коридорам, я подумал, что здесь было бы идеальное – может, даже образцовое – место действия для романа с привидениями. Я в это время изо всех сил старался написать роман с похищением по мотивам истории с Патрицией Хёрст и Симбионистской армией освобождения, в которой можно было, кажется, усмотреть практически любой известный драматический аспект. История, достойная Шекспира, – если можно себе представить, что Шекспир сумел уложить в пятистопный ямб слова «гребаные фашистские свиньи». А вот в роман она никак не складывалась. Я продолжал ее машинально теревить несколько недель, а потом решил отложить в сторону ради рассказа об «отеле с привидениями».

Никогда мне не приходилось работать над книгой, так гладко писавшейся. В общем, я всегда писал достаточно быстро, но при этом верил, что скорость, с которой ты пишешь, мало имеет отношения к проблемам, которые ты решаешь или не можешь решить. Можешь писать медленнее Джозефа Хеллера, а книга все равно получится плохая. Мой собственный подход к проблемам в сюжете или теме – к возникающему иногда неопределенному общему беспокойству от книги, над которой работаешь, – состоит в том, чтобы продираться сквозь них, а если нужно – бороться с ними голыми руками, как шахтер с обвалом.

Я не хочу сказать, что усердие и целеустремленность всегда приносят победу – потому что это не так (и чтобы это знать, не обязательно быть романистом). Единственное, на что я всегда мог надеяться, – это на свое умение прочесть готовый текст и отличить хорошую работу от плохой. Такой образ действий стоил мне многих ошибок, вероятно, то были ошибки моего вкуса, а это точно не та проблема, которой должен заморачиваться писатель – во всяком случае, если хочет сохранить здравый рассудок.

Так вот, с Книгой № 8 таких проблем не было. Повествование разворачивалось без сучка и задоринки. Никогда не возникало этого гнетущего чувства, будто сбился с пути. Писатель – путешественник, и вот эта дорога оказалась очень гладкой.

Зато туманной и пугающей была местность по сторонам. Книга представлялась (мне по крайней мере) прежде всего рассказом о человеке злосчастном и жалком, постепенно выпускающим свою жизнь из рук, о человеке, невольно уничтожающем все, что он любит. За первые три-четыре месяца мне удалось написать черновик этого романа, который я назвал «Сияние». Я будто вернулся в тот трейлер в Хермоне, в полном одиночестве, нарушаемом только гудением снегоходов и моими собственными страхами: страхами, что был у меня шанс стать писателем, а я его упустил, страхами, что не надо было мне идти работать учителем, страхами, что моя семейная жизнь катится в болото, да и по дороге где угодно могут быть зыбучие пески.

Но когда в январе того года я приехал в Нью-Йорк из Колорадо посмотреть отредактированный текст «Жребия Салема» (который должен был выйти спустя восемь месяцев), то сказал Биллу Томпсону, что написал новую книгу, и очертил ее сюжет. Говорят, что есть авторы, великолепно умеющие излагать краткое содержание – то есть так же хорошо рассказывающие

ушно, как умеют писать, – но я сам не из них. Сюжет «Сияния» я изложил примерно за две тысячи кружек пива в симпатичной гамбургерной с названием «Джасперс».

Билл отнесся без особого восторга. Он считал, что основная идея книги звучит весьма похоже на «Жертвы Всесожжения» Мараско – он знал, как я этой книгой восхищаюсь, – и что длинный роман о семье, застрявшей в отеле с привидениями, лишь закрепит на мне ярлык «писателя о привидениях». Вообще-то, конечно, для редактора раздвоение личности входит в должностные обязанности: с одной стороны, Билл был сотрудником компании, которая ничего бы против третьего романа ужасов не имела – это бы сильно раскрутило новый бренд; с другой стороны, он был просто другом Стива Кинга и считал, что я действую себе во вред и порчу свое будущее.

Писатели вообще насчет этого «будущего» – параноики. Конечно, работа жуть до чего гламурная: кто бы не пожелал быть Янгбладом Хоуком, будь у него возможность? Никто тобой не командует, не надо отсиживать с девяти до пяти, не надо каждое утро бриться полупроснувшись, глотать наспех завтрак – и бегом на работу, в цех или в контору. Сплошные авторские вечера с раздачей автографов, деловые обеды в «21» – и, конечно же, заплаты на локтях вельветового пиджака плюс трубка, набиваемая экзотической травой из сделанного на заказ кисета от Гуччи.

Реальность же куда более прозаична. На самом деле тобой командуют, хотя командир – не человек. Это дедлайн. И часы работы у тебя тоже вполне себе регулярны – это если ты хочешь, чтобы все-таки что-то у тебя получалось. (Я лично даю себе отпуск на Рождество, собственный день рождения, Пасху и Четвертое июля, остальные 361 день работаю.) Насчет авторских вечеров в книжных магазинах – иногда они удаются, но если они проваливаются, тебя скорее ждет очень даже комичное замешательство. Автора неизбежно спутают с кем-нибудь из клерков (дело в том, что если не считать Янгблада Хоука, писатели в большинстве своем *выглядят* как клерки), по крайней мере одна пожилая дама у тебя осведомится, где женский туалет, а толстый подросток с багровым, как извержение Мауна-Лоа, лицом спросит, где тут книжки по кунг-фу стоят.

В узнаваемости писателя есть свои хорошие стороны, но они почти всегда связаны с узнаванием имени. А в лицо тебя узнают тогда, когда ты бы предпочел остаться анонимным. Когда раскручивали «Сияние», я день провел в Питсбурге. Мероприятия по раскрутке идут определенным образом: обычно в центре события «обед с автором» или «банкет с автором» (еда, как уже было замечено, представляет собой некоторое подобие курятины или ростбифа, отсвечивающий ненатуральным рубином в лужице соуса под безжалостным флуоресцентным светом банкетного зала какого-нибудь отеля), но главная цель – заманить тебя в большой город, чтобы ты сорвал столько медийного времени, сколько сможешь.

В Питсбурге я принял участие в утреннем шоу «А.М. Питсбург» – вместе с трупой цирковых лошадей, клоуном, который выделывал зверушек из воздушных шаров, и взводом семилетних каратистов, зловеще скользивших из студии в студию, высокими пронзительными голосами испуская леденящие кровь крики «хейяя!» и «ки-а!». В промежутке между конями (на лужайке за зданием телестудии) и детками-каратистами меня интервьюировали и просили оправдаться, зачем я пишу романы о призраках и ходячих мертвецах в гламурном современном мире, где изо всех сил загрязняют воду, истощают озоновый слой, уничтожают пахотную землю ради добычи угля – лишь бы Америке никогда не пришлось столкнуться с жизнью, где нет вечернего бейсбола.

Днем я продолжил это занятие, на этот раз выступая со своим приватным танцем между экспертом по косметике – дамой настолько накрашенной, что выглядела она интереснейшим образцом живых мумий, – и пожилой женщиной, высохшей почти до призрачного состояния. Она пропагандировала новую диету.

В тот же вечер я выступал на «авторском ужине» вместе с Бренданом Гиллом из «Нью-Йоркера» (он представлял свою книгу про Чарльза Линдберга) и мультипликатором Жюлем Фейффером (представлявшим свой роман «Экройд»). Празднество шло как по маслу, и в конце концов мы втроем поднялись в ресторан, который питсбуржцы называют «Инклайн». Мы сидели, и, глядя на открывающийся вид, пили джин.

В какой-то момент я почувствовал, что «авторский ужин» с совершенно неприличной поспешностью желает пробить себе дорогу наружу. Извинившись, я побежал в мужской туалет для выполнения функции, которую мы в младших классах называли «номер два».

