

Душа во тьме. К психологии и философии хоррора

Мурзин Н.Н.,

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

Аннотация: Философские и религиозные концепты нередко обретают особую, параллельную жизнь в феноменах массовой культуры. Произведения популярного искусства ставят свои необычные эксперименты, проверяя на практике воображения отвлеченные построения теоретиков. Однако их, порой кажущееся произвольным и прикладным, применение таких понятий, как «тело», «душа», «дух», нередко питается от того же источника вдохновения, что и высокая человеческая ученость, — а именно от древних мифологических представлений, интерес к которым не ослабевает в самых разнообразных научно-исследовательских кругах последние три или четыре столетия. В данной статье производится краткий выборочный обзор некоторых современных произведений жанра фэнтези и хоррор, прямо или косвенно затрагивающих тему души.

Ключевые слова: хоррор, фэнтези, тело, душа, дух, миф, Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, С. Кинг.

*Глаза его белели, как щелчок.
Еще страшнее был его зрачок.
Как будто был он чей-то негатив.
Зачем же он, свой бег остановив,
меж нами оставался до утра?
Зачем не отходил он от костра?
Зачем он черным воздухом дышал?
Зачем во тьме он сучьями шуршал?
Зачем струил он черный свет из глаз?
Он всадника искал себе средь нас.*

И. Бродский

*О, эта душа сама была еще тощей, отвратительной
и голодной; и жестокость была вожделием этой души.*

Ф. Ницше

*Считается, что хороший героический или трагический
сюжет априори должен оставаться
в рамках человеческого измерения.*

Введение

Хоррор и фэнтези — два художественных жанра, основанных на представлении о сверхъестественном устройстве мира и человека. Несмотря на периодически ведущуюся критику их как представителей «готического искусства» — т. е. такого искусства, которое помещает в фокус бытия не человека, а нечто иное (порой — враждебно иное)¹, — им свойствен сильный гуманистический заряд. Ведь зачастую и тот и другой жанр рассказывают о борьбе человека с демоническими силами, либо угрожающими физическому существованию мира, либо разрушающими нормальный социальный порядок, либо оскверняющими саму душу человека — отнимающими у него разум, свободную волю, цельность личности². В самых лучших произведениях обоих жанров эти угрозы объединяются, и человек оказывается под тройным давлением. Но таким образом он учится видеть логическую связь между разными пластами бытия, учится ответственности за себя, других и жизнь.

Тем не менее критика в чем-то права. От среднестатистического хоррора или фэнтези (простых «страшилок» или сюжетов типа «меча и магии») может порой складываться впечатление, что данные жанры куда меньше сосредоточены на духовных, мистических, философских аспектах, и куда больше — на голой, чистой фабуле борьбы («экшн») условного добра («хороших парней») против не менее условного зла (довольно-таки бессмысленных, никак толком не объясненных монстров), на сгущении мрачных красок и смаковании безнадежности. Иметь дело с такими историями — нелегкое испытание для психики. Впрочем, декадентский хоррор идет еще дальше — он полностью отказывается от какого-либо гуманизма и рисует бесконечно угрюмую реальность, населенную уродливыми физически и морально существами, терзаемую злом, которое лишено всякой определенности и от которого нет никакой защиты. В качестве примера можно привести ранние романы К. Баркера — «Восставший из ада» (1984), «Проклятая Игра» (1986) или роман У. Сэлли «Болеутолитель» (1992).

Лучше всего это видно по тому, как слишком примитивный (или, наоборот, слишком изощренный) хоррор обходит тему *души*. Это более чем странно, учитывая, что хоррор

¹ См. Хапаева 2008, Самохвалова 2012. Последний автор явно принадлежит к алармистам-консерваторам, воспевающим закат и гибель современной цивилизации и сопутствующих ей видов искусства: «Хлынул фактически неуправляемый поток *иного*, он грозит затопить человека и созданный им организованный и устроенный мир, а у человека нет ни опыта борьбы и противостояния подобному, ни способа защиты от него. И нет преград на пути вторжения этого вне- и иночеловеческого. Человек действительно не знаком с подобным, ибо в его модели мира закреплено культурное разделение добра и зла, человеческого и античеловеческого, т. е. враждебного человеку» [33, с. 496]. На самом деле нечеловеческое не всегда означает античеловеческое; это одна из установок человеческого сознания, делающая возможным воображение, познание, эмпатию. Но Самохвалова предпочитает запереть человека в архаичной догме «своего», «местного», «привычного», а все чужое трактовать под знаком опасности, угрозы, демонизации.

² Конечно, те же самые конфликты можно вывести средствами других жанров — от реализма до научной фантастики. Однако, в отличие от них, хоррор и фэнтези (в лучших своих проявлениях) не склонны к пессимизму и моральному релятивизму, которыми страдают последние. Концентрация и воплощение зла в образе демонического другого, с которым можно, нужно (и хочется) бороться, делает куда больше для мобилизации физических и душевных сил, чем ссылки на естественный ход вещей (как это имеет место с природными катастрофами) или на «обстоятельства неодолимой силы» (все то зло, что заложено в самой природе человека или социума и что делает борьбу с ними бесполезной).

только и делает, что эксплуатирует мистические темы и образы сверхъестественного, а где и быть душе у себя дома, как не среди мистического и сверхъестественного — о чем догадался еще Платон, постановив, что душа — пришлица из горнего мира, его урожденный обитатель, здесь же она временно, а то и в изгнании. Тем не менее факт остается фактом — хоррор, даже мистический (а есть и другие его разновидности), подчас рисует очень специфическую, неравновесную картину бытия, где абсолютно эмпирически выведенный человек, одинокий герой, противостоит, с большим или меньшим успехом, натиску зла, которое, в отличие от него, находится в полном всеоружии сверхъестественного. Не всегда артикулируя это, хоррор практически ставит знак равенства между сверхъестественным и злом. «Разве только аду дано творить чудеса?» — горько вопрошает филолог Рэнсом, герой «Космической трилогии» К.С. Льюиса, столкнувшись лицом к лицу с посланцем дьявола на далекой невинной Венере [25, с. 266]. Но, хотя вопрос и поставлен, он все равно остается без ответа. Рэнсом, как и многие другие персонажи фантастических произведений о столкновении человека со злом, вынужден действовать против своего визави чисто эмпирически — сначала убеждением (используя *логос*, т. е. разум и речь), а дальше и вовсе насилием, устроив в венерианском раю банальную драку, поразительно напоминающую некоторые позднейшие экшн-фильмы на данную тему.

Хоррор в этом смысле нарушает — или выворачивает наизнанку — постмодернистскую концепцию относительности добра и зла как противоположностей: что, мол, у добра всегда перевес, хотя бы моральный. И тогда неожиданно получается, что хоррор — это история об отсутствии Бога. Если Бог, несомненно, есть источник всего сверхъестественного как такового, но, что особенно важно, воплощение положительного сверхъестественного — то получается, что сюжет об одиночестве человека против абсолютного, фантастического зла — т. е. осевая фабула хоррора — это сюжет об отсутствии Бога. Во вселенной хоррора нет Бога, небес, ангельской рати, белой магии — там есть лишь оборона маленького и хрупкого человеческого мирка против чудовищного хаоса, атакующего его. Таков готический хоррор. Суть заключенного в нем отношения к действительности хорошо передает данное высказывание выдающегося мастера жанра С. Кинга: «Никакого света не существует, и наша вера в него лишь наивный самообман. Все мы живем в темноте, точно забившиеся в нору животные или муравьи, укрывшиеся в глубине муравейника. Причем живем не одни» [13, с. 10]. У Гёте Мефистофель лишь выражал надежду, что однажды царство света рухнет, и все вновь поглотится «великой ночью, матерью творенья» [7, с. 57]. Для хоррора эта ночь уже наступила. Хоррор — мир после конца света, или хуже: после смерти Бога. На это ли рассчитывал Ницше, мечтавший, как хорошо мы заживем, когда избавимся от Него?

Разумеется, на все это можно возразить, что это неправомерное и одностороннее преувеличение, черты, характерные, возможно, для принципиально антиантропоцентричных и монструозных историй Г.Ф. Лавкрафта, но вовсе не для всего жанра. Ведь, например, в рассказах о вампирах присутствуют элементы белой магии — против вампира можно обратить святую воду, серебро, чеснок, да и осиновый кол неплохо помогает (что гениально объясняется в фильме «Дракула 2000», где Дракула на самом деле Иуда, отвергнутый смертью и Богом после того, как попытался повеситься на той самой осине). Возникает ощущение, что Бог в таких историях хоть и устраняется из мира, как у Декарта, но все же оставляет в нем человеку некоторое позитивное наследство на случай покушений со стороны

зла — в виде знаний и средств для борьбы против упомянутого зла. Беда в том, что это наследство очень легко обесценить, напрочь лишив его сверхъестественной составляющей. В фильме И. Ноэля «Лимбо» (2013) дети-вампиры дружно высмеивают героиню, наивно спрашивающую: «А правда, что вы умрете, если воткнуть в вас кол?» «Ты и сама от такого умрешь», — парируют они. Действительно. Ричард Мэтисон в культовом романе «Я — легенда» (1951) выстраивает достаточно сложную аргументацию для объяснения, почему вампиры реагируют на религиозные символы, — и обходится в этом деле одной психологией (ну, или психосоматикой); на чеснок же у них вообще банальная аллергия. Да и сами вампиры у него лишаются сверхъестественного флера, это просто разновидность живых мертвецов-зомби.

Хоррор и наследие мифа

Хоррор — не обязательно подвид мистики. Классический «Франкенштейн» (1818) Мэри Шелли — это история об ужасных последствиях научного эксперимента и в целом о псевдобожественных притязаниях науки. Если развивать эту мысль и дальше, то мы придем к выводу, что по сути хоррор — что явствует из самого его названия — это не столько «что», сколько «как»; это способ преподнесения событий, а не они сами. Хоррор — это когда страшно. «Всякий ангел нас ужасает», — сказал однажды Рильке [32, с. 154]. Т. е. и ангел может ужасать, а над чудовищем можно посмеяться. И по сей день ведутся споры о том, к какому жанру причислить знаменитый фильм Дж. Демми «Молчание ягнят» (1990) — к триллеру или к хоррору (то же и с дилогией «Терминатор» (1984, 1991) от Дж. Кэмерона, жанр которой мечется от хоррора до фантастического боевика). Триллер во многом и есть хоррор, только в рамках реализма. Хоррор ведь построен на отношении и преподнесении, на эмоциях, таких как страх, ужас, отвращение. Повод для подобных эмоций — будь то нечто посюстороннее или потустороннее — не принципиален. Режиссер Дэвид Кроненберг, основатель отдельного жанра боди-хоррора (т. е. хоррора, связанного с телом и его противоестественными трансформациями), не снял за свою жизнь ни одного мистического фильма; более того, он последовательный атеист и материалист.

Зона влияния хоррора вообще невелика (что превращает его в довольно-таки нишевый жанр). Стоит изменить наши эмоции, само отношение к происходящему на странице или на экране — и мы тут же получим другой жанр: переместимся из боди-хоррора в область киберпанка — антиутопических историй о супертехнологизированном будущем, где телесные трансформации (мутации, вживление искусственных органов и конструктов) стали повседневной нормой и способны даже вызывать эстетическое удовольствие, не говоря уж о прикладной пользе. Хоррор развеивается иронией, легко доводится до абсурда и опрокидывается в собственные постмодернистские пародии, например, «Из праха восставшие» (2001) Р. Брэдбери или фильмы Т. Бёртона. Он ассимилируется такими жанрами, как классическое («Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина) или современное городское фэнтези (скажем, серия К. Клэр «Орудия смерти»). Отдельные сцены «Властелина колец» — вроде столкновения Фродо с Нежитью в Упокоищах — это чистый хоррор, просто использованный лишь как одно из художественных средств в многоцветной палитре Толкина.

«В тишине не слышалось ни шороха, но когда, дрожа, он взглянул вверх, над ним склонилась темная бесформенная фигура. Фродо показалось, что на него уставились холодные, освещенные бледным, невероятно далеким светом глаза. Потом будто стальные тиски схватили его. Обжигающее ледяное прикосновение разом сковало мышцы и кости, и больше он ничего не помнил.

Когда вернулось сознание, тут же нахлынул ужас. В голове словно взорвалась мысль: он схвачен! Пойман! Ему не выбраться из Упокоища. Он попался в лапы Нежити, и чары сковали его навеки. Не смея шевельнуться, Фродо лежал навзничь на холодном камне со сложенными на груди руками.

Так... лежал он некоторое время и вдруг заметил, что темнота вокруг редет, а на смену ей приходит бледный призрачно-зеленоватый свет. В неверном свечении еще нельзя было разглядеть окружающее, но уже выступили контуры тел лежащих рядом друзей. Мертвенно-бледные лица, тускло-белые саваны... Вокруг громоздилось золото, но драгоценные камни не сверкали, а кольца, венцы, оружие, короны в зеленоватом сумраке выглядели холодными и отталкивающими. Фродо с удивлением смотрел на золотые обручи, охватывающие волосы хоббитов, пояса из золотых цепей поверх саванов, кольца на их пальцах. Сбоку от каждого хоббита лежал короткий меч, в ногах — щит. А еще один меч — длинный и обнаженный — лежал неподвижно на шеях всех троих.

Тишины больше не было. Где-то в отдалении возникло странное пение. Безмерно жуткий голос, то высокий и пронзительный, то утробно-низкий, переходящий в бормотание, издавал поток заунывных звуков, постепенно из-за многократного повторения складывающихся в слова. Слова злобные, тяжкие, холодные как лед, жестокие и бессердечные. Это ночь проклинала утро, никогда не наступавшее здесь, холод поносил тепло, не желавшее согреть его. Фродо почувствовал, что продрог до костей, замерз смертельно, навсегда. А голос становился все различимее, и волосы Фродо встали дыбом, когда бормотание превратилось в заклинание.

Черный камень, черный лед
Сердце холодом скует;
Будет долог черный сон.
Лишь тогда прервется он,
Когда Солнце и Звезда
Омертвеют навсегда,
И Властитель в черной мгле
Воцарится на земле!

Откуда-то из-за головы послышался скребущий, царапающийся звук. Оперевшись на руку, Фродо приподнялся и огляделся. Они лежали в широком каменном тоннеле, и из-за близкого поворота вытягивалась длинная костистая длань. Она подбиралась к рукояти меча возле Сэмова горла» [37, с. 152–154].

Герои Клэр (как, впрочем, и множества других авторов, вроде отечественного фантаста-многостаночника С. Лукьяненко с его «Дозорами» или автора серии «Хроники Ехо» М. Фрая), профессиональные демоноборцы, ежедневно и еженощно сражаются

с вампирами и оборотнями, но с тем же успехом в их мире присутствуют и маги, и фэйри, и прочие существа из фольклора, окруженные не столько хоррорной, сколько фэнтезийной аурой. А главное: само построение сюжета и выбор его персонажей, эмоциональная окраска текста и интонации автора сразу говорят нам о том, что здесь нас скорее ожидает увлекательное приключение в ярком и разнообразном мире, чем мрачная, подавляющая атмосфера *descensus ad inferos*, присущая готическому хоррору. В городском фэнтези напрочь отсутствуют изумление или трепет, охватывающие нас при соприкосновении с волшебным, будь то белая магия или черная (коей хоррор явно злоупотребляет). Парадокс, но хотя там формально очень много этого самого волшебства — целые Вавилонские библиотеки Х.Л. Борхеса или зоопарки китайского императора М. Фуко, — там очень мало человеческих переживаний по этому поводу. Городское фэнтези — практичный мирок. Все сверхъестественные существа там известны, перечислены, зафиксированы в самых разных каталогах во всей полноте своих свойств. Созданию такого каталога, например, посвящен сюжет цикла «Хроники Спайдервика» (2002–2009) Х. Блэк и Т. ди Терлицци. Это *гностический* жанр — там всем управляют знание и действие. Возможно, по этой причине Толкин, знавший и ценивший очарование непознаваемого (о чем и Стругацкие в свое время в тон ему сказали «Как же хорошо ничего не объяснять!»³), возражал Льюису с его «Хрониками Нарнии» (опять *хроники*), что самое недопустимое в историях о волшебном — это как раз вот эта вот установка на фамильярный гностицизм — «Жизнь и письма Силены», «Нимфы и их обычаи» и т. п. [11, с. 316].

Традиционный хоррор опирается на полнейшую непроницаемость, невключенность сверхъестественного в обычный круговорот вещей и процессов. Сверхъестественное в нем — аутсайдер, чужак, абсолютный эксклюзив, у него нет личной истории, нет камеры, установленной с его стороны. Оно не вовлекается в процесс общения или просвещения⁴. Это антиматерия, в замедленном темпе, достаточном для фиксации пером или камерой, пожирающая миры. Это частицы, бесследно исчезнувшие за горизонтом событий черной дыры.

Тем не менее что-то из себя он все же исторгает. Может показаться, что готический хоррор — который мы здесь по большей части комментируем — истории о сверхъестественном зле, которому успешно (или неуспешно) противостоит самый обыкновенный человек — это разновидность апофатического богословия, где наличие демонического зла все же некоторым образом предполагает божественное добро. Но это сомнительный аргумент. В подобных историях посланники из запределья или волшебные герои-защитники, если вообще появляются — как в «Ваале» (1978) Р. Маккаммона или «Заставе» (1981) Ф.П. Уилсона, — выведены весьма неясно и размыто, и запоминаются они намного хуже, чем демонические антагонисты. Складывается впечатление, что о зле любой автор готического хоррора знает — и размышляет — куда больше, чем о добре. Потому, как правило, в традиционной страшной истории зло либо побеждает («Ребенок Розмари» А. Левина, 1967, «Кладбище домашних животных» С. Кинга, 1983), либо одолевается человеком с помощью его силы, мужества, хитрости или отчаянной решимости (см.

³ [5, с. 96]

⁴ В. Эрлихман, переводчик и исследователь творчества С. Кинга, подчеркивает наличие этой установки в его творчестве. Кинг, наследник традиционного хоррора, отказывается «осовременивать зло», настаивает на его «чуждости всякому цивилизованному порядку» [53, с. 118].

«большое четырехкнижие» Кинга — романы «Судьба Иерусалима» (1975), «Сияние» (1977), «Кристина» (1982) и вышеупомянутое «Кладбище домашних животных»), с побочным привлечением вполне материальных средств — огня, оружия, машин.

Отчасти такая позиция объяснима, и необязательно носит негативный характер. В конце концов, «на Бога надейся, а сам не плошай»; мы и сами любим истории, в которых человек действует на пределе собственных сил, — и наверное, нам было бы менее интересно, а то и откровенно неприятно читать о том, как без Бога у него ничего не получается, что он и шагу ступить не может, не проверив склянку со святой водой за пазухой или не пробормотав спасительную молитву. Мы попадаем здесь в самую гущу многовекового спора между — не номиналистами и реалистами, не апофатиками и катафатиками — а, скорее, автономистами и гетерономистами, т. е. сторонниками идеи самостоятельности и независимости творения от Творца и противниками этой идеи. И те и другие приводят не только разумные доводы в защиту своих теорий — сами их позиции, каждая по-своему, представляются оправданными, содержат свой «момент истины». Творение должно стоять на своих ногах, должно представлять из себя нечто (а не ничто, вставил бы тут Лейбниц). Такова позиция автономистов. В то время как гетерономисты убеждены, что Бог не сотворил мир однажды, раз и навсегда⁵ («Сын человеческий не был распят раз и в древности», — скажет Т. Элиот⁶), но творит его постоянно, и без постоянного притока творческих и сакральных энергий Бога мы все просто распадемся в прах или окажемся захвачены inferнальными силами. Это, шире говоря, тема *собственности*, того, есть ли что-то собственное, «за душой», у человека и мира. В философии Нового времени явный автономизм Декарта и Канта противостоит не менее явному гетерономизму Спинозы и Лейбница. У Декарта Бог заводит мир подобно часовщику и, наладив устройство человеческой души с ее иерархией идей (т. е., говоря современным компьютерным языком, установив на человеке «хард» — в виде врожденных идей и неизменяемых опций, и «софт» — способность оперировать с актуальной действительностью, строить самому свое восприятие, воображение и опыт), затем отстраняется. Он абсолютно трансцендентен, и в этом смысле никоим образом не схож с имманентным божеством-природой Спинозы, каковое есть субстанция-основа всех вещей (но у Спинозы видимый мир и есть величайшее чудо и проявление Бога, ему не нужны никакие сверхъестественные его aberrации). Кант провозглашает автономность субъекта главным условием этики. Да что Кант — Августин, не желая раздора между Богом и человеком по данному поводу, предложил справедливое и остроумное решение. Божественное провидение не отменяет человеческой свободы — ведь если бы в воле человеческой *ничего не было*, Богу *ничего было бы* провидеть.

Как правило, в размышлениях многих философов элементы автономизма и гетерономизма смешиваются. Лейбниц растворяет жесткую противопоставленность единичного и единого в предустановленной гармонии, когда невозможно понять (т. е. провести четкую границу), монады-субстанции ли разворачивают из себя Вселенную как свою проекцию или же они суть виртуальные точки зрения, гипотетические перспективы, на

⁵ А вот В.В. Библихин в книге «Мир» приводит один из самых нетривиальных аргументов в пользу того, что творение есть акт завершённый. Бог, согласно Библихину, тем и отличается от человека, рассредоточенного в пространстве-времени, чьим делам и заботам не видно конца и края, что Он совершен — и соответственно, каждый поступок, каждое деяние Его несут на себе печать Его совершенства и обладают характером завершенности, исполненности [1, с. 49–50].

⁶ [52, с. 135]

которые Вселенная, как в фасетчатом глазу насекомого, расслаивается сама как реально существующий Абсолют. Постгегелевская диалектика может попробовать *снять* этот конфликт, выставив его плодом чрезмерной абстракции. Ведь сам опыт доказывает, что мое бытие собой не отменяет, а наоборот, предполагает, что я когда-то родился у своих родителей. Но тут мы увязаем в *метафорах* и *аналогиях*, в их великой власти над культурой нашего размышления. Так, упоминавшийся уже нами К.С. Льюис признает, что они — все, что у нас есть, что только с их помощью мы можем судить о Боге, хотя однобокость и опасность подобного подхода очевидны; всякое сравнение отбирает столько же, сколько дает [27, с. 29]. И кстати о Льюисе, его теология представляет великолепный пример колебания между гетерономистской и автономистской установками. Он признает, что есть нечто, что присуще нам просто в силу того, что мы люди, и что и делает нас людьми, т. е. известными нам самим субъектами [там же, с. 99]. В этом он опирается на свойственное христианской мысли разделение человеческих *добродетелей* на естественные и сверхъестественные (последние можно снискать только в Боге и через веру)⁷. Понятно, конечно, что *все они* при этом имеют исток в Боге. Но первые вложены Богом в человека ранее, а далее эмансипированы, т. е. вручены человеку в собственность и присущи ему в его бытии, вне зависимости от его религиозной ориентации, просто пока длится его жизнь и сохраняются конвенции мира. Вторыми же Бог достраивает человека, восполняет, а то и пере-сотворяет его: они даруются лишь Откровением, благодатью и милостью, в обыденном себе человек их не находит. Их посредством Бог обеспечивает исцеление человеческого существа от греха и восстановление его связи с Собой.

Впрочем, не только сверхъестественные добродетели даются Откровением и верой, но и естественные, согласно гетерономистам, не присутствуют в человеке раз и навсегда в неизменном виде. Они тоже происходят от Бога, зависят от Него, питаются Им и в Нем одном обретают смысл. Честертону принадлежит знаменитая максима по этому поводу: можно, хотя и очень трудно, удержаться на одной ступени добра — но нельзя удержаться на одной ступени зла. Т. е. естественные добродетели даны человеку не как противоположность сверхъестественных, не как равноценный им, а то и заменяющий их «земной завет» (вспомним Ницшево «будьте верны земле» или добродетельных язычников в Дантовом лимбе). Если попытаться изолировать их в некий самостоятельный «этический пакет», придерживаясь его будет на самом деле очень трудно, а вовсе не легко и «естественно». Эти обычные, имманентные, «традиционные» ценности без подпитки от Бога либо банализируются, превращаясь в «мораль» скучных обывателей, а то и лицемеров и фарисеев — что ненавидел Ницше и что имел в виду Честертон, говоря об одной ступени (одной мере, т. е. одномерности, плоскости) добра. Либо они начнут деградировать, оборачиваясь на каждом шагу злом — как любой возведенный на пьедестал идол.

В динамике, или диалектике, эти противоречия снимаются. Блудный сын уходит от отца — чтобы затем вернуться к нему. Мы вырастаем, взрослеем, пробуем свои силы — чтобы однажды в каком-то деле честно обнаружить их конечность и признать, что не зазорно снова обратиться за помощью. Только в этот раз мы из пассивных реципиентов Божьей милости превращаемся в со-участников, со-творцов, со-трудников в Божьем деле.

⁷ [30, с. 116, 234–235]

Мы, казалось бы, далеко отошли от нашего хоррора и углубились в философские и теологические дебри. Но в действительности мы все еще тут. Философия не изобретает свои конфликты, но лишь формализует знание, достающееся ей из опыта либо из той или иной традиции. В данном конкретном случае единый великий предок художественных сюжетов и метафизических построений — мифология. Толкин, единомышленник Льюиса по многим вопросам, на примере мифа убедительно показывает, к чему приводит переоценка человеческой воли к автономности. Человек, конечно, должен иметь что-то за душой, а не бежать, чуть что, «к мамке под юбку». Мифологический или сказочный персонаж редко мудрец или священник, опирающийся на познание или действующий в благочестивом почтении к высшим (и низшим) силам. Он, как правило, герой или трикстер, берущий силой, удалю, ловкостью, хитростью, в конце концов, удачей — т. е. побеждающий превосходящего или сверхъестественного противника не добродетелями, а чисто человеческими талантами, качествами и наклонностями. Его фигура колеблется в диапазоне от Геракла и Одиссея до Ивана-дурака, прокатывающего вообще на авось.

Но все же, когда дело касается «серьезного сверхъестественного», то мы видим, что очень легко, опираясь только на собственные силы (этакое философское чучхе) в отношении к нему, совершить две ошибки. Мы либо впадаем в грех гордыни, как это происходит с героями античных мифов, которые, опьяненные своей мощью, сокрушив чудовищ, далее бросали вызов самим богам. Либо мы обрушиваемся в пучину отчаяния, когда вдруг выясняется, что сверхъестественный противник необорим или битва с ним бесконечна и безнадежна. Последний вариант как раз и рассматривает Толкин. В результате он выстраивает концепцию т. н. «северного мужества», т. е. такой вот бесконечной и безнадежной — но самое главное, неравновесной — битвы, в которой демоническому врагу противостоят лишь сила, храбрость и решимость воина-человека. Да и то лишь вначале; финал и в целом настроение таких историй печальны и меланхоличны, в них часто торжествуют старость, смерть, конечность и обреченность человека и всех его дел.

В качестве образца подобного отношения к действительности Толкин берет знаменитую англо-саксонскую эпическую поэму «Беовульф». Названная по имени главного героя, эта поэма, вернее, ее первая часть, оказывается весьма любопытным предшественником жанра хоррор. Молодого богатыря Беовульфа призывают на помощь в борьбе с чудовищем Гренделем, который под покровом ночи проникает во дворец короля Хродгара — Хеорот — и убивает людей короля. Это абсолютно хоррорная завязка, и обстоятельства тоже хоррорные: ночь, замкнутое пространство, навывающийся за добычей кровожадный нелюдь — в отличие от второй части поэмы, куда более фэнтезийно-героической, где Беовульф уже в возрасте, сам чтимый герой и достославный правитель, отправляется на сражение с драконом — тварью куда более мифологической, чем Грендель. Почему? Да потому что дракон велик, он размыкает пространство и повелевает стихиями, он нагружен символическим смыслом. Есть чудовища и чудовища (и недаром статья Толкина о Беовульфе имеет подзаголовок «Чудовища и критики»). Дракон — одно из великих чудовищ, родня Химере и Тифону, он ровесник богов. И он очень определен как фигура, мы знаем всего его характерные признаки и качества [45, с. 22].

В отличие от него, Грендель (как и его мать) неопределен. Он чудовище второго типа, не совсем ясное ни в своем происхождении, ни в своих целях. К какому типу существ он принадлежит? Толкин показывает, что здесь гностический подход дает сбой. Гренделя

трудно однозначно идентифицировать, и потому, когда заходит речь о том, что же он такое, имена начинают мелькать и меняться: он тебе и йотун (великан), и тролль, и бог знает что еще: то ли вампир, то ли каннибал, вплоть до «дьявола»... [42, с. 34–36]. Точнее, он со всеми этими существами сравнивается — но, по сути, вовсе к ним не причисляется. Разве напоминает он йотунов северных преданий, в рукавице одного из коих как-то прятался сам бог Тор? Конечно, нет. Грендель — монстр нового типа. Прежде, в мифологические времена, он был бы, возможно, одной из мелких сошек второго плана кошмара — как греческие кровопийцы-ламии или другие опасные существа, составлявшие свиты мрачных божеств наподобие Аида, Ареса или Гекаты⁸. Битва Беовульфа с Гренделем пропитана клаустрофобической атмосферой хоррора, а не эпическим размахом подвигов Персея, Беллерофонта, Геракла, Тезея — да и самого Беовульфа, когда он бьется во второй части поэмы с драконом. Любопытно, что сам Толкин в своем собственном творчестве отлично понимал принципиальную разницу между чудовищами первого и второго типов. На самой границе хоррора и фэнтези у него пребывают призраки-кольценосцы. Но все же про них мы знаем, что они такое, как «получились». И про орков, сколь бы отвратительны те ни были, тоже, и про троллей, и про оборотней-варгов. Но есть неопределенные и рассеянные злые силы, зачастую лишенные имени и облика, как та же Нежить из Упокоищ; Фродо видит только ее длинную бледную руку, тянущуюся к клинку, прежде чем перерубить ее своим собственным. Что это такое? «Темная тварь»⁹. И все. Толкину достаточно, что Нежить, как и все остальное зло его мира, восходит в своих истоках к самому прародителю зла, Темному Властелину — и признает его своим хозяином. Это тот минимум определенности, который ей отпущен. И встреча с ней в темном, холодном, замкнутом пространстве Упокоищ, в атмосфере гнетущего страха, паники, оцепенения — описана в лучших традициях хоррора.

