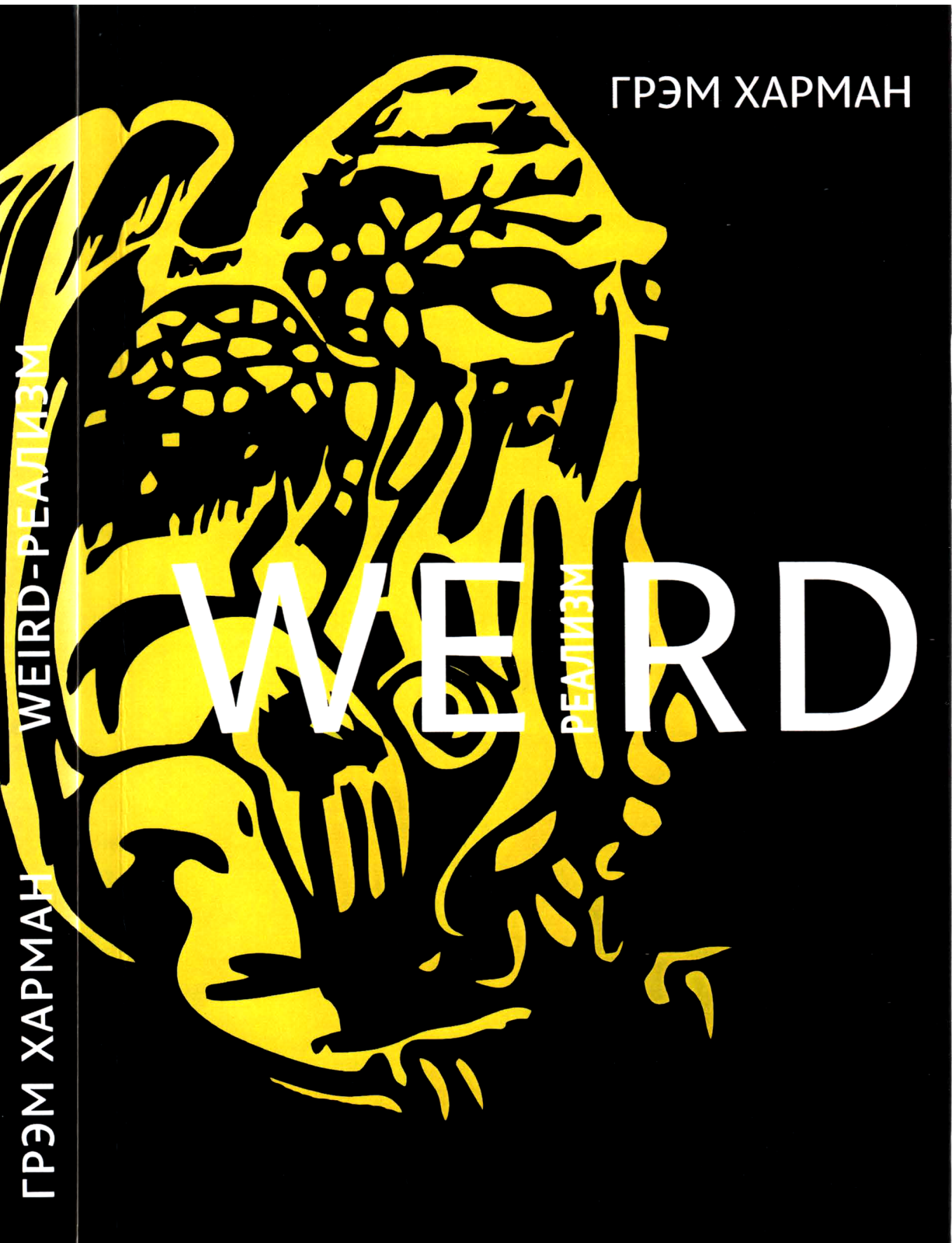


ГРЭМ ХАРМАН

WEIRD-РЕАЛИЗМ

ГРЭМ ХАРМАН

WEIRD РЕАЛИЗМ RD



Graham Harman

WEIRD REALISM: Lovecraft and Philosophy

Zero Books
John Hunt Publishing Ltd.