Туалет оказался чудом византийской роскоши – весь черный мрамор, а простор такой, что еще чуть-чуть – и туда мог бы влезть весь мой хермонский трейлер. К этой роскоши прилагался пожилой чернокожий служитель, стоявший возле полок с полотенцами, щетками и помадой для волос. Но почему-то двери со всех кабинок были сняты.

Я уже ощущал, что нужно очень торопиться, если не хочу оконфузиться самым ужасным образом, и рванул к кабинке. Конфуза я избежал, но едва-едва. И сидел в самой что ни на есть жалкой позиции со спущенными штанами, а в животе кипела буря. В этот момент служитель повернулся посмотреть, что там происходит. В электрическом свете мягко блеснула коричневая лысина, и он сказал:

– Слушайте, да вы же Стивен Кинг! Видел вас утром в телевизоре. Да ведь моя жена *все* ваши книги перечитала!

И тут, к моему неопишуемому ужасу, этот человек, достав ручку и клочок бумаги, двинулся к моей кабинке, где я беспомощно сидел. Надеюсь, этот автограф останется единственным, который мне пришлось давать, сидя на толчке.

Разумеется, жизнь писателя имеет и свои преимущества. Рабочий день регулярный, но короткий, а в моем случае еще и хорошо оплаченный. Однако есть очень важный финансовый и психологический минус – неопределенность. Если зарабатываешь хорошие деньги, критики тебя обычно не любят. Если же критики тебя любят, есть большая вероятность, что вечером вся твоя семья соберется за столом над кастрюлькой лапши быстрого приготовления. Социального страхования нет, и свою пенсионную программу ты тоже должен обеспечивать сам, проявив предусмотрительность. План Кеога или что-то в этом роде – если можешь себе позволить. Тебе придется смириться с фактом, что у тебя нет регулярной заработной платы, и если ты заработаешь большую кучу денег, то приличную долю из нее заберет Налоговое управление США – этой конторе все равно, что на следующий год у тебя вообще может не быть работы.

Все это очень мало что доказывает, кроме того, что понятие «будущее» – штука для писателя очень напряженная. Как мне все время напоминает мой агент, твой класс – это класс твоей последней книги. Двух, если у тебя был выдающийся успех. И мне кажется, что единственный верный ориентир, на который следует равняться, – это мое собственное мнение: хорошая получилась книга или нет, а ставит она на меня клеймо автора ужастиков или нет – дело десятое. Я считал, что моя книга напоминает «Жертвы Всесожжения» лишь в том, что в обеих описывается дом с привидениями – произведения этого жанра о потустороннем по самой своей природе имеют друг с другом много параллелей. Как вестерны.

Когда Билл Томпсон увидел книгу, энтузиазма у него решительно прибавилось, и эта книга, из всех моих напечатанных, меньше всего потребовала переделок.

Чудесный отдел субиздательского права в «Даблдее» стал над ней работать, и книга породила много пара еще до выхода – несомненно, в силу того, что ее можно было уже назвать «роман Стивена Кинга» (как если сказать «Хелманс», каждый поймет, что речь идет о майонезе). В аннотации на суперобложке меня называли «мастером современного романа ужасов», аккуратно обойдя таких мастеров, как Ширли Джексон, Ричард Матесон и Айра Левин, к которым я и сейчас не приблизился.

Снова книгу купила компания «Уорнер бразерс», на этот раз собираясь привлечь в качестве режиссера Стэнли Кубрика, на главную роль Джека Николсона, а на роль его жены – Шелли Дювалл. Потом возникла проблема с названием. Компания хотела переименовать книгу и назвать «The Shining» вместо «Shine», поскольку последнее слово до Второй мировой служило презрительным прозвищем для чернокожих, которые часто работали чистильщиками сапог²⁵. Тут бы не было проблемы, не будь одним из главных персонажей черный повар по имени Дик Холлоран. Кто-то из отдела, ответственного за названия фильмов в «Уорнер бразерс» (не знаю, может быть, тот самый псих, который хотел переименовать «Жребий Салема» в «Как голосует Мэн, так голосует вся страна»), счел, что название придает чернокожему персонажу сатирический оттенок. Так что мы сменили название (исходное было взято из песни Джона Леннона «Instant Karma», где в припеве есть такие слова: «Well we all shine on/Like the moon and the stars and the sun/Well we all shine on»²⁶, с чем мне пришлось смириться, хотя до сих пор новое название кажется мне громоздким и громыхающим. И еще оно уже использовалось – хорошим писателем по имени Стивен Марлоу.

Помимо продажи в кинематограф, «Сияние» было поставлено на первое место «Литературной гильдией», а права на издание в бумажной обложке проданы «НАЛ» за очень приятную сумму. И вскоре после выхода в «НАЛ» «Жребия Салема» – если точнее, то через десять недель, – «Юнайтед артистс» выпустили на экран фильм Брайана де Пальмы «Кэрри». Тут же «НАЛ» выпустило свое издание, «приуроченное к фильму».

В первом издании роман был распродан под миллион экземпляров, но когда вышел фильм, сразу раскупили еще полтора миллиона, и роман попал в список бестселлеров «Таймс» под номером четыре. Это, несомненно, кое о чем говорит – кое о чем не слишком лестном – о читательских вкусах в нашей стране: люди начинают читать книги, посмотрев фильм. В моем детстве, в пятидесятых, был лозунг: «Прочел книгу – посмотри фильм», сейчас он звучал бы так: «Посмотри фильм – прочитай его новеллизацию, состряпанную халтурщиком из сценария за четыре дня».

С «Сиянием» издательство «Даблдей» рикошетом неплохо окупило создание бренда. Первые две моих книжки были проданы в количестве примерно 35 000 экземпляров в переплете, и их же было продано 4,5 миллиона в обложке. Статистика не годится для ответов на мировые проблемы, но вот из этой можно увидеть, почему выпуск книг в обложке занимает так много издательского внимания. С ее помощью также можно объяснить, почему многие хорошие люди (в том числе я сам) считают, что для индустрии издания книг в переплете уже проявляются огненные письмена на стене.

Ко всему этому я должен добавить, что «Сияние» было моим первым бестселлером в переплете. Книга поднялась до восьмого номера в списке «Таймс» (потом вообще быстро выпала из списка), до седьмого в списке «Паблишерз уикли», до шестого в списке журнала «Тайм». Целую неделю я был попкорновой знаменитостью – размазанной на две страницы в сэндвиче между Бьорном Боргом и Ларри Флинтом. Создание бренда, несомненно, сыграло главную роль в умеренном успехе издания в переплете. Продано было примерно 50 000 экземпляров – вдвое больше, чем «Жребия Салема», и хотя это не было сенсацией по сравнению с другим романом «Даблдей», одновременно выходившим в «Тринити», казалось все же, что я начал приобретать читателей в мире книг в переплетах.

Я уже говорил в начале, что писать в коммерческих целях – занятие опасное. Как курение опасно для здоровья, так и создание популярной литературы опасно для личности писателя. Слишком легко перейти на производство литературного аналога замороженных ТВ-обедов. Я считаю, что после полудюжины первых блистательных романов много лет выпускал заморо-

²⁵ Shoe-shine boy – чистильщик сапог (англ.).

²⁶ Все мы сияем, подобно луне, звездам и солнцу, все мы сияем (англ.).

женные обеды Алистер Маклин. То же самое практически признал покойный Йен Флеминг после публикации последних трех романов о Бонде, вполне себе слабых.