Но вот что интересно. Фродо (и стоящий за ним автор) на самом деле ломает эти традиции! Да, он находит в себе силы противостоять Нежити и атакует ее мечом. Но для окончательной победы над ней он призывает на помощь Тома Бомбадила, доброго духа окрестных лесов. И когда тот приходит и прогоняет Нежить, обрушивая стены ее кургана, мы становимся свидетелями, как замкнутая атмосфера хоррора оказывается взломана извне другим жанром — фэнтези; он лишается своих давящих, изолирующих границ и вливается в картину большего мира, где на его чудовищ обязательно найдется управа. Как этот эпизод «Властелина колец» схож с чередой последующих, намеренно варьирующих тот же прием! Вот Фродо вонзает клинок в Короля-Чародея, предварительно призвав в помощь Элберет; вот живые воды Изена сокрушают стены и топят крепость Сарумана; вот опять Фродо поднимает во мраке логова Шелоб сияющий фиал Галадриэль и произносит имя Эарендила; вот Сэм, ища пленного Фродо в башне Кирит Унгол, заводит на ее мрачных лестницах песнь надежды — и Фродо откликается. Это же объясняет причины финального поражения Фродо в Саммат Наур: там воля Саурона настолько сильна, что пробить кокон изоляции невозможно уже никаким призывом благих сил извне. Там Фродо остается по-настоящему один. И тогда, как и полагается одинокому герою, которому не на что и не на кого положиться, ему остается два уже упомянутых варианта: гордыня или отчаяние. Он объявляет Кольцо своим и бросает горделивый вызов Саурону. Многие комментировали эту сцену как следствие усталости и, в общем, слабости Фродо — мол, он, во-первых, был

⁸ Толкин называет таких чудовищ «пехотой древней войны» [42, с. 22].

⁹ [Там же, с. 35]

вымотан долгим и трудным путем, во-вторых, у него иссякли силы противостоять злу Кольца, в-третьих, человек (ну, хоббит) вообще слаб... Но мало кто различил в этом поступке Фродо железную логику жанрового определения.

Итак, хоррор — наследник не всей фэнтези, а той ее части, где герой оказывается в экзистенциальном одиночестве против зла, на его территории и с явным его преимуществом, и действует (вернее, откликается на активные проявления, агрессивную атаку зла) горделивым или отчаянным способом (чаще вторым). В основном хоррор описывает отчаянную борьбу людей со злом, в которой непонятно, как (опираясь на что) они смогут победить. А даже если они победят, сколь относительной или условной будет эта победа? Ведь всего зла в мире они не истребят, и потерянного/потерянных не вернут, и даже не гарантируют себе этой победой покоя хотя бы до конца собственной жизни — как Беовульф, вынужденный на старости лет отправиться еще и на битву с драконом. Поэтому Толкин суммирует наследие духа северного мужества, выраженное в «Беовульфе», так: «На этой земле, в маленьком круге света вокруг своих палат люди шли сражаться с враждебным миром и порождениями тьмы, полагаясь только на собственную храбрость. Для всех, даже для королей и героев, битва кончается поражением» [там же, с. 18]. Почему так? Да потому что битва с устрашающими чудовищами есть лишь символ вечной борьбы человека с «враждебным миром» и «его неизбежное поражение во времени» [там же].

В изначальном мифологическом мире (который потом спроецируется и воскреснет в фэнтези) есть не только чудовища, но и боги, не только смерть, но и упоение жизнью, не только отчаяние, но и надежда, не только уродство, но и красота (и можно находить утешение в этих позитивных противоположностях — а то и в диалектическом их единстве с негативными, как предлагают Ницше в «Рождении трагедии» и Дж. Кэмпбелл в «Тысячеликом герое»). Но в опустошенной, бесплодной земле пост-фэнтези/пред-хоррора есть только чудовища, только смерть, только отчаяние. Это вовсе не языческая (как полагает Толкин), скорее *ветхозаветная* почва, причем в самом суровом ее изводе. Человек лишился благодати Божьей и отныне во веки веков изгнан в мир, который есть юдоль скорби, где он будет в поте лица добывать свой хлеб, а потомки змея-дьявола будут непрестанно терзать его тело и душу. Это земля без радости, мир без надежды. Прежние великие эпические битвы богов (и древних героев) с чудовищами завершились, но отныне, после ухода (или гибели-Рагнарёка) этих предыдущих богов и героев, после того, как затворилось небо, людям, оставшимся на земле, приходится вести новые непрекращающиеся войны с уменьшившимся под стать им, но оттого не ставшим менее неотступным и пугающим злом [там же, с. 22]. Эти люди уже не те, что прежде — на что сетует у Гомера в «Илиаде» старец Нестор, — да и чудовища тоже не те. Наступает эпоха «второй» или даже «третьей» очереди, время битв наследников и заместителей.

Кстати, о Гомере. Гомер справедливо отмечает, что между этими эпохами должна лежать еще одна. Именно ее, по сути, — или ее конец — и воспевает «Илиада». Эпоха богов и древних героев завершилась, когда бывшие чудовища, титаны и гиганты были все повержены и усмирены. А вот затем наступила эпоха *вторичных героев*, унаследовавших мир, упорядоченный предками, но постепенно расшатавших его повторно своими усобицами и соперничеством; Толкин отсылает к этому мотиву в «Беовульфе» как к «раздорам принцев» [там же, с. 33]. Вдумаемся — Ахилл известен нам только как воин; на его счету нет сражений с хтоническими силами, ничего подобного. Он обитатель вполне уже человеко-

размерного мира. Ахилл, его соратники и его противники, все сражаются за земные блага — богатства, женщин, славу, власть, честь, справедливость. Поразительно, но в греческих мифах сохранилась история о том, что Трои уже один раз брали — и кто? Геракл! Но это не только не вошло в список его знаменитых двенадцати подвигов, но и в вообще упоминается как проходной эпизод. Не было ни десятилетней осады, ни хитроумия Одиссея, ничего. Поэтому, когда старец Нестор с его сетованиями изображается банальным дряхлым резонером, я нахожу это в высшей степени несправедливым. Ведь он абсолютно прав. Однако его замечание означает не только то, что, дескать, времена пошли не те.

После того как вторичные герои заново раздербанили землю, оправданно должны были наступить новые темные века. Но — и это очень важно — это происходит не как возвращение прежних антагонистов, в буквальном ли, переносном ли смысле. Тут не прав Толкин. Новые антагонисты в разорванном, лоскутном, островном мире (отчасти отраженном в «Одиссее» как продолжении «Илиады») — это существа, по сравнению с прежними, второго порядка: циклопы — причем не грандиозные, как Арг, Бронт и Стероп, ковавшие молнии Зевсу, — а обитатель пещеры Полифем, нимфы, как Калипсо, Цирцея, сирены. Мир из единого великого пространства, централизованного сакрально, превратился в извилистый лабиринт, глущобу, по закуткам которой рассыпаны логова тайно разбойничающих младших монстров; правда, обнаруживаются на этой карте порой и гостеприимные оазисы, не таящие в себе угрозы или коварства. Мир из универсального стал локальным, и каждый локус-место либо позитивен, либо негативен. Теперь это мир не глобальных конфликтов, а мелких стычек, засад, партизанщины, иногда — сделок и договорняка. Это мир не единой великой войны, но множества отдельных, не схожих друг с другом испытаний (своего рода «героических сингулярностей»), в промежутках между которыми — тоска прогонных эпизодов, разрывы пустого пространства-времени. Это мир не пути, но блужданий, не царств, но малых владений, за оградой которых непроглядный мрак.

И как раз такой мир наследует хоррор. Вернее сказать, все еще грустнее. Хоррор не наследует этот мир как *мир*. К моменту распространения хоррора люди еще больше умалились. Они умудрились наладить свою сильно усохшую жизнь в трещинах и расселинах былого. И хоррор повествует о том, как люди из таких вот новых, относительно безопасных своих хронотопов вдруг натываются на какой-нибудь зловещий провал, подвал, берлогу, убежище прошлого — ну и, само собой, ее обитателя: вампира, оборотня, ведьму, тролля, огра¹⁰. Они не знают, на какой рунированной карте отмечен обнаруженный ими мрачный локус — как трансильванская твердыня Дракулы. Они воспринимают только ее, сингулярно, в отношении к своему, маркированному позитивно. Хоррор — это эпоха борьбы двух локусов, вечная схватка двух крепостей. Одна из них уже совершенно мирская, очеловеченная, а-мистичная. Другая — последнее прибежище черной магии давних времен, хабитат вторичного (а то и третичного) монстра. Но каким бы по счету он ни был, все равно сомнительно, что удастся одолеть его только силами, доступными человеку-мирянину.

¹⁰ Толкин пишет о Гренделе, что тому «практически несвойственны настоящие бесовские свойства (он не обманывает и не губит души), за исключением таких слабо проявленных символов, как уродство и обитание в темных, Богом забытых местах» [42, с. 34]. Возможно, для беса, с которым Толкин, несмотря на все оговорки, все же хочет Гренделя отождествить — хотя бы как «беса во плоти», олицетворяющего если не хитрость, то ярость преисподней, неизбывную ненависть «врагов Господа» к людям и желание опорочить и разрушить Его творение, — это и впрямь вторичные, «слабо проявленные символы». Но для хоррора это одни из самых неотъемлемых признаков чудовища.

Необходимо либо найти для борьбы с ним какие-то, аналогично рассеянные по миру, остатки прежней белой магии — и воспользоваться ими, причем чисто инструментально. Либо вновь отворить небо, или броды Изена, устроить потоп, новый прорыв трансцендентного, вернуть магию.

Жанровые трудности: продолжение

Мы говорили, что в основе хоррора лежит встреча и борьба с чудовищем в некоем глухом углу мира, и это, конечно, верно. Но в то же время данное определение не совсем достаточно. Во-первых, им мы совершенно не гарантируем, что наша история будет о сверхъестественном. Мало ли кого можно повстречать в глухом углу мира — для начала, самых обыкновенных разбойников. И потому хоррор здесь граничит с триллером. Во-вторых, даже если в наличии и впрямь есть чудовище, оно может вовсе не иметь сверхъестественной природы — иначе в хоррор не записывали бы такие истории, как «Кинг-Конг» (про гигантскую доисторическую гориллу, чудом дожившую до наших дней на острове, затерянном в океане) и «Челюсти» (про нападение на курортные пляжи акулы-людоеда). Почему эти сюжеты проходят под рубрикой «хоррор»? Потому что, как уже упоминалось, хоррор не столько про «что», сколько про «как». В строгом смысле слова, хоррор вообще не самостоятельный отдельный жанр. Мы убедились, как стерты в нем границы, как легко они переходятся. Тот же «Кинг-Конг» представляет превосходный пример. Это история, начинающаяся вполне в приключенческом духе (освоение неизведанных просторов мира), достигнув кульминации в виде встречи с чудовищем, вдруг сворачивает в совершенно неожиданном направлении, вполне гуманистическом — монстра становится жалко, он вызывает понимание, мы оказываемся на его стороне. Пойманный и вывезенный со своего острова, выставленный на потеху публике, Кинг-Кинг способствует поразительной трансформации своего сюжета, который на данном повороте приобретает в том числе черты сатиры на капитализм и общество потребления/спектакля, а сам Кинг-Конг уподобляется Гулливеру, связанному лилипутами — персонажу еще одной великой сатиры. Впрочем, финал его трагичен; последняя битва загнанного на вершину небоскреба Кинг-Конга с атакующими его самолетами — великолепная метафора обреченного сопротивления дикой природы натиску индустриальной цивилизации. Как поразительно многослойна эта история! И не забудем про элемент романтики, мелодраматизма — по ходу дела Кинг-Конг влюбляется в девушку, ради которой и совершает все свои дальнейшие подвиги. На этом повороте сюжет «Кинг-Конга» вступает в диалог с такими хрестоматийными образцами сказочного повествования, как «Красавица и чудовище». Стоит за этим и куда более древний, языческий архетип — идея о браке некой избранной женщины (возможно, специально подготовленной для этого жрицы) с воплощением дикого, стихийного начала. Не исключено, что именно этот мотив стоит за жертвоприношением Андромеды морскому чудовищу, которое сорвал Персей. Другой античный герой, Тесей, кладет конец еще одному ритуалу-обычаю, связанному с чудовищем, — жертвоприношению афинских юношей и девушек Минотавру, получеловеку-полубыку, прячущемуся в лабиринте, построенном великим мастером Дедалом по воле отца Минотавра, царя Миноса. Лабиринт — это античный Хеорот, а сам Минотавр чем-то схож с Гренделем. Но любопытно следующее: убив Минотавра и тем самым отменив зловещий ритуал (чем герои,

по мысли некоторых исследователей, и занимаются — они рубежные фигуры, призванные подчеркнуть переход общества от древних архаических обычаев к более современным и гуманным), Тесей неожиданно «восстанавливает равновесие» между эпохами, приняв участие в последующей передаче влюбленной в него Ариадны богу Дионису. Это может показаться очень странным завершением критских перипетий! Дева отдается — вместо героя, своим мужеством ее вроде бы заслужившего — если не чудовищу, то богу, имеющему явные хтонические и оргиастические черты. Миф о Тесее и Минотавре, тем самым, — это *двойной миф*, где за одним ритуалом стоит другой; один отменяется, другой восстанавливается. Убиваемое чудовище расслаивается с бессмертным богом, который и сам, согласно своему мифу, пережил ритуальное принесение себя в жертву. Возможно, это проливает свет на то, как эволюционировала в древнем мире идея разрешения конфликта с иным — от беспрекословного уничтожения, через компромиссное оттеснение на периферию (Александр Великий, запирающий «Гога и Магога» за стенами северных гор, скандинавские боги, отгораживающие Митгард — мир людей — от Утгарда — обиталища монстров), вплоть до признания притязаний и заключения ритуального брака.

Поздние, сугубо романтические версии этой истории — «Грозовой перевал» (1847) Э. Бронте, а следом уже бесчисленное множество знакомых нам вариаций на тему «барышня и хулиган», постепенно заменяют мистерию психологией и социологией. Мифологема о власти женщины над дикой природой (или символическое преподнесение отношений цивилизации с варварством, как у Ницше в дихотомии Аполлона и Диониса) преобразуется в идею «мягкой силы», отказа от подавления и насилия как самой успешной тактики покорения стихийных начал. «Ласка — единственный способ, который возможен в обращении с живым существом», — внушает доктору Борменталю профессор Преображенский в «Собачем сердце» (1925) М. Булгакова, объясняя, как следует приручать диких животных [15, с. 628]. Это может прозвучать странно, но не исключено, что булгаковский Шариков — это двоюродный брат Хитклифа и троюродный кузен Кинг-Конга, а также дальний потомок морских чудиц, Панов и Кернуннов. И все они обязаны доктору Франкенштейну, современному Прометею, который не только вызвал к жизни конгломерат частей мертвых тел, пропустив через них божественную молнию — электрический разряд, но и возжег в сердце получившегося монстра способность любить, которая и стала причиной всей последовавшей трагедии.

Думая обо всем этом, невозможно избавиться от чувства, насколько же чистый хоррор отделен, фрагментарен. В конце концов, он — лишь *фантазм*, по определению Платона, т. е. сугубо частичный аспект восприятия реальной вещи, выдающий себя за целое. Это прием, а не жанр, это стоп-кадр кричащего человеческого лица на фоне когтистой клешни, или оскаленных клыков, или мохнатого силуэта, или обвивших его щупалец, это проставленный много раз подряд восклицательный знак, одна пронзительная нота. Что предшествует ему? Что идет после? Стоит нам углубиться в эти вопросы, и хоррор с невероятной быстротой мутирует в нечто иное. В сконцентрированном виде это чистая, дрящящая эмоция, отвергающая познание, очень нестойкая коагуляция. И даже выражающие ее лучше всего стоп-кадры могут быть поданы как пародия на самих себя, иронически, как, например, мем со вспыхивающими в темноте глазами.

Тем не менее хоррор существует, он успешно утверждает себя на фоне всех этих «но», «и все-таки», «а если посмотреть с другой стороны». Он, может, и нестойк, но

чрезвычайно интенсивен. В замкнутом пространстве, отрезанный от окружающего мира, с заблокированной способностью размышлять, охваченный чистыми эмоциями, человек, подверженный воздействию чего-то пугающего, с легкостью сходит с ума или умирает от страха. Об этом лучшие рассказы классика жанра А. Бирса (1842–1914). Но хоррор также способен и *расти*. Подавленные, негативные эмоции, служащие ему питательным раствором, способны не только давать острую, параноидальную вспышку, будучи сконцентрированы в ограниченном хронотопе, но и растягиваться, не рассеиваясь, накапливаться без диалектических конфликтов, усложняться, не теряя своей природы. Если взять его в этом аспекте, то мы увидим историю не поражения, но триумфа, не растворения, но экспансии, не подчинения, но захвата. Мы увидим, как примордиальный страх, это наследие трепета и ужаса перед сверхъестественным, уже в отсутствие последнего, выживает, воскресает в новых формах, демонизирует посюстороннее, частичное, относительное зло, оборачивая его в колоссальную тень древнего кошмара. Только в этом случае мы постигнем правоту Толкина, утверждавшего, что *все* монстры — это исконные враги Бога, демоны [42, с. 20]. Без допущения о кумулятивной природе хоррора он будет все время ускользать от нас, оборачиваться чем-то иным — неким необязательным и даже, пожалуй, раздражающим иносказанием философии или эстетики. Он сам превратится в чудовище — в чудовищную крайность, которой следует избегать, в «демоническую гиперболу» Декарта-Деррида, в ужасное преувеличение и частичность.

Итак, мы видим, что хоррор зависит от перспективы, от вектора. Какой значок мы поставим над ним — увеличения или уменьшения? Когда мы читаем великолепные, изысканные рассказы Э. По, как нам понимать тот факт, что, за редким исключением, По всегда дает естественное толкование случившегося? Использует ли он хоррор как стилистический прием для создания атмосферы, как «один из элементов поэтики» [20, с. 75] — лишь затем, чтобы показать в финале, что эмоция и ее фантазмы — это одно, а вызывающий их предмет — всегда другое, всегда нечто посюстороннее? Тогда эмоция замыкается на себе, схлопывается, а сам хоррор превращается в тавтологию: мне страшно, потому что я испытываю страх. Мне страшно от страха. Тогда на выходе мы получаем Амброза Бирса. Горилла-душитель из «Убийства на улице Морг» — предшественник Кинг-Конга, но поданный безо всякого умиления. Угрюмые виды упадка на пути в дом Ашеров — символическое вступление, пролог к истинно человеческой трагедии запретной любви, вырождения и безумного погребения заживо. Но что, если воспринимать элементы хоррора не как условность и декорацию изначально и существенно посюсторонней истории, а как знак того, что в человеческий мир просачивается, захватывая его, потустороннее, что это не артефакт древности, а знак идущего здесь и сейчас вторжения (как в одноименном рассказе Р. Брэдли)? Вот тогда на выходе мы получим не Бирса, а Лавкрафта, не виньетизацию, а буквализацию хоррора, его неостановимое нарастание. Что далее приведет нас уже не к рассказам или, в лучшем случае, повестям — наподобие «Истории Чарльза Декстера Варда» и «Герберта Уэста — воскресителя мертвых» Лавкрафта, — но к целым романам и эпопеям ужаса, в лице ярчайшего представителя этого жанра сегодня С. Кинга и некоторых его коллег, таких как П. Страуб, Р. Маккаммон, Б. Литтл.

Итак, перед нами допущение, что хоррор не теряет территории, а приобретает их, по видимости разбавляя чистую свою квинтэссенцию смесями, алхимическими браками со

всеми доступными ему жанрами, от «языковой литературы» (т. е. высокой классики)¹¹ до фантастики, фэнтези, триллера, нуара, мелодрамы, семейной хроники, даже пародии и сатиры. Путанице в данном вопросе немало способствует тот факт, что есть обыденное и научное употребление имен этих жанров. Если вы захотите выяснить точную дефиницию хоррора, вы узнаете, что он по большей части маркируется как подвид фэнтези¹², а фэнтези, в свою очередь, определяется как разновидность фантастических историй, построенных на сверхъестественном допущении, в то время как чистая научная фантастика представляет собой его противоположность, а именно вид фантастических историй, основанных на наших представлениях о возможном¹³. Все это жонглирование *модальностями бытия* (невозможное-возможное-действительное-необходимое), вероятно, помогает на каком-то этапе в многотрудном и благородном деле систематизации материала, но в долгой перспективе лишь сбивает с толку и упускает из вида самое существенное. Вдумаемся: подходит ли «Дракуле» ярлычок «фэнтези»? Это будет выглядеть странно в глазах обычного читателя, опытно или интуитивно знающего разницу между фэнтези и хоррором, а вот для исследователя, теоретика, напротив, попадет в точку. Кто же прав?

Проблема с дефинициями вообще огромная. Возьмем, к примеру, мэтра научной фантастики А. Кларка, который подлил масла в огонь, дав свое более чем остроумное определение отличия фантастики от фэнтези. Согласно Кларку, фантастика — это истории о том, что может быть, но чего мы бы очень не хотели, а фэнтези, соответственно, — это истории о том, чего бы мы все очень хотели, но чего как раз быть не может. Кларк хвастался, что его дефиниция самая что ни на есть рабочая, хотя совершенно очевидно, что это не так. Ведь будь это правдой, нам пришлось бы включить в разряд фантастики все известные нам истории о том, что вполне возможно, просто нежелательно, и сюда попали бы не только романы-катастрофы и антиутопии, но и наиболее пессимистические сюжеты высокой классики, да и едва ли не весь реализм-натурализм в придачу.

¹¹ Тут хорошо бы вспомнить авторов родных страшилок — Н.В. Гоголя («Вий»), И.С. Тургенева с его страшными рассказами.

¹² Это убеждение разделяет даже С. Кинг [16, с. 37–38].

¹³ Хотя бы «вопрос определений» и был «ловушкой», как убеждает нас в «Пляске Смерти» Кинг [16, с. 38], попытки — и достаточно убедительные — ввести сетку дефиниций в обсуждаемый нами жанр регулярно предпринимаются. «Разграничение *рациональной фантастики* и *fantasy*, — пишет отечественный исследователь Е. Ковтун, — является самым общим членением литературной фантастики. Эти две разновидности фантастики представляют собой два самостоятельных типа художественного вымысла» [20, с. 78]. «Вся фантастическая литература повествует о невозможном. Однако качество невозможного бывает различным — от почти вероятного до совершенно недопустимого с точки зрения законов природы. Это различие лежит в основе разграничения „научной“ и „волшебной“ фантастики (science fiction и fantasy). Существуют попытки и более дробного членения на основе категории возможного. Д. Уоллхейм... предлагает различать „литературу возможного“ (science fiction), „литературу чудесного и таинственного“ (wierd fantasy) и повествования о „заведомо невозможном“ (pure fantasy) — т. е. гротеск, нонсенс, игру воображения. В англо-американской фантастической практике принято выделять в рамках fantasy и более локальные подгруппы: dream fiction (буквально „литература сновидений“), fairy tales (волшебные сказки), ghost tales (истории о духах), horror tales („черная“ фантастика, смыкающаяся с „готическим“ романом)» [там же, с. 76–77]. Ковтун перечисляет множество известных ему классификаций фантастики, чтобы с сожалением прийти к выводу: «Каждая из них содержит рациональное зерно, но ни одна, увы, не является бесспорной. Если принять во внимание реальное многообразие фантастической литературы и допустимость различного толкования функций элемента необычайного в художественном тексте, следует с сожалением признать, что единая типология фантастики, учитывающая как ее содержательные, так и формальные особенности, едва ли будет когда-нибудь создана» [там же, с. 78].

Понятно, что фэнтези НЕ хоррор, а хоррор — НЕ фэнтези, как бы они ни сближались: в историях ли Р. Говарда о Конане, сражающемся с демонами или змеелюдьми, в эпических ли романах С. Кинга или в более чем примечательном цикле У. Ле Гуин «Волшебник Земноморья», где фэнтезийный сеттинг (фон) и герои всегда совмещены с чисто хоррорным сюжетом. Одно то, что мы различаем эти вещи, свидетельствует о том, что дело тут не так чисто, как того хотели бы те или иные систематизаторы, упускающие, что нами уже было отмечено, главное в том или ином жанре. Главное в хорроре — атмосфера, интонация, краска, выбор эмоций, положений и персонажей (все то, что Е. Ковтун определяет как *пафос* и относит в самый последний пункт своей собственной теоретической разработки). Они не менее важны, чем предметное «о чем» жанра; более того, они от него неотделимы, потому что, в зависимости от них, от того, в каком осмосе плавает предмет, полностью меняется его восприятие и отношение к нему. То же самое можно сказать и о любом другом жанре, а уж все вместе они составляют удивительно обширный и насыщенный диапазон человеческих аффектов — скорее аффектов, чем мыслительных конструкций. И потом, всегда есть фактор *x*, возводящий описанную нами неразбериху в степень абсолютного хаоса — это свобода и талант автора, который экспериментирует со всеми доступными ему стилями, смешивая их как заблагорассудится. На этот *x* есть лишь ограничение в виде эпохи и ее духа, во многом детерминирующих автора — как, скажем, явно постмодернистское прочтение В. Пелевиным классических и традиционных сюжетов и фигур, в том числе мифологических, сказочных, фольклорных — но и хоррорных тоже.

Символический хоррор

Вот ведь как странно — начали мы с души, а ушли в такие дебри. Что ж, при чем тут у нас душа? Обязан ли хоррор интересоваться душой, тем более в своем, скажем, научно-фантастическом изводе — если вспомнить романы «День триффидов» (1951) Дж. Уиндема и «Похитители тел» (1955) Дж. Финнея или такие культовые кинокартины, как «Чужой» (1979) Р. Скотта и «Нечто» (1982) Д. Карпендера? Энциклопедии тут снова выдают нам жанровый сбой, приписывая все вышеупомянутые произведения то к чистой НФ, то к триллеру, то к хоррору — но с пометкой. И вот где мы осознаем недостаточность толкиновского анализа «Беовульфа» для постижения сущности чудовищ и жанра, приютившего их у себя. Идея, что за чудовищами, ополчающимися на нас, стоит образ огромного, непознаваемого, чуждого и безжалостного мира, в который мы, по выражению экзистенциальных философов, заброшены, который обернут к нам исключительно ликом зверя, вообще-то не обязана иметь какие-то специфически религиозные коннотации. Их не было даже в язычестве — ни в греческом, ни в скандинавском, где чудовища населяют мир вместе с богами, которые, при всей их временами несомненной нравственной двусмысленности, все же утешают человека, так как, подобно ему (или, вернее, он — подобно им), строят, созидают, испытывают страсти, стремятся к справедливости. В языческом мире чудовище может враждовать с богом, но может также и быть ему покорно, служить его воле. Даже в «Ветхом Завете» (который, например, классик религиоведения Ф. Зелинский прописывает по разряду не единобожия, а т. н. *античных религий*) Бог откровенно любит Левиафаном, великим морским змеем. Только Он может поймать его или убить. Левиафан — символ всемогущества Бога. Позже этот мотив использует в «Моби

Дике» (1851) Г. Мелвилл. Посягая на Левиафана, ты посягаешь на Бога, пытаешься встать на его место. В чем-то Левиафан подобен Каину, на лицо которого Бог ставит свою печать и говорит, что отныне никто не посмеет поднять на него руку. Идея, что чудовища — Божьи, пусть они и не ручные его питомцы, а нечто такое, что может усмирить и покорить только Он, очень важна для понимания религии вообще. Чудовища, как позже и болезни с несчастьями, посылаются Богом на человека, погрязшего в грехе, как расплата за нечестивость и призыв одуматься. У греков аналогично — тот же Минотавр не просто так терзает афинскую молодежь: это расплата за то, что сами афиняне ранее убили сына критского царя Миноса Андрогейя, позавидовав его успехам на состязаниях. Чудовищный сын заменяет нормального и мстит за него. Посейдон насылает на Лаокоона морских змеев, которые душат его и его семью. Наказание божье не обязательно принимает облик именно чудовища — но это, бесспорно, один из его обликов. Сам дьявол служит Богу, а дьявол в средневековой иконографии — апогей чудовищности, отталкивающей и угрожающей бестиальности. В «Апокалипсисе» он именуется Драконом, а его посланцы изображаются как «зверь из земли» и «зверь из моря». Впрочем, один из героев С. Кинга и самого Бога называет «величайшим из чудовищ». Человек оказывается один против монструозной реальности, терзающей его, этой, по выражению Г. Блума, «вселенной смерти», и во главе всех ее монстров стоит сам Бог.

Но так ли безвинен сам человек? Будь он безвинен, его страдание в этой вселенной было бы действительно абсурдным и необъяснимым, и никакие самоувещевания в стиле А. Камю («Сизифа следует представлять себе счастливым»¹⁴) тут бы не срабатывали. Но человек греховен, и чудовище — его зеркальное отражение. Да и так ли ужасна вселенная? Против этого образа восстает сам Бог в «Книге Иова»; страдающему (хм... по Его воле, правда) и, несомненно, видящему все в черном свете Иову Он говорит, что когда Он полагал основания земли, утренние звезды «пели от радости». И здесь проступает другая идея — что вселенная прекрасна, несмотря ни на что, что мир «хорош весьма». И мы сами способны это увидеть, несмотря даже на собственную плачевную участь — переместившись, как учил нас Ницше, «по ту сторону добра и зла». Потому и Льюис скажет: первое, что человек понял о вселенной — что она прекрасна (создана великим художником), но и аморальна (глуха к страданиям)¹⁵. Ницше заплодировал бы этим словам. А специалист по мировой мифологии Дж. Кэмпбелл поместит именно эту амбивалентность жизни, существования, бытия в основу всех мифов вообще.