Winchester (UK) and
Washington (USA), 2012

Грэм Харман

**WEIRD-РЕАЛИЗМ:
Лавкрафт и философия**

Перевод с английского
Глеба Коломийца и Полины Хановой

УДК 14:82.0
ББК 87.1+83.3
Х21

Научный редактор *Д. Вяткин*
Редактор *Я. Цырлина*

Харман, Грэм

X21 Weird-реализм : Лавкрафт и философия / пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой.

ISBN 978-5-6043581-1-5

Прочтение творчества Г. Ф. Лавкрафта американским философом Грэмом Харманом интересно сразу в нескольких смыслах. Во-первых, речь идет о демонстрации своего рода стилистической прибавочной ценности, которая делает невозможной сведение рассказов Лавкрафта к их буквалистскому прочтению и за которой стоит неповторимая техника писателя. Во-вторых, эта техника связывается с лавкрафтовским умением выписывать в своих произведениях зазоры, соответствующие четырем базовым напряжениям собственной, объектно-ориентированной философии Хармана. Наиболее характерны здесь – аллюзивность (намек или серия намеков на тёмные, скрытые и не сводимые ни какому описанию реальные объекты вроде статуэтки Ктулху или даже Азатота, «чудовищного ядерного хаоса») и кубизм (язык намеренно перегружается избыточностью планов, срезов и аспектов описываемого объекта, например антарктического города в «Хребтах безумия»). И в-третьих, вопреки формализму любого рода, нельзя забывать, что Лавкрафт – это прежде всего писатель ужасов и порождаемые им каскады аллюзий и нагромождения вычурных описаний ведут нас к маняще-пугающим сторонам реальности.

УДК 14:82.0
ББК 87.1+83.3

ISBN 978-5-6043581-1-5

© Graham Harman, 2011
Original English edition © Zero Books, an imprint of John Hunt Publishing Ltd. 2012.
www.johnhuntpublishing.com

СОДЕРЖАНИЕ

Предварительные замечания 7

Часть I
ЛАВКРАФТ И ФИЛОСОФИЯ 11

- 13 Писатель зазоров и ужаса
- 17 Проблема парафраза
- 20 Изначальная глупость всякого содержания
- 23 Фон бытия
- 30 Мне кажется, смогу передать дух этого создания
- 34 Феноменологический зазор
- 38 Лавкрафтианская онтография
- 42 Как испортить шутку
- 45 Пустынный и любопытный ландшафт
- 48 Комическая и трагическая интенциональность
- 53 Стиль и содержание

Часть II
СТИЛЬ ЛАВКРАФТА В ДЕЙСТВИИ 57

- 59 Зов Ктулху
- 81 Цвет иного мира
- 99 Ужас Данвича
- 119 Шепчущий из тьмы
- 142 Хребты безумия
- 164 Мгла над Инсмутом
- 182 Сны в ведьмином доме
- 201 За гранью времен

Часть III
WEIRD-РЕАЛИЗМ 215

- 217 Собирая воедино
- 221 Сплавление
- 224 Расщепление
- 227 Таксономическая ошибка
- 233 Weird-содержание

ПРИМЕЧАНИЯ 243

Предварительные замечания

Все произведения Лавкрафта цитируются по изданию: Н. Р. Lovecraft, *Tales*. (New York: Library of America, 2005.) Каждая внутритекстовая ссылка состоит из двухбуквенного сокращения названия, за которым идет номер страницы. Например, (CC 167) означает: страница 167 рассказа «Зов Ктулху» из тома «Библиотеки Америки». Аббревиатуры произведений следующие*:

| | | | |
|----|---------------------------------|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CC | The Call of Cthulhu | ЗК | Зов Ктулху / пер. с англ. О. Колесникова // Г. Ф. Лавкрафт. Зов Ктулху. М. : АСТ, 2016. С. 54–96 |
| CS | The Colour Out of Space | ЦМ | Цвет иного мира / пер. с англ. О. Колесникова // Г. Ф. Лавкрафт. Затаившийся страх. М. : АСТ, 2016. С. 211–245 |
| CW | The Case of Charles Dexter Ward | СВ | Случай Чарльза Декстера Варда / пер. с англ. Р. Шидфара // Лавкрафт Г. Ф. Иные боги и другие истории : Роман, повести, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2013. С. 5–176 |