Но работа писателя – писать. После многих лет небрежных рекламных кампаний, бющих наугад, издательская индустрия – направляемая сектором бумажных обложек – наконец, видимо, сообразила, что ее работа – продавать книги. В мире, где люди сходят с ума по посредственным знаменитостям вроде Фэрры или Шер, результатом получается автор-бренд. Я тороплюсь добавить в заключение, что сам я – вполне незначительный пример такого явления. Есть Роберт Ладлэм, Розмари Роджерс, Кэтлин Вудивисс и десятки других. И даже у так называемых серьезных писателей нет к такому иммунитета. Вполне брендом является Гор Видал, в меньшей степени – Курт Воннегут-младший и Пол Теру. Другие, как, например, издававшийся изначально в бумажной обложке Джон Сол, были превращены в бренд в мастерских Великих Издателей.

Но работа писателя – писать, и в кабинете, где ждет пишущая машинка или тетрадь с ручкой, брендов нет. Ни брендов, ни звездных имен – есть только люди, пытающиеся создать нечто из ничего, и у некоторых это получается, другие же терпят неудачу.

Вероятно, первым писателем-брендом был Чарлз Диккенс. В Америке люди толпились на причалах, встречая корабль, несущий на борту «Крошку Доррит» или «Оливера Твиста». Если эта репутация «звездного писателя» ему мешала, то в его поздних работах это не ощущается. Нет также причин считать, что должна была бы мешать. Идея, что сам по себе успех способен повредить писателю, настолько же смехотворна и элитарна, как общепринятое мнение, будто популярная книга – плохая книга. Первое заблуждение предполагает, что писатели более подвержены порче, чем, скажем, политики, а второе – что литературный вкус самой литературной в мире страны нелогично низок. Я не стал бы – да и не мог бы, вероятно, в силу самих своих занятий, – принимать что первое утверждение, что второе. Быть брендом – ничего плохого в этом нет. Но лучше – пытаться быть писателем, пытаться заполнять чистые листы честным и правдивым образом. И если для меня когда-нибудь эти две вещи поменяются местами (а это может случиться медленно и незаметно), – то я буду в большой беде.

*Журнал «Аделина»
1980 г.*

Литература ужасов²⁷

Отрывок из книги «Пляска смерти»

1

Можно попытаться рассказать об американской литературе ужасов и фэнтези за последние тридцать лет, однако главы для этого не хватит; потребуется целая книга, и, вероятно, очень скучная (возможно, даже учебник – апофеоз всех скучных книг).

Но зачем нам для наших целей все книги, написанные в этом жанре? Многие из них откровенно плохи, и мне, как и в случае с телевидением, совсем не хочется упрекать наиболее ярких нарушителей правил жанра в их неудачах. Если вам нравится читать Джона Соула или Фрэнка де Фелитта, читайте. На их книги вы тратите собственные деньги. Но я не собираюсь их здесь обсуждать.

Мой план – обсудить только десять книг, которые, на мой взгляд, представляют самое лучшее в жанре, являясь одновременно и подлинной литературой, и источником развлечения; это живая и неотъемлемая часть литературы нашего столетия и достойный преемник таких книг, как «Франкенштейн», «История доктора Джекила и мистера Хайда», «Дракула», а также «Король в желтом» Чамберса. Я считаю, что эти книги и рассказы выполняют основную задачу литературы: рассказывая истории о выдуманных людях, говорить правду о нас самих.

Одни из книг, которые мы обсудим, стали бестселлерами, другие написаны членами так называемого общества фэнтези, а иные – людьми, которые никогда не интересовались фэнтези или сверхъестественным, но видели в них полезный инструмент, который можно однажды использовать, а потом выкинуть (хотя многие обнаружили, что к этому инструменту быстро привыкаешь). Все они – даже те, кого нельзя отнести к классу авторов бестселлеров, – пользовались в течение ряда лет популярностью, может быть, потому, что произведение в жанре ужасов, которое серьезная критика рассматривает примерно в том же свете, в каком доктор Джонсон – женщин-проповедников и танцующих собачек, может быть занимательным, даже если оно просто хорошо написано. Но когда такое произведение написано гениально, оно способно нанести мегатонный удар (как «Повелитель мух»), и в этом отношении с ним редко могут сравниться другие литературные жанры. Сюжет всегда был неизменным достоинством произведений ужасов, начиная с «Обезьянней лапки» и кончая ошеломляющей повестью Т.Е.Д. Клейна «Дети царства» – о чудовищах (из Коста-Рики, как вам?), живущих под улицами Нью-Йорка. И, думая об этом, невольно желаешь, чтобы те великие писатели, которые в последние годы с успехом стали невероятно скучными, попытались написать что-нибудь в этом жанре и перестали вглядываться в свои пупки в поисках интеллектуальной ерунды.

Надеюсь, рассматривая эти десять образцов, я смогу показать их достоинства как произведений литературы и как средств развлечения и даже определить темы, которые, на мой взгляд, проходят сквозь большинство хороших книг ужасов. Я *обязан* справиться, если хорошо выполняю свою работу, потому что тем этих не так уж много. Ибо, несмотря на мистическую власть над нами, область сверхъестественного в большой литературе очень узка. Можете вновь рассчитывать на появление Вампира, и нашего мохнатого друга Оборотня (порой мохнатого *изнутри*), и Безымянной Твари. Вместе с тем пришло время привлечь и четвертый архетип – Призрака.

²⁷ © Перевод А. Грузберга.

Вероятно, мы также вернемся к противостоянию Аполлона и Диониса; оно существует во всей литературе ужасов, и плохой, и хорошей, потому что восходит к бесконечно интересному вопросу: «Что такое хорошо и что такое плохо?» Поистине, вопрос всех вопросов, не правда ли? Мы убедимся, что главное отличие старой литературы ужасов от новой – нарциссизм, а также что чудовища больше не живут на улице Кленов, а могут выскочить из вашего зеркала – в любую минуту.

2

Вероятно, «История с привидениями» Питера Страуба – лучший из романов о сверхъестественном, опубликованных вслед за тремя книгами, с которых началась «новая волна» ужасов 70-х годов; разумеется, эти три книги – «Ребенок Розмари», «Изгоняющий дьявола» и «Другой». Тот факт, что эти три книги, опубликованные в течение пяти лет, пользовались широкой популярностью, убедил (или переубедил) издателей в том, что коммерческий потенциал у литературы ужасов куда больше, чем у мирно скончавшихся журналов вроде «Станных рассказов» и «Неизвестное» или у переизданий в мягкой обложке книг издательства «Аркхэм-Хаус»²⁸.

Потом были поиски «великих» романов «дрожи и шока», которые привели к появлению поистине ужасных книг. Дальше волна постепенно спала, и к середине 70-х годов начали появляться более разумные бестселлеры: истории о сексе, о крупном бизнесе, о шпионах, о гомосексуалистах, о попавших в беду врачах, об извращенцах, исторические романы, рассказы о сексуальных знаменитостях, военные истории и опять секс. Издатели не переставали искать новые произведения ужаса и печатать их: издательские жернова мелют медленно, но мелко (это одна из причин того, что мощная река размазни каждую весну и осень устремляется из больших нью-йоркских издательств), и так называемые романы ужасов из мейнстрима, вероятно, останутся с нами навеки. Но первый поток обмелел, и нью-йоркские издатели перестали автоматически хвататься за бланк издательского контракта и вписывать в него крупный аванс, как только в произведении намечается что-то зловещее... Начинаящие авторы, обратите внимание!