Итак, откуда же Толкин берет свою идею отчаянной и безнадежной борьбы человека с демоническим миром — идею, угадывающуюся в фабуле хоррора? Не из язычества в целом, это точно. И даже не из северного язычества, на которое он преимущественно ссылается. Если мы внимательно читаем «Старшую Эдду», мы видим, что сама интонация повествования о борьбе богов с чудовищами (или хтоническими могуществами, такими как великаны-турсы) сильно варьируется и мало напоминает ту единообразную «трагическую серьезность» (*gravitas*), за которую Льюис хвалил Толкина и его «Властелина Колец».

¹⁴ [10, с. 92]

¹⁵ Точнее, так: «Если бы созданная Им вселенная... была единственным свидетельством о нем, то из наблюдения за ней мы должны были бы сделать вывод, что Он, этот загадочный Некто — великий художник (Вселенная воистину прекрасна), но в то же время вынуждены были бы признать, что Он безжалостен и враждебен людям (Вселенная — очень опасное место, внушающее неподдельный ужас)» [26, с. 143].

Интонация может быть комическая, как в истории о Торе, прячущемся в великаньей рукавице. Или повествование может быть сродни дзенскому коану, интеллектуальной загадке, как в истории о том же Торе, побывавшем в Утгарде (дикой области за оградой человеческого мира). Последнее приключение вообще чрезвычайно парадоксально и больше напоминает средневековую аллегория, чем языческий миф. Участие Тора в символическом состязании с Утгарда-Локи, загадочным правителем Утгарда, проникнуто духом волшебной истории, а то и притчи. Оно происходит в таком шиворот-навыворот зазеркалье, задолго до Кэрролла — в мире с напрочь смещенными онтологическими границами и отменой привычных ориентиров. В Утгарде Тор думает, что выполняет достаточно простые задания, как то: поднять кошку или выстоять в поединке с древней старухой. Но тут оказывается, что эту самую кошку он едва может оторвать от земли, а древняя старуха столь неколебима, что не она, а он, напрягая все свои силы (а Тор — сильнейший из богов), в результате опускается на одно колено. В итоге Тор унижен. Но неожиданно Утгарда-Локи открывает ему, что он, несмотря ни на что, великий герой — ибо кошка на самом деле была не чем иным, как мировым змеем Ермунгандом, лежащим в пучине морской и обвивающим всю землю, а старуха — вообще самой смертью. Это парадоксальный, чисто интеллектуальный финал делает Тора родней Ахилла из апории Зенона, а саму эту историю — вариантом индийского предания о том, как царь Богов Индра и царь демонов Вирачана пришли учиться мудрости у верховного божества Праджапати. Если это и миф о борьбе богов с неодолимым противником, то этот противник не хтонический ужас, не хаос, который все поглотит, а собственные глупость и недалководидность. Тор пребывал в плену у видимости — соображение, очень хорошо знакомое философам. Но вот ему преподан урок, и он стал мудрее. Теперь он, подобно Гераклиту на грязной кухоньке, может сказать: и здесь все полно богов. Испытание Тора — начало подлинного знания (вопросания) и подлинной человечности. От грандиозного масштаба мифа с его эпическими битвами мы переходим к загадкам, которые загадывает нам нечто простое и каждодневное, к сюжетам *conditio humana*. Это хорошо знает наука: попробуйте объяснить самую что ни на есть простую вещь — вот вам подвиг, требующий нечеловеческих сил, и то преуспеете вы в лучшем случае наполовину. И еще это, конечно, про оптимизм, и адресовано, в первую очередь, нам. Сначала мы, вместе с Тором, оказываемся выброшены из эпического в комическое (кошка, старуха); наши ожидания от мифа, как у Парменида с его стремительным взлетом к вратам истины, а затем — последующим чудовищно нудным разбирательством напрочь обмануты. Далее, мы проходим через унижение — нам-то мнилось, что нам подвластны молнии и громы, а по факту мы и с мелочью не можем справиться. И вот, когда ученик унижен и пребывает примерно на стадии конструктивной обиды, учитель меняет кнут на пряник и открывает ему, что на деле он очень даже неплохо держался. Ведь все-таки поднял, пусть на сколько-то там, и не абы что, а мирового змея! И в битве со смертью опустился всего на одно колено — а ведь обычно она всех ставит на оба, кладет на обе лопатки. С тех пор опуститься на одно колено — символ самых благородных присяг и клятв, не унижающих склонившегося, а возвышающих его. Воистину, ты бог, Тор, и мышца у тебя как у бога, и можешь возгреть голосом как он. Но тебе еще многому предстоит научиться. Это оптимистическая история с ироническими обертонами, это история открытых горизонтов и перспектив.

Хорошо, скажет нам в ответ условный «Толкин» или его адвокат-заместитель. Я не о том и не об этом — я конкретно о Рагнарёке, о гибели богов. Вот уж тут-то не вывернешься, вот оно, торжество пессимизма! Все пропало, все деяния богов опровергнуты и стерты, мир погружается во мрак...

За несколькими исключениями.

Исключение первое. Миф о Рагнарёке, как ни странно, тоже далек от однозначности. Мир в нем не погибает, а перерождается. После чего, в полном соответствии с христианским «Апокалипсисом», наступают новое небо и новая земля. Более того, имеет место даже эпизод воскрешения — светлый бог Бальдр возвращается из царства мертвых, да еще и вместе со своим нечаянным убийцей, богом Хёдом, что намекает на прощение и воссоединение «противоположностей», снятие моральных противопоставлений.

Исключение второе. Боги получают Рагнарёк на свою голову не просто так. Один с самого начала ознакомлен с прорицанием вещуньи-вельвы, чего ждать в конце мира. Более того, он и так со смертью на короткой ноге — ведь он висел, пронзенный, на мировом древе, он и сам бог смерти и мертвых, а также битв. Что может ему быть роднее Рагнарёка? Вагнер, создавая свою оперную тетралогия на данный сюжет древнего северного язычества, подчеркивает не столько запрограммированный фатализм богов, сколько их греховность, виновность в нечистых делах. Рагнарёк приходит к ним как расплата, и нечего скорбеть о горящей Вальгалле — она была воздвигнута на обмане, насилии и грязной игре. Вагнер — революционер. Толкин не стеснялся признаваться, что не любит Вагнера. Но для католика, каковым он был, странно так игнорировать тему *греха*. Человек оправдан, и деяния его, несмотря ни на что, замечательны и заслуживают вечной славы и памяти — таков посыл Толкина, венчающий работу, основное содержание которой — гимн безнадежности и обреченности человеческих усилий и борьбы. Христианская ли это картина мира? Вопрос остается открытым.

Исключение третье. Есть традиция интерпретировать миф о Рагнарёке как позднейшую вставку, связанную с утверждением на севере Европы новой веры — христианства. Проще говоря, миф о Рагнарёке не аутентичен. Его писали люди, уже имевшие в голове новую религию, и потому спешившие побыстрее скомпрометировать и похоронить старых богов. В особенности это касается эпизода «Перебранка Локи», в которой Локи, этот вечный трикстер и антагонист богов, вдруг выступает таким правдорубом, и, явившись на пир, куда не был зван, начинает с пылу с жару изобличать всех собравшихся там представителей северного пантеона в пороках, глупостях и общем несовершенстве. При этом сам он вовсе не обеляется злорадным хроникером; все происходит скорее по принципу «вор выдает воров», как сказал бы тот же Толкин. И это любопытное объяснение уникальности и исключительности мифа о Рагнарёке, как не имеющего прецедентов в мировом язычестве предания о гибели богов. Конечно, тут и там были отдельные свергнутые и/или убитые боги, по большей части т. н. умирающие-воскресающие божества. Но столь глобальной картины деицида не знает ни один пантеон. Это чрезвычайно вдохновляло Ницше, заявившего в открывающей главе «Антихриста» (1888), что мы-де, северяне, или, как он выражался, «гипербореи» [23, с. 633], рождены с истиной: все боги должны умереть¹⁶. Интересно, почему он, столь чуткий к веяниям неприятного ему христианства, не уловил его здесь,

¹⁶ См. [35].

в этом великом, якобы самом аутентичном из всех «гиперборейских» мифов? Еще более интересно, что труды самого Ницше, неоднократно проклинавшего христианство и в целом любившего потолковать о смерти Бога, проникнуты при том образами жертвенных богов — начиная с Диониса-Загрея и заканчивая «Распятым», как он подписывал свои письма, рассылаемые уже из-под сени умственного помрачения. Как и Толкину, Ницше будто и не приходило в голову, что вся эта история с Рагнарёком может быть подделкой, грандиозной фальсификацией, и потому не стоит ничего на этом ненадежном фундаменте строить. Оба были филологи, профессионалы в своей области. Так что верится с трудом. Они верили в Рагнарёк, потому что им хотелось в него верить, потому что он был им зачем-то нужен, пусть даже при этом они испытывали к нему противоречивые чувства — Толкина вот он вгонял в уныние.

Тем, кто не хочет унывать, северная мудрость заменила сомнительный и brutальный миф о Рагнарёке на коротенькое предание о добровольном уходе Одина из прежде принадлежавших ему земель. Рассказывают, однажды некий крестьянин, стоя у околицы (а жил он на дальнем, окраинном хуторе), увидел всадника на огромном коне, едущего прочь. Всадник подозвал его. Выяснилось, что это сам бог Один. Один объяснил крестьянину, что в его владения пришла новая (и более того, истинная) вера — христианство, а посему он тут больше не нужен и покидает эти места.

Всегда, конечно, можно сказать, что Толкину безразличны языческие боги, в которых он вообще не верил [42, с. 22], и что он сочувствовал людям, людям, которых, в отличие от богов с их сложными отношениями со смертью, ждет апокалипсис безо всяких скидок — предвестие ужасного конца, занимающегося подобно ночной заре над их углыми домишками. И тут он неожиданно сближается с другим автором, которого очень не любил — с Шекспиром. Если рассматривать некоторые сюжеты Шекспира, например, «Гамлет» и «Макбет», как хоррор, то мы увидим, что явлению зла всегда предшествуют грехи и преступления людей, война и разорение привычного уклада. Ведьмы являются Макбету после выигранной им кровавой битвы. А блистательное начало «Гамлета» — диалог суеверных и изрядно напуганных стражников Эльсинора с эрудитом Горацио — сообщает нам, что призраки не докучают людям ни с того ни с сего. Должна быть «какая-то в державе датской гниль».

Горацио

Вот тут-то, полагаю, и лежит
Важнейшая причина наших сборов,
Источник беспокойства и предлог
К сумятице и сутолоке в крае.

Бернардо

Я думаю, что так оно и есть.
Не зря обходит в латах караулы
Зловещий призрак, схожий с королем,
Который был и есть тех войн виновник.

Горацио

Он как сучок в глазу души моей!
В года расцвета Рима, в дни побед,
Пред тем как властный Юлий пал, могилы
Стояли без жильцов, а мертвецы
На улицах невнятицу мололи.
В огне комет кровавилась роса,
На солнце пятна появлялись; месяц,
На чьем влиянье зиждет власть Нептун,
Был болен тьмой, как в светопреставленье,
Такую же толпу дурных примет,
Как бы бегущих впереди события,
Подобно наспех высланным гонцам,
Земля и небо вместе посылают
В широты наши нашим землякам¹⁷.

Призрак, дух, демон, чудовище всегда пролезает в дыру, пробитую в мироздании самими людьми, — и всегда выступают как ответ (и кара) за это проникновение, как рок и стигма первооткрывателя, согласно Э. Эриксону, того, кто взламывает печати и вторгается в запретное. Это может быть греховная тяга к запредельному, снедавшая Фауста и Франкенштейна — людей дерзновенного духа. Но это может быть и жестокое преступление, против которого вопиет сама земля и призывает к справедливости. Мы знаем, почему у Шекспира является призрак короля — он знак преступления, совершенного его братом, незримой язвы, которая будет терзать Данию, пока Гамлет не отомстит за отца. Но это не только проекция прошлого, это еще и «толпа дурных примет» недоброго будущего. Сверхъестественное (знамения, нечисть) — это коллективный кошмарный сон, который бытие (или Бог) посылает людям в наказание за преступление морального закона и как побуждение к действию по восстановлению справедливости. Но это, что очень важно, еще и предвестие злодейства пока еще не свершившегося, предупреждение. Горацио не зря ссылается на историю древнего Рима, на мартовские иды — зловещие знамения, предупреждавшие Цезаря о готовящемся на него покушении. От Гераклита мы знаем, что бог пророчеств не говорит прямо, он подает знаки. Вот они, эти знаки, эти письма бога — призраки и жуткие видения. И Толкин не упоминает тот факт, что зловещие картины Рагнарёка тоже начинаются не с пустого места, но как пролог к смерти светлого бога Бальдра, указание, что Локи злоумышляет против него. С гибели Бальдра и начнется закат богов, и откроется дорога к Рагнарёку. Духи Аида слетаются на зов Одиссея, чуя кровь принесенных им в жертву животных. Духи хоррора слетаются на кровопролитие былое и грядущее, на грех, на вину, на скверну и гниль. Бороться с ними, в отличие от хтонических чудовищ, бессмысленно — они, как греческие эринии, не причина, а следствие. Они воздают по заслугам.

Когда же мы вернемся в Портленд

¹⁷ [49, с. 12–13]

Итак, от древней мифологической борьбы с хтоническими чудовищами за мировой порядок (которая с легкостью меняет свой контекст на внерелигиозный, превращаясь в том числе в метафору чисто технократического обуздания сил природы), через междоусобную борьбу людей друг против друга, мы приходим к брани духовной, к борьбе с собой, к восстанию против греха своего и чужого, к тому абстрактному полю битвы дьявола с Богом, каковое, согласно Достоевскому, есть «сердца людей». И тут мы уже очень близко к душе. Мы подходим к хоррору со стороны нравственной аллегории.

Истории о душе — равно как и о духах — это совершенно особый подвид историй о сверхъестественном. Древние хтонические монстры, в каких бы отношениях они ни находились с богами, в конечном итоге суть лишь свехтела — «смертные обитатели мира, его неотъемлемая часть», по Толкину [42, с. 20]. Они не рождаются (генезис), а возникают или вызываются. Они *искусственные* существа, в которых нет никакого собственного бытия, которые целиком исчерпываются обстоятельствами своего возникновения, волей управляющего ими бога или благотворной средой зла, греха и распада, питающими их. Морской змей Пифон не сам по себе, а по воле Геры преследовал богиню Лето, беременную от Зевса Аполлоном и Артемидой. Некоторым образом он может рассматриваться целиком как проекция воли Геры, ее ревности, злобы и жажды мести. При этом бог или богиня не всегда пользуются именно чудовищами для достижения своих мрачных целей (в основном кары смертным за их грехи или дерзость, но случаются у них и междоусобные конфликты). Та же Гера натравила на другую свою соперницу, Ио, рой слепней, которые гнали ее, обезумевшую, в облике коровы, не давая передышки. А в колыбель младенца Геракла Гера послала двух змей, чтоб те удушили ненавистное ей дитя. Дионис свел с ума коней, чтобы те затоптали Диомеда. Совершенно очевидно, что все эти кони, слепни и змеи — самые обычные твари, просто послужившие орудием божественного гнева. Чем же отличаются от них чудовища? Что мешает нам заявить, что они — не исключение, а представители неких неучтенных, вымерших (стараниями богов и героев) видов?

Да то и мешает, что никаких видов там нет и в помине. Чудовище *уникально*. Оно, если угодно, множество, состоящее из одного члена. История хранит память лишь об одном Тифоне, Пифоне, Сфинксе, Химере, Гидре, Сцилле и Харибде, драконе Ареса, из зубов которого выросли воины. Чудовище не рождалось у себе подобных и не рождает, в свою очередь, себе подобных. У него нет семьи. Оно не род и не вид, оно сингулярность. Оно исчерпывается своим *назначением* — а назначение у него негативное: преследовать или преграждать путь. При этом оно смертно, или, вернее сказать, уничтожимо.

С этой самой смертностью — а точнее, с телесностью — чудовищ напрямую связана вторая отличающая их черта. Их тело необычно. Когда чудовище умирает, его тело дает жизнь чему-то еще. Если убить змей, приползших за Гераклом, истребить всех слепней, травивших Ио, перебить коней Диомеда, с их телами (или их останками) ничего неприродного не произойдет. Но вот смерть чудовища высвобождает какие-то непонятные силы, субстанции и формы, не обязательно сами по себе чудовищные, хотя, скорее всего, диковинные. Так, гибель Пифона привела к появлению дельфийской расселины, из которой поднимается испарение, заставляющее людей пророчествовать (поэтому дельфийская пророчица и зовется пифией). Когда Персей отрубает голову Медузе, из ее тела возникают конь Пегас и великан Хрисаор с золотым мечом. А сама ее голова, помним, не теряет силы своего взгляда; позже она становится украшением эгиды Афины — горгонейоном.

В индийских мифах громовержец Индра, убив колоссального дракона-змея Вритру, высвободил заключенные в нем воды жизни; а дракон из «Апокалипсиса», наоборот, выпивает досуха реку.

Эта черта роднит чудовищ, с одной стороны, чуть ли не с самими богами — вспомним миф о рождении Афродиты из «пены морской», т. е. из смеси крови и семени оскопленного Кроносом Урана с морской водой. И она точно роднит их со *священными животными* — такими, как золоторунный овен или белый бык Пасифаи. У этих животных тоже есть назначение, ради которого они были посланы в мир богами. После того как они выполняют свое назначение, их надлежало принести в жертву богам (т. е. вернуть владельцам). От овна остается золотое руно — магический артефакт, гарант благоденствия обитателей Колхиды, где оно и хранилось. А вот быка Пасифая жена Миноса отказалась приносить в жертву, прельстившись его красотой. Она согрешила с ним, и в результате родился Минотавр, бывший уже откровенным монстром. В истории с быком Пасифаи связь между священными животными и чудовищами прямая.

С третьей стороны, чудовища схожи с бестелесными существами, которые тоже управляются своим предназначением или функцией (аналогично негативными), но, в отличие от чудовищ, не имеют уязвимых тел и материального контекста вообще. Античная мифология в качестве самых первых чудовищ упоминает зловещих существ, которых Нюкта, богиня ночи — а по сути, одна из древнейших сущностей, произведших на свет все сущее, — породила в ответ на преступление Кроноса — оскпление им своего отца Урана. Свита не менее неприятных духов, или даже младших богов, сопровождает Ареса на войне, Гекату — на ее ночных шабашах и Аида в его подземном царствии. Таковы эринии, богини мщения, своим ужасным обликом и неотступным преследованием сводившие смертных с ума. Все эти существа имеют кошмарный вид и определяются исключительно своей негативной ролью в жизни людей. Правда, оптимистичные греки подарили нам историю о том, как эринии вдруг завершили свой мстительный путь и превратились в полную себе противоположность — эвменид, «благоволиТЕЛЬНИЦ». Это «Орестея» — поразительное предание, еще один миф-перевертыш, повествующий о том, как были расколдованы прежде одномерные и неумолимые существа. Расколдованы — значит освобождены; а освобождение, в свою очередь, означает обретение субъективности, т. е. способность отделить себя от своего контекста. Метаморфоза эриний — несомненно, один из протофилософских мифов. Недаром прологом к этому божественному акту смены предназначения становится суд, на котором Аполлон и Афина оправдывают Ореста, преследуемого эриниями за убийство матери. Создается прецедент, который силой исключения одного-единственного субъекта из своей юрисдикции обрушивает весь закон. Эринии просто не могут после этого оставаться сами собой, отправлять свои прежние обязанности. Но почему закон сломан? Потому что впервые моральное обстоятельство — то, что Клитемнестра, мать Ореста, убила его отца Агамемнона, за что сын ей и отомстил — перевешивает значение родственной связи: что мать для сына значит несомненно больше, чем муж для жены. Злодеяние Ореста оправданно тем, что является воздаянием за злодеяние, совершенное до того и не им. Мы видим, что этот миф имеет колоссальное значение и для юриспруденции. Фактически в нем выделяется основание для силовой и карательной функции государства/закона, которая отныне не считается преступной сама, но карает преступление. Орест сам становится на место эриний — блюстительниц справедливости.

Нечто схожее мы обнаруживаем в сюжете «Гамлета»; Гамлет, как Орест, оказывается в положении, когда месть за отца перевешивает его родственную любовь к матери. Впрочем, так ли уж перевешивает? Не потому ли Гамлет медлит с мезтью — момент, сведший с ума не одно поколение исследователей, — что кака-то его часть прекрасно понимает: отмщение за отца немнслимо без признания его матери как минимум соучастницей преступления, а на это Гамлет все же пойти не может? И потому убивает Клавдия лишь в самом конце, когда тот уже сам убил Гертруду, покарав ее невольню?

Итак, чудовищный облик, эгида с горгонейном, оказывается сорван с эриний, когда те становятся эменидами. Расколдование чудовища немнслимо без узрения в нем субъектности, не зависящей от его функции, и срывания с него маски, шкуры, его жуткого аспекта. Красавица своей любовью расколдовывает Чудовище. Но Чудовище и само со своей стороны стремится к расколдованию, ибо изначально было человеком, и теперь этот человек, ставший *внутренним*, скрытым — как бы душой своего нового тела — раскаивается в прежней порочной жизни, приведшей к искажению в нем (на нем) божественного образа. Мы ничего не знаем о том, сокрушались ли сами эринии о своей незавидной доле, желали ли они сами себе измениться. Они изменились, потому что изменилась логика, требовавшая от них быть ужасными. Профессор Преображенский изменил пса Шарика извне, хирургической операцией, пересадив ему гипофиз мертвого пролетария Чугункина. Манипуляция Преображенского — самый далекий от деятельного раскаяния Чудовища пример с насильственной сменой предназначения, с внешней субъективацией. Причем в случае с Шариком она еще и совершенно излишняя, не нужная — ведь Шарик-то, как эринии, нуждался не более чем в смене контекста. Он не был монстром до операции — он стал им *после* операции. Мысль Булгакова проста: если только сама природа не желает произвести субъектность (как упомянутая Преображенским «простая баба в Холмогорах» способна родить Ломоносова без всяких внешних манипуляций), то пытаться помочь ей в этом бессмысленно и откровенно опасно. Мы сотрудники бытия (природы, Бога), а не всевластные демиурги. Мы должны в лучшем случае откликаться на внутренний импульс природы, а не подсаживать к ней субъектность извне. Да и откуда бы нам ее взять? Экстракт из самих себя мы произвести для такого дела не можем. Значит, придется брать уже существующую, а поскольку ее тоже в руку не схватишь, придется брать то, что руке дается — ее подобие, симулякр, мертвую оболочку чужой (и дурной притом) субъектности. Так Преображенский делается Франкенштейном, некромантом, и подсаживает к простой животной жизненности Шарика мертвую субъектность Климa Чугункина.

Но так ли проста и животна жизненность Шарика? Разве с самого начала Булгаков не открывает нам, что в Шарике *уже есть* субъектность? Повествование открывается как его внутренний монолог — т. е. мышление, т. е. «беседа души с самой собой», по Платону. Шарик умеет читать, понимать человеческие слова и буквы. Провал Преображенского не в том, что не удалась операция по пересадке заформалиненного гипофиза, а в том, что операция эта вообще не была нужна, если бы он смог узреть в Шарике изначально пребывавшую в нем сущность — живую и разумную душу — и какими-то иными средствами, без подсаживания внешнего мертвого паразита, развить ее, заставить проявиться. Возможно, это тоже было бы ошибкой, как манипуляции доктора Моро у Г. Уэллса. Но по крайней мере, мы не получили бы мелкого монстра Шарикова. Во всей литературе противоестественный акт Преображенского больше всего напоминает деяние

темного мага Вольдеморта из саги о Гарри Поттере, когда тот берет вещь, изначально являющуюся Даром Смерти, т. е. артефактом высшего порядка, и превращает ее в свой крестраж — не просто в артефакт низшего порядка, но в порочный синтет черной магии.

Душа как источник страха

Кажется, наконец-то запахло душой. Почему мы так поздно и с такими трудностями до нее добираемся? Да потому что путь наш дублирует путь всей мировой культуры.

Откуда берется душа — в смысле, как мы к ней приходим? Вряд ли она, цитируя У.М. Хейстада, была изобретена в античности — если только не иметь в виду составление *понятия*, начало чисто философских размышлений о ней¹⁸. Нет, душа является нам гораздо раньше; философия лишь получает ее в наследство.

Откуда же это наследство?

Душа — персонаж отдельного мифа о ней, мифа о душе. Это рассказ о некой важной части человека, способной пережить смерть его тела¹⁹ и попасть в другой мир — мир богов и духов. Но миф о душе не пропишешь в самой глубокой, архаической древности; в преданиях, дошедших до нас оттуда (иногда они воскресают в форме позднейших сказок), дело происходит в магической вселенной, где границы между жизнью и смертью, или разными мирами, преодолимы буквально. Герой архаического мифа попадает в волшебное царство *целиком* (и для этого «целиком» еще намучаешься подобрать слово на современном языке с его дистинкциями). Да и само это волшебное царство вовсе не есть мир духа, обетованное бытие в Боге или с богами, даруемое в награду за праведную жизнь. Это зачарованное владение, которое, как правило, охраняет некий сверхъестественный страж и которое содержит в себе волшебный артефакт (яблоки Гесперид, котел Аннона и т. д.). В него трудно проникнуть и еще труднее оттуда вернуться неизменным (да еще и похитив его содержимое). Либо же все сказанное нами есть позднейшая рационализация, и на самом

¹⁸ «Один из главных вопросов существования души — есть ли она нечто данное, врожденное, или же она создается и представляет собой предмет культурного развития. Этот вопрос мы можем прояснить, обратившись к родине *психе* — Древней Греции. Древние греки *открыли* дух и разум как нечто данное, частью которого является человек, в то время как душа была ими *изобретена*. И если душу изобрели, создали искусственно, то очень важно выяснить, *почему* она была создана и постоянно создается вновь, каковы ее функции, на какие вопросы она отвечает и какие потребности удовлетворяет. Мы можем также задать себе вопрос, необходимо ли вообще понятие души для развития определенных личностных качеств и их упорядочения. Ведь, возможно, имеются и другие антропологические понятия, более ясные и лучше объясняющие внутреннюю жизнь человека» [46, с. 11–12].

¹⁹ Несмотря на тезис об изобретении души в античности, Хейстад признает, что самое общее представление о ней свойственно всем людям и возникло в незапамятные времена как «ответ на тайну смерти. Похоронные ритуалы были еще у неандертальцев, и эти ритуалы свидетельствуют об их вере в жизнь после смерти. Но хотя смерть — единственная не подлежащая сомнению истина в жизни каждого человека, никто не знает, существует ли что-то в личности каждого, что переживет смерть. Вместе с тем во все времена и во всех культурах и религиозных общинах считалось, что со смертью человека душа не умирает, а в той или иной форме продолжает свое существование» [там же, с. 10]. Такой ответ, чересчур обобщенный, склонен игнорировать сложные и противоречивые моменты веры в душу (или ее отсутствие), как то фиксировалось не в культуре, а в мифе, что вовсе не одно и то же.

деле герой архаического мифа попадает в волшебный мир мгновенно, он присутствует в нем с самого начала.

Герой архаического мифа или сказки также может умереть и воскреснуть без малейшей отсылки к какой-либо духовной составляющей этого процесса; ему отрубают и приставляют обратно голову, или поят мертвой и живой водой, и т. п. Точно так же смещены в архаическом мифе границы между большим и малым: например, вещи зашвыриваются с земли на небо, где становятся звездами, и все в таком духе. Правда, и люди (если вообще употреблять это слово) в архаическом мифе совсем другие. Они могут быть отпрысками богов, но это, если вдуматься, тоже позднейшая рационализация. В архаическом мире нет еще толком ни людей, ни богов, есть лишь магические субъекты, действующие в магической вселенной (известный исследователь мифов М. Элиаде определяет их как «сверхъестественных существ»). Они разумно-словесны, личностны, телесны, созидательно-активны — т. е. полностью или частично соответствуют Образу — но при этом претерпевают невероятные приключения и трансформации, недоступные известной нам форме человека.

Идея души приходит к нам из времен, наследующих мифу — времен более-менее организованных религиозных представлений и практик. Это *религиозный миф*. Религии и практики шаманского типа основаны на представлении о свободе духа (носителя сознания) от тела и возможности его отдельных, чисто духовных странствий — экстазов (*mental traveler* У. Блейка) без необходимости реально умирать²⁰. Мы видим, что данный дух совсем не то же самое, что телесно-магический субъект архаического предания. Последний может обрести некое волшебное средство для своего бессмертия (амброзия) или неуязвимости (мазь, которую Медея дала Ясону), но духу ничего этого не нужно, он бессмертен и неуязвим для материального оружия по самой своей природе. Правда, телесно-магический субъект в эпоху всевластия архаического мифа равным образом не боится смерти и не нуждается в том, чтобы ее избегать, — просто потому, что в этом мире-иначе и смерть будет чем-то другим. «Умирая», телесно-магический субъект меняет локацию, например, становится владыкой царства мертвых, как египетский Осирис. Более того, с его мертвым телом могут происходить странные вещи — оно не разлагается, и отдельные его части могут использоваться как вполне живые и пригодные для исполнения своих функций. Вспомним миф об отделенном сердце, которое помещается в волшебный сосуд и может прождать вечность, прежде чем за ним вернуться.

Соответственно, если измерять мифологию ростом сознательности, введением в первичное нерасчлененное мировоззрение дистинкций и дифференциаций, и в частности, сублимацией мыслей о смерти, то мы увидим поразительную картину упадка магического начала и замены его моральным.