- * Внутритекстовые ссылки на русский перевод произведений Лавкрафта идут в тексте параллельно со ссылками на английский источник. Например: (CC 167; ЗК 55), то есть 167 странице английского издания рассказа «The Call of Cthulhu» («Зов Ктулху») соответствует 55 страница указанного русского издания. Русское издание, по которому приводится цитата из того или иного произведения Лавкрафта, указано в приводимой ниже таблице вместе с соответствующим названием произведения. Сокращение русского названия сделано по тому же принципу, что и сокращение английского названия. (Звездочкой обозначены примечания и комментарии переводчика, тогда как цифрой-номером – примечания автора и библиографические ссылки в конце книги; если цифровая сноска при этом имеет нижнее подчеркивание, то примечание содержит информацию, отличную от чисто библиографической.)

| | | | |
|----|-------------------------------|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DH | The Dunwich Horror | УД | Ужас Данвича / пер. с англ. Е. Мусихина // <i>Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия</i> : Роман, повесть, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2016. С. 90–148 |
| | | ДУ | Данвичский ужас / пер. с англ. П. Лебедева // <i>Лавкрафт Х. Ф., Дерлет А. У. В склепе</i> . М. : Рипол, 1993. С. 163–206 |
| HD | The Haunter of the Dark | СТ | Скиталец тьмы / пер. с англ. О. Алякринского // <i>Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия</i> : Роман, повесть, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2016. С. 175–206 |
| MM | At the Mountains of Madness | ХБ | Хребты безумия / пер. с англ. Л. Бриловой // <i>Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия</i> : Роман, повесть, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус; 2016. С. 458–582 |
| SI | The Shadow Over Innsmouth | МИ | Мгла над Инсмутом / пер. с англ. О. Алякринского // <i>Лавкрафт Г. Ф. Иные боги и другие истории</i> : Роман, повести, рассказы. М. : Иностранка, 2013. С. 287–378 |
| ST | The Shadow Out of Time | ГВ | За гранью времен / пер. с англ. В. Дорогокупли // <i>Лавкрафт Г. Ф. Иные боги и другие истории</i> : Роман, повести, рассказы. М. : Иностранка : 2013. С. 417–514 |
| WD | The Whisperer in Darkness | ШТ | Шепчущий из тьмы / пер. с англ. О. Алякринского // <i>Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия</i> : Роман, повесть, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2016. С. 298–387 |
| WH | The Dreams in the Witch House | ВД | Сны в ведьмином доме / пер. с англ. Е. Нагорных // <i>Лавкрафт Г. Ф. Иные боги и другие истории</i> : Роман, повести, рассказы. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2013. С. 227–286 |

Все эти рассказы необычным образом отсылают друг к другу, что придает им очертания небрежно и местами слабо связанного романа, изложенного разными рассказчиками, каждый из которых обладает едва

уловимой личностью. Но для простоты вторая часть нашей книги будет посвящена лишь восьми наиболее известным произведениям – так называемыми «старшими текстами», которые Мишель Уэльбек, как кажется, достоверно перечислил в своей замечательной книге о Лавкрафте¹. Однако его список лишь отчасти совпадает с моими собственными предпочтениями. Например, «За гранью времен» представляется мне работой, недостойной зрелого таланта Лавкрафта, тогда как я по-прежнему с большой теплотой отношусь к «Случаю Чарльза Декстера Варда».

Благодаря трудам Хайдеггера поэзия Гёльдерлина стала обязательным предметом анализа в континентальной философии. Аналогичным образом настоящая книга имеет своей целью возвышение Лавкрафта до философского уровня осмысления. Лавкрафта можно отбросить как бульварного автора только при условии, что *все когда-либо* написанное о монстрах из иных миров обречено быть бульварщиной. Но это было бы лишь предубеждением, ничем не отличающимся от нежелания чьей-нибудь дочери выйти замуж за трубочиста. Бывают хорошие и плохие *weird*-произведения², как бывает хорошая и плохая натуралистическая проза. Сильные и слабые элементы иногда сосуществуют в одних и тех же рассказах Лавкрафта, но в своих лучших проявлениях он – крупный писатель, который ко всему прочему занят вызывающими интерес философскими темами.