И вот на этом фоне в 1975 году Ковард, Маккенн и Джогиген напечатали «Джулию» Питера Страуба. Это был не первый его роман: за два года до того он опубликовал «Браки» – совершенно несверхъестественное произведение типа «так-мы-живем-сейчас». Страуб – американец, но десять лет прожил с женой в Англии и Ирландии, поэтому по форме и замыслу «Джулия» – это английский роман о призраках. Действие происходит в Англии, большинство персонажей англичане, и, что самое главное, тон произведения типично английский – холодный, рациональный, почти оторванный от эмоциональной основы. В нем нет ощущения великого театра ужасов, хотя центральная сцена книги его явно предполагает: Кейт, дочь Джулии и Магнуса, подавилась куском мяса, и Джулия убивает дочь, пытаясь кухонным ножом сделать трахеотомию. Впоследствии девочка вернется – в виде злого духа.

Нам не показывают трахеотомию в подробностях: кровь, брызжущую на стену, и руку матери, ужас и крики. Это все прошлое; мы видим его в отраженном свете. Много лет спустя Джулия встречает девочку, которая может быть призраком Кейт, а может и не быть; эта

²⁸ Несколько слов об этом издательстве. Вероятно, нет в Америке ни одного любителя фэнтези, у которого на полке не стоял бы по крайней мере один из характерных томов в черном переплете... и том этот занимает почетное место. Август Дерлет, основатель небольшого издательства, расположенного в Висконсине, был не очень талантливым последователем Синклера Льюиса, зато настоящим гением в издательском деле. «Аркхэм» первым выпустил отдельными книгами Лавкрафта, Рэя Брэдбери, Рэмси Кэмпбелла и Роберта Блоха... и это далеко не все имена из легиона Дерлета. Он печатал книги ограниченным тиражом, от пятисот до пяти тысяч экземпляров, и некоторые из этих изданий – например, «За стеной сна» Лавкрафта и «Темный карнавал» Рэя Брэдбери – высоко ценятся коллекционерами. – *Примеч. автора.*

девочка что-то зарывает в песок. Когда она уходит, Джулия раскапывает песок и находит вначале нож, а потом – изуродованную черепаху. Напоминание о неудачной трахеотомии; изящное, но холодноватое.

Два года спустя Страуб опубликовал второй роман о сверхъестественном – «Возвращение в Арден». Как и «Джулия», «Возвращение в Арден» – это роман о призраке, мстительном духе из ожившего прошлого. Все романы Страуба о сверхъестественном производят сильное впечатление, когда имеют дело с этими старыми призраками; во всех прошлое злобно вмешивается в настоящее. Уже отмечалось, что Росс Макдональд пишет скорее готические романы, нежели истории о частных детективах; точно так же можно сказать, что Страуб сочиняет не ужасы, а готические романы. Если что и отличает от них «Джулию», «Возвращение в Арден» и особенно «Историю с привидениями», так это отказ рассматривать готические условности как нечто статическое. Все три книги имеют много общего с классическими готическими произведениями этого жанра: «Замком Отранто», «Монахом», «Мельмотом Скитальцем» и даже «Франкенштейном» (хотя по стилистике «Франкенштейн» – в меньшей степени готический роман и в большей современный, чем «История с привидениями»); и во всех этих книгах прошлое постепенно становится важнее настоящего.

Может показаться, что всякий, кого интересует история, ценит такой подход; однако готический роман всегда рассматривался как нечто забавное, как безделушка на капоте огромного лимузина англоязычной литературы. Первые два романа Страуба видятся мне неосознанными попытками что-то сделать с этой безделушкой; «Историю с привидениями» отличает – и именно это принесло ей успех – то, что Страуб как будто сознательно уловил суть готической романтики и ее связь с прочей литературой. Говоря иными словами, он понял, для чего предназначена эта безделушка, и «История с привидениями» – занимательное руководство по ее применению.

«История с привидениями» явилась результатом того, что я прочел всю американскую литературу о сверхъестественном, какую только смог отыскать, – говорит Страуб. – Я прочел Готорна и Джеймса, но пошел дальше и прочел всего Лавкрафта и многих его подражателей; я это делал потому, что хотел узнать, кто мои предшественники, ибо к этому времени уже прочно закрепился в жанре. Я прочел Бирса, рассказы о призраках Эдит Уортон, а кроме того – многих европейских писателей... Вначале мне пришлось в голову заставить нескольких стариков рассказывать друг другу разные случаи; я надеялся найти какой-нибудь прием, который впоследствии свяжет все эти истории. Мне нравилась мысль переделать каждую из этих историй в роман; за свою жизнь я выслушал от стариков кучу рассказов об их молодости, об их семьях и тому подобном. К тому же для меня это был своего рода вызов. Потом мне пришлось в голову использовать некоторые старые сюжеты, объединив их в Клубе Чепухи... Эта мысль меня увлекла. Дерзко, думал я, зато здорово. Я написал сокращенные версии «Моего родича, майора Молиню», «Поворота винта» и принялся за «Падение дома Эшеров». Но к этому времени вступление уже угрожало превратиться в целую книгу. Поэтому я оставил в покое По (от сюжета Готорна я отказался, редактируя первоначальный вариант). Мне представлялось, что дальше пойдут собственно истории Клуба Чепухи – монолог Льюиса о смерти его жены, монолог Сиэrsa и Рики о смерти Евы Галли, и так далее».

Первое, что поражает в «Истории с привидениями», это ее сходство с «Джулией». «Джулия» начинается с рассказа о женщине, потерявшей ребенка; «История с привидениями» начинается с рассказа о мужчине, нашедшем ребенка. Но эти два ребенка до странности похожи, и обоих окружает атмосфера зла.

Из «Джулии»:

Почти сразу она снова увидела светловолосую девочку. Девочка сидела на земле в удалении от других детей, мальчиков и девочек, которые осторожно следили за ней... Светлово-

лосая девочка что-то сосредоточенно делала руками. Лицо у нее было серьезное... Именно это придавало сцене сходство с представлением... Девочка сидела, вытянув перед собой ноги на песке, высыпавшемся из песочницы... Девочка теперь негромко разговаривала со слушателями, расположившимися по трое и четверо на чахлой траве перед ней... Дети были неестественно тихи, поглощенные представлением девочки.

Эта ли девочка, которая заворожала зрителей убийством черепахи у них на глазах, сопровождала Дона Уондерли в его необычной поездке из Милберна, штат Нью-Йорк, в Панама-Сити, штат Флорида? А вот какой ее впервые увидел Дон. Вам решать.

Так он и нашел ее. Сперва он сомневался, глядя на девочку, которую как-то утром увидел на детской площадке. Она не была красивой и даже привлекательной – смуглая, нахмуренная, в ношенных вещах. Другие дети избегали ее, но это часто бывает: и, может быть, то, как она в одиночестве бродила по площадке или качалась на пустых качелях, было естественной реакцией.

Но может быть, дети просто почувствовали ее отличие от них...

Он только подозревал, что она не обычный ребенок, и цеплялся за это подозрение с фанатичным отчаянием²⁹.

Джулия из одноименной книги расспрашивает маленькую чернокожую девочку о другой безымянной девочке, которая изуродовала черепаху. Чернокожая девочка подходит к Джулии и начинает разговор, спрашивая:

– Как тебя зовут?

– Джулия.

Девочка чуть шире раскрыла рот.

– Дууля?

Джулия на мгновение поднесла руку к курчавым волосам девочки.

– А тебя как зовут?

– Мона.

– Ты знаешь девочку, которая только что играла здесь? Девочку со светлыми волосами?