²⁰ М. Элиаде показывает, что шаманизму присущи представления о *виртуальной* смерти. Это подобие мистической инициации, которую проходит шаман, чтобы обрести *новое тело*. Виртуальная смерть происходит с ним в видении или на ином плане бытия; ему представляется, что его прежнее тело раздирают, расчлениают и буквально собирают заново. При этом в действительности он может быть в трансе, лежать без движения, быть тяжело больным и даже на грани смерти [51, с. 23–24]. Поразительно, но шаманизм воскрешает старый мифологический нарратив о магической вселенной и ее неуязвимых, претерпевающих невероятные трансформации обитателях, только перенеся их в некий отдельный план, придав им виртуальный, духовный статус (они теперь «внутренние люди»). Что доказывает, что шаманизм — это вполне уже развитая, рациональная религия, оперирующая привычными нами дистинкциями и пытающаяся ввести всевластие воображения в какие-то рамки и даже получить с его фантазий какую-то пользу.

1-й этап архаической мифологии (первичное сакральное время, по Элиаде) — смерть вообще не имеет значения, архаический миф попросту НЕ о ней. Его героев могут швырять о стены, бросать в котел с кипящим молоком, вскрывать им череп молотом, как Гефест Зевсу, чтобы выпустить Афину — им все нипочем, как рисованным персонажам мультфильма. При этом они все еще не идентифицируются однозначно как боги, требующего особого почитания; это придет позже. Они — деятельное начало мира. Из их деяний, вольных или невольных, устраивается мир, но это пока что не то осмысленное, серьезное творение, «полагание оснований земли», «проведение круговой черты по лицу бездны», которое мы застаем в Библии или в парамифологиях античных философов. Это какая-то игра, или сон, в общем, неопределенная космогоническая *возня*, паханье (есть миф о взбивании масла индийскими богами).

2-й этап — смерть появляется, намечаются даже отдельные мифы о смерти (их герои — будущие владыки царства мертвых, или умирающие-воскресающие божества), но это все еще чистые мифы, и смерть — некая область всеобщего с прозрачными, проницаемыми границами. Рассказы о пересечении этих границ часто даются с иронией, обставлены какими-то хитростями или сварливыми спорами-пари.

3-й этап — боги отделяются от людей, бессмертие — от смертности, дух — от тела. С одной стороны, границы между этими новыми сущностями проведены как абсолютные. С другой стороны, воображение обособившегося в своей смертности человека преследуют некие загадочные исключения, обходные пути, домыслы о каком-то окольном, акцидентальном бессмертии — о средствах против смерти, эликсирах бессмертия или божественных лекарях, способных воскрешать от смерти (таких, как Асклепий). Это, несомненно, показатель растущей озабоченности сознания смертью. На этом этапе смертность начинает преследовать сознание. Даже боги оказываются уязвимы и смертны. Они могут постареть, лишившись своих волшебных средств против смерти (рассказ о молодильных яблоках Идунн в скандинавской мифологии). Они получают раны, как Афродита и Арес на поле боя под стенами Трои. Отсюда страшная двусмысленность античных мифов того периода, и особенно Гомера. В этот момент грек (по крайней мере, некая часть его сознания — та, которую в «Илиаде» воплощает Аполлон) начинает с чрезвычайной силой *настаивать* на бессмертии богов, на отделенности неба и его сынов и дочерей от земли, от царства, подвластного времени, страданию и смерти. Один из вариантов решения этой проблемы — расслоение первичной недифференцированной образности, наполняющей мифологию, отделение не только богов от людей (что так не давало покоя Гераклиту), но и богов вечных и абсолютных от богов малых, псевдосмертных (индийские Дитья и Адитья). Малых богов со временем как бы склоняет, притягивает к земле, они не в состоянии преодолеть ее притяжение. Делаясь смертными, они могут перейти из статуса божеств в разряд культурных героев, первопредков, стать основателями человеческих родов.

4-й этап — закат богов. В той же греческой мифологии на этом этапе появляется очень интересный новый элемент, полностью переворачивающий традиционное противопоставление земли и неба как обителей смерти и бессмертия. Утверждается вдруг ровно противоположный взгляд — источником бессмертия объявляется Земля. Все эликсиры бессмертия, вся магия принадлежат ей. Земля дает восставшим против богов гигантам средство к бессмертию, так что и сами боги НЕ могут победить и уничтожить своих врагов.

Титан Прометей, изначально хитрец и трикстер, обретает у Эсхила не только героически-мученические черты, но и пророческий дар. Ему отныне ведомо то, чего не знает и сам Аполлон, бог прорицаний — что и Зевсу, отцу и царю богов, предназначено судьбой пасть. Подозреваю, что подобные настроения, бродившие в античности, очень вдохновляли Ницше на его атеистические выпады. Не обязательно было быть гипербореем, северянином, чтобы поверить, что все боги должны умереть. Правда, греки в конце концов одумались и завершили все дело привычным уговором-компромиссом.

Где-то здесь начинается альтернативная история религии — появляются религии духа. В античности философы заводят разговоры о душе, пока еще очень смутные (Гераклит). Но куда большее значение имеют души. Их теперь признают малыми божествами (*daimones*) в противовес большим — *theantes*. Их водительство и власть над душой становятся куда важнее, чем власть великих богов над природой и самим сущим. Даймон (в римской версии, гений) — персональное божество персональной души. Сократ мог поминать в своих речах и Зевса, и Аполлона, но решающую роль в его судьбе сыграл даймон — этот безымянный, безликий дух, чьих советов — а вернее, отповедей — он беспрекословно слушался всю жизнь²¹. Гераклит называет этос (нрав, характер, природу человека) его даймоном, т. е. руководящим божеством. Отсюда пошла этика — наука о нравственности, и, в общем, вся последующая психология. Аристотель утверждает, что цель человеческой жизни есть счастье, по-гречески *eudaimonia*, власть над душой хорошего (доброго, благого) даймона.

Но опять-таки, когда именно появляется эта самая душа? Когда, в какой момент человек из недифференцированного телесно-магического субъекта становится смертным, расслаивается на тело и душу? Мы знаем, что для Платона дуальность души и тела уже несомненна и неопровержима. Мы сталкиваемся тут снова с некоторой смазанностью границ. Эпохи, у которых нет ничего общего, не способны и сменять друг друга. Как правило, те или иные образы переходят из одной эпохи в другую, переосмысливаются и наделяются новым содержанием. Так и с душой. Она не была изобретена философами, но пришла из религиозного мифа, в котором царство богов не только отделилось решительнейшим образом от мира людей, но и установило определенные отношения между этими областями сущего. Эти отношения были преимущественно *моральными*. Все бытие объявлялось подвластным великому закону (логосу, номосу, гноме), присматривать за которым боги, как высшие небесные создания, и обязывались. Люди тоже обязаны были жить по этому закону, не выпадать из пути, предначертанного им как младшим детям Образа, обитателям земли. Залогом же их добродетельности и справедливости и становилась душа.

Душа в античной (и не только) мифологии бесконечно *пассивна*. Со смертью человека она в виде *тени*, т. е. своего рода негатива, запечатлевшего в себе точный образ покойного, отлетает в подземное царство Аида, где ей отныне и суждено пребывать. В зависимости от качества жизни человека ее ждет соответствующее посмертие. Но в целом судьба ее незавидна. Лишь очень постепенно у греков складывается представление об Островах

²¹ Автор трактата по демонологии Ж. Боден, признающий за факт общение духов с людьми, так отзывается о казусе Сократа: «Плутарх считает союзы духов и людей неоспоримыми и подтверждает, что о Сократе, считавшемся одним из самых религиозных мужей в Греции, его друзья отмечали: в его присутствии неизменно ощущалось присутствие духа, который всегда оберегал его от зла и опасностей» [2, с. 107].

Блаженных — прекрасном месте, где пребывают добродетельные души. Да и то сказать, первоначально это души разного рода великих героев и правителей — подобно тому, как в скандинавскую Вальгаллу, чертог Одина, восхищаются только души воинов-эйнхериев, все остальные отправляются в Хель, особенно умершие позорной, мирной «соломенной смертью», т. е. не на поле битвы, а в собственной постели. Вся эта апология войны дошла до полного абсурда, когда в Хель угодил даже светлый бог Бальдр, невинно убиенный по милости злодея Локи! Неудивительно, что кому-то (будь то Снорри Стурлусон, записавший «Эдду», или кто другой) очень захотелось в конце концов расквитаться с этим кровожадным милитаристско-элитаристским дискурсом и погубить Одина вместе со всеми его ратями в Рагнарёке, а Бальдра вернуть из Хель, подарив ему и другим выжившим новый мир без прежних богов.

Так же и у греков Острова Блаженных наметились не сразу, да и были изначально не для всех. Куда было деваться после смерти мирному добродетельному козопасу? Большой вопрос. Да и кому интересно о нем писать?²² Аид, подземный мир, принимал всех. Правда, там тоже было выделенное, относительно элитарное место — Элизиум, пресловутые «елисейские поля». Но и невзирая на Элизиум, мертвые души-тени все равно только и делали, что бесконечно сетовали на свою посмертную участь. Тень Ахилла без стеснения признавалась, что один день в мире живых, пусть даже последним презренным рабом, ей ценнее, чем целая вечность в статусе мертвого героя. Царство Аида было ужасом, кошмаром, проклятием. Сама смерть, отправлявшая туда, была всем этим. Но и это был не конец. Ф. Юнгер в своих исследованиях, посвященных греческой мифологии, склонялся к мысли, что царство Аида не статично, что оно не фиксирует смерть и тень раз и навсегда, но продолжает разлагать и стирать до бесконечности всякое условно посмертное бытие [54, с. 280]. Аналогично христиане верили в т. н. «вторую смерть», которая ждет падшую душу в аду после первой смерти — смерти тела. Непонятно, что тут страшнее — верить в бессмертие души и, соответственно, в вечные муки ее в аду или допустить, что даже душа не бессмертна, что, помимо конца материи, нас ждет еще и конец духа.

В отличие от религии шаманского типа, утверждавшей свободу духа (пускай только для самого шамана), религия души и нравственности выглядит страшной деградацией и закабалением. Мало того, что сами боги в финальной редакции такой религии несвободны, закованы в цепи необходимости (а иначе, уверял Гераклит, эринии, богини возмездия за преступление любых границ, нагонят и покарают хоть бы и само солнце!). Душа человеческая тоже ничего не может. По смерти она исторгается из тела и ведется Гермесом-психопомпом в Аид. Нет ни одной истории о попытке души сбежать, ни единого намека (тень Эвридики сбегает, но не к Орфею, который хочет вызволить ее из Аида, а от него; да и шла она за ним лишь по воле Аида, смилостивившегося над возлюбленными). В царстве мертвых ее ждет суд и последующее распределение. Впрочем, даже если она сочтена добродетельной, ее участь ей все равно невыносима, она только и делает, что жалуется и стонет. Сожаление, печаль — ее главная нота. Но и в этой сентиментальной

²² В иронической повести «Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гёте» (1997) В. Пьецуха главный герой постоянно общается с духом Гёте, который не пойми с чего взялся его навещать. Когда герой вежливо осведомляется, не одиноко ли Гёте на том свете, тот рассказывает ему, что из всех, кого он знал при жизни, там он повстречал лишь некоего мясника из Оснабрюка. И эта загадка — почему именно мясник, наряду с самим Гёте, удостоился бессмертия — не дает ему покоя.

расстроенности она не удерживается. Когда Одиссей спускается в Аид за советом мудрого Тиресия, души-тени накидываются на кровь принесенных им в жертву животных, как последние голодные нищие или вообще животные (или, добавим от себя, вампиры). Это выглядит полной деградацией. Ее прекрасно передает Ф. Юнгер в своем анализе царства мертвых, в которое душа вступает, лишенная тела, ободранная до последней своей наготы и беспомощности: «Аид предстает как вместилище ужаса и беспорядка, как темница, в которой томятся души. Душа сохраняет вид умершего, но является лишь тенью, которая может летать, бестелесной, прозрачной, как дым или туман. Она не идет ни в какое сравнение с дышащим, движущимся телом. Трепещет и паря, она спешит в пределы ночи. Душа уступает живому, она не является самым благородным состоянием смертного, и с глухой печалью она сама это чувствует. Она является лишь ничтожным дуновением, оставшимся от живого человека, его безрадостной тенью. Аид — вместилище страждущих, которые тоскуют по прошедшему свету. Нельзя сказать, что душа не принимает никакого участия в судьбе живущих, однако она слаба, полна тягостного томления по жизни и вожделеет крови. Она уже не имеет судьбы, лишена даймониона, у нее нет Мойр, она покоряется лишь гнетущей силе Аида» [54, с. 278].

Да, душа жалка. Это абсолютно *репрессивный* концепт. При жизни она обязана блюсти себя в чистоте, не давать телу излишней вольности и трепетать при мысли о воздаянии — как потустороннем, так и посюстороннем. Но и праведная жизнь дается ей невероятно трудно, она едва справляется с соблазнами телесных удовольствий и с собственными страстями...

Все это ужасно что-то напоминает. С душой обращались как с *женщиной!* Когда Тертуллиан заявил, что душа по природе своей христианка, он мог выразиться еще проще: душа — женщина. Это хорошо сочетается с тем, что слово, обозначающее душу, у греков и римлян женского рода (как и в русском языке) — это *psyche*, или *anima*. Псюхэ, Психея — героиня своего собственного мифа, возлюбленная Эроса, бога-воплощения любви, которому она втайне не доверяет. И, как и подобает женщине, она пассивна, она лишь претерпевает. У Гераклита душа восходит и нисходит вместе со стихиями по лестнице их трансформаций и метаморфоз. У древних египтян она ждет суда самой Истины — богини Маат, и горе ей, если на волшебных весах Маат она окажется тяжелее, чем перышко! У индусов она бесконечно крутится в колесе кармы, сансары, перерождений, вырваться из которого почти невозможно. У древних иудеев все, и праведные и грешные, даже праотец Авраам, наряду с убийцей Каином, отправляются в Шеол — преисподнюю, ад, Аид, Хель. Сам Христос выводит их оттуда, положив конец изгнанию человека. Гностики дошли до того, что объединили все души в единую мировую, Софию, а ее, в свою очередь, объявили пленницей архонтов, злых владык мира, заточивших ее в тюрьму материи.

Ничего удивительного, что душа живет в страдании и страхе. Она сгибается под тяжестью дневных забот, она страдает от одиночества и непонимания, но, что хуже всего, она исполнена бесконечного ужаса при жизни, ужаса от неизбежного посмертия и его кар. И сама она, одна только весть о ней, тоже должны вызывать у человека ужас. Если в нем притаился этот несчастный заложник вечности, да и сама вечность никоим образом не выглядит приятной альтернативой времени земного существования — человеку античной цивилизации оставалось лишь два варианта: быть стойким или атеистом (эпикурейцем). Надо было либо стиснуть зубы и сказать себе: ну что ж, делай, что должно, и пусть будет,

что будет! Да здравствует Ницше с его *amor fati*. Либо надо было со всей смелостью отринуть от себя весь этот сюжет о душе и закабаленных-закабаляющих ее богах, объявить себя только и исключительно телом, приняв тем самым свою абсолютную смертность. Лучше, как мы помним, ужасный конец, чем бесконечный ужас — а именно его, и ничего больше, обещала человеку вечность его души, что великолепно выражено в трепете христиан перед адом (читай «Портрет художника в юности» Д. Джойса — или слова У.М. Хейстада: «Нам даже трудно представить себе, какие душевные муки переживали христиане во времена Средневековья и позднее, страшась вечных страданий из-за своих реальных и воображаемых грехов»²³).

Но зачем бы вообще понадобилось внедрять в человека столь жалкую, никчемную, ни на что не способную душу? Было ли это неким средством усмирить его *hubris*, гордыню — ибо «начало премудрости есть страх Божий»? Разве могли мужчины, деятельные — и очень часто зло-деятельные — потерпеть, что внутри у них скрывается эта точка абсолютной слабости, а то и двусмысленности, двуполости (уловленной К.Г. Юнгом)? Почему душа так скованна, настолько не владеет собой, что создается впечатление, будто она погребена в теле, завалена им, едва может пошевелить мыслью или волей? Где *animus* к ее *anima*, *пнеума* к ее *psyche*, дух, даймо́н, ангел-хранитель?

Его не так-то легко обнаружить. В древнеегипетских мифах к душе, вступающей на мост, ведущий в загробный мир, выходит с другой стороны некий встречающий — ее абсолютный двойник. Если человек вел праведную жизнь, этот двойник прекрасен и добр — и он сопроводит душу в благие обители. Но если человек жил неправедно, грешил, преступал законы человеческие и божественные — двойник будет злым, демоническим, и вместо помощи столкнет душу с моста. Не уточнялось, падет ли он вместе с ней. Но идея, что твоим возмездием послужит не некий посторонний злой дух, а то, что ты сам из себя сделал, в любом случае завораживает. О. Уайльд фактически воспроизводит эту мифологему в «Портрете Дориана Грея», главному герою которого благодаря магической картине предоставлена возможность буквально лицезреть, какое зло он причиняет собственной душе, творя зло в реальном мире. Портрет — его ужасный двойник, ужасный, но бессильный, как тень Саурана у Толкина, зеркальное отражение его грехов и пороков, истина его состояния. Эта мысль также созвучна Аристотелю, считавшему, что душа есть некоторым образом цель человеческих усилий по ее созиданию. Но и узреть прекрасный лик — тоже свой собственный — весьма заманчиво. Нечто похожее мы видим в эпическом романе ужасов Р. Маккаммона «Песня Сван» (1987): в его финале с лиц героев отваливается короста, которой они покрылись после ядерного Армагеддона, и под ней обнаруживаются лики либо невероятной красоты — у хороших, либо чудовищной безобразности («бесовские рожи») — у плохих.

Вдумаемся еще раз во все, что сказано. От прихотливой свободы ранних мифологических представлений, от магической вселенной, пронизанной странными законами, со смещенными и размытыми границами между отдельными ее областями, мы исторически приходим к жесткому, детерминированному, поляризованному миру, где боги смертны и ограничены, где сама наша сущность не сияет ярко, но светит, тлеет едва-едва из-под завалов тела. Верен ли подобный взгляд? И если да, то как, как мы дошли до «жизни

²³ [46, с. 10]

такой»? Мы обнаружили в себе «душу», но страшной ценой — ценой раскола нашего существа надвое, для начала. Такие выдающиеся исследователи, как Ницше и Фуко, обращали значительное внимание на подавление тела в истории человеческой культуры, им казалось, что «душа», «дух» — орудия морали, тиранические концепты, призванные к тому, чтобы заточить тело и надзирать над ним. Что душа не меньше страдает от морального разрыва, что, если она и тиранит, то вовсе не тело, а призрак нашей былой цельности, что и она, и тело оба повисают на его руках несчастными, угнетенными, бессильными, трепещущими от бесконечных соблазнов и ужасов, наваливающих на них со всех сторон, как извне, так и изнутри — вся чудовищность современного пейзажа духа, это тотальное «Искушение святого Антония», ускользнуло даже от наблюдательнейшего Ницше. Один тот факт, что он спокойно оперировал в своих текстах столь разорванными понятиями, как «душа» и «тело», что он время от времени вообще по-позитивистски пытался свести душу к телу, свидетельствует о том, что Ницше крайне редко поднимался над уровнем постмагического мышления — на что притязал довольно часто. Лишь раз, в «Заратустре», он предположил, что есть некая абсолютная сущность, которая глубже, чем «душа» и «тело» — некое «Само» [29, с. 24–25].

Но все же Ницше мы обязаны одной из самых героических попыток вырваться из цепенящих пут философии абсолютной пассивности, предложить миру концепцию деятельного, творческого субъекта — *сверхчеловека*. Конечно, некое подобие деятельного субъекта имелось при душе и раньше. Ведь, как говорится, если душу продают, то это же делает кто-то. Равно как и заботиться о ней тоже призван... кто? Что? Конечно, если душа и есть «я», то, получается, она сама собой распоряжается, сама о себе заботится. У Гёте Мефистофель не предлагает Фаусту продать какую-то лежащую отдельно душу. Он говорит о самом Фаусте, о том, что в обмен на службу Мефистофеля ему в этом мире он, Фауст, послужит ему в том [7, с. 65]. И это логично. Казалось бы, идея субъекта-рядом есть не более чем лингвистическая иллюзия²⁴. С другой стороны, как отмечает Хёйстад, с момента своего «изобретения» в античности душа часто мыслилась многосоставной: Платон делил ее на разумную, волевую и чувственную части, Аристотель — на разумную, животную и растительную, а отец их Гомер вообще изображал душу как внутренний сводный хор, представленный в теле различными органами, вроде сердца, диафрагмы и т. п. Вдобавок душа мыслилась как нечто оживляющее тело — представление особенно важное для хоррора, как мы увидим.

С обретением души пути человеческой культуры разошлись. С одной стороны, возникла описанная нами фундаменталистская морально-религиозная культура, построенная на заботе о душе. Последнее подразумевало, что душа в такой заботе *нуждается*, что она чем-то подобна женщине или ребенку, которые по определению находятся в зоне ответственности деятельного, сильного, мужского начала. Таким образом, душа как бы раздваивалась: одна ее часть (и притом целое) заботилась о другой (тоже притом целом). Человек надзирал за своим телом, равно как и за душой. Оба вызывали опасения, оба были слабы, подвержены ущербу, склонны к ошибкам и соблазнам, оба нуждались в сознательном

²⁴ Что подтверждает Фрейд в классической работе «Невроз дьявола в XVII веке» (1922). Упомянутый уже нами Ж. Боден в трактате «О демономании колдунов» (1580) тоже ничего не говорит о продаже души, но постоянно повторяет, что злые колдуны посвящают себя служению Дьяволу при жизни, вверив себя ему целиком и, соответственно, обрекая свою душу после смерти на адские муки [2, с. 188].

усилии и внешней помощи для своего «правильного формирования и функционирования». Кем же становился сам человек как субъект подобной заботы, если и душа, и тело были лишь ее объектами? Необходим ли был для этого некий «дух», в дополнение к душе?

Иным, хотя и схожим образом душа раздваивалась в интеллектуальной культуре, где все новообретенные сущности подвергались испытанию разумом, познанием. Философы начали исследовать душу, как и все остальное, что попало в их кругозор. Они пытались разобраться со всем тем ворохом представлений, которые оказались в их распоряжении, выстроить их логически, натуралистически или как-то иначе. В целом и философии была не чужда забота о душе — в форме критики человеческих заблуждений, которая принимала порой весьма жесткий оборот. В результате философия выстроила свой собственный, довольно-таки тиранический дискурс, в которой место слабой, пассивной души заняли низшие уровни восприятия и умозаключения; они только и делали, что плодили ошибки и глупости, в которых разум прозябал до тех пор, пока не вырабатывал надежный метод получения истинного знания, что несло ему освобождение от вредоносных иллюзий. Разум был лучшей частью души, заслуживающей спасения, но он должен был держать в ежовых рукавицах более разболтанные, расхристанные части многосоставного духа человека, иначе они потянули бы его за собой вниз.

Пассивная душа держалась в истории достаточно долго. Да и не держится ли она в ней до сих пор? В ее власти, в лучшем случае, навести порядок в себе самой — что, правда, уже немало. Стоики предложили простой, но действенный подход — делить все, что есть в мире, на входящее и не входящее в нашу власть. Этот поступок был сродни воздвижению Адрианова вала, разделившего мир на Рим и все остальное. Но если верить Ницше, то подобным шагом душа признавала убыль своей воли к власти, которая больше не распространялась на мир, которая отныне ограничивалась пределами субъективности. Душа изошла из мира. Она замкнулась в себе самой, в своем доме, и протирала в нем окошки, чтобы из них смотреть на мир. Еще она содержала этот дом в порядке. Какое же тут бессилие, спросите вы? Разве подобная деятельность и ее успех не признавались в течение столетий венцом если не человеческой вообще, то отдельной, разумной добродетели? И не заключалась ли в подобной стратегии определенная хитрость, которая сулила, что, наведя порядок в себе, душа затем вновь выйдет из себя в мир (как картезианское когито, по Гуссерлю, возвращается из ссылки, в которую само себя отправило, а через добровольное обеднение приходит к последующему обогащению) и на этот раз точно присвоит его себе, ибо на ее стороне будут дисциплина, самообладание и надежное знание? Разве человек не приговорил себя к пассивности намеренно — вернее, к иной, умной пассивности, почти что к восточному «деянию недеянием», чтобы обрести необходимую ему передышку в спокойном убежище? Бэкон призвал учиться у природы, чтобы получить ключ к ее могуществу. Смирение, умаление человека перед миром было ложным. Он склонился и признал того господином лишь затем, чтобы выведать всего его секреты — и потом обратить их против него же, стать самому из раба господином.

Но человек слишком привык к своей пассивной душе. Он успешно обманул самого себя и поверил в свой обман. Переход от мифологии к религии знаменовал также переход от прежних страхов к новым, от хтонических чудовищ — к призрачным кошмарам соблазна и воздаяния. Страх никуда не делся, он сроднился с сущностью души. Душа теперь означала страх, она стала психологической носительницей страхов и производителем их в будущем.

Могущество, власть над природой, «расколдование» мира не исцелили ее. Чем успешнее развивался проект покорения природы, тем больше нарастало *отчуждение* — этот бич современности, впервые уловленный в философии Гегеля. Душа, изнуренная религиозным послушанием, разложенная на части познанием, не могла обрести покой в технократических проектах. Душа, призванная быть всем (догадка, волновавшая Гераклита и Аристотеля), плохо переносила свою дионисийскую растерзанность на части, и войну этих частей друг против друга, и попытки положить конец этой войне внедрением в нее некоей фиксированной иерархии, как протеза. Теперь душа боялась своих собственных действий по захвату мира. Она подозревала, что она по-прежнему не субъект, не свободна. Субъект оставался вовне, он продолжал быть чем-то/кем-то иным. Все управляло душой, она не управляла ничем. Разум откололся от нее и основал собственное царство. Но он не освободил ее от прежних тиранов, только прибавил к их числу себя. К новым архонтам, заточающим Софию, присоединились боги морали, идолы государства и демоны бессознательного. Это они действовали в душе — а она только поддавалась их воздействию. Она не могла преодолеть заклятие собственной пассивности, собственного подлечения иным властям, принципам, правилам, законам. Если она и стала субъектом, то в буквальном смысле — она была подданной. Наверное, она была бы счастлива стать в полной мере объектом — т. е. чем-то возражающим, сопротивляющимся. И она стала этим, уйдя в чистую зону неназываемого, в романтический отказ, в экзистенциальное сопротивление, в Ницшеву волю к гибели.

Душа и субъект

Чуть выше мы затронули тему «продажи души» и привели, казалось бы, детский контраргумент: а кто, собственно, ее продает, если душа — это мы и есть? Можно и впрямь найти массу свидетельств того, что формулировка с продажей души — ошибка, что люди, вступая в договор с дьяволом, обещают ему *себя*, а не какую-то загадочную отдельную душу, хранящуюся в непонятно каких закромах. Но есть и свидетельства в пользу нашего детского занудства. Это предания об *эльфах*, ставшие достоянием не только языческого, но и христианского фольклора европейских стран. Христиане получили эльфов в наследство от языческой мифологии и древней народной религии и нашли им отличное применение. Эльфы — человекоподобные волшебные существа, живущие рядом с человеком, но в то же время — в своих особых, зачарованных владениях среди стихий: под землей, в скалах и холмах или в глубинах вод [21, с. 16]. Язычник не особо задавался вопросом о том, что они из себя представляют, он просто принимал их существование. Но христианин, крещеный, не мог над этим не задуматься. У него был выбор — либо объявить эльфов выдумкой, как все прочие языческие суеверия; либо объявить их демоническими существами, что он тоже нередко делал; либо оставить их на странном, межеумочном положении, чтобы на их примере поведать о том, что такое душа, — или, вернее, что она значит. Христианские поверья об эльфах, сюжеты о встрече с ними все вращаются вокруг идеи того, что человеку, и ему одному, дарована богом бессмертная душа. Эльфам в ней отказывают. У эльфов, соответственно, нет этой самой души [там же, с. 18]. Согласно одной из дошедших до нас историй, некая эльфийская дама однажды обратилась к благочестивому старцу-отшельнику с вопросом, будет ли ее народ спасен и удостоен небес? На что тот, ничтоже сумняшеся, ответил с позиций христианской догмы, что нет, такая возможность (или право, или

благодать) есть лишь у сыновей Адама, обладающих бессмертной душой. Страшно расстроенная, дама кинулась с обрыва и утопилась.

Если мы, подобно многим, верим, что душа — это жизненная сила, движущая тело, или источник и основа сознания, самости, то, несомненно, дама все это обнаруживает. Она движется, мыслит, говорит, она может умереть. Но при этом у нее НЕТ души. Что же тогда такое душа — и, что не менее важно, что тогда такое то, что есть у нее, что для какого-нибудь философа вполне бы сошло за душу, но душой все равно НЕ является? Получается, тело может населять и двигать некий субъект даже при отсутствии души? Но откуда он тогда берется?

Эта история с утоплением, кстати, весьма архетипична для христианства. Бесы, вселившись волей Иисуса в стадо свиней, бросаются в море. Демон, живший в идоле Аполлона, будучи изгнан, по преданию, одним из святых или самих апостолов, тоже устремился в морскую пучину. Если эльфы — морок, дьявольское наваждение, или сами падшие ангелы, создавшие себе подобие человеческих тел, тогда все понятно. Но нет, за эльфами остается узкая третья тропа между адом и ничто, лазейка, которой воспользовался Толкин, чтобы развернуть свою собственную эпическую мифологию разумной расы, параллельно с людьми существовавшей в мире, но отличавшейся от человека своей посмертной судьбой.

Вглядись: тропинка чуть видна,
Пророс терновник меж камней...
О, это Праведных тропа,
Немногие идут по ней.

А вот широкий, торный путь,
Где на лугах блестит роса...
Но этот путь — стезя Греха,
А не дорога в Небеса.

И вот чудесная тропа
В холмах зеленой стороны.
То путь в Волшебную Страну.
Мы по нему идти должны²⁵.