Многие читатели открыли Лавкрафта в юности. Я же никогда не читал его до достижения тридцатисемилетнего возраста. Придаст ли

¹ На наш взгляд, английское слово *weird* должно быть включено в словарь непереводимостей наравне с греческим *φάρμακον*, немецким *Dasein* и французским *différance*. Его первое словарное значение – «странный», но такой перевод был бы весьма неточным в контексте размышлений Хармана о Лавкрафте. В английском языке есть прилагательное *strange* – «странный» – с аналогичной русскому слову этимологией и словообразовательным гнездом, родственное глаголу *to strange* – «странствовать» – и существительному *stranger* – «странник». Эти слова имеют общие коннотации путешествия, перемещения в пространстве и удаленности от фиксированного центра. Слово же *weird* не имеет отношения к странствиям; также оно должно быть отличено от «фантастического» и «жуткого» (*uncanny*, фрейдовское *Unheimliche*). Этимологически *weird* восходит к древнеанглосаксонскому *wurd* – рок, судьба, от глагола *weorþan* – «становиться», который в свою очередь восходит к праиндоевропейскому корню **uert* – «поворачиваться» (его можно услышать в русских словах «вертеть», «превращаться», «извращение»).

это моей интерпретации оттенок зрелости, присущей состоянию совершеннолетия, или же это будет оттенок лишенной страсти буржуазной посредственности – вопрос, на который каждый читатель ответит, исходя из собственного опыта прочтения настоящей книги.

Часть I

ЛАВКРАФТ И ФИЛОСОФИЯ

Писатель зазоров и ужаса

Одно из важнейших решений, принимаемых философами, касается производства или устранения зазоров (*gaps*) в космосе. Философ может либо объявить, что кажущееся одним на деле представляет собой два, либо – что кажущееся двумя на деле есть одно. Некоторые примеры помогут лучше раскрыть эту тему. Вопреки здравому смыслу, руководствуясь которым мы не замечаем вокруг себя ничего, кроме мира нормальных повседневных сущностей (*entities*), Платон установил зазор между интеллигибельными формами идеального мира и смутными тенями мнения. Окказионалисты арабского Средневековья и Европы XVII века установили зазор между любыми двумя сущностями, отрицая, что они оказывают друг на друга непосредственное воздействие, так что Бог был единственным каузальным агентом во Вселенной. Философия Канта производит зазор между явлениями и вещами-в-себе, не оставляя шанса на симметричное отношение между ними: вещи-в-себе могут быть помыслены, но не познаны.

Но есть и множество противоположных примеров. Мы могли бы подумать, что лошади – это одно, а атомы – совсем другое, но радикальные материалисты настаивают, что лошадь целиком и полностью сводима к физическим атомам и ничего сверх них не существует. Тем самым предполагаемый зазор между лошадьми и атомами уничтожается, поскольку с точки зрения строгого материалиста такой вещи как «лошадь» вообще нет, а есть только атомы, организованные в определенном порядке. Вместо атомов мы можем заявить, что весь мир сделан из воды, воздуха, огня или гигантского неопределенного сгустка. В Древней Греции так делали различные течения досократической философии. Как вариант мы можем придерживаться позиции,

что есть индивидуальные объекты с одной стороны и различные качества этих объектов с другой. Дэвид Юм отрицал этот зазор, редуцируя кажущиеся едиными объекты к пучкам качеств. Нет такой вещи, как яблоко, есть только множество различных качеств, которые являются вместе так регулярно, что в силу привычки мы начинаем называть их «яблоком». Что же до кантовского зазора между явлениями и вещами-в-себе, то немецкие идеалисты пытались устранить этот зазор, считая его введение непоследовательным: мыслить о вещах-в-себе вне мышления бессмысленно, поскольку как только мы их помыслили, они очевидным образом стали содержанием мысли. Устранение и производство зазоров могут легко сосуществовать у одного и того же философа, как черный и белый цвет сосуществуют на одном живописном полотне. Например, Юм выступает *устранителем* зазоров, объявляя, что объекты есть не более чем пучки качеств, но он также и *производитель* зазоров, когда отрицает, что мы можем доказать наличие каузальных отношений между объектами (последнюю точку зрения он унаследовал от окказионалистов, перед которыми преклонялся). Но, как правило, у каждого философа есть общий доминирующий тон, предпочтение одной техники другой. Поскольку те, кто устраняет зазоры, схлопывая их в единое начало, обычно называются *редукционистами*, давайте будем называть *продукционистами* тех философов, кто обнаруживает новые зазоры в мире там, где прежде их не было.