Они сидела и разговаривала.

Мона кивнула.

– Знаешь ее имя?

Мона снова кивнула.

– Дууля.

– Джулия?

– Мона. Возьми меня с собой.

– Мона, что делала эта девочка? Рассказывала историю?

– Да. О всяком. – Девочка мигнула.

В «Истории с привидениями» Дон Уондерли очень похоже начинает разговор с другим ребенком о девочке, которая его беспокоит:

– Как зовут ту девочку? – спросил он.

Мальчик поморгал, переминаясь на месте, и ответил:

– Анжи.

– Анжи – что?

²⁹ Питер Страуб. История с привидениями. Перевод В. Эрлихмана. – Жуковский, КЭДМЭН, 1994.

– Не знаю.

– А почему никто с ней не играет?

Мальчик сощурился на него, потом, видимо, решив, что ему можно доверять, приложил ладошку ко рту и шепотом сообщил:

– Потому что она *плохая*.

Другая тема, которая объединяет оба романа – тема в духе Генри Джеймса, – это мысль о том, что в конце концов призраки усваивают мотивы поведения и, возможно, саму душу тех, кто их видит. Если они злы, то их зло порождено нами. Даже объятые ужасом герои Страуба признают это родство. Природа его призраков, как призраков, вызванных Джеймсом, Уортоном и М. Р. Джеймсом, – фрейдистская. Только после окончательного изгнания призраки Страуба становятся поистине нечеловеческими – посланниками мира «потустороннего зла». Когда Джулия спрашивает, как зовут девочку, убившую черепаху, Мона называет ее имя (она говорит «Дууля»). А когда в «Истории с привидениями» Дон Уондерли пытается установить, кто же эта странная девочка, следует такой тревожный диалог:

– Ладно. Попробуем снова. Кто ты?

В первый раз она улыбнулась по-настоящему, но ему не стало от этого легче. Теперь она казалась совсем взрослой.

– Ты знаешь.

– Что ты такое?

– Я – это ты.

– Нет. Я – это я. Ты – это ты.

– Я – это ты.

На первый взгляд «История с привидениями» – экстравагантное сочетание всех ужасов и готических условностей, какие только можно встретить во второсортных фильмах, о которых мы только что говорили. Здесь есть одержимость демоном (Грегори Бейт, второстепенный злодей, живет за счет своей младшей сестры, которая спасается, и младшего брата... которому спастись не удастся). Есть вампиризм, есть мерзости (в буквальном смысле слова: Грегори пожирает свои жертвы после того, как они умирают), есть оборотни самого необычного и пугающего типа. Но все эти страшные легенды – только внешняя оболочка истинного сердца романа, а в сердце этом – женщина... она может быть Евой Галли... или Альмой Мобли... или Энн Мостин... а может быть маленькой девочкой в грязном розовом платье, чье имя – предположительно – Анжи Мол. «Кто ты?» – спрашивает Дон. «Я – это ты», – отвечает она. И вот здесь пульс этой удивительной книги чувствуется сильнее всего. Что есть призрак, столь пугающий нас, как не наше собственное лицо? Глядя на него, мы уподобляемся Нарциссу, который был так поражен красотой собственного отражения, что расстался с жизнью. Мы боимся Призрака по той же причине, по какой боимся Оборотня: это часть нашей души, которая не нуждается в мелких аполлоновых ограничениях. Она способна проходить сквозь стены, исчезать, говорить чужими голосами. Это наша дионисова часть... но все же она наша.

Страуб как будто понимает, что несет корзину, переполненную ужасом, и блестяще использует этот факт. Сами персонажи ощущают, что вступили на территорию ужаса; главный герой, Дон Уондерли, пишет ужастики, а в городе Милберн, штат Нью-Йорк, который становится миром романа, есть меньший мир кинотеатра «Риалто» Кларка Миллигана; во время действия книги в нем проходит фестиваль фильмов ужасов: микрокосм в макрокосме. В одной из ключевых сцен романа Грегори Бейт швыряет одного из положительных героев, молодого Питера Барнса, в киноэкран; в это время в пустом кинотеатре идет «Ночь живых мертвецов». Город Милберн полон живых мертвецов, и Барнса буквально вбрасывают в фильм. Этот прием

не должен сработать: слишком очевидно и надуманно. Но проза Страуба заставляет его работать. Страуб словно помещает нас в зал, полный зеркал (в книге он трижды вольно пересказывает историю Нарцисса): нам постоянно напоминают, что лицо, смотрящее из зеркала, – то же самое, которое смотрит в него; книга говорит, что нам нужны истории о призраках, потому что мы сами, в сущности, призраки³⁰. Неужели это такая уж сложная и парадоксальная мысль, учитывая, как коротка наша жизнь в мире, где секвойя живет две тысячи лет, а галапагосская морская черепаха может протянуть тысячу?

Своей силой «История с привидениями» обязана в основном тому, что из четырех архетипов, которые мы обсуждаем, Призрак – самый могучий. Концепция призрака для хорошего романа о сверхъестественном – все равно что образ Миссисипи в «Гекльберри Финне» Марка Твена; это больше чем символ или архетип – это часть того бассейна мифов, в который мы все должны окунуться. «Вы не хотите узнать о проявлениях в ней разных духов?» – спрашивает младший священник у старшего, когда в «Изгоняющем дьявола» они готовятся к заключительному столкновению с Риган Макнил. Он начинает перечислять их, но отец Меррин обрывает его: «Есть только один дух».

И хотя в «Истории с привидениями» беснуются вампир, оборотень и призрак-людоед, на самом деле в ней есть лишь одна фигура: Альма/Анна/Энн-Вероника... и маленькая Анжи Мол. Дон Уондерли говорит, что она меняет обличья (индейцы называют это «маниту»): она скорее ветвь, чем корень; и все это похоже на покер. Когда мы открываем выигрышную комбинацию, то обнаруживаем, что главной картой нашей колоды Таро является Призрак.

Известно, что по сути своей призраки не злы; многие из нас даже слышали рассказы о призраках, которые помогали людям: привидение велело тете Клариссе не лететь самолетом или предупредило бабушку Вик быстрее идти домой, потому что там пожар. Мама рассказывала мне, что одного ее близкого друга в больничной палате после сильного сердечного приступа посетил Иисус Христос. Иисус открыл дверь палаты интенсивной терапии, в которой лежал Эмиль, и спросил, как тот себя чувствует. Эмиль сказал, что боится умереть, и спросил, пришел ли Иисус за ним. «Пока еще нет, – ответил Иисус, небрежно прислонившись к косяку. – У тебя еще шесть лет. Успокойся». И исчез. Эмиль поправился. Это было в 1953 году. Эту историю я слышал от мамы примерно в 1957-м. Эмиль умер в 1959-м – ровно через шесть лет после того сердечного приступа.

Я сам в своей работе привлек к делу «доброго призрака»: в конце «Противостояния» Ник Эндрос, персонаж, ранее погибший во время взрыва, возвращается, чтобы подсказать полоумному, но доброму Тому Каллену, как позаботиться о герое романа Стюарте Редмане, который заболел пневмонией. Но для целей романа ужасов призрак должен быть злым, и в результате мы снова оказываемся в знакомом месте: наблюдаем конфликт между Аполлоном и Дионисом и отслеживаем мутанта.