У Толкина эльфы — творения Божьи, как и люди, и душа у них, конечно же, есть. Их отличие в том, что обитает их душа в бессмертном теле, чье бытие связано с бытием мира. Поэтому эльфы теснее, чем человек, связаны с природой. Их тело бессмертно, но не неуязвимо, так что технически существование эльфа может оборваться насильственно. Однако им даровано возрождение в «кругах мира», в то время как человек, обладатель слабого смертного тела, свободен от них, он «живет посреди стихий мира, сам прокладывая свой путь» [41, с. 29]. Он в мире только гость, по сравнению с эльфами недолговечный, но перед ним открыта дорога за пределы мира, которая для эльфов закрыта. Смерть, по

²⁵ [39, с. 583]

Толкину, — это дар божий и залог человеческой свободы, более того — основа самой человеческой идентичности. Прожив жизнь в мире, человек покидает его и уходит в загадочное, в неведомое. Зло исказило этот великий дар и наполнило душу человека страхом перед неведомым, что ему предстоит [там же, с. 100–101]. Тем самым человек оказался разорван сам с собой, отчужден. Свобода превратилась для него в страх, в страх перед самим собой и своей природой, что неумолимо подводит его к порогу исчезновения, за который он не в состоянии пробросить ни одного луча. Живя в мире и зная лишь его, но при этом не чувствуя с ним живой связи, человек мучается. Он страдает практически экзистенциальным абсурдом. Но также он завидует бессмертию эльфов и сам хочет не умирать, не уходить из мира [там же, с. 290–292]. Его особое бытие, бытие-к-смерти, как выразился бы М. Хайдеггер (к которому Толкин чрезвычайно близок), подергивается для него забвением. Живя в мире, человек изменяет собственному бытию и живет несобственным, живет подобиями земного бессмертия, продлевая себя в родах, династиях и царствах, пытаясь обмануть неизвестность пророчествами и гаданиями, а смерть — бальзамированием тел или магическими ухищрениями.

Такова вкратце антропология Толкина. Есть у него также очень философский по организации текст, называющийся «Беседа Финрода и Андрет». Он построен чуть ли не по образцу платоновского диалога, но с отчетливой примесью упомянутой нами средневековой фольклорной традиции повествований о встречах с эльфами и обсуждении проблемы души. Герои этого текста (который сам по себе нечто среднее между художественной и интеллектуальной прозой), эльф Финрод и смертная дева Андрет, обсуждают, что такое душа и как она соотносится с телом (спойлер: как «огонь в очаге» и «жилец» — с «домом»), и чем эльфы отличаются в данном вопросе от людей. Этот текст стоит у Толкина особняком; его положение хорошо демонстрирует те трудности, которые преодолевает любой автор фэнтези, который хочет придать описываемой им реальности не только чувственную достоверность, но и интеллектуальную глубину — но вынужден, увы, использовать для последней цели исключительно прикладной жанр примечаний, комментариев, разного рода служебных и сопроводительных текстов, до которых мало кто из читателей добирается, но которые совершенно необходимы для понимания смысловых опор его произведения.

Раз уж мы снова вспомнили Толкина, приведем еще один миф из его легендария, миф о Хурине. Мне думается, что это очередной великий миф о душе.

Хурин, великий герой древности, взят в плен злым богом Морготом, с которым он неустанно сражался всю свою жизнь. Он вправе ожидать от Моргота пыток и смерти. Моргот, однако, измысливает более коварное и жестокое наказание для Хурина. Он усаживает его в каменное кресло на вершине северных гор и заколдовывает так, чтобы Хурин оттуда все видел и слышал (т. е. делится с ним своими сверхъестественными чувствами), но при этом ничего не мог сделать. Хурин, т. о., волей Моргота превращается в бесконечно пассивного субъекта чистого восприятия. Однако внимает он своими обострившимися чувствами лишь горьким и печальным делам, невольно свидетельствуя тем самым о всевластии злой воли Моргота в мире [41, с. 213]. Он обретает знание, но оно ужасно; это проклятие зла, это та самая роковая «мудрость, что не приносит пользы мудрому» Софокла (что процитирует позже У. Хьортсберг, автор одного из самых впечатляющих хорроров о душе, романа «Сердце ангела», в трагическом финале своей истории). Толкин и сам еще не раз обратится к этому трагическому мотиву знания,

приносящего несчастье, в своих собственных сюжетах. Но нас сейчас интересует другое. Хурин, прикованный к креслу и обреченный смотреть неотрывно на то, что открывается ему, — что это напоминает? Конечно же, миф Платона о пещере! Там люди тоже прикованы к своим креслам и созерцают на стенах пещеры спектакль теней. Миф о пещере — великая философская аллегория недоступности людям истинного знания. По мысли Платона, в нашей обыденной жизни, опираясь на обыденное восприятие (более того, будучи прикованным к нему), мы, подобно пленникам пещеры, соприкасаемся лишь с проекцией подлинной реальности.

Но Хурин у Толкина находится не в пещере. Он на просторе, ему открыт мир. Его трагедия — не в недоступности знания, а в полной блокаде воли. Он ничего не может. Он, как голова профессора Доуэля у А. Беляева, лишь страдающий сторонний наблюдатель, намертво зафиксированный, приговоренный к своей позиции. Но мы помним, что отсеченная голова — это стандартная метафора мышления, оторванного от реальности. Это пассивная душа.

Мы знаем, перед кем и чем пассивен был Хурин. Но что с душой? Перед кем или чем пассивна она?

Во-первых, перед внешними впечатлениями. Эту тему развивает в Новое время философия эмпиризма, от Локка с его *tabula rasa* до Юма с его «привычкой». Пушкинское «привычка Богом нам дана, замена счастию она» куда глубже, чем остроумное психологическое наблюдение. Это очень точный комментарий к состоянию философии души на тот момент. Счастье — разве это не цель жизни, по Аристотелю, активной жизни, связанной с реализацией потенциала души? Но Юм заменяет счастье, эвдаймонию, присутствие благого духа, опекающего и ведущего душу, на цепочки внешней причинности, стабилизирующие действительность [46, с. 152–156]. Душа создается постоянством мира. Мир, упорядоченный мир и есть наш благой дух. Чем большую устроенность он обнаруживает, чем больше гармонии и симметрии мы в него привносим, тем легче нам ощущать себя в нем и осуществляться как полноценные, полновластные субъекты. Если мир обратится в хаос, не дающий никаких гарантий, мы незамедлительно деградируем до абсолютно примитивного состояния, когда о «душе», «разуме», «благе» придется забыть. От нас останется раздерганная кучка инстинктов, реагирующая на жалиющие извне раздражители, — подобно тому, как Льюис верил, что падшие души после «второй смерти» в аду превращаются в «свалку грехов» [27, с. 84].

Юму есть что возразить. Возможно, его философия и верна для души «средней руки», для обывателя, буржуа — опасливой обслуги и заложника механизмов, обеспечивающих всяческую стабильность, благодарного потребителя всех что ни есть мировых заклинаний, направленных на поддержание неизменности социального порядка, гарантирующих, что завтрашний день будет такой же, как вчерашний, «при мне все будет как при бабушке». Но придут — точнее, ворвутся — в мир *романтические* души: пассионарии, революционеры, беспокойные мечтатели, идеалисты, авантюристы. А им как раз подавай хаос. Только в нем они чувствуют себя хорошо, только на его ветрах им дышится вольно, только на его топливе их синтезы работают. Они, мятежные, действительно будут искать бури — а если не доищутся, то сами ее организуют. Грянет Великая французская революция, пробудится от догматического сна Кант, романтики создадут целую галерею своих бунтующих героев — традиция, которая будет благодарно подхвачена русской литературой XIX в. и вознесена на

воистину зияющие высоты Лермонтовым, Грибоедовым, Тургеневым, Чернышевским, Достоевским... И в конце концов, этот антропологический раскол благословит и доведет до предела Ницше с его философией «сверхчеловека» — самой резкой реакцией на многовековую пассивность души.

(Но Бог с ними, с революционерами. Как быть с животными? Ведь они вроде бы обитают в том же упорядоченном мире, что и мы. Почему же он не воздействует на них аналогичным образом, почему его гармония не возводит их беспрепятственно на высоты сознательности? Очевидно, правы Лейбниц и Кант, и что-то должно заключаться в самом разуме, помимо того, что доставляют чувственные данные.)

Во-вторых, душа пассивна перед собственными страстями и телесными соблазнами. Впрочем, так уж ли они «собственны»? Р. Жирар, например, убежден, что желания миметичны, т. е. проецируются на человека извне, из культуры. Человек организует свое желание по дающемуся ему образцу, которому он подражает [8, с. 179]. Паоло и Франческа у Данте не просто так грешат, читая «о Ланчелоте сладостный рассказ», т. е. любовный роман. Горе тому, кто соблазнит одного из малых сих... Получается, правы все ортодоксальные запретители, все охранители, которые спят и видят, как бы оградить человека от вползающих к нему в душу соблазнов — без сомнения, производимых самим сатаной. Человек в такой картине мира уже беспредельно пассивен, сведен к *tabula rasa* успешнее, чем даже во времена объятый страхом души. Теперь он уже даже не может похвастать тем, что грешник, что грехи — *его*: пусть гадкая, но собственность, идентичность. В состоянии греха он теперь не своевольничает, а наоборот, расписывается в полном отсутствии собственной воли. Он не грешит, а захвачен грехом. Он не субъект, а объект.

На все это теология может возразить, что да, все верно — человек обрушился в столь беспрецедентное ничтожество с *грехопадением*. Его душа стала бессильной, пустой и даже квазисмертной по причине того, что он отступил от Бога, вышел из «стояния во истине»²⁶. Отныне он повязан путами греха, и грех — не какое-то порочное желание, но само состояние, вызывающее его ничтожество. «Человеческий дух стал жильцом или даже узником в своем собственном доме; разумное сознание стало таким, как теперь — слабым мерцанием части мозга», — так описывает последствия грехопадения Льюис [27, с. 55]. Бог, соответственно, пришел восстановить душу человека в ее праве и славе, снова сделать ее сильной, активной, управляющей самой собой. Но и дьявол может пытаться захватить душу, благо (зло!) она слаба, порочна и не способна оказать ему деятельного сопротивления. И так на душу нисходит ее последний и величайший в истории религии страх — боязнь *одержимости*, чужой враждебной воли, вторгающейся в само сокровенное средоточие человеческого бытия (оскверняя его внутренний храм, ибо душа человека, его свободная воля, его внутренний просторный и благодатный мир и есть его богоподобие), перехватывающей управление им, — разумеется, с самыми ужасными целями.

Одержимость

²⁶ Аналогично и в шаманизме считается, что возможности шаманов со временем стали ограниченны из-за некоего греха или горделивого превознесения ими себя перед Богом [51, с. 26].

Уничтожение (деструкция), подчинение (обсессия) и одержимость (посессия) — три основных способа, какими зло взаимодействует с человеком²⁷. Хтонические монстры, при всей своей жуткости, бесконечно телесны и материальны. Они уничтожают физически человека и его мир, они агенты разрушения. Противостояние с ними — вопрос силы и доблести, в конечном итоге, вопрос войны, требующий героя, оружия, плана сражения. Гидра не угрожает душе Геракла — разве что непрекращающаяся война с гидрами наносит ей ущерб. Вот почему можно возразить Толкину, что хтонические чудовища — не прямо-таки бесы. Более того, перенося духовную брань со злом в реальный план, ты до известной степени облегчаешь себе задачу. Необязательно быть святым, чтобы сражаться с таким противником. Хотя Льюис не согласен с нами и в «Переландре» обставляет физическое сражение с дьяволом как поступок, требующий не меньшей отваги и подразумевающий не меньшую духовную глубину.

Подчинение — не самый распространенный сюжет в хорроре, просто потому, что в его трактовке, по сути, не требуется никакого особого хоррора. Люди и так постоянно подчиняются друг другу, плохим привычкам, дурным законам, обстоятельствам, необходимости и т. д. Отличие хоррора или фэнтези от реалистических историй на эту тему (из которых самая сильная, наверное, — это новелла Стефана Цвейга «Принуждение» о человеке, призванном в армию) в том, что они заостряют и доводят до гротеска то, что в этот момент происходит с человеком, как он меняется или ломается. Самый знаменитый пример — это безумец Ренфилд из «Дракулы» (1897) Б. Стокера. Ренфилд не просто подчиняется Дракуле — он рад служить злу, рад превратиться в infernalного шута и герольда своего господина; он упивается силой и мерзостью этого ходячего кошмара. Ренфилд в некотором роде одержим Дракулой. Но он при этом не теряет себя — разве что морально; он добровольно вручает себя в его власть, действует под его эгидой и в его славу. Поведение Ренфилда — пример *obsessio*, мании, которую средневековые демонологи отличали от *possessio*, т. е. чистой одержимости. Более того, распространенным было мнение, что настоящая одержимость вообще невозможна.

Что же такое настоящая одержимость? Это буквальное *вселение* беса в человека и перехват им контроля над телом. Вселившаяся тварь тем самым становится полновластным субъектом тела и переиначивает свое новое обиталище под себя. Человека, известной нам личности, хорошей ли, дурной, в *доме* (а тело, конечно, дом души в этом мире, что отстаивает и Толкин в «Беседе Финрода и Андрет»²⁸) больше нет. Его место занял чужак²⁹. И тело мгновенно и точно передает это роковое изменение. Не обязательно оно начнет неестественно изгибаться, глаза его пожелтеют, а изо рта начнут раздаваться произносимые грубым и страшным голосом богохульства. Так, конечно, может быть, и часто мы читаем описания одержимости именно подобного рода в классических историях вроде «Экзорциста»

²⁷ Переводчик трактата Ж. Бодена «О демономании колдунов» подобрал удачные варианты перевода обсессии как «осажденности» и посессии как «охваченности» [2, с. 277].

²⁸ «Но что же такое Человек? Союз Жильца, что лишь гость здесь, в Арде, и предназначен не для нее, и Дома, созданного из вещества Арды и потому, надо полагать, неразрывно связанного с ней» [36].

²⁹ Это слово, наряду со многими другими, автор «Беовульфа» употребляет применительно к Гренделю, что отмечает Толкин [42, с. 35]. Это *gast, gest*, что одновременно означает и «чужак», и «гость». Но точно так же в «Речах Финрода и Андрет» Толкин определяет и родную, собственную душу человека относительно тела. Получается, что раз ты и сам в своем теле как гость, этот гость может заместиться другим. Вампиры, согласно преданию, должны быть приглашены в дом его хозяином. Миф о вампире — это овнешвление истории о бесе и одержимости.

(1971) У.П. Блетти или «Ваала» Р. Маккаммона. Но авторы с более тонким подходом играют на более тонких струнах восприятия, рисуя читателю или зрителю завораживающую и устрашающую картину полного исчезновения сущности человека и появления на ее месте кого-то/чего-то другого (очень нехорошего другого).

Вот впечатляющее описание одержимости Льюисом в романе «Переландра», второй части его космической трилогии.

«Рэнсом молчал, он просто не мог заговорить. Перед ним стоял человек, совершенно здоровый, судя по спокойной позе и замечательной силе рук. Несомненно, это был Уэстон — и рост его, и сложение, и цвет волос, и черты лица можно было узнать. И все же он страшно изменился — не то чтобы заболел, а просто умер. Лицо... обрело ту жуткую силу, какую обретает порою облик мертвеца, как бы отталкивающий от себя любое наше отношение. Невыразительный рот, недвижный взор, что-то каменно-тяжкое в складках щек ясно говорили: „Да, у меня такое же лицо, как и у тебя, но между нами нет ничего общего“. Именно это мешало Рэнсому заговорить. С какой речью, с какой мольбой, с какой угрозой можно обратиться вот к *этому*? И тут, отбросив логику, отбросив все привычки разума, просто не желавшего принимать эту мысль, Рэнсом понял, что перед ним — не человек: Уэстон умер, а тело не разлагается и ходит по Переландре, движимое какой-то иной жизнью» [25, с. 241].

<...>

«Он вспомнил, что у старых философов читал, будто одна из худших пыток в аду — лицемерие дьявола. Он-то думал, это причудливая выдумка; а ведь даже дети разбираются в этом лучше — любой ребенок знает, что бывает лицо, на которое просто нельзя смотреть. Дети, философы и поэты были правы. Над миром склоняется Лицо, видеть которое — величайшая радость; и в бездне нас поджидает лицо, увидеть которое — безвозвратная гибель. Человек выбирает свой путь из тысяч и тысяч, но любой из них приведет либо к блаженному, либо к гибельному лику. Рэнсом увидел лишь слепок или слабый призрак лика из бездны — и все же не был уверен, что останется в живых» [там же, с. 242].

Если вы верите, что настоящая одержимость возможна (а есть, повторюсь, такие, кто не верит, в их числе — ведущие авторитеты своего инквизиторского времени), тогда самый существенный вопрос, который вас должен волновать — это не почему дьявол вселился в человека и как его изгнать, но что происходит в этот момент с оригинальным обитателем дома — душой человека.

Вопросы эти на самом деле взаимосвязаны. В некоторых историях вселение (или подселение) демона в человека происходит невероятно легко. Однако большинство авторов полагает, что его все-таки следует обосновать. Ведь просто так, в первого встречного, дьявол не вселится — должны же существовать хоть какие-то законы!³⁰ Поэтому обычно считается, что дьявол вселяется в человека, который и так достаточно плох, т. е. ослаблен, подточен грехом. Такой человек, в общем, уже служит дьяволу, так что визит к нему (в него) того,

³⁰ «Ах, так законы есть у вас в аду!» — восклицает Фауст, услышав о пределах воли Мефистофеля [7, с. 59]. Ж. Боден по этому поводу озвучивает общепринятую в христианской церкви точку зрения: «Люди не обладают властью вселять дьяволов в тела других людей. Даже сам Дьявол не обладает такой властью, если Господь не позволит ему, но только с Божьего попущения это может быть сделано» [2, с. 184].

чьим путям он и так уже вверил свою душу, становится естественным итогом и, некоторым образом, венцом его карьеры в мире зла. Это происходит с проходимцем Шэдвеллом, в которого вселяется Уриэль, ангел, выжигающий скверну, в романе К. Баркера «Сотканный мир» (1987). Жизнь, полную порока и вседозволенности, ведет безымянный человек в фильме «Конец света» (1999), которому суждено стать сосудом дьявольского духа.

Облегчает дьяволу доступ к человеку, если тот, в дополнение к своей фактической греховности, еще и совершает реальный призыв его. Именно так поступил Уэстон у Льюиса. Ж. Боден признает за колдунами то, что они осознанно служат дьяволу, вступая с ним в союз посредством «невыраженного» или «выраженного» соглашения [2, с. 188]. Одержимость — это не акт насилия; вместо преступника и жертвы в двуедином существе одержимого мы обнаруживаем сообщников. Зло не проникает в человека незаметно и против воли самого человека. «На определенном уровне, Эд, ты знал, что в тебя вошел дьявол, — думает Ральф, протагонист «Бессонницы» (1994) С. Кинга, об одержимом Эде Дипно, — всегда есть возможность выбора. И если есть выбор, значит, ты сам сделал его» [12, с. 583]. У Льюиса Уэстон и проникший в него дьявол становятся неразделимы. «Проклятые души как-то сливаются, их не различишь и не разделишь. То, чего пантеисты ждут от рая, можно обрести в аду. Да, они растворяются в своем повелителе, как оловянные солдатики над газовой горелкой» [25, с. 292].

Мы не знаем, сделал ли свой выбор канонический одержимый из Евангелий — предшественник и прообраз всех одержимых, из которого Иисус в конце концов изгнал бесов. Мы не знаем, как и почему бесы вошли в него. Когда Иисус говорил с ним, ему отвечал не этот человек, а бесы, жившие в нем. Но очевидно, он продолжал пребывать в своем теле, просто полностью лишился контроля над ним. Этот момент чрезвычайно важен, потому что освобожденный от бесов человек возвращает себе не только свою душу, но и полноценное существование в теле. Одержимый, исцеленный Иисусом, садится у ног Его. Он никак не наказывается и не порицается за свою одержимость, которая, очевидно, сама по себе служит достаточным наказанием. Более того, вне зависимости от того, какими мотивами руководствовался одержимый, впуская в себя беса, ему очень и очень несладко от его присутствия. И это часть ответа на вопрос, как освободиться от дьявола. Как и в случае с его приходом, здесь должно иметь место сотрудничество — только теперь человек, страдающий от зла, должен вступить в союз с силой добра. Иисус изгоняет бесов Сам; мы опять-таки не знаем, просил ли об этом одержимый, раскаивался ли он в своем зле, мучился ли им. Но более мирской, чем Он, экзорцист — как например, священник в романе Блетти — потерпит поражение, если станет опираться исключительно на собственные силы, на свое присутствие и роль посланника добра. Герою Блетти буквально приходится принести себя в жертву, чтобы довести дело до конца. Но даже если борьба бесполезна и все кончится плохо, нам очень важно получить эту весточку из глубины, от погребенной в аду души, что она здесь и страдает. Рэнсом, глядя на ненадолго пришедшего в себя (какой уместный оборот!) Уэстона, с изумлением видит на его лице слезы [25, с. 290]. То же и Ральф: борясь с Эдом, он видит «человека, очевидно, несчастного и запуганного силами, овладевшими им. Слезы текли по щекам Эда. Ральф смущенно подумал: „Неужели он плакал все это время?“» [12, с. 586]. Ральфу не удается спасти Эда, точно так же как и Рэнсому не удается вернуть Уэстона.

Случается, конечно, и хэппи-энд (относительный) в историях об одержимости. В фильме «Время ведьм» (2011), когда герои, опять-таки пожертвовав собой, спасают девушку Анну и изгоняют из нее демона, она возвращается к своему прежнему Я совершенно спокойно и безболезненно, как будто она действительно была только жертвой демона и не несла в самой себе никакого зла. Напомним, в демонологических трактатах утверждалось, что злой дух может вселиться даже в праведного человека, если тот просто недостаточно осторожен: например, в одной из приводимых ими легенд бес вселился в монахиню, проникнув в нее с листочком салата, который та забыла перекрестить перед тем, как отправить в рот.

Почему сработала жертва рыцаря Бэймена во «Времени ведьм»? Потому что это один из самых богоугодных поступков, какие только возможны — «положить жизнь за ближнего своего». Сила этого поступка создает поток белой магии, противостоящей влиянию демона. Но иногда к самопожертвованию добавляется элемент известного *расчета*, тактической уловки, как в «Изгоняющем дьявола» или «Конце света»: герой буквально заманивает демона в себя, в свое тело, чтобы затем, используя каким-то образом оставшийся при нем элемент свободной воли (и личной силы), убить себя, «забрав с собой своего врага». Такое самоубийство не считается за грех и совпадает с огромной христианской традицией, согласно которой дьявол в не меньшей степени побеждается хитростью, а не только добродетелью. Согласно этой традиции, даже и жертва Христа, помимо всего прочего, могла расцениваться как хитрость самого Бога! Ведь дьявол, не понявший, что Христос — больше чем человек, сам готовил и приветствовал Его смерть, чтобы заполучить Его душу и увлечь ее в ад (в силу того, что, напомним, до Христа туда отправлялись все, просто праведникам там была обеспечена иудейская версия Элизиума — «лоно Авраамово»). В результате дьявол сам распахнул Христу врата в ад, Христос же, сойдя туда со Своей смертью, разрушил их и вывел праведные души с собой на небо. Дьявол потерпел поражение. Подозреваю, эта как бы побочная, а на деле очень соблазнительная для человека идея значимости хитрости в борьбе с дьяволом сыграла позже огромную роль в формировании той традиции хоррора, о которой мы здесь говорим — историй, в которых сражение со злом ведется исключительно в расчете на земные, естественные добродетели и качества человека: отвагу, решимость и, last but not least, находчивость. Что приводит к некоторому забвению, отступанию на задний план элемента сверхъестественного.

Различие между obsesией и possessией, столь отчетливое в личностной перспективе, может размываться, ускользать в какой-то другой. Это могут быть разные этапы одного и того же процесса. Возьмем пример — правда, снова из фэнтези — Фродо, героя «Властелина колец» Толкина и его борьбы со злом, исходящим от Кольца Всевластья, которое он должен уничтожить. На пути к Мордору Фродо еще раз встречается с Королем-Чародеем, слугой Темного Властелина, посланным тем, чтобы отыскать и вернуть Кольцо.

«Король-Призрак слышал знакомый зов Кольца и теперь медленно поворачивал увенчанную мраком голову. Фродо... вдруг ощутил могучее желание надеть Кольцо. Никогда еще это желание не было столь сильным, но сейчас он не спешил подчиниться, потому что понимал: Кольцо может только выдать его, и тогда встреча с предводителем назгулов станет последней. Сам по себе момент был ужасен, но внутри Фродо оставался спокойным. Ничто в нем не отзывалось на настоятельный приказ извне. Тем временем эта

внешняя сила понемногу завладела его рукой. Он с отрешенным интересом следил за тем, как его собственная рука дюйм за дюймом ползет к цепочке на шее. Но в этот момент, тоже не сразу, пробудилась его собственная воля, она медленно отвела руку от цепочки и заставила нащупать на груди что-то другое, холодное и твердое. Пальцы хоббита крепко стиснули фиал Галадриэль. В тот же миг мысль о Кольце исчезла. Он перевел дух и опустил голову» [37, с. 702].

В этом отрывке Толкин подчеркивает: сила, повелевающая рукой Фродо, приходит *извне*. Фродо не одержим, по крайней мере, пока. Однако зло способно влиять на него — по нескольким причинам: он уже встречался с этим злом и был ранен им; он несет величайшее орудие зла — Кольцо, облегчающее слугам зла осуществление своего влияния; он находится в области, подвластной Королю-Чародею, а также в опасной близости от Мордора, царства Темного Властелина, отчего сила зла возрастает многократно. Все это наваливается на Фродо, но и на стороне Фродо есть силы, способные преодолевать, хотя бы до поры, волю зла. Это, для начала, его собственная воля; незримый присмотр мага Гэндальфа, с самого начала опекающего Фродо; фиал эльфийской владычицы Галадриэль с заключенным в нем светом звезды Эарендила; и, возможно, какие-то еще тонкие и загадочные влияния благих сил этого мира. Толкин ни в коем случае не пытается выставить Фродо одиноким героем против ужасов ночи. В этом посыл «Властелина Колец»: ты не один, когда борешься со злом. Но все же наступает однажды страшный момент, когда Фродо оказывается-таки в одиночестве. В сердце Мордора, в недрах Огненной Горы, добрые силы больше не могут пробиться к нему, и он остается один на один со злом. И конечно, он не выдерживает.

«— Фродо, Фродо! — позвал Сэм. Ответа не было. Некоторое время он стоял, и сердце у него колотилось от безумного страха, потом кинулся внутрь.

Сначала Сэм ничего не увидел. Тогда он торопливо извлек звездный фиал, но и он был бледен и холоден, и ничуть не освещал душного мрака. Здесь, в самом сердце владений Саурона, у истоков его древней мощи, все другие силы подчинялись ему. Сэм неуверенно сделал в темноте несколько шагов, и тут вдруг впереди вспыхнуло красное пламя, взметнулось вверх и лизнуло высокий темный свод.

Тогда Сэм увидел, что стоит в длинной пещере, уходящей глубоко в дымящийся конус Горы. Неподалеку от входа стены и пол пересекала глубокая трещина, из которой исходил багровый свет. Снизу все время слышались рокот и пыхтение, словно там работали огромные мехи.

Свет снова усилился, и на краю трещины, у самой Пропasti Рока, Сэм увидел Фродо — черный силуэт на красном фоне — неподвижного, словно окаменевшего.

— Фродо! — крикнул Сэм.

Фродо пошевелился и вдруг заговорил. Такого звучного и мощного голоса Сэм никак не ожидал от него услышать. Этот голос легко заглушал рокот Горы и отразился эхом от стен и сводов.

— Я пришел, — произнес он. — Но теперь я передумал. Кольцо мое! — Он надел кольцо на палец и исчез» [там же, с. 937–938].

Это чрезвычайно интересный с точки зрения нашей темы отрывок. Что именно происходит с Фродо на краю расселины? Понятно, что сила Кольца окончательно овладевает им, отведя прочь иные силы, ослабевшие в этом мрачном месте. Сначала Фродо выглядит оцепеневшим. Затем он начинает говорить этим поразительно звучным голосом, явно не своим. Вывод несомненен — на краю расселины Фродо делается одержим. Вот только кем?

Не самим Сауроном, иначе все пропало бы.

Что за дух обитал в Кольце? Это была часть силы Саурана.

Ответ может показаться неожиданным, но я думаю, что в некотором роде Фродо был одержим... самим собой. Только это было очень необычное «я». Льюису принадлежит мысль, что грехопадение не просто изменило человека, как творение Божие, к худшему, но создало принципиально иной тип человека [27, с. 54–56]. Однако же зло, как мы помним из христианской доктрины (а Толкин и Льюис — ревностные христиане), не может сотворить ничего подлинно существующего. Следовательно... что? Следовательно, оно создает некий призрак, нечто виртуальное, что затем подселается, как паразит, к человеку и со временем как бы дублирует, замещает его, меняя положение дел с точностью до наоборот: теперь добрая душа делается чем-то виртуальным, неосязаемым, гипотетическим, чье существование надо доказывать окольными логическими путями, а зло пронизывает все существо человека, наполняясь, как вампир — высосанной кровью, атрибутами реальности.

Кольцо, как всякое истинное зло, не просто корежило созданные Богом вещи — оно создавало подделки под них. Об этом Толкин не устает нам напоминать. Саурон был великим мастером иллюзий. В «Сильмариллионе» описывается, как он обманул Горлима, соратника Барахира, лживым видением якобы призрака его жены. Так же были обмануты им людские владыки, позже ставшие его слугами-назгулами.