В «Истории с привидениями» Дона Уондерли приглашают к себе четверо стариков, называющих себя Клубом Чепухи. Пятый член клуба, дядюшка Дона, умер – по-видимому, от сердечного приступа – на приеме, устроенном в честь загадочной актрисы Энн-Вероники Мур. Когда дело касается любой хорошей готики, излагать сюжет за пределами основной завязки будет нечестно – не потому, что опытный читатель найдет там много нового (это было бы удивительно в свете стремления Страуба слить воедино как можно больше классических элементов историй о призраках), а потому, что простой пересказ сюжета любой готической книги выглядит нелепо сложным и вымученным. В готических романах сюжет, как правило, пересложен, и успех или неуспех книги зависит от способности автора заставить читателя пове-

³⁰ В одном эпизоде Дон, находясь во взвинченном состоянии, долго и путано рассказывает школьникам о Стивене Крейне. В ходе этого рассказа он описывает «Алый знак доблести» как «великое произведение о призраках, в котором призраки так и не появляются». Учитывая мрачный подход книги к теме трусости и храбрости, это очень удачная характеристика романа. – *Примеч. автора.*

рять в образы и почувствовать настроение. Это Страубу удастся превосходно, и механизм романа работает ровно (хотя это исключительно громкий механизм; как уже отмечалось, это одна из самых привлекательных черт готики – она ЧЕРТОВСКИ ГРОМКАЯ!). Стиль прекрасен, выверен и уравновешен.

Завязки уже достаточно, чтобы определить конфликт «Истории с привидениями»: это такое же столкновение аполлонова и дионисова начал, как в «Докторе Джекиле и мистере Хайде» Стивенсона, и моральные установки, как принято в жанре ужасов, строго реакционны. Его политические взгляды – это взгляды четверых стариков, образующих Клуб Чепухи: Сиэрс Джеймс и Джон Джеффри – убежденные республиканцы, Льюису Бенедикту принадлежит участок леса, который вполне мог бы быть средневековым поместьем, и хотя нам говорят, что Рики Готорн одно время был социалистом, это, вероятно, единственный социалист в истории, настолько увлеченный новыми галстуками, что, как нам сообщают, готов не снимать их и на ночь. Всех этих людей, а также Дона Уондерли и Питера Барнса, Страуб рисует храбрыми, способными на любовь и великодушие (как указывает сам Страуб в одном из своих позднейших писем ко мне, ни одно из этих качеств не противоречит реакционности; напротив, они для нее характерны). В противоположность им, женский призрак (все злые призраки Страуба – женские) холоден и смертоносен, им движет исключительно месть. Когда Дон занимается любовью с этим существом в обличье Альмы Мобли и касается ее, он испытывает «невероятный шок, шок отвращения – словно я прикоснулся к слизняку». Утром Дон просыпается и видит Альму, стоящую у окна и молча глядящую в туман. Он спрашивает, что случилось, и она отвечает. Вначале он убеждает себя, что услышал: «Я увидела призрак». Позднейшие события заставляют его подумать, что, возможно, она сказала: «Я призрак». Но в конце концов у него не остается сомнений в том, что она сказала нечто гораздо более страшное: «Ты призрак».

Начинается битва за Милберн, штат Нью-Йорк, – и за жизнь последних членов Клуба Чепухи. Четко и просто разрешаются все сложности, все голоса романа звучат ясно и выразительно. Мы видим трех стариков, одного молодого человека и одного подростка – все они выслеживают мутанта. Мутант появляется. Потом определяется победитель. Все это достаточно стандартно. Что отличает эту книгу от других, подобных ей, что «поднимает» ее, так это зеркальный эффект Страуба. Какая Альма – реальная Альма? Какое зло – подлинное зло? Как уже было отмечено, романы ужасов обычно легко делятся на те, что имеют дело с «внутренним злом» (как «Доктор Джекил и мистер Хайд»), и на те, что связаны с внешним, или предопределенным, злом (как «Дракула»). Но иногда появляется книга, в которой невозможно определить, где проходит граница. Одна из таких книг – «Призрак дома на холме», другая – «История с привидениями». Многие писатели, испытывавшие свои силы в жанре ужасов, осознавали, что именно эта неясность источника зла отличает великое произведение от хорошего или просто эффектного; но осознать и исполнить – две совершенно различные вещи, и, пытаясь добиться парадокса, большинство лишь создавали путаницу... Один из примеров – «Живые и мертвые любовники» Ричарда Луца. Вы либо попадаете в яблочко, либо промахиваетесь. Страуб попал.

«Мне хотелось расширить изображение по сравнению с тем, что я делал раньше, – говорит Страуб. – Я хотел работать на большом полотне. «Жребий Салема» показал мне, как это сделать и не потеряться среди второстепенных образов. Кроме того, помимо большого полотна мне хотелось еще добиться сильного эффекта... Мне не давала покоя мысль, что произведения ужасов хороши, когда они двусмысленны, сдержанны и негромки. Но, читая [«Жребий Салема»], я понял, что это путь к поражению. Произведения ужасов хороши, когда они грандиозны и красочны, когда естественная способность к творчеству получает в них полное освобождение. Так что отчасти «расширение», о котором я говорю, было усилением воздействия: мне хотелось довести дело до громкой развязки, создать максимум напряжения, напугать сильно-сильно. Одним словом, у меня были большие амбиции. Мне хотелось написать что-то очень литературное и в то же время вместить туда все, что я знаю о призраках. И еще

мне хотелось поиграть с реальностью, заставить героев сомневаться в том, где реальность, а где – нет. Поэтому я создавал ситуации, в которых они: а) действуют в соответствии со своей ролью в книге; б) смотрят кино; в) испытывают галлюцинации; г) мечтают; д) переносятся в мир личной фантазии³¹. Именно это, мне кажется, наш жанр может делать очень хорошо, для этого он лучше всего приспособлен. Материал вроде бы нелепый и неправдоподобный и потому соответствует повествованию, в котором персонажи оказываются в самых разных ситуациях, причем разумом понимают, что некоторые из этих ситуаций нереальны. И, на мой взгляд, естественно, что такая разновидность сюжета возникает в рассказах нескольких стариков – ссылки на собственный опыт всегда глубоко затрагивали меня в романах. Если структура романа имеет сродство с сюжетом, книга производит большее впечатление».

В заключение Страуб предлагает нам анекдот о том, как писалась книга: «Был один очень счастливый случай... Я как раз собирался начинать вторую часть, и ко мне зашли два свидетеля Иеговы. Я купил у них пару памфлетов. В заголовке одного из них упоминался доктор Рэббифут... это был рассказ тромбониста по имени Трамми Янг, который когда-то играл с Луи Армстронгом. Ребенком он видел бродячего тромбониста доктора Рэббифута. Имя привлекло мое внимание, и с этого образа я и начал вторую часть».

По сюжету романа молодого Питера Барнса подвозит либо Альма Мобли, либо другой так называемый ночной наблюдатель. В этом воплощении сверхъестественное существо представляется низкорослым плотным мужчиной в синей машине – свидетелем Иеговы. Он дает Питеру экземпляр «Сторожевой башни», о котором в ходе стремительно развивающегося сюжета читатель забывает страниц на сорок. Но Страуб о нем не забыл. Позже, рассказав свою историю Дону Уондерли, Питер протягивает тому журнал, который дал ему свидетель Иеговы. На обложке заголовок: «Доктор Рэббифут вел меня к греху».

Поневоле задумываешься, таков ли был заголовок на экземпляре «Сторожевой башни», который свидетель Иеговы продал Страубу на ступенях его лондонского дома, когда тот работал над первым вариантом «Истории с привидениями».