«Людей было куда легче уловить в сети. Те, кто владел Девятью Кольцами, обрели могущество, стали королями, витязями и чародеями древности. Стяжали они славу и великое богатство, но все это добро обернулось лихом. Казалось, они обрели бессмертие, но постепенно жизнь становилась им непереносима. Пожелай они — могли бы бродить незримыми, недоступными глазу существ поднебесного мира, и зреть миры, непостижимые смертными; но слишком часто зрели они лишь призраки и ловушки, сотворенные Сауроном» [41, с. 319].

Девять королей-кольценосцев стали зловещей пародией на трех библейских волхвов. Мир зла — это мир бракованных подделок, мир симулякров. Тролли — подделка под энтов, пастырей деревьев, объясняет хоббитам старый энт, как орки — подделка под эльфов [37, с. 502]. Но нас сейчас интересуют не материальные, а виртуальные подделки: альтер эго, псевдодуши. Долгое владение Кольцом, да еще и применение его со злыми целями, создает в хоббите Смеагорле псевдоличность — Горлума, который затем подчиняет и вытесняет исконную, оригинальную личность. Со стороны порой кажется, что Смеагорл-Горлум — чуть ли не шизофреник, но это не так. Одна из его половинок, хоть и кажется активной, агрессивной, подавляющей (так что в результате всего Горлума целиком зовут и идентифицируют чаще по одному ее имени), на самом деле поддельная, ненастоящая. Это фабрикат Кольца, ущербная копия, снятая Кольцом со Смеагорла, модифицированная им как (не) надо и затем внедренная обратно в него. Тот же самый процесс изобразит потом

Дж. Лукас в своих «Звездных войнах»; там Темная Сторона не просто овладевает человеком, но создает для него некую альтернативную личность, с которой он отождествляется и которая постепенно застигает, заслоняет его. Так, Анакин Скайуокер безвозвратно меняется, став Дартом Вейдером — он приобретает новое имя, новое назначение, сам его облик оказывается изуродован и искажен до неузнаваемости. Но его сын, Люк, уверен, что его отец — оригинальная, исходная личность в этом существе — не пропала и может быть возвращена. Он использует их родство как способ достучаться до Анакина даже под завалом Вейдера (вот и Толкин был уверен, что общая генетика обеспечивает особую связь душ). В итоге Люку удается спасти отца — пусть и не от телесной гибели. В финале старой трилогии (1977–1983) светящийся призрак Анакина Скайуокера предстает глазам детей, показывая, что достигнута самая главная победа над злом — возвращение похищенных им.

Возвращаясь к Фродо, заметим, что Толкин намекает на его возможное перевоплощение в своего двойника — в одного из двух, как в цитированном нами египетском мифе — в благого или дурного, на протяжении всей книги. Маг Гэндальф прозревает светлый облик Фродо в первый раз еще в Ривенделле; впрочем, что-то тревожит его, что-то примешивается к этому свету.

«Гэндальф придвинул кресло к кровати и тепло посмотрел на хоббита. Щеки Фродо порозовели, глаза смотрели ясно и внимательно. Легкая улыбка бродила по лицу, и вот здесь, пожалуй, что-то было не совсем в порядке, но даже маг не мог уловить, что именно. Какой-то призрачный отсвет... да вот еще левая рука, как-то слишком спокойно лежащая поверх одеяла...

„Этого и надо было ожидать, — подумал Гэндальф. — Он одолел только полпути, а что будет в конце, даже Элронд не скажет. Но уж, наверное, ничего плохого. А станет он как хрусталь, наполненный чистым светом, если найдутся глаза, способные это увидеть!“ — неожиданно решил он» [37, с. 239].

Нечто схожее видит и Сэм, друг и спутник Фродо, на их пути в Мордор.

«Фродо уснул. Утренний свет только начал пробираться под сень деревьев, но Сэм ясно различал лицо и руки друга. Ему вспомнилось, как Фродо спал в Дольне, когда его принесли туда чуть живого. Тогда, сидя над ним, Сэм замечал, что он временами начинает будто светиться изнутри. Сейчас это свечение стало явственнее. Лицо у Фродо было спокойное и казалось древним, древним и прекрасным, словно мудрость прожитых лет отразилась в чистых, доселе незаметных линиях, хотя сами черты лица вроде бы и не изменились» [там же, с. 649].

Но и Кольцо не дремлет, верша тут же свою работу — выковывая из Фродо нечто себе под стать.

«На миг Сэму почудилось, что Горлум съежился, а его друг, наоборот, вырос и принял облик могучего Владыки, укрывшегося серым облаком, чтобы скрыть свое величие. Возле его ног повизгивал маленький щенок. Но тем не менее что-то сближало их» [там же, с. 618].

Вот это самое «сближающее их» и говорит лучше всего о том, что в этот раз Сэм видит не светлого, а темного двойника Фродо, который, как и темный двойник Смеагорла, создается Кольцом и проецируется затем на оригинал.

«И тут вдруг, как раньше на Эмин Майл, Сэм увидел обоих соперников другим зрением. Во прахе лежало нечто, едва ли большее, чем тень живого существа, нечто побежденное, разбитое, но еще исполненное алчности и бешенства; а над ним высилась суровая, недоступная больше для жалости фигура, облаченная в белое, с огромным огненным колесом на груди. И из этого огня звучал властный голос:

— Уходи и не смущай меня больше! Если ты еще раз коснешься меня, то будешь сброшен в Огненную Пропадь! [там же, с. 936]

Только перевоплощением Фродо в «альтернативного себя», только одержимостью его своим собственным призраком можно объяснить финальное отчаянье Сэма. Особенно хорошо это передано в экранизации, когда Фродо отворачивается от огня и смотрит на Сэма: у него чужое лицо с застывшей на нем злой усмешкой. Это новый Фродо, выкованный Кольцом. Он целиком занял место старого, и Сэм понимает, что теперь у него нет выбора и ему, возможно, придется сражаться и убить Фродо, чтобы довести их миссию до конца.

Злые двойники знакомы нам и по НФ-хоррору. В классической истории Дж. Финнея «Похитители тел» инопланетяне внедряются в человечество, используя особую биотехнологию — коконы, с помощью которых они способны создать точную копию того или иного человека. Такой кокон с помощью специальных щупалец-передатчиков присасывается к человеку и впитывает его генетическую информацию; в результате в нем, как в злоедейской утробе, вызревает двойник человека, неотличимый от него внешне, но с чуждым сознанием внутри. Он «готовится» всего несколько дней, после чего «вылупляется» из кокона, а реальный человек, полностью иссушенный перекачкой своих жизненных субстанций, утилизируется. Двойник встает на его место.

Похожую технологию клонирования мы видим и в фантастическом боевике «Шестой день» (2000). Только там всем этим занимаются не инопланетяне, а вполне себе люди — агенты могущественной корпорации. Они непрерывно клонируют сами себя, чтобы избежать смерти. Двойник получается из нейтральной биологической болванки-заготовки, в мозг которой переписываются заранее снятые приборами персональные данные. Когда я смотрел этот фильм, меня неотступно преследовал вопрос: действительно ли подобное клонирование создает бессмертного субъекта — или всего лишь цепочку неотличимых копий, из которых каждая следующая уверенно ощущает себя предыдущей, но все же НЕ является буквально ею? Клонирование ведь не преодолевает разрыв смерти; сознание не получает доказательств своего продолжающегося существования в паузе между телами-воплощениями, а ведь только это, теоретически, гарантировало и давало бы подлинное доказательство, что в новом теле вернулся тот же самый субъект, который умер, что он, говоря гегелевским языком, непрерывен. С другой стороны, недаром сон называют маленькой смертью. Убеждены же мы, всякий раз просыпаясь, восставая от временного небытия, что мы — те же самые, что заснули. Но что, если...

Метафизическую суть «Похитителей тел», этого мрачного затягивающего сюжета с подменой и стиранием человеческого, очень четко выразил знаменитый режиссер и киноман К. Тарантино. Вот как он это формулирует: «Похитители тел являются злодеями, а творимое ими — дьявольским посягательством и преступлением, только если мы верим в уникальность личности и бессмертную душу. Но если мы прагматически и сциентистски рассматриваем человека лишь как сознающее себя тело со способностью к действию, тогда то, что происходит с этим телом под влиянием его „похитителей“, это скорее перерождение и усовершенствование». Эту идею подхватывает и развивает соратник Тарантино по постмодернистскому кинематографу Р. Родригес в фильме «Факультет» (1998), этаком клоне истории Финнея, скрещенном с подростковым боевиком. В «Факультете», правда, Родригес вместо коконов использует другой бестиальный образ — королеву-матку и ее псевдоподий-паразитов, которыми она инфицирует человеческие тела, перехватывая управление над ними. Но фабула та же — инопланетяне хотят захватить Землю, не уничтожив при этом человечество, но заменив его неким условно усовершенствованным видом «метисов»: антропоидов с рептильно-инсектоидным паразитом внутри. Они холодно-разумны, и их главная проблема, соответственно, это «живая человеческая душа» — эмоционально-личностная сфера, этот источник стольких проблем и конфликтов на Земле. Если посмотреть на ситуацию под их углом зрения, тогда то, что они предлагают, — это и впрямь прекрасная утопия, безболезненная операция, в ходе которой из человека удаляют беспрестанно нарывающую язву его страстей и страхов: само болящее, безумствующее, беспокойное «Я». Вместо него мы получаем чистый коллективный интеллект, единый во множестве тел, избавленный от душевной мути и внутренних бурь, не знающий страха, ярости, злобы, одиночества, неясности. Такое существо, содержащее индивида в себе, не дающее ему распоясаться и восстать на другого индивида, не просто гасящее, но исключаящее вражду и расхождения, возможно, распорядилось бы нашей планетой намного лучше — или, как минимум, разумнее, — чем нынешнее человечество. Это главный аргумент королевы в ее споре с землянами: я не гублю, а улучшаю людей, убираю в них то, что им мешало. Но последняя сопротивляющаяся ей группа героев утверждает, наперекор ее утопии, странную парадоксальную философию а la Достоевский: что лучше уж они будут жить в опасном и непредсказуемом мире, зато в этом мире сохранятся все постулаты греющей их души веры в индивидуальность, свободу воли и возможность любви. И им удастся сокрушить ее «хрустальный дворец». Родригес ставит с ног на голову конвенции жанра: основным источником страха у него становится мир, страха лишенный. Как у Т. Элиота весь выбор, который есть, — это пламя или пламя, так в «Факультете» человек принужден выбирать между страхом и страхом — страхом, что тебя избавят от страха (в виде параллельной зачистки субъективности от переживаний), и перманентным экзистенциальным страхом, в котором он пребывает в обычной жизни с ее тревогами, заботами, неопределенностью, агрессией и конкуренцией индивидов. И он выбирает последнее: потому что только в свободном мире возможны любовь и изменение, а это, как утверждает автор в эпилоге к фильму, и есть то, чем человек дорожит больше всего на свете. Надо сказать, мудрый выбор — еще и потому, что страх вообще-то очень важный жизненный инстинкт, направленный на выживание. Т. е., парадоксальным образом, страх, гнетущий индивида, есть не что иное, как рука помощи ему от природы. Особь, не знающая страха (осторожности, разумных опасений), долго не живет.

Три слоя страха

Другой и страх, который он вызывает — следующая ступень хоррора по сравнению с историями про примордиальный конфликт между порядком и хаосом, про хтонических чудовищ³¹, откуда бы те ни взялись — из ада, космической бездны или лаборатории безумного ученого. В случае с хтоническим чудовищем — или целиком самостоятельным мистическим злом — мы упиваемся ощущением абсолютной чуждости и враждебности, инакости того, с чем мы столкнулись. Мы защищаем наш человеческий мир и самих себя от ужасного, угрожающего чужака. Но в злом двойнике нас тревожит другое — возможность кошмара, заключенного в самом человеке. Тут нам больше не требуются жуткие бестиальные образы. Что делать, куда бежать от такого зла? В конце концов, человек начинает самого себя подозревать в онтологической нестойкости, в неподлинности. «Веришь ли ты в несокрушимость человеческой души?» — вопрошает таинственный незнакомец главного героя в фильме «Цирк уродов» (2007). Точно так же священник отец Каллаген в «Судьбе Иерусалима» (1975) С. Кинга испытывает ни с чем не сравнимый страх «за свою бессмертную душу» [с. 293]. Конец вечности, смерть бессмертия — вот наш главный ужас.

Но это то, что мы обнаруживаем глубоко внутри себя. Пока что мы туда еще не добрались. Пока что мы на полпути, смотрим в жуткое лицо другого. За вампиром или оборотнем — если это не мы сами — угадывается страх перед «злом человеческим», социальный пессимизм. Совершенно неслучайно праотец всех вампиров — аристократ граф Дракула, обобщенный демонизированный образ «правлящего класса, сосущего кровь из народа». Идея, что мир человеческий может рухнуть не от нашествия драконов или происков какого-нибудь Ктулху, а от самих людей, переставших быть людьми, подцепивших от внешнего, потустороннего, великого и вечного зла некий мерзкий вирус — это идея историческая, политическая даже, но и психологическая в равной мере. Истории об одержимости (да и все ужасные истории в принципе, что пронизательно отметил в «Пляске смерти» С. Кинг), построены зачастую на аллегориях, на иносказаниях, в основе которых — все те социальные факторы, что способствуют отчуждению людей друг от друга³². Это может быть политика, разрыв между поколениями, культурная революция. Если хоррор первого уровня высвечивает угрозу миру физическому (который, собственно, и крушит хтонический монстр), то хоррор второго уровня апеллирует к более тонкому страху, страху за шаткость и относительность нашего сиюминутного человеческого мирка, в котором нам так уютно: нашего общества, нашей эпохи, наших привычек. Все это может измениться в одно мгновение, уйти в прошлое, быть отменено. Атомная бомба — лучший из

³¹ «Концепция чудовищности нравится нам и нужна нам, потому что она подтверждает существование порядка, к которому мы, как человеческие существа, стремимся ежеминутно» [16, с. 70].

³² «Ужас, страх, паника — эти эмоции вбивают клинья между людьми, отрывают нас от толпы и делают одинокими. Поразительно, что именно эти чувства обычно ассоциируются с „инстинктом толпы“. На это нам отвечают, что толпа — это самое одинокое место, сообщество людей, лишенных любви. Мелодия ужаса проста и повторяется часто, это мелодия разъединения и распада» [16, с. 33]. «Книги и фильмы ужасов... отражают ту блуждающую тревогу (за неимением лучшего термина), которой сопровождаются серьезные, но не смертельные кризисы» [там же, с. 54]. «Любая история об ужасном... по своей природе аллегорична. Автор рассказывает нам, как пациент на кушетке психоаналитика, что-то одно, в то время как это означает совсем другое... Ужас притягивает нас, потому что позволяет символически выразить то, что мы боимся сказать прямо; он дает нам возможность проявить эмоции, которые в обществе принято сдерживать» [там же, с. 59–60].

реалистических наследников хтонических чудовищ — уничтожит сам физический мир. Но вот вампиры, оборотни, двойники и клоны высосут все соки из нашего общества; они превратят его в злую пародию на себя, в сатанинскую конгрегацию нежити-нелюди. Они — темный лик социума, разрушители всех дорогих нам связей. Их «эмпирическим коррелятом» могут послужить взбесившиеся толпы линчевателей или теневые корпоративные заговорщики, зомбированные сектанты или бессердечные тоталитарные подменыши — все те, в чьи лица мы всматриваемся, как Рэнсом в лицо Уэстона, с содроганием и растущим ужасом, потому что понимаем: перед нами больше не люди, и неважно, как они выглядят. Это уже не наши сограждане, а порой и не наши друзья. Это чудовища. Именно эту картину гениально описывает С. Кинг в повести «Цикл Оборотня» (1984).

«Ему приснился завтрашний воскресный день, и он сам, читающий специальную проповедь, посвященную Дню Возвращения. Как всегда в это праздничное майское воскресенье, в церкви нет ни единого свободного местечка, и вместо полупустых скамеек он видит перед собой скопление хорошо знакомых лиц.

Во сне он проповедовал вдохновенно и страстно. Он понимает, что эта проповедь самая важная в его жизни, ибо тема ее проста и вместе с тем ужасна: *Зверь живет среди нас*. Точно тяжелым молотом, он вновь и вновь вбивает эту мысль в головы притихших слушателей, смутно сознавая, что его голос стал необычайно грубым и сильным, а сама речь льется почти в поэтическом ритме.

Зверь, утверждает он, свободно разгуливает среди нас. Сатана, повторяет он, может повстречаться любому из вас где угодно. Он запросто проникает на школьный вечер танцев. Он каждый день покупает пачку „Мальборо“ в магазинчике у самого вашего дома. Он стоит на остановке с мороженым в руке, ожидая рейсовый автобус из Брайтона. Зверь может оказаться на соседнем месте на концерте или за одним столиком в кафе на Мэйн-стрит. Голосом, опустившимся до шепота, он снова повторяет это слово — Зверь, и все слушатели, затаив дыхание, внимают ему. Как никогда прежде, они покорно следуют за священником туда, куда он ведет их. Берегитесь Зверя, ибо он может улыбаться и называть себя вашим соседом и другом, но, о братья мои, зубы его остры...

Однако внезапно отец Лоу останавливается, поток его красноречия прерывается, потому что на его глазах в ярко освещенной обжигающим майским солнцем церкви начинает твориться нечто неопишное. Облик его прихожан, всех до единого, вдруг преображается, и он с ужасом видит, что вместо трехсот человек перед ним оказываются триста оборотней!

Зверь — пытается сказать отец Лоу, но у него отнимается язык, и он оступается и падает с кафедры. Церковь наполняется воплями, похожими на те, что разносятся по зверинцу, когда наступает время кормежки. Лоу пронзительным голосом выкрикивает в каком-то экстазе:

— *Зверь! Зверь повсюду! По...* — Однако в этот момент его собственный голос вдруг меняется до неузнаваемости, и все слова сливаются в нечленораздельное рычание. Оглядев себя, он обнаруживает, что ладони, торчащие из рукавов его добротного черного костюма, превращаются в волчьи лапы.

В этот миг он просыпается»³³.

³³ [19, с. 370–371]

Хорошо, если есть куда — и кому — просыпаться от такого сна. Обычно общества, обратившиеся к злу, приходят в себя лишь на грани — а то и за гранью — катастрофы, на которую они толкнули свою страну и весь мир вместе с ней. Хотя, если вдуматься, то и это натяжка. Кто спит, тот не просыпается, лишь засыпает крепче. Те же, кто не спит, те и так не засыпали, им вовсе не нужно просыпаться.

Впрочем, и социальное зло — не предел, не последнее слово хоррора. Ситуация в «Похитителях тел» может показаться безнадежной (что особенно впечатляюще выражено в финале экранизации 1978 г., когда герой в отчаянии мечется по ночному шоссе, крича обгоняющим его безразличным автомобилям: «Они здесь, они здесь!»). Но по крайней мере, у человека остается он сам. Да, он совсем один, он слаб, ему никто не верит. Но все же у него пока еще не отняли его самого. Последний рубеж обороны падает, когда оказывается подточена сама «несокрушимость его души», когда сама его субъективность выворачивается наизнанку, раскалывается. Все в полном соответствии с Декартом: эго может вынести самые безумные предположения — что мир иллюзия, что другие люди автоматы — до тех пор, пока не нарушено его когито, пока не тронута ядро когитаций, т. е. гармония нормативных, конституирующих актов сознания. Так Бартон Доуз, герой романа С. Кинга «Дорожные работы» (1983), спасаясь от подступающего безумия, особенно отчетливо ощущает свое теплое, пульсирующее «я» перед лицом холодной, равнодушной вселенной [14, с. 150–151]. «Я», его постоянство (не текучее «постоянство памяти» С. Дали, а нечто твердое и светлое, как фиал Галадриэль на груди у Фродо) — защита и утешение, когда весь твой мир рушится.

Но как быть, если рухнет само твое «я» — что тогда? Теперь злой двойник — самому себе — ты сам. Ты Дориан Грей, ты смотришь в отвращении и ужасе на свой портрет, который все уродливее с каждым совершенным тобой преступлением.

В романе У. Хьюортсберга «Падший ангел» (более известном по экранизации 1987 г. «Сердце ангела», реж. А. Паркер) главный герой, детектив Гарри Эйнджел, расследуя серию убийств, обнаруживает, что их совершил он сам. Вернее, он на самом деле вовсе не он, а Джонни Фейворит, музыкант, заключивший сделку с дьяволом. Не желая платить по счетам, Джонни придумал хитрый способ уберечься от дьявола — съесть чужое сердце и, соответственно, поглотить заключенную в нем душу. Расчет Джонни был на то, чтобы перестать быть собой — и тем самым стать недосыгаемым для дьявола, который, как наивно полагал Джонни, ориентируется на самосознание Джонни, а не Гарри. Конечно, дьявол не был обманут этим нехитрым трюком, но все же дал Джонни порезвиться двенадцать лет в шкуре Гарри, перед тем как снова нагрязнать в гости и объявить, что время Джонни-Гарри вышло. Он разрушил новую сладкую жизнь Джонни в образе Гарри, вытаскив Джонни из-под ложной личности за шкуру и заставив того убить всех тех, с кем он когда-то вступил в этот нелепый, но жуткий сговор.

«Сердце ангела» справедливо стало культовым (образовав свое собственное, автореферентное двуединство из книги и фильма) и обросло каким-то совершенно неисчислимым количеством интерпретаций. Действительно ли Джонни, съев сердце Гарри, поглотил его душу? Разве мог он, будучи всего лишь человеком, осуществить такое присвоение? И однако Джонни искренне полагает себя Гарри. Точнее, он называет себя «Гарри», но мы понятия не имеем, насколько в его распоряжении имеются, скажем, детские воспоминания подлинного Гарри. У некоторых древних народов действительно была

распространена вера в то, что душа находится в сердце, а раз так, то, поглотив сердце, ты получишь какую-то часть... чего? Личности? Но древним язычникам не нужна была чужая личность. Они охотились за *жизненной силой*. В их представлениях душа как оживляющая тело сила не совсем тождественна личности. Иногда для нее использовалось отдельное слово, вроде *маны*.

«Сердце ангела» сильно поспособствовало воскрешению интереса к душам в фантастическом, фэнтези- и хоррор-кинематографе. В фильме «Доля секунды» (1992) демон, явившийся из ада, совершает в затопленном Лондоне будущие ритуальные убийства, вырывая и поедая человеческие сердца. В экранизации компьютерной игры «Смертельная схватка» (1995) антагонист, колдун Шан Цунг, поглощает души тех воинов, что проиграли ему бой. Что делал демон с душами из «Доли секунды», неясно; неясно даже, завладевал ли он ими, вырвав сердца, или это кровавое действие носило скорее символический характер. Но вот Шан Цунг полновластно распоряжался перешедшими к нему душами; он мог выпускать их из себя в виде серых призраков (теней?), которые в специально устроенных местах даже обретали плоть и атаковали его противников. Он также мог принять облик одного из поглощенных. Получается, что Шан Цунг поглощал и жизненную силу, и личность (личину) человека. В финале картины все души красивым потоком светлячков покидают пронзенное тело Шан Цунга, а одна из них, приняв, пусть ненадолго, свой прежний человеческий облик, является своему брату — победителю Шан Цунга, чтобы отблагодарить его за свободу и утешить в горе.

Хоррор — если знать, куда и на что смотреть — ставит множество вопросов о душе. Что происходит с душой человека, когда им овладевает зло? Могут ли две души обитать в одном теле? Некоторые поклонники считают, что Гарри из «Сердца ангела» жил с двумя душами внутри — душой Гарри и душой Джонни. Другие убеждены, что Джонни всегда оставался самим собой, что он никогда не владел — и не мог завладеть — душой Гарри (в чем с ними согласился бы Ж. Боден). Но как тогда объяснить его уверенность в том, что он — Гарри?

Здесь есть два варианта ответа.

Во-первых, дьявол мог «подыграть» ему и своим чародейством укрепить его в этом заблуждении — чтобы получить от всего происходящего дополнительное удовольствие. Во-вторых, «Гарри» мог быть абсолютной *tabula rasa* — учитывая, что вскоре после совершения Джонни ритуала с поглощением сердца его призвали в армию, затем ранили на войне, и он, обезображенный и лишившийся памяти, вынужден был начать жизнь заново, а все те зацепки, что у него оставались, — это украденное им имя и какие-то поддельные документы. Возможно, этот пустой человек выстроил себя как «нового Гарри» с нуля в послевоенные годы, и всем его воспоминаниям ровно столько же лет, сколько прошло с того рокового момента. Да, он «Гарри» и воспринимает себя как «Гарри», но это Гарри, которого он сам — и судьба — изготовили с горем пополам. Поэтому он и ведет в Нью-Йорке такую странную, бессодержательную в личном плане, опустошенную жизнь, полностью сводясь к делам, которые он расследует.

Есть и третий вариант. Согласно некоторым оккультным учениям, в теле остаются своего рода следа или отпечатки души. Еще Гомер изображал разные ипостаси души соответствующими отдельным местам и органам тела (о чем пишет У.М. Хейстад). Более того, считалось, что после смерти между земным миром и потусторонним остается как бы

свечение от ушедшей души — т. н. «астральный труп». Именно эти фальшивые души — слепки личности человека, каким он был при жизни, но как раз таки лишенные той божьей искры, витальной энергии, той характерности, по которой мы узнаем человека и приветствуем его, — и принимают за *призраки* людей, именно с ними могут иметь дело спириты, вызывающие духов умерших. Астральный труп — двойник души, но не в смысле трансцендентного двойника, воплощающего совершенные им при жизни добро или зло. Это его негатив, контур, мозоль, натертая от пребывания души в теле. Джонни, убив Гарри и съев его сердце, мог действительно получить *кое-что* от Гарри в (невольное) наследство — некий его остаточный след, реликтовое излучение. В Джонни живет не настоящий Гарри, уникальное божье творение, отлетевшее навсегда, а его призрак, мертвая душа.

«Астральный труп» не просто дурное изобретение оккультистов. Это попытка ответить на вопрос, что такое душа и как она связана с личностью. Если под личностью иметь в виду память, знания, привычки, то все это в нем есть. Ведь он грустная фотография отошедшей души, отпечатавшаяся на зыбкой ретине ноосферы и сохраняющаяся... на какое-то время: слово «труп» указывает на то, что и эта эфемерная сущность может (а то и должна) подвергнуться дальнейшей декомпозиции. Это даже справедливо — в отличие от настоящей души, он нее более чем побочный эффект, который и не следует пытаться всеми силами удержать от распада. В фильме П. Джексона «Страшилы» (1996) призраки людей несут на себе следы разложения и истекают протоплазмой.

Возможно также, что астральный труп и есть наша относительная, пассивная душа, то самое «лицо на песке», гибель которого под натиском волн времени предрекал Мишель Фуко, когда говорил о «смерти человека». Ведь наша истинная душа и есть мы сами — это центр нашей активности, наших «люблю», «верую» и «надеюсь», источник движения, света и жизни. Она — несомненная наша идентичность, характер, суть. Поэтому ее трагическое отсутствие мы сразу замечаем в живых мертвецах или одержимых, даже обладай они подобием жизни, даже сохраняя они какие-то элементы прежней своей личности. Но в этом и разгадка того парадокса, который мучает нас, когда мы имеем дело с хоррором, объяснение того зазора между жизнью и смертью, между подлинным и мнимым, из которого и лезет вся его нечисть. Вот почему живые мертвецы все же могут двигаться, одержимые — считать себя прежними собой, а вызванные на спиритический сеанс духи — отвечать правду о событиях своей истекшей жизни. Астральный труп — заместитель души для всех этих активностей (или псевдоактивностей).

Астральный труп и хоррор. «Кристина» С. Кинга

Можно с уверенностью заявить, что С. Кинг — не только самый плодовитый и самый успешный, но и самый разнообразный автор из всех, работавших и работающих в жанре хоррор. От произведения к произведению, сохраняя неизменным стиль (хотя и у него случались стилистические эксперименты), он варьировал темы и подход к ним, использовал все жанровые приемы, какие только могут быть доступны. Это выгодно отличает его от авторов, возможно, не менее выдающихся, но лишь единожды блеснувших (как Стокер с его «Дракулой») или тех, кто, как Брэдбери, зациклен на одной-единственной теме, скажем, теме смерти, и повторяет ее из раза в раз. В «Пляске смерти», теоретическом своем труде, Кинг

перебрал все известные ему фигуры страха и объединил их в подобие колоды Таро. Такова его «морфология кошмара».

Среди перечисленных им фигур нет души (хотя есть Призрак, но мы пока этой темы касаться не будем). Это не удивительно. Душа сама по себе не персонаж хоррора, только определенный ее извод — призрак или одержащий дух. И это, кстати, любопытно: Кинг одним из первых рассказал историю о человеке, одержимом не демоном, как в «Экзорцисте», но духом другого человека. Нечто похожее (до известной степени) мы застаем в упомянутом уже «Сердце ангела», где Джонни Фейворит и есть злое существо, держащее в плену Гарри Эйнджела. Но в «Сердце ангела» непонятно, настоящий ли сам Гарри, т. е. поддерживается ли там «правило двух», необходимое для историй об одержимости: должен быть одержимый и тот, кто одержит, и они должны быть различны. Тело, в котором все происходит, изначально принадлежит Джонни, вне зависимости от того, насколько актуальна в нем прежняя личность Джонни. В то время как в классических историях одержимости тело всегда принадлежит жертве, которой овладевает злой дух. Гарри Эйнджел — не другой человек или отдельная самостоятельная душа, а палимпсест, текст, начертанный поверх прежнего текста. Но прежний текст начинает проступать — кровавыми кляксами — из-под нового, и если очень захотеть, можно истолковать все это как метафору первобытной дикости («война всех против всех» Т. Гоббса), поверх которой пишется новый, моральный код человечества, только все это изначально самообман, и базис всегда будет сильнее и «аутентичнее» надстройки. Уникальность «Сердца ангела» также в том, что это роман, написанный от первого лица. Правда, это может быть не проявлением желания написать историю чудовища нестандартно, как бы увиденной его собственными глазами (что мы находим, например, в романе П. Элрод «Я, Страд» (1993), где рассказывается от первого лица история дракулоподобного вампира). А конвенцией такого жанра, как детектив-нуар (в стилистике которого «Сердце ангела» выдержано), и еще желанием дополнительно запутать и ошеломить читателя неожиданной развязкой. У. Хьортсберг, как А. Кристи до него в «Убийстве Роджера Экройда» (1926), играет с идеей «ненадежного рассказчика». Но, собственно, все эти игры не имеют прямого отношения к жанру, в котором реализуются. Это как снос «четвертой стены» в кино — т. е. прямое обращение персонажа к зрителю: какая разница, в фильме какой жанровой принадлежности это произойдет, в комедии «Феррис Бьюлер берет выходной» (1986) или в байопике группы Mötley Crüe «Грязь» (2019). В финале «Шестого чувства» (1999) М. Найта Шьямалана герой обнаруживает, что он призрак. Но в том же 1999 г. выходит реалистический фильм «Красота по-американски», в котором вся история поведена от лица человека, гибнущего в конце. Призрак был рассказчиком.

Кинг, кстати, при всем разнообразии его подходов, никогда так не делал. Это не помешало ему раздвинуть границы хоррора и нащупать новые возможности жанра, привнеся туда сильный элемент обыденности и реализма, с одной стороны, а с другой — усложнив и поэтизивовав привычные жанровые конвенции. Роман «Кристина» (1982) — это своего рода fuga, сплетающая сразу несколько голосов. Формально это история одержимости. Главный герой, Арни Каннингем, буквально влюбляется в старый (сейчас бы сказали винтажный) автомобиль, «плимут» 1958 г., который его прежний владелец называл Кристиной. Этот самый прежний владелец, ветеран войны Ле Бэй, вскоре умирает, а через некоторое время выясняется, что с его машиной все непросто. Она способна ездить сама по

себе, сама себя восстанавливать и проделывать другие невероятные вещи. При всем при том она явное вместилище зла. В какой-то момент Кристина начинает жестоко мстить обидчикам Арни (и ее тоже), убивая их одного за другим. А сам Арни, к своей уже сформировавшейся психологической зависимости от Кристины, добавляет проблему с самой настоящей одержимостью: в него вселяется дух Ле Бэя. Кристина, очевидно, служит при этом процессе передаточным звеном, inferнальным проводником, мостом между смертью и жизнью.

Изобретательности Кинга можно только позавидовать: никаких одномерных решений. Ведь можно было бы просто рассказать историю об адском автомобиле. Арни мог найти его на свалке, да где угодно. Зачем утяжелять повествование, вводя туда линию Ле Бэя? Но Кинг делает это, и срывает банк. У истории появляется дополнительное измерение — психологическое, символическое. Вселившийся в Арни дух конкретен, это не какая-то адская эманация. Он имеет личность, историю, характер. Нечто подобное можно найти в «Случае Чарльза Декстера Варда» (1927) Г. Лавкрафта. Там главный герой, именем которого названа повесть, тоже становится одержим другим человеком — своим предком, колдуном Карвенем, которого он воскрешает, а тот, в свою очередь, предсказуемо занимает его место. Карвен — классический злой двойник, он и внешне выглядит как полная копия Варда (или наоборот?). Он Хайд для Джекила Варда. Но Лавкрафт подстраховывается, соединяя своих «Джекила» и «Хайда» физическим родством (а у Р. Стивенсона они вообще были одним существом). Более того, одержимость Варда Карвенем инспирирована самим Карвенем, который, будучи колдуном, сумел через разделяющие их двести лет наложить на своего потомка соответствующее заклятие, усиливающее его интерес к генеалогическим изысканиям. Лавкрафт применяет аргумент Толкина: физическое родство сближает не только тела, но и души, облегчая возможность духовного общения. В данном случае эта способность оказывается использованной во зло.

Кинг ничего такого не делает. И его история, и история Лавкрафта повествуют о мрачном реванше прошлого над настоящим, торжестве дикарства и магии над рационализмом и цивилизованностью. Но его персонажи НЕ связаны родством, и это очень важный поворот. В прологе к своему роману Кинг подчеркивает, что случившееся с Арни — трагедия. Оно не было предопределено, и оттого мы чувствуем особую остроту горя рассказчика, лучшего друга Арни Денниса. Кинг разбивает эту связь времен, только в его случае ее *надо* разбить, а не сетовать над ее разрывом, как Гамлет. Добро и зло, настоящее и прошлое, цивилизация и варварство, рационализм и магия НЕ связаны. Это изначально два разных лагеря, две разные стороны. В языческих религиях-мифологиях светлые боги всегда родня и потомство темных и грозных сил, правивших миром прежде них, — титанов, великанов и т. п. Их борьба всегда относительна, и более походит на соперничество или же на естественную смену поколений (эволюция?). Но Кинг христианин и ригорист в данном вопросе, он разводит противников. Зло еще может быть былым добром, но добро не может, не должно происходить от зла.

Итак, Арни одержим Ле Бэем. Но и Кристина никуда не исчезает из расклада, заставляя Денниса недоумевать (и нас вместе с ним): что же тогда она такое? Самостоятельная адская сущность, споспешествующая Ле Бэю? Или непонятно как осуществившаяся проекция его души, ретранслятор всех обуревающих ее жутких страстей? Мы не получаем четкого ответа на этот вопрос. Но зная склонность Кинга к соединению зла внутреннего (человеческого) и зла внешнего (потустороннего), скорее всего, имеет место

и то и другое. Что и делает «Крестину» достаточно сложной для восприятия. Роман играет на всех уровнях страха разом: в нем есть и хтоническое чудовище (притворяющееся автомобилем), и социальное зло (страх потери человечности), и индивидуальная слабость человека, «сокрушимость его души». Но то, что Арни одержим не демоном, а другим человеком, выводит ситуацию за рамки традиционного экзорцизма. Чем здесь помогут серебро, святая вода, осиновый кол? В результате Деннис крушит Крестину обычным бульдозером. Арни дает последний бой Ле Бэю в душе (душой?), но все равно погибает, и мы получаем печальный финал, чем-то схожий, но во многом существенно отличный от сюжета Лавкрафта. И главное отличие — фигура Ле Бэя. Он не жуткий предок Арни, не зловещий чернокнижник, обложившийся гримурами и архаическими артефактами. То, что связывает его и Арни, намного тоньше. Мы уже не в традиционном обществе с его корнями и патриархальностью, с его прошлым, повсеместно и постоянно окружающим настоящее, с его генетическим детерминизмом и культурными арабесками. Арни и Ле Бэй едины в отношении к Крестине, и не только. В самой личности Арни есть нечто, сближающее его с Ле Бэем, какой-то элемент типического сходства, аналогичных исходных условий и реакций. Это родство душ, а не тел, и через них — душ. Т. о., Кинг ставит вопрос: что связывает людей? Где и в чем заключено то безымянное, что находится за пределами традиционных связей — генетических, клановых, классовых, национальных, расовых, поколенческих, профессиональных?

Но мы знаем, какие понятия живут по соседству с этим неназываемым. Это *эмпатия*; или *поток сознания* — не тот, что течет внутри меня, но тот, что дает ответвление и связывает меня с другим. Эмпатия всегда загадочна. Она трансцендентна, в отличие от *симпатии*, которая всегда имманентна. Симпатия базируется на связях и общностях, которые абсолютно понятны. Между Арни и Деннисом — симпатия, выступающая основой их дружбы. Еще симпатия аналитична, т. е., по Канту, ее предикат всегда заключен в субъекте, они очерчены одним кругом. А вот эмпатия синтетична, т. е. это нить, ведущая за пределы освещенного круга, во тьму, разделяющую субъективные миры. Эмпатия рискованна, непредсказуема, произвольна. Она ошарашивает. Она ничуть не похожа на современные заклинания чувствительности и отзывчивости. Кинг пронизательно рисует нам мрачный ее пример; наверное, возможны и светлые. Симпатия связывает похожее. Эмпатия связывает разное, и открывает более глубокое сходство. Деннис не смог помочь Арни, потому что под покровом симпатии, в глубине, они были различны. Ле Бэй захватил Арни, потому что между ними, на поверхности не имеющими ничего общего, в глубине, на уровне эмпатии, обнаруживалось неожиданное сходство, даже сродство, *воля* друг к другу.

«Крестина» представляет собой нечто большее, чем «пронзительную метафору одержимой автомобилями Америки», по выражению одного из поклонников писателя. В романе несомненно присутствуют и символический пласт, и философское измерение. Если не воспринимать одержимость Арни Ле Бэем буквально, как нечто демоническое, мы увидим, что основная коллизия романа хорошо вписывается в «комплекс Питера Пэна».

Казалось бы, ну при чем здесь Питер Пэн? Но разгадка чрезвычайно проста. Питер Пэн, как мы помним, это ребенок, который не хочет взрослеть. И он находит магическое средство, чтобы так никогда и не вырасти. «Комплексом Питера Пэна» занимаются психологи, разбирающиеся с примерами т. н. инфантильного поведения — когда взрослый по возрасту человек не желает отказываться от привычек и установок своего детства. Арни,

одержимый Ле Бэем, начинает быстро стариться. Разумеется, старость эта скорее виртуальная, спроецированная, нечто наподобие морока; в реальности ему восемнадцать лет. Но всем, кто его окружает, в его лице начинает мерещиться дряхлый старик. Таким его внезапно видит его мать.

«Он спал на покрывале постели. Его брюки были на нем. Сам он больше напоминал лежащего без сознания, чем спящего, его лицо выглядело ужасающе старым. В слабом луче света, падавшем из холла через ее плечо, его волосы казались седыми, а приоткрытый во сне рот — почти беззубым. Она вздрогнула от страха и вошла в комнату.

Ее тень упала на постель, и она увидела, что перед ней лежал ее Арни, впечатление старости было всего лишь игрой света и ее собственного усталого воображения» [15, с. 211].

Это новое свойство Арни — несовпадение с собственным возрастом — отмечает и детектив Дженкинс.

«— По-настоящему я убежден только в одном, — сказал Дженкинс. — И это очень субъективно. В этот раз ты совсем другой, Арни. Жестче, что ли. Как если бы прибавил себе лет двадцать» [там же, с. 305].

Но хуже всего, что Арни и сам видит себя таким.

«Арни одной рукой открыл пакет и вытащил кусок пиццы. «Вот, воз...»

Его глаза расширились. Кусок пиццы выпал из рук.

Ле Бэй там больше не сидел.

Но был он сам.

Это был Арни Каннингем в возрасте приблизительно пятидесяти лет, не такой старый, как Ле Бэй в то время, когда они с Дэннисом встретились с ним, но близкий к старости. В свои пожилые годы он носил желтоватую футболку и грязные потертые джинсы. Поредевшие волосы были коротко подстрижены. За большими очками глаза казались мутными и кровожадными. Складка горько поджатых губ говорила о полном одиночестве. Было ли это привидением, галлюцинацией или чем-нибудь еще, но это был он, и он был ощутимо одинок.

Не считая Кристины.

«Ты будешь вести машину? Или будешь глазеть на меня?» — спросило это нечто и вдруг начало быстро стареть, изменяясь прямо на глазах ошеломленного Арни. Волосы поседели, футболка полиняла и прохудилась, тело сгорбилось. Лицо разрезали крупные морщины. Глаза глубоко запали, под ними появились огромные желтые мешки. И увы, это было его, да, его лицо.

«Видишь что-нибудь зеленое?» — прохрипел этот шести-, нет, восьмидесятилетний Арни Каннингем, и его тело начало скручиваться и расползаться на красном сиденье Кристины. «Видишь что-нибудь зеленое? Видишь что-нибудь зеленое? Видишь что-нибудь зеле...» — голос затих, превратился в какое-то шипенье, тело покрылось язвами и нарывами, а глаза затянулись бледно-молочной пленкой катаракты, отчего казалось, что на них упала мутная тень. И все это разлагалось, истлевало у него на глазах и испускало такой запах,

какой он почувствовал в Кристине, какой почувствовала Ли, но только сейчас тот был намного хуже, отвратительнее и сильнее — смрад его собственной гниющей плоти, смрад смерти, и Арни завопил. А потом волосы совсем выпали, слезла кожа, и только кости торчали из лохмотьев футболки, как гротескные белые карандаши. Губы исчезли, зубы раскрошились и выпали, он был мертв и все-таки жив, — как Кристина, он был жив» [там же, с. 299–301].

Читая роман и проникаясь его конвенциями, мы знаем: дело в одержимости. Она не может не проявляться. Но если отстраниться и взглянуть на изображаемое Кингом критически, то мы получаем обширную площадку для интерпретаций.

Страх старости и смерти считается одной из психологических — нет, даже ценностных — констант общества потребления. Если жизнь представляет из себя сплошной гедонистический праздник, то конечно, хочется задержаться на нем подольше, а главное — быть в состоянии наслаждаться предлагаемыми ею благами. Что важнее, в обществе потребления ты не только потребляешь, но и сам являешься объектом потребления для других. Вот почему быть молодым, привлекательным, сильным имеет огромное значение. Так ты доставляешь максимальное удовольствие себе и другим. Для сознания, ориентированного таким образом, старение подразумевает, что ты более не способен получать удовольствие от жизни сам и дарить его другим. Ты делаешься дряхлым и непривлекательным. А поскольку ты привык — и хочешь — идентифицировать себя только с полноценной версией своего «я», ты отказываешься принимать свой стареющий облик. Он делается для тебя чужим, отталкивающим.

Но при чем здесь одержимость? А притом, что если довести подобную установку до абсурда, то мы увидим воскрешение очень древней, мифологической еще, установки под прикрытием привычного нам ощущения цельности и неизменности нашего «я». В наиболее архаических мифах нет никакого естества, никаких всеобщих и неотменимых законов природы; есть только магия, только насланное (как порча) или индуцированное состояние. Если человек умирает (или старится, добавим мы), то это происходит не потому, что это, вообще-то, *естественно*, а потому что он проклят, убит колдуном, демоном или богом; чуть позже эти волюнтаристские и сингулярные акты заменяются некой «волей рока», где ударение ставится на слове «воля». Адам был отторгнут Богом, и потому стал смертным. Состояние трактуется как событие, событие — как деяние, из деяния извлекается деятель (строго по Ницше). Соответственно, с силами, стоящими за «природными явлениями», можно договориться, задобрить жертвами (а то и одолеть их — как Геракл одолевает Танатоса, пришедшего за Алкестой), и тогда приговор отменяется.

Эта, казалось бы, чрезвычайно архаическая концепция — именно концепция, древний человек был стихийным мыслителем — неожиданно возвращается к нам сегодня, просто в новой обертке. Смотрите: наука все чаще заводит разговор о том, что старение НЕ естественно, что есть некий «ген старения», который, если хорошенько подумать, можно блокировать. Такие акты мысли, смыкающие фронтир настоящего с самым что ни на есть дремучим прошлым, можно назвать рекурсивными, или апофрадическими (от «апофрадеса», описанного Г. Блумом в его теории страха влияния акта символического «возвращения

мертвых»)»³⁴. Рекурсивные акты — не просто регресс, отступление на шаг или два назад в историческом развитии, а исполненная двойной силы убежденность, пожирающая историю с обоих концов. Регресс линеен, как и прогресс, просто негативен. Рекурсия же сгибает линию в круг, превращает ее в Уробороса, кусающего свой хвост. Она лучше всего описывается словами «наконец-то». Наконец-то, спустя тысячелетия, найдено подтверждение тому, что терзало еще наших предков! Рекурсия действительно обладает силой воскрешения, возвращения из могил всего *почти* забытого, *почти* утраченного, почти, по Фрейдю, благополучно и навек изгнанного из зоны ясного сознания. И вот оно возвращается, чтобы с *новой силой* штурмовать священный круг актуального, фокус настоящего, бьет в eye of the eventity. Потому что оно жаждет завладеть им, обрушить его стены и ворваться внутрь. Все мы хотим *определять повестку дня*. И потому мы только и делаем, что нападаем и защищаем, захватываем и сдаем этот волшебный центр сущего, эту зеницу нашего умственного ока, где только и живут (т. е., обретают силу) все наши истины, ценности, идеалы и парадигмы. Где они из блуждающих огоньков становятся звездами, чтобы светить вселенной, светилами, творящими и согревающими миры. Восхождение на эту великую вершину лучезарного могущества из низин причудливой случайности, движение от окраины к центру и есть Ницшево становление, коронация духовного *монарха*. Все вещи возникают в вихре мировых монад, физических ли, виртуальных, где властвуют причинность и реакция; они формируют недолгие и нестойкие сочетания, но обрести подлинный смысл и предназначение могут лишь в свете взошедшего светила. Они блистают лишь в его царственном блеске, лишь оно своим притяжением может уравновесить и сбалансировать их, запустить по надежным орбитам в осмысленное и прочитываемое движение, организовать в понятную систему. Платон поместил на эту вершину идею Блага, потому что он занимался только *царством идей*, т. е. виртуальностью. Аристотель прочитал тот же закон в движении природных тел, устремляемых к некоему могучему центру притяжения, который он определил как Бог, мировой Ум и недвижный перводвигатель. И далее все философы, вплоть до Хайдеггера с его «просветом Бытия», были захвачены определением для себя этого великого центра, этого необходимого условия порядка, без которого будет лишь Декартов вихрь, образующий и разрушающий временные формы, Кронос, не допускающий Зевса.

Правящее начало все делает подобным себе, т. е. способствует формированию множества отчетливых субъектностей. В его свете вспыхивает и человеческая субъектность. Она повторяет путь самого начала в его восхождении к власти, и начинает сама, подобно ему, формировать вокруг себя свои собственные отчетливости, начиная с восприятия и заканчивая самосознанием, озаряя их своим собственным светом и двигая своей собственной энергией. Пространство между этими двумя дорожками остается свободным, открытым для произвольных связей, помимо необходимых.

С началом Нового времени открывается Я-эпоха — когда собственная субъектность делается для человека не менее, а то и более важной, чем абсолютный центр. Конечно, сохраняется интенция, присущая предыдущим эпохам, — интенция мыслить само начало, бытие, Вселенную; в этом «тренде» работают Спиноза, Лейбниц, Гегель. Но противоположная им линия «Декарт — Кант» переносит центр тяжести на субъекта

³⁴ Так, М. Элиаде был уверен, что вся философия Платона — это один сплошной рекурсивный акт, умелая рационализация весьма архаических представлений.

и формируемый им для-себя мир. И такой субъект, раньше или позже, обнаруживает чрезмерную волю к самому себе. Он начинает грезить свободой — свободой ото всех породивших его связей и элементов, — он начинает мыслить себя как простое «я», как чистый самодостаточный феномен. Вернее, все еще интереснее. Упустив из вида абсолютный центр и даже собственную потенциальную сверхреализацию в его свете (которую Аристотель и определял как *энергию*, настоящее и счастье), но по-прежнему ощущая притяжение центра, т. е. естественное течение бытия, субъект зацикливается на рассмотрении только этого притяжения и угадываемой за ним смутной цели как своего главного содержания. Кант называет это «категорическим императивом», Гегель — «напряжением понятия», Шопенгауэр и Ницше — «волей», но ближе всех, кажется, оказались романтики, воспевшие пронизывающее человека смутное томление (*Sehnsucht*), влечение. Такое влечение, в отличие как от необходимых привязок-синтезов субъекта (*cogitations* Декарта, *sonatus* Лейбница), так и произвольно-свободных, творческих связей, словно бы заблудилось между надежностью первых и радостью вторых. Оно воспринимает притяжение центра в первую очередь как свою собственную волю, как внутреннюю этическую силу, призвание к самообразованию. Оно интериоризирует это абсолютное стремление. Оно само уже очень смутно разбирает, *что* именно есть его цель — абсолютный центр или совершенный субъект. Более того, на каком-то этапе оно релятивизирует абсолютный центр, переворачивая отношение между ним и субъектом и объявляя его, в любом его воплощении, проекцией и утверждением субъекта. Возникает линия «Вольтер — Фейербах — Ницше», апогеем которой становится мысль, что это Бог создан человеком, а не наоборот. Но, в конце концов, все это не удерживается и обрушивается. Сначала — в позитивистскую разновидность объективизма, в пику мистическому субъективизму идеалистов, Фейербаха и Ницше, который изобличается как несостоятельный. В самом деле, чтобы породить Бога, субъект должен быть сильным, а где ему взять силы, если само его бытие зависит от абсолютного центра, складывается и напитывается энергией лишь в лучах его светила? Разве может субъект породить Бога и мир? Это абсурд. Наоборот, это сам субъект, чтобы быть сильным, последовательным и не обратиться в нигилистический прах, должен опереться на отчетливость и достоверность мира и объективного знания о нем. Объективизм — это обратная сторона субъективизма; от платонизма отшатнулись в аристотелианство, причем и тот, и другое были истолкованы однобоко и превратно. Ведь, по Аристотелю, вещи физического мира не сами по себе реальны, существенны и достоверны, а опять же, лишь в силу того, что их полагает Бог, т. е. абсолютный центр. Абсолют оказался разбит на две свои половинки — материальный и виртуальный, объективный и субъективный — на два атрибута единой субстанции Спинозы, и оба рассматриваются по отдельности, но с сохраняющейся, хотя и не осмысляемой интенцией к великому общему началу, распространяющему на них достоверность, придающему им значение. Мы вошли в эпоху скрытости начала, самой истины как сокрытости, что не давало покоя Хайдеггеру. Учитель Хайдеггера Э. Гуссерль искал, что дает *cogito* его аподиктичность. Его ответом стало предложение феноменологии, которое тоже часто оказывалось истолковано примитивно либо по-мистификаторски. Речь шла не о том, что вещи — сами по себе феномены. Но что они становятся феноменами, способны быть истолкованы как феномены, т. е. явления, только в свете того, *что* их являет. И то же самое, что являет их, конституирует и нас как субъект, позволяет нам воспринимать,

воображать и мыслить их. Феноменология — это странная попытка философии абсолютного центра без актуализации самого абсолютного центра, некий всадник без головы. Ее вовсе не следует понимать как новую субъективность, но, к сожалению, она, как правило, так и воспринимается.

Но мы, как водится, отвлеклись. Заиклившись на себе субъект (что и задало Я-эпоху) воспринимал естественную волю к Абсолюту, течение-движение природы, закручивающее ее вокруг сияющего центра, за собственную волю к собственному совершенству. Притом что и абсолютный центр, и собственное совершенство (взаимосвязанные вещи) были ему более недоступны. Еще он интерпретировал эту волю как волю к превратно истолкованным автономности и свободе. Ведь если он — абсолютный субъект, само себя порождающее «я» (мыслимый образ, на который он, как в зеркало, заглядывался изнутри себя), то как может у него быть начало, как смеет он быть зависимым от других? Да и что такое эти другие? Формирование постоянного ядра в себе он воспринимал как повод забыть о собственном становлении, не осознавать себя происходящим во времени, связанным бесчисленными нитями с окружающим его миром (что высвечивал в «Бытии и времени» Хайдеггер). Такой субъект желал с миром разговаривать исключительно с позиции законодателя и властелина, в чуть менее удачном случае — быть никак от него не зависящим.

Фауст знал, что стоит ему приказать мгновению остановиться, как тут же душа его *пропадет*. И все же он пошел этим путем. Романтизм, вслед за ним, начавшись как упоение красотой и разнообразием бытия, тоже зашел в глухой тупик со своими мрачными и яростными отшельниками. Эту печаль и боль он передал романической литературе. Либо властелин, либо недотрога — между этими полюсами блуждают герои Достоевского.

Страх старости и смерти — не обязательно трепет перед физическим увяданием. Еще это бунт оформившегося, болезненно ощущающего себя Я против рода: принадлежности, предопределенности, включенности в некую роковую, обреченную цепь. Лавкрафт сыграл именно на страхе перед родом, родовым злом в «Случае Чарльза Декстера Варда». Власть рода велика. Род владеет тобой, он буквально прописывает в тебя (генетически) всех твоих предков, заставляя тебя со временем потерять путеводную звезду самовольной юности и повторить судьбу отца, матери, деда, прадеда и так далее, вплоть до первопредка Адама. Во мне живут чужаки, которые хотят, чтобы я повторил их жизнь, стал как они, стал буквально ими. Чем не одержимость? Потому что если я — это «я», тогда все остальные «я» мне чужие. «Кристина» начинается с того, что Арни ссорится с родителями. Он пытается порвать цепь рода, утвердить себя как самостоятельное, независимое «я». И для этого ему нужна Кристина.

Но зачем?

Один из ответов, как ни странно, труд. Арни постоянно повторяет, как он гордится тем, что смог восстановить Кристину, которую купил развалиной. На самом-то деле он ее НЕ восстанавливал, она восстановилась сама, будучи сверхъестественной сущностью. И он какой-то частью своего сознания подозревает и то и другое (да и странно было бы совсем уж прохлопать тот факт, что владеешь чем-то необычным, а оно, в ответ, тоже владеет тобой). Но этот аргумент для него очень важен. Кристина — его первая собственность и первый серьезный труд. Через труд одинокое «я» создает себе привязку к миру, который иначе оказывается совершенно отчужден. Реальность становится ему близка, становится *своей*

только после того, как оно изменило ее под себя. Собственность и труд взаимосвязаны. Так это формулирует Гегель: «В качестве моей собственности... я даю живому существу иную душу, не ту, которую оно имело; я даю ему мою душу» [6, с. 101–102], «Лицо имеет право помещать свою волю в каждую вещь, которая благодаря этому есть моя, получает мою волю как свою субстанциальную цель... как свое определение и свою душу» [там же, с. 100–101]. Аналогично определяет характер собственности С.Л. Франк. «Эта непосредственная власть воли над окружающей средой, эта интимная связь Я с определенной сферой внешнего мира и есть подлинное существо собственности» [43, с. 485].

Мы сейчас не говорим о собственности-покупке, собственности-наследстве, собственности-даре, собственности-грабеже. Мы говорим о собственности-созидании. А это древнейшая и во многом магическая связь: Гегель ссылается здесь на *душу*, Франк говорит об *интимности*. Для Маркса, последователя Гегеля, *отчуждение* потому и есть наипервейшее преступление капитализма, что он отчуждает рабочего-создателя от созданного им. А это значит, что Маркс и сам мыслит абсолютно новременными категориями, что он сам отталкивается от одинокого «я». Создавая, преобразовывая, меняя, «я» впервые ощущает, что входит в мир, что начинает что-то значить; оно перерабатывает мир в себя и проецирует себя в мир. Теперь оно может представиться другим как «я-тот, кто сделал то-то и то-то». Здесь, конечно, философия не только труда, но и поступка. Для Арни Кристина — его первая настоящая собственность, его самый серьезный труд (он вкладывает в нее жизнь и душу) и самый решительный поступок; ею он заявляет о себе, о своих желаниях и намерениях, с ее помощью самоутверждается и порывает с диктатом семьи. И все это было бы совершенно замечательно, если бы, помимо *рекурсии*, Кинг не применял *инверсию*. Т. е. он позволяет Арни искренне думать все то, что он думает, и при этом не перестает напоминать читателю, что все это неправда. Все это в лучшем случае самообман. Путь Арни к себе оборачивается полнейшей утратой себя. Его порыв к свободе ведет к наихудшему закабалению. Через него утверждается другой — демонический другой, да и он, в свою очередь, тоже жертва своих страстей. Хоррор — во многом консервативный жанр. Кинг показывает цену бунта — ввержение во власть куда более жутких сил, чем те, на которые ты, в своей обиде и неудовлетворенности, ополчался.

Но тема труда и собственности в вопросе о свободе и душе интересна и с других позиций. Кант, например, заявил бы здесь, что его призыв к автономии «я» подобной критикой не компрометируется, а наоборот, оправдывается³⁵. Проблема Арни в том, что его свободе нужен некий символ, некий внешний предмет. Но именно против этого и восстает Кант, утверждая, что «я» должно быть абсолютно свободно, т. е. находиться в полном обладании собой, без привязки к чему-либо внешнему (что и означает гетерономия). Гегель, в этом вопросе совпадающий с Кантом, потому на пути к абсолютному духу и отвергает искусство с религией, что они не могут выразить свои истины иначе, чем через некие фигуры и предметы. Чистое мышление должно обходиться без всего этого. Понятно, что такой призыв заменяет магию овнешвления мистикой медитации — ведь наше мышление все равно использует слова языка, а чем они не фигуры, просто немного другие? Тогда

³⁵ Франк, уже цитированный нами, аналогично полагал, что «свобода личности есть, как уже было указано, не ее прирожденное и первичное право, а ее общественная обязанность; она имеет не самодовлеющую, а функциональную ценность; как и всякое субъективное право вообще, она есть рефлекс обязанности, форма бытия, обусловленная и оправданная началом служения» [43, с. 483].

мышление, достигшее Абсолюта, либо превратится в божественную интуицию Спинозы — мгновенное и непосредственное постижение, либо погрузится в (возможно, блаженное) безмолвие. Которое, в отличие от витгенштейнианского молчания, будет проистекать не от невозможности говорения, а от ненужности его.