3

Давайте перейдем от самих призраков к их естественному (или неестественному) жилищу – дому с привидениями. Историй о домах с привидениями бесчисленное количество, и, как правило, они не очень удачны («Подвал» Ричарда Лаймона – образец такой неудачи). Однако в этом небольшом поджанре есть и несколько превосходных книг.

Не стану утверждать, что дом с привидениями – это подлинная карта колоды Таро, собрания мифов о сверхъестественном, но полагаю, что мы можем несколько расширить рамки нашего исследования и установить, что обнаружили еще один источник, питающий бассейн мифов. За отсутствием подходящего слова можно назвать этот архетип Плохим Местом. Этот термин включает в себя гораздо больше, чем полуразвалившийся дом в конце улицы Кленов, с заросшим сорняками газоном, разбитыми окнами и заплесневелой табличкой «Продается». В мои цели не входит обсуждать собственные произведения, да здесь и не место для этого, но читатели должны знать, что я по крайней мере дважды имел дело с Плохим Местом: один раз косвенно (в «Жребии Салема»), другой – непосредственно (в «Сиянии»). Мой интерес к этой теме возник, когда мы с приятелем решили исследовать местный «дом с привидениями» – ветхое строение на Дип-Кат-роуд в моем родном городе Дарем, штат Мэн. По обычаю все такие покинутые жилища называются по имени последних владельцев. В нашем городе это был дом Марстенов.

³¹ Лучшее всего это получается в сцене смерти Льюиса Бенедикта. Охотясь в лесу, он видит дверь в спальню, сплетенную из сосновых иголок. Он проходит в эту дверь и оказывается в смертоносном мире фантазии. – *Примеч. автора.*

Этот полуразвалившийся дом стоял на холме, и с него было видно большую часть нашего района – известную как Методист-корнер. Дом был полон восхитительного хлама: медицинских склянок без этикеток, зато с остатками какой-то вонючей жидкости, стопок плесневелых журналов («ЯПОНЦЫ НА ИО ВЫЛЕЗАЮТ ИЗ СВОИХ КРЫСИНЫХ НОР!» – провозглашала надпись на пожелтевшей обложке «Аргоси»), пианино, в котором отсутствовали по крайней мере двадцать пять клавиш, портретов давно умерших людей, чьи взгляды словно преследовали вас, проржавевшей посуды, старых стульев.

К закрытой двери была прибита табличка «Посторонним вход воспрещен» (почти нечитаемая), но такие таблички редко действуют на уважающих себя десятилетних мальчишек. Мы забрались через открытое окно.

Тщательно исследовав первый этаж (и убедившись, что старомодные серные спички, которые мы нашли на кухне, уже не загораются, а только испускают противный запах), мы пошли наверх. Мы не знали, что мои братья – родной и двоюродный, – которые были на два и четыре года старше нас с приятелем, шли за нами. И когда мы заглядывали в двери спален на втором этаже, эти двое принялись извлекать ужасные дребезжащие звуки из пианино внизу, в гостиной.

Мы с приятелем закричали и вцепились друг в друга – на мгновение ужас показался непреодолимым. Затем мы услышали, как эти два придурка смеются внизу, и со стыдом улыбнулись друг другу. Бояться-то нечего: двое ребят постарше пугают малышей. Конечно, нечего, но не помню, чтобы мы когда-нибудь еще раз забрались в этот дом. Там могло быть... что-то. А ведь это было даже не настоящее Плохое Место.

Много лет спустя я прочел спекулятивную статью, в которой высказывалось предположение, что так называемые дома с привидениями – это на самом деле психические аккумуляторы, поглощающие эмоции, как автомобильный аккумулятор запасает электричество. Таким образом, продолжает автор статьи, психический феномен, который мы называем «привидениями», может быть своего рода паранормальным кинофильмом – проецированием старых голосов и образов, которые были частью событий прошлого. А тот факт, что «домов с привидениями» сторонятся и что у них репутация Плохих Мест, объясняется тем, что самые сильные эмоции – примитивные: гнев, страх и ненависть.

Не скажу, что эта идея показалась мне истинной, как Святое Писание – я полагаю, что писатель, который в своем творчестве имеет дело с психическими феноменами, должен относиться к ним с уважением, но не преклоняться перед ними, – однако показалась любопытной, и по своей сути, и потому, что она находит неясный, но интригующий отклик в моем собственном опыте. Прошлое – это призрак, который постоянно тревожит нашу теперешнюю жизнь. И с моим строгим методистским воспитанием я начинаю думать, не превращается ли дом с привидениями в своего рода символ неискупленного греха... эта мысль станет ключевой для «Сияния».

Думаю, что эта мысль понравилась мне сама по себе, в отрыве от всякого символизма или морали, потому что мне всегда трудно было понять, зачем мертвым крутиться вокруг старых покинутых домов и, звякая цепями и призрочно стеноя, пугать прохожих... если они могут отправиться куда угодно. Мне это казалось нелогичным. Теория предполагала, что обитатели дома давно умерли, оставив лишь некий психический след. Но даже если так (согласно поэту Кеннету Петчену), этот след может быть исключительно вредоносным, как свинцовые белила, которыми можно отравиться годы спустя, проглотив пару чешуек.

То, что мы с приятелем пережили в заброшенном доме, скрестилось с материалом статьи и еще – с изучением «Дракулы» Стокера, и в результате появился на свет вымышленный дом Марстенов, который смотрит на городок Салемс-Лот со своего холма недалеко от кладбища Хармони-Хилл. Но «Жребий Салема» – книга о вампирах, а не о призраках; дом Марстенов – всего лишь украшение, завитушка, готический эквивалент аппендикса. Он присутствует,

но никакой особой роли не играет, только создает атмосферу (в телеверсии Тоуба Хупера он становится несколько важнее, однако его главной функцией по-прежнему остается стоять на холме и мрачно взирать на город). Поэтому я вернулся к теории дома-как-психического-аккумулятора и постарался написать книгу, где это было бы центральной идеей. Действие «Сияния» происходит в *очень* Плохом Месте: это не просто дом с привидениями – это отель с привидениями, и почти в каждом из его номеров разыгрывается свой особый «реальный» фильм ужасов.

Нет нужды напоминать, что перечень Плохих Мест не начинается домами с привидениями и не заканчивается отелями с привидениями; существуют рассказы о населенных призраками железнодорожных станциях, автомашинах, лугах, конторах. Перечень бесконечен и, вероятно, восходит к первобытному человеку, который выскочил из своей пещеры, потому что ему почудились голоса в темноте. Были ли это настоящие голоса или просто шум ветра – вопрос, который мы по-прежнему задаем себе по ночам.

Пользуясь случаем, хочу поговорить о двух произведениях, имеющих дело с архетипом Плохое Место: одно из них – хорошее, другое – великое. Так уж случилось, что в обоих фигурирует дом с привидениями. На мой взгляд, это правильно: населенные призраками машины и железнодорожные вокзалы отвратительны, а дом – это, как все полагают, место, где можно снять доспехи и отложить щит. Дом – это место, где человек может позволить себе быть предельно уязвимым, место, где мы раздеваемся и ложимся спать без всякой охраны (за исключением, может быть, таких достижений современной техники, как противопожарная сигнализация). Роберт Фрост сказал, что дом – это место, куда тебя обязаны впустить. Старый афоризм гласит, что дом там, где твое сердце; дом создается любовью. Мы должны поддерживать огонь в доме, и когда летчик возвращается с боевого задания, он говорит, что «возвращается домой». И даже если вы чужак в чужой стране, вы сможете найти ресторан, который временно утолит вашу тоску по дому, а также и голод – большой тарелкой жареной картошки.

Не вредно лишний раз подчеркнуть, что литература ужасов – это прикосновение холода в теплый день, а хорошая литература ужасов касается нас внезапно и с неожиданной силой. Придя домой и закрыв дверь на засов, мы предпочитаем думать, что отгородились от всех неприятностей. Хорошее произведение ужасов голосом Плохого Места нашептывает нам, что мы не можем отгородиться от мира, мы закрываемся, но... вместе с *ними*.

Оба произведения точно придерживаются общепринятой формулы дома с привидениями; нам дозволяется увидеть целую вереницу призраков, которые все вместе подкрепляют репутацию дома как Плохого Места. Можно даже сказать, что самое точное определение дома с привидениями – «дом с плохой историей». Автор должен сделать нечто большее, чем просто провести перед нами компанию призраков, украсив ее звоном цепей, хлопаньем дверей в ночи и странными звуками в подвале или на чердаке (на чердаке особенно хорошо дрожать от ужаса; когда вы в последний раз бродили по нему со свечой в руке и слушали вой осеннего ветра снаружи?); произведение о доме с привидениями нуждается в историческом контексте.

И в «Доме по соседству» Энн Риверс Сиддонс (1978), и в «Призраке дома на холме» Ширли Джексон такой исторический контекст есть. Джексон дает его в первом же абзаце романа:

Ни один организм не может долго оставаться нормальным в условиях абсолютной реальности; полагают, что даже жаворонки и кузнечики видят сны. Дом на холме был ненормален; он одиноко стоял, замкнув в себе темноту; так он простоял восемьдесят лет и может простоять еще восемьдесят. Внутри были прямые стены, плотно уложенные кирпичи, прочные полы и аккуратно закрытые двери; тишина лежала на дереве и камне дома на холме, и что бы там ни бродило, оно бродило в одиночестве.

Это прекрасная, сказочная проза; восхитительнее описания, на мой взгляд, не найти в англоязычной прозе. Каждый писатель надеется на такое прозрение: слова превосходят себя, из них складывается нечто большее, чем просто сумма понятий. Анализ такого абзаца – низкое дело; его следует оставить профессорам университетов и колледжей, этим энтомологам от литературы, которые, завидев красивую бабочку, хотят немедленно побежать за ней с сачком, поймать, убить каплей хлороформа и поместить на широкую доску под стекло, где она будет по-прежнему прекрасна... и мертва, как конский навоз.

А теперь, после всего сказанного, давайте все же проанализируем этот абзац. Обещаю не убивать бабочку и не помещать под стекло: для этого у меня нет ни опыта, ни намерения (но дайте мне любую выпускную работу по английской/американской литературе, и я покажу вам множество мертвых бабочек, убитых неряшливо и размещенных неверно). Я только усыплю ее на мгновение, а потом отпущу снова летать.

Просто мне хочется показать вам, насколько содержателен этот необычный абзац. Он начинается с предположения о том, что дом на холме – живой организм; затем говорит, что этот организм существует не в условиях абсолютной реальности; что раз он не видит снов (хотя здесь я должен оговориться, что, возможно, делаю вывод, который не входил в планы миссис Джексон), значит, он ненормален. Кроме того, абзац сообщает нам о том, что дом на холме обладает долгой историей, и таким образом сразу устанавливает тот исторический контекст, который столь важен для повествования о доме с привидениями. Напоследок мы узнаем, что по залам и коридорам дома на холме *что-то* бродит. И все это в трех предложениях.

Кроме того, Джексон вводит в подтекст еще более тревожную мысль: предположение о том, что дом на холме *кажется* нормальным. Это не жутковатый старый дом из «Жребия Салема», с его заколоченными окнами, прохудившейся крышей и облупленными стенами. Это не полуразвалившийся мрачный дом в конце улицы – из тех, куда мальчишки бросают камни днем и куда боятся зайти ночью. Дом на холме выглядит прекрасно. Но Норман Бейтс тоже внешне выглядел прекрасно. В доме на холме нет сквозняков, но он (и те, кто будет столь неразумен, что решится туда пойти, догадываемся мы) существует не в условиях абсолютной реальности; следовательно, он не видит снов; а значит, он ненормален. И, очевидно, он убивает.

Если Ширли Джексон предлагает нам в качестве исходной точки историю – некую замену источника сверхъестественного, – то Энн Риверс Сиддонс дает сам источник.

«Дом по соседству» – роман только в том смысле, что повествование ведется от первого лица: от лица Колкит Кеннеди, которая вместе со своим мужем Уолтером живет по соседству с домом с привидениями. Мы видим, как в результате такого соседства меняется их жизнь и образ мыслей, и роман становится романом как таковым, только когда Колкит и Уолтер чувствуют, что вынуждены «ввязаться в историю». Это происходит на последних пятидесяти страницах книги, а до того Колкит и Уолтер – второстепенные образы. Роман разделен на три большие части, и каждая имеет самостоятельный сюжет. Нам рассказывают истории Харральсонов, Шиханов и Гринов, и соседний дом мы видим главным образом их глазами. Иными словами, если в «Призраке дома на холме» источник сверхъестественного – невеста, которая гибнет за несколько секунд до того, как увидеть дом на холме, – просто фон, то «Дом по соседству» можно было бы назвать «Сотворением дома с привидениями».

Такой принцип вполне хорош для мисс Сиддонс, которая не настолько блестяще владеет языком, как миссис Джексон, но тем не менее достойно выходит из положения. Книга превосходно продумана и населена живыми людьми («Такие, как мы, не появляются на страницах журнала «Пипл»», – гласит первая фраза книги, а дальше Колкит рассказывает нам, как они с мужем, два скромных обывателя, не только попали на страницы «Пипл», но и подверглись ненависти со стороны всего города и уже готовы были сжечь соседний дом дотла). Это не средневековое поместье, увитое кочьями болотного тумана; здесь нет ни башенок, ни рва с водой, ни даже «вдовьей дорожки» – огражденной платформы на крыше... Да и кто слышал о подоб-

ных вещах в пригороде Атланты? Когда начинается рассказ, дом с привидениями даже еще не построен.

Колкит и Уолтер живут в богатом и комфортабельном пригороде Атланты. Механизм социального общения – Колкит рассказывает нам, что здесь, в пригороде южного города, еще живы многие традиционные южные ценности, – работает гладко и почти беззвучно, хорошо смазанный деньгами. Рядом с их домом расположен лесистый участок, плохо пригодный для застройки. Но появляется молодой энергичный архитектор Ким Догерти и строит там дом, которому этот участок подходит как нельзя лучше. В сущности... дом кажется почти живым. Увидев план дома, Колкит была поражена:

Я затаила дыхание. Он был великолепен. Обычно мне не нравится современная архитектура, но... Этот дом совсем не такой. Он возвышается над вами и одновременно как-то успокаивает. Он поднялся из нарисованной карандашом земли, словно дух этого места, который много лет провел взаперти, стремясь к свету, ожидая освобождения... Я с трудом могла представить себе руки и механизмы, способные построить такой дом. Мне казалось, что он должен начаться с семечка, потом пустить корни и много лет расти, согреваемый солнцем и питаемый дождями. На плане лес оставался нетронутым. Ручей обвивал дом и словно питал его корни. Дом выглядел... неизбежным.

Развитие событий предопределено. В аполлоновом пригороде, где до настоящего времени всему находилось место и все было на своем месте, начинаются дионисовы перемены. Вечером, когда Колкит впервые слышит, как на участке, где должен быть построен дом Догерти, кричит сова, она завязывает угол простыни узлом, чтобы отвратить зло, как учила ее бабушка.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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