Так или иначе, Арни (Кинг, кстати, делает его еще и шахматистом) ставит сам себе детский философско-диалектический мат. Он хочет свободы, а получает рабство. Он ищет себя, а находит другого — и очень плохого другого. Он не господин, а раб. Но мы, кажется, не заметили, что только что в нашем представлении о душе произошел коренной перелом. Теория труда магична, т. е. рекурсивна (на поверхности — современна и рациональна, внутри — архаична). Но благодаря этой магии душа действительно (пусть исходя из ложных предпосылок, на очень короткое время и в итоге вызывая катастрофу) из внутреннего пассивного субъекта восприятия, сознания и морали превращается в нечто действующее. Труд — это активность, переносящая/транслирующая/проецирующая душу во внешний мир, на тот или иной объект. Возможно, именно поэтому Кингу понадобилось заменить демона человеком. Арни одержим другой душой, тоже человеческой. Демон — это субъект = x, мы можем приписать ему любые характеристики. Почему бы ему не вселяться как раз плюнуть в кого попало и прочее? «Ведь я, — жалуется Фродо у Толкина, — такой маленький и слабый, а Враг такой могучий и ужасный!» [37, с. 73] Но вот чтобы объяснить, как человек мог проделать нечто такое, надо допустить какой-то закон, меняющий (хоть немного) положение души. Понятно, что без демона все равно не обошлось, Кристина и есть такой демонический посредник, без/вне которого вся операция была бы невозможна. Но по сравнению с «Экзорцистом» Кинг совершает парадигмальный сдвиг. Его демон превращается из «кто» во «что», из субъекта становится средством. Это не религиозный демон, которого должен изгнать священник или маг, читая нараспев молитвы и заклинания на древних языках и кропя все окрест святой водой³⁶. И, вот ведь ирония, демон тоже обретает через Кристину свободу! В «Экзорцисте» он не менее связан душой и телом девочки, в которую вселился, чем она им. Масштаб его злодеяний — превращать девочку в злую пародию на человека и ставить на уши весь ее дом. Это — демон являющийся (apparition), его задача — смущать души. Но демон Кинга — демон действующий. И он тоже, как одинокое «я», вложил себя в предмет, в творенье рук своих, через который он обрел небывалый радиус физической свободы, возможности воздействовать на мир.

Магическая трансценденция — тема скорее фэнтезийная, чем хоррорная. У Толкина падший дух Саурон вкладывает часть своей жизненной силы в Кольцо Всевластья — предмет, отныне обладающий магическими свойствами и способный воздействовать на разум, волю и поведение других разумных существ, соприкасающихся с ним. В саге Дж. Роулинг о Гарри Поттере темный маг Вольдеморт раскалывает свою душу на семь частей, каждую из которых он помещает в особый предмет — крестраж, который с того момента делается как бы одушевленным. Это, собственно, другая сторона одержимости: ведь

³⁶ И кстати, не факт, что они добились бы успеха, даже применяя столь мощные средства. Ж. Боден приводит свидетельства, что иногда не срабатывают и они, хоть бы и сама Святая Церковь благословила их. «Среди способов изгнания демонов Папа Александр I утвердил святую воду. Способы для отведения колдовства широко известны. *Exorciso te N. per Deum vivum, et caetera*. А затем произнести молитву *Deus misericordiae, et caet.* и проклясть словами *Ergo maledicte Diabole, et caet.*, затем ещё раз молитву и вновь проклятье. И так до трёх раз, бросая в огонь все колдовские амулеты и порошки, найденные в доме одержимого дьяволом. Тем не менее, часто злые духи во враждебности своей не изгоняются всем этим» [2, с. 280].

если есть одержимый, т. е. пассивный, восприимлющий участник процесса, то есть и активный, одержажий. И здесь мы неожиданно возвращаемся к шаманизму.

Теперь понятно, что шаманизм — это не просто одна из разновидностей архаической религиозности (наряду, скажем, с фетишизмом, анимизмом и т. п.), но, по сути, альтернативная линия всей человеческой духовности. Мы уже убедились, что магистральная линия шла путем образования колоссальных религиозных комплексов, суперучений, основывающихся на обязательной вере в Бога или богов, иной мир и моральные обязательства, которые взваливались на душу, превращая ее в заложника вечности, пленника времени и пассивный субъект. Другая линия, как бы антитетическая этой, могла провозглашать освобождение (а не спасение) сознания человека от всех этих избыточных, закрепощающих представлений о душе; таков буддизм, известный как «атеистическая религия». Но шаманизм — нечто удивительное на всем этом фоне. Он тоже может подразумевать иные миры и богов, как фундаменталистские религии, но главное в нем — это идея свободного союза души и тела. Душа не привязана к телу, не прикована к нему намертво, как Прометей к скале, не слита с ним воедино, не завалена им. Она может входить и выходить из него, с помощью тех или иных практик, средств, снадобий. Она может отправляться в особое бестелесное странствие, как *mental traveler* У. Блейка, иногда в иные планы реальности, иногда по просторам этого мира. Доступна ей, очевидно, и мрачная (или рискованная) магия — способность вселяться в чужое тело, способность проецировать себя в предмет, способность разделяться на части, как, наверное, и многое другое.

Самое невероятное, что в шаманизм верил Толкин. По крайней мере, в определенном свете и на каком-то этапе своего творчества, но зато совершенно точно. Мы сегодня знаем Толкина как великого христианского писателя, против чего бесполезно спорить. Тем интереснее узнать, что на обочинах своей большой дороги он порой устраивал прелюбопытнейшие привалы и пикники. В сказке «Роверандом» песик Ровер совершает волшебное путешествие на Луну, чтобы обнаружить, что, помимо всего удивительного прочего, на темной стороне Луны разбит очень красивый сад, полный детей. Однако дети, которые там пребывают, в то же время и не совсем там: это дети, совершившие туда сновидческое путешествие. На луне также обитает маг, Лунный Человек, который делает для детей сны.

«Внезапно перед ними открылся отвесный обрыв, не очень высокий, но гладкий и блестящий, как антрацит. Заглянув за край, Роверандом увидел внизу сад в сумеречном свете. По мере того как он смотрел, сумерки сменялись мягким сиянием полуденного солнца. Однако он так и не смог обнаружить, откуда исходил свет, заливавший все это скрытое отовсюду место, но абсолютно не проникавший вовне.

Внизу раскинулось множество длинных-предлинных лужаек с фонтанами, и повсюду были видны дети. Одни танцевали, словно в полудреме, другие блуждали, как лунатики, разговаривая сами с собой. Некоторые пробуждались от глубокого сна, иные уже совсем проснулись и бегали, смеясь, толкались, собирали букеты, строили беседки, ловили бабочек, перекидывались мячами, карабкались на деревья... И все они пели.

— Откуда они здесь? — спросил Роверандом, озадаченный и очарованный.

— Из дому, конечно, из постели, — сказал Человек.

— Но как они сюда попали?

— А вот этого тебе никогда не узнать. Тебе крупно повезло — как и любому, кому посчастливилось здесь очутиться, каким бы путем он сюда ни попал. Но дети попадают сюда совсем не так, как ты. Некоторые из них бывают здесь часто, другие редко. Я делаю большую часть их снов» [40, с. 25].

Сновидение, в основе которого лежит магическое путешествие, — одна из возможностей шаманизма. В своем «Легендариуме» Толкин обыгрывает эту тему несколько иначе, но суть остается неизменной: хотя пути мира искривились, замкнувшись в кольцо, когда он стал шаром (а изначально он таковым не был), между ним и отторгнутыми от него волшебными областями все еще сохраняется призрачный путь, на который, то ли волей богов, то ли еще по какой причине, могут ступать отдельные избранные. Эти избранные совершают духовное паломничество в Благословенный Край, в то время как их тела, очевидно, погружены в сон. Там они собираются в зачарованном эльфами месте, которое называется «Домик Утраченной Игры», и выслушивают правдивые истории о сотворении и устройстве мироздания. Но многие приходят туда бессознательно еще детьми и предаются чистому блаженству.

«Для детей то был самый радостный час — чаще всего именно тогда по дороге, называемой Олорэ Маллэ, Тропа снов, приходил к ним новый друг.

Дети редко заходили в хижину — они резвились все больше в саду: собирали цветы и гонялись за золотыми жуками и узорчатыми бабочками, которыми эльдар населили сад, на радость малышам. И многие из тех, кто встретился и подружился в том саду, повстречались потом в землях Людей и полюбили друг друга; но об этом, наверно, люди знают больше моего. Но, как я уже говорила, были там и такие, кто услышал вдали флейты солосимпи, или, выйдя за ограду, уловил напевы телелли на холмах, и даже такие, кто побывал на Коре и вернулся обратно — и души тех детей были исполнены радостного изумления. Это из их бессвязных рассказов и обрывков слышанных ими песен слагались чудные легенды, что, должно быть, и поныне дивят людей, ибо те дети становились великими поэтами Широких земель» [38, с. 19].

Льюис уверял, что все, по чему мы только можем тосковать и тоскуем, сводится к одной-единственной вещи — к отблеску утраченного рая [27, с. 98–99]. Но в утрате нет магии, она несет сплошную боль³⁷. Магия, очарование заключены в обещании (и исполнении) возвращения, в двойном дежавю — в повторном обретении счастья во сне, а затем в обретении наяву того, что обрел во сне. «Все забудется в дороге, все воротится во сне», — сказал Лорка. Вся наша культура, все высочайшие взлеты духа могут быть возведены к такому вот онирическому истоку. Он не в прошлом, но и не в будущем; он

³⁷ Вот и Толкин пишет о блуждающих душах, разорванных между мирами, что их удел — вечная тоска, без утешения: они скитаются «непонятые, странные, чуждающиеся детей человеческих» [38, с. 19]. Возможно, это соображение и заставило его в конечном итоге полностью отказаться от «шаманской» линии в своем творчестве, что отмечает и его сын Кристофер, систематизатор, комментатор и издатель творческого наследия отца во всем доступном его объеме [там же, с. 27]. Также не исключено, что на него могло отрицательно повлиять распространенное христианское убеждение, что к подобным экстазам, т. е. выходам души из тела при жизни, часто прибегают колдуны [2, с. 200–207].

в некоем параллельном, расширенном, удвоенном настоящем. Слова-пароли здесь: «все продолжается», «все сохраняется», «ничего не пропало».

Диалектику сна и яви как модусов существования мы находим уже у Гераклита. Но вот эта дополнительная и очень личная мысль, что в магическом сне-путешествии можно заранее повстречать того, кто впоследствии станет для тебя очень важен в реальной жизни, что сами наши дружба и любовь предрешены заранее и сверхъестественным образом, что мы не просто знакомимся, а заново обретаем своих избранных, — это, возможно, отдельная заслуга и величайший вклад Толкина в метафизику любви со времен Платона. Этому посвящено одно из лучших его стихотворений.

*Мы там бывали — ты и я —
В иные времена:
Дитя, чьи локоны светлы,
Дитя, чья пряда темна.*

*Тропа ли грез манила нас
От очага в метель,
Иль в летний сумеречный час,
Когда последний отблеск гас,
И стлали нам постель, —*

*Но ты и я встречались там,
Пройдя Дорогой Сна:
Темна волна твоих кудрей,
Мои — светлее льна³⁸.*

Толкин придает значение не столько вопросу пассивности или активности души в данном вопросе, сколько значению и ценности происходящего с ней. Какая разница, сама она шаманит или это милость богов? Может, даже лучше, если это случается с ней помимо ее воли. Толкин умел — и учил нас — ценить случайность, дар, удачу, расположение, ласку. Они обладают освежающим и даже исцеляющим воздействием на душу, которая иногда должна получать что-то извне, как дуновение из какой-то метафизической форточкой, а не сидеть на сплошном самообеспечении, от которого может и тошнить начать — как у Кинга в «Темной Башне» Мордред ворочит от его собственного «бесполезного вкуса» [18, с. 618]. Нам нужен другой, нам нужен кто-то, кроме нас, — таков простой посыл Толкина, идущий наперерез жестким, ригористическим требованиям автономности.

Продолжение следует.

³⁸ [38, с. 28]

Литература

1. *Бибихин В.В.* Мир. Т.: Изд-во «Водолей», 1995. 144 с.
2. *Боден Ж.* О демономании колдунов. Пер. И. Сахарчука. СПб.: Изд-во CHAOSSS/PRESS, 2021. 412 с.
3. *Бродский И.* Сочинения. Т. 1. СПб.: Изд-во «Пушкинский фонд», 1992. 479 с.
4. *Булгаков М.* Собачье сердце / Избранная проза. Ф.: Изд-во «Адабият», 1988. 816 с.
5. *Володихин Д., Прашкевич Г.* Братья Стругацкие. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2017. 350 с.
6. *Гегель Г.* Философия права. Пер. с нем. Б. Столпнера. М.: Изд-во АСТ, 2023. 544 с.
7. *Гёте И.* Фауст. Пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Изд-во АСТ, 2022. 432 с.
8. *Жирар Р.* Насилие и священное. Пер. с фр. Г. Дашевского. М.: Изд-во НЛЮ, 2000. 400 с.
9. *Зелинский Ф.* История античных религий. Т. 1–3. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2014. 864 с.
10. *Камю А.* Миф о Сизифе / Бунтующий человек. Пер. с фр. под редакцией А. Руткевича. М.: Изд-во политической литературы, 1990. 415 с.
11. *Карпентер Х.* Джон Р.Р. Толкин. Биография. Пер. с англ. А. Хромовой. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 432 с.
12. *Кинг С.* Бессонница. Пер. с англ. Е. Харитоновой. Х.: Изд-во «Дельта», 1995. 640 с.
13. *Кинг С.* Возрождение. Пер. с англ. В. Антонова. М.: Изд-во АСТ, 2015. 416 с.
14. *Кинг С.* Дорожные работы. Пер. с англ. А. Медведева. Л.: Изд-во «Сигма», 1995. 384 с.
15. *Кинг С.* Кристина. Пер. с англ. М. Мастура. Ж.: Изд-во КЭДМЭН, 1993. 432 с.
16. *Кинг С.* Пляска смерти. Пер. с англ. А. Грузберга. М.: Изд-во АСТ, 2019. 608 с.
17. *Кинг С.* Судьба Иерусалима. Пер. с англ. В. Эрлихмана. СПб.: Изд-во «Татьяна», 1993. 432 с.
18. *Кинг С.* Темная башня. Пер. с англ. В. Вебера. М.: Изд-во АСТ, 2005. 811 с.
19. *Кинг С.* Цикл оборотня. Пер. с англ. С. Певчева / Куджо. Цикл оборотня. М.: Изд-во АСТ, 2015. 416 с.
20. *Ковтун Е.* Художественный вымысел в литературе XX века. Учебное пособие.
21. *Кораблев Л.* Книга историй об эльфах. М.: Изд-во Book on demand, 2019. 192 с.
22. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. Пер. с англ. ООО «Питер». СПб.: Изд-во «Питер», 2021. 544 с.
23. *Лавкрафт Г.* История Чарльза Декстера Варда. Пер. с англ. Р. Шидфара / Полное собрание сочинение. Т. 2. М.: Изд-ва «Форум», «Технопарк», 1993. 576 с.
24. *Литература средних веков.* Хрестоматия. СПб.: Изд-во «Амфора», 2009. 862 с.
25. *Льюис К.С.* Переландра. Пер. с англ. Л. Сумм / Космическая трилогия: Романы, эссе. СПб.: Северо-Запад, 1993. 640 с.

26. *Льюис К.С.* Просто христианство. Пер. с англ. Н. Трауберг / Христианство. М.: Изд-во АСТ, 2019. 416 с.
27. *Льюис К.С.* Страдание. Пер. с англ. И. Череватой / Христианство. М.: Изд-во АСТ, 2019. 416 с.
28. *Ницше Ф.* Антихрист. Пер. с нем. В. Флеровой / Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во «Мысль», 1996. 829 с.
29. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Пер. с нем. Ю. Антоновского / Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во «Мысль», 1996. 829 с.
30. *Парфентьев П.* Эхо Благой Вести: Христианские мотивы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина. М.: Изд-во ТТТ; СПб.: Изд-во ТО СПб, 2004. 322 с.
31. *Пьецух В.* Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гёте / Государственное дитя. М.: Изд-во «Вагриус», 1997. 448 с.
32. *Рильке Р.М.* Дуинские элегии. Элегия вторая. Пер. с нем. В. Летучего / Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. М.: Изд-во Престиж Бук. 2012. 368 с.
33. *Самохвалова В.* Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире. — М.: Изд-во «Брис-М», 2012. 592 с.
34. Скандинавская мифология. Энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо, СПб.: Изд-во Мидгард, 2007. 592 с.
35. *Сперанская Н.* Все боги должны умереть. Эл. источник. URL: https://vk.com/wall-34217222_2100. Дата обращения — 20.02.2025.
36. *Толкин Дж.Р.Р.* Беседа Финрода и Андрет. Пер. с англ. А. Хромовой. Эл. источник. URL: https://royallib.com/read/tolkin_dgon/atrabet_finrod_ah_andret_beseda_finroda_i_andret_lp.html#0. Дата обращения — 15.02.2025.
37. *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: Изд-во АСТ, 2019. 1184 с.
38. *Толкин Дж.Р.Р.* Домик утраченной игры. Пер. с англ. С. Лихачевой / Книга утраченных сказаний. Часть 1. М.: Изд-во АСТ, 2020. 308 с.
39. *Толкин Дж.Р.Р.* О волшебных сказках. Пер. с англ. С. Кошелева / Хоббит, или Туда и обратно. Приключения Тома Бомбадила и другие истории. СПб.: Изд-во Азбука, 2000. 672 с.
40. *Толкин Дж.Р.Р.* Роверандом. Пер. с англ. Н. Шантырь. М.: Изд-во АСТ, 2003. 109 с.
41. *Толкин Дж. Р. Р.* Сильмариллион. Пер. с англ. Н. Эстель. М.: Изд-во «Гиль-Эстель», 1992. 416 с.
42. *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики. Пер. с англ. М. Артамоновой. М.: Изд-во Elsewhere, 2006. 300 с.
43. *Франк С.* Духовные основы общества / Избранные труды. М.: Изд-во РОССПЭН, 2010. 664 с.
44. *Фрейд З.* Невроз дьявола в XVII веке. Пер. с нем. А. Боковикова / Собр. соч. в 10 т. Т. 7. М.: ООО «СТД», 2006. 336 с.
45. *Ханаева Д.* Готическое общество: морфология кошмара. М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 2008. 152 с.

46. Хейстад У. История души от античности до современности. Пер. с норв. С. Карпушиной. М.: Изд-во «Текст», 2019. 477 с.
47. Хьортсберг У. Сердце Ангела. Пер. с англ. А. Юрчука. СПб.: Изд-во «Эхо», 1993. 416 с.
48. Цвейг С. Принуждение. Пер. с нем. П. Бернштейн / Собр. соч. в 10 т. Т. 2. М.: Изд-во TERRA, 1996. 512 с.
49. Шекспир У. Гамлет. Пер. с англ. Б. Пастернака / Гамлет в русских переводах XIX–XX вв. М.: Изд-во «Интербук», 1994. 672 с.
50. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. Пер. с фр. Н. Абалаковой, С. Балашовой, Н. Кулаковой, А. Старостиной. М.: Изд-во «Академический проект», 2012. 676 с.
51. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том 3. От Магомета до Реформации. Пер. с фр. Н. Абалаковой, С. Балашовой, Н. Кулаковой, А. Старостиной. М.: Изд-во «Академический проект», 2012. 463 с.
52. Элиот Т. Камень. Пер. с англ. А. Сергеева. М.: Изд-во «Христианская Россия», 1997. 256 с.
53. Эрлихман В. Король темной стороны. СПб.: Изд-во «Амфора», 2006. 383 с.
54. Юнгер Ф. Греческие мифы. Пер. с нем. А. Шурбелева. СПб.: «Владимир Даль», 2006. 400 с.

References

1. Bibikhin V. *Mir* [The World]. Tomsk, Vodolei Publ., 1995. 144 pp. (In Russian.)
2. Bodin J. *O demonomanii koldunov* [Of the Demon-mania of the sorcerers]. Saint-Petersburg, CHAOSSS/PRESS Publ., 2021. 412 pp. (In Russian.)
3. Brodsky I. *Sochineniya v 7 t. T. 1.* [Works in 7 Vol. Vol. 1]. Saint-Petersburg, Pushkinskiy Fond Publ., 1992. 479 pp. (In Russian.)
4. Bulgakov M. *Master i Margarita* [The Master and Margarita]. Frunze, Adabiyat Publ., 1988. 816 pp. (In Russian.)
5. Campbell J. *Geroi s tysiachiyu litz* [The Hero with a Thousand Faces]. Saint-Petersburg, Peter Publ., 2021. 544 pp. (In Russian.)
6. Camus A. *Mif o Sizife* [The Myth of Sisyphus] / *Buntuyushii chelovek* [The Rebel]. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury Publ., 1990. 415 pp. (In Russian.)
7. Carpenter H. *J.R.R. Tolkien. Biografiya* [J.R.R. Tolkien: A Biography]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2002. 432 pp. (In Russian.)
8. Eliade M. *Istoriya very i religioznyh idej. T. 2. Ot Gautamy Buddy do triunfa hristianstva* [A History of Religious Ideas. Vol. 2. From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2012. 676 pp. (In Russian.)
9. Eliade M. *Istoriya very i religioznyh idej. T. 3. Ot Magometa do Reformacii* [A History of Religious Ideas. Vol. 3. From Muhammad to the Age of the Reforms]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2012. 463 pp. (In Russian.)

10. Eliot T. *S. Kamen'* [The Rock]. Moscow, Hristianskaya Rossiya Publ., 1997. 256 pp. (In Russian.)
11. Erlichman V. *Korol' temnoi storony: Stiven King v Amerike i v Rossii* [King of the Dark Side: Stephen King in USA and Russia]. Saint-Petersburg, Amphora Publ., 2006. 383 pp. (In Russian.)
12. Frank S. *Duhovnye osnovy obshestva* [The Spiritual Foundations of Society] / *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010. 664 pp. (In Russian.)
13. Freud S. *Nevroz dyavola v XVII veke* [A Seventeenth-Century Demonological Neurosis] // *Sobranie sochinenii v 10 tomah. Tom 7* [Collected works in 10 vol. Vol. 7]. Moscow, OOO Firma STD Publ., 2006. 336 pp. (In Russian.)
14. Girard R. *Nasilie i svyashennoe* [Violence and the Sacred]. Moscow, NLO Publ., 2000. 400 pp. (In Russian.)
15. Goethe J. *Faust* [Faust]. Moscow, AST Publ., 2022. 432 pp. (In Russian.)
16. Hegel G. *Filosofiya prava* [Philosophy of Right]. Moscow, AST Publ., 2023. 544 pp. (In Russian.)
17. Hjortsberg W. *Serdce angela* [Falling Angel]. Saint-Petersburg, Samson Publ., 1993. 416 pp. (In Russian.)
18. Høystad U. *Istoriya dushi ot antichnosti do sovremennosti* [History of Soul from Antiquity to Modernity]. Moscow, Text Publ., 2019. 477 pp. (In Russian.)
19. Jünger F. *Grecheskie mify* [The Greek Myths]. Saint-Petersburg, Vladimir Dahl Publ., 2006. 400 pp. (In Russian.)
20. Khapaeva D. *Goticheskoe obshestvo: morfologiya koshmara* [Gothic Society: A Morphology of Nightmare]. Moscow, NLO Publ., 2008. 152 pp. (In Russian.)
21. King S. *Bessonnitza* [Insomnia]. Kharkov, Delta Publ., 1995. 640 pp. (In Russian.)
22. King S. *Dorojnye raboty* [Roadwork]. Lvov, Sigma Publ., 1995. 384 pp. (In Russian.)
23. King S. *Kristina* [Christine]. Zhukovsky, Cadman Publ., 1993. 428 pp. (In Russian.)
24. King S. *Plyaska smerti* [Danse Macabre]. Moscow, AST Publ., 2019. 608 pp. (In Russian.)
25. King S. *Sud'ba Ierusalima* [Salem's Lot]. Saint-Petersburg, Tatiana Publ., 1993. 428 pp. (In Russian.)
26. King S. *Temnaya Bashnya. T. 7. Temnaya Bashnya* [The Dark Tower VII: The Dark Tower]. Moscow, AST Publ., 2005. 812 pp. (In Russian.)
27. King S. *Vozrojdenie* [The Revival]. Moscow, AST Publ., 2015. 416 pp. (In Russian.)
28. King S. *Zikl oborotnya* [The Cycle of the Werewolf] / Kudgo. *Zikl oborotnya* [Cujo. The Cycle of the Werewolf]. Moscow, AST Publ., 2015. 416 pp. (In Russian.)
29. Korablev L. *Kniga istorij ob elfah* [Stories About Elves]. Moscow, Book on demand Publ., 2019. 192 pp. (In Russian.)
30. Kovtun E. *Hudojestvennyi vymysel v literature XX veka. Uchebnoe posobie* [Artistic fiction in the literature of the twentieth century. Textbook]. Moscow, HSE Publ., 2008. 406 pp. (In Russian.)
31. Lewis C.S. *Hristianstvo* [Mere Christianity]. Moscow, AST Publ., 2019. 416 pp. (In Russian.)

32. Lewis C.S. *Perelandra* [Perelandra] / *Kosmicheskaya trilogiya* [Cosmic Trilogy]. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993. 640 pp. (In Russian.)
33. Lewis C.S. *Stradanie* [A Problem of Pain] // *Hristianstvo* [Mere Christianity]. Moscow, AST Publ., 2019. 416 pp. (In Russian.)
34. *Literatura srednikh vekov. Hrestomatiya* [The Literature of the Middle Ages: Chrestomathy]. Saint-Petersburg, Amfora Publ., 2009. 862 pp. (In Russian.)
35. Lovecraft H. *Istoriya Charlza Dekstera Varda* [The Case of Charles Dexter Ward] / Complete Works. Vol. 2. Moscow, Forum Publ., Technomark Publ., 1993. 576 pp. (In Russian.)
36. Nietzsche F. *Antichrist* [The Antichrist] / *Sobranie sochinenii v 2 t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow, Mysl Publ., 1996. 829 pp. (In Russian.)
37. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratusrtra* [Thus Spoke Zarathustra] / *Sobranie sochinenii v 2 t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow, Mysl Publ., 1996. 829 pp. (In Russian.)
38. Parfentiev P. *Ekho blagoi vesti: Hristianskie motivy v tvorchestve J. R. R. Tolkiena* [Echo of Evangel: Christian Motives in the works of J. R. R. Tolkien]. Moscow, TTT Publ., Saint-Petersburg, TOO SPB Publ., 2004. 322 pp. (In Russian.)
39. Pietsoukh V. *Nochnye bdeniya s Iogannom Volfgangom Gete* [All-nighters with Johann Wolfgang Goethe] / *Gosudarstvennoe Ditya* [A Sovereign Child]. Moscow, Vagrius Publ., 1997. 448 pp. (In Russian.)
40. Rilke R. *Duinskie Elegii. Elegiya vtoraya* [Duino Elegies. The Second Elegy] / *Sobranie sochinenii v 3 t. T. 2* [Collected works in 3 vol. Vol. 2.]. Moscow, Prestige Book Publ., 2012. 368 pp. (In Russian.)
41. Samokhvalova V. *Bezobraznoe: razmyshleniya o ego prirode, sushnosti i meste v mire* [The Unsightly: Reflections on its Nature, Essence and Place in the World]. Moscow, Bris M Publ., 2012. 592 pp. (In Russian.)
42. *Scandinavskaya mifologiya. Enziklopediya* [Scandinavian Mythology: Encyclopedia]. Moscow, EKSMO Publ., Saint-Petersburg, Midgard Publ., 2007. 592 pp. (In Russian.)
43. Shakespeare W. *Gamlet* [Hamlet] / *Shekspir v russkih perevodah XIX–XX v.* [Shakespeare in Russian translations of 19-20th centuries]. Moscow, Interbook Publ., 1994. 672 pp. (In Russian.)
44. Speranskaya N. *Vse bogi doljny umeret'* [All Gods Must Die]. Internet Source. URL: https://vk.com/wall-34217222_2100. Access Data: 20.02.2025.
45. Tolkien J. *Beseda Finroda i Andret* [Words of Finrod and Andret]. Internet Source. URL: https://royallib.com/read/tolkin_dgon/atrabet_finrod_ah_andret_beseda_finroda_i_andret_lp.html#0. Access Data: 15.02.2025.
46. Tolkien J. *Chudovisha i kritiki* [Monsters and Critics]. Moscow, Elsewhere Publ., 2006. 300 pp. (In Russian.)
47. Tolkien J. *Domik utrachennoj igry* [The Cottage of the Lost Play] / *Kniga Utrachennyh Skazaniij* [Book of the Lost Tales]. Moscow, AST Publ., 2020. 309 pp. (In Russian.)
48. Tolkien J. *Roverandom* [Roverandom]. Moscow, AST Publ., 2003. 109 pp. (In Russian.)

49. Tolkien J. *Silmarillion* [The Silmarillion]. Moscow, Gil-Estel Publ., 1992. 416 pp. (In Russian.)
50. Tolkien J. *Vlastelin Kolez* [The Lord of the Rings]. Moscow, AST Publ., 2019. 1184 pp. (In Russian.)
51. Tolkien, J. *O volshebnyh istoriyah* [On Fairy Stories] / *Hobbit, ili Tuda i Obratno* [The Hobbit, or There and Back Again]. Saint-Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 672 pp. (In Russian.)
52. Volodikhin D., Prashkevich G. *Bratya Strugazkie* [The Brothers Strugatsky]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2017. 350 pp. (In Russian.)
53. Zelinskii F. *Istoriya antichnykh religii* [History of Antic Religions]. Saint-Petersburg, 2014. 864 pp. (In Russian.)
54. Zweig S. *Prinujdenie* [Compulsion] / *Sobranie sochinenii v 10-ti tomah. Tom 2* [Collected works in ten volumes. Vol. 2. Moscow: TERRA Publ., 1996. 512 pp. (In Russian.)

Soul in darkness. To the psychology and philosophy of horror

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

Abstract: Philosophical and religious concepts often find a special, parallel life in the phenomena of mass culture. Works of popular art set up their own unusual experiments, testing the abstract constructs of theorists in the practice of imagination. However, their sometimes seemingly arbitrary and applied application of concepts such as 'body', 'soul', and 'spirit' often feeds from the same source of inspiration as high human scholarship — namely, ancient mythological notions, interest in which has not waned in a wide variety of research circles over the past three or four centuries. This article provides a brief, selective survey of some contemporary works of fantasy and horror that deal directly or indirectly with the theme of the soul.

Key words: horror, fantasy, body, soul, spirit, myth, J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, S. King.