Если приложить это различие к авторам художественной литературы, Г. Ф. Лавкрафт явно относится к продукционистам. Ни один другой писатель не был так озадачен зазором между объектами и способностью языка их описывать или между объектами и их качествами. Несмотря на явно ограниченный интерес к философии, Лавкрафт как скрытый философ яростно выступает против идеализма и против Юма. Несомненно, бывают случаи, когда стиль Лавкрафта созвучен живописи кубизма так, что это выглядит почти пародией на Юма. Тогда как Юм думает, что объекты – это просто скопления знакомых качеств, Лавкрафт напоминает скорее Брака, Пикассо и философа Эдмунда Гуссерля: он неоднократно рассекает объект на обширные срезы качеств, планов, набросков, которые даже взятые в сумме не исчерпывают реальность объекта. Для Лавкрафта, кубистов и Гуссерля объекты – это *что угодно, но не* скопления качеств. Параллельно этой тен-

денции Лавкрафт выступает антиидеалистом всякий раз, когда оплакивает неспособность языка передать всю глубину ужасов, с которыми сталкиваются его рассказчики. Это заходит настолько далеко, что, говоря о затаившихся в его рассказах ужасах, Лавкрафт зачастую вынужден ограничиваться намеками и аллюзиями. Данная книга представляет собой рассмотрение серии зазоров обоих типов в произведениях Лавкрафта. Но, хотя Лавкрафт – автор зазоров, он еще и автор ужасов, и этих двух авторов не следует смешивать. Можно представить себе совершенно другого писателя, который использовал бы стандартные лавкрафтовские техники в других целях. К примеру, автора чувственных фантазий, который погружал бы нас в мир странных и неопишуемых наслаждений, где свечи, гвоздика и кокосовое молоко достигали бы такого неземного совершенства, что язык вынужден был бы признать свое почти полное бессилие описать их. Можно представить себе литературную «weird-порнографию», в которой нагие тела персонажей являли бы чудные аномалии, превосходящие всякую человеческую способность описания, но при этом не были бы настолько странными, чтобы эротическое измерение текста схлопнулось в какой-то гротескный и незротичный кошмар. Мы увидим, что, хотя стилистическое производство зазоров помогает Лавкрафту изображать чудовищные ужасы, сами они должны происходить на уровне литературного содержания, а не литературной аллюзии. Лавкрафт как автор ужасов пишет об ужасающих содержаниях (чудовищных созданиях, которые намного сильнее людей и не склонны заботиться о нашем благополучии), тогда как Лавкрафт как писатель зазоров мог бы плодотворно выступить во множестве других жанров, наполненных совершенно другими содержаниями.

Для читателей моих предыдущих книг должно быть очевидно, почему Лавкрафт, рассмотренный как автор зазоров между объектами и их качествами, крайне интересен в контексте моей модели объектно-ориентированной онтологии (ООО)². Главная тема объектно-ориентированной онтологии – двойная поляризация, имеющая место в мире: между реальным и чувственным и между объектами и их качествами. Обе поляризации будут подробно описаны ниже. Для одной из них характерен «вертикальный» зазор; в философии это Хайдеггер, для которого реальные объекты всегда изъяты (*withdraw*) и прячутся за своим доступным чувственным присутствием для нас. Для другой –

более тонкий «горизонтальный» зазор, как у Гуссерля, который отрицает реальный мир за пределами сознания, но все же оставляет место для мощного напряжения между относительно устойчивыми объектами восприятия и калейдоскопом их мельтешащих и постоянно меняющихся свойств. Стоит нам заметить, что мир содержит и изъятые реальные объекты, обладающие одновременно реальными и чувственными качествами, и полностью доступные чувственные объекты, также связанные с реальными и чувственными качествами, мы остаемся с четырьмя базовыми напряжениями, или зазорами, в мире. Эти зазоры – один из главных предметов объектно-ориентированной философии, и Лавкрафт с его постоянной эксплуатацией именно этих зазоров автоматически становится столь же великим героем для объектно-ориентированной мысли, каким Гёльдерлин был для Хайдеггера.

В 2008 г. я написал широко разошедшуюся статью о Лавкрафте и Гуссерле³. Недавно я перечитал эту статью и в целом остался доволен представленными там идеями. Тем не менее там есть два предложения, которые теперь кажутся мне неудачными и односторонними. Во-первых, в статье утверждается, что у Лавкрафта нет кантианского, или «ноуменального», аспекта и что Лавкрафта следует объединять в пару исключительно с Гуссерлем как автором, работающим с феноменальным планом, даже если он и производит странные новые зазоры внутри этого плана. Во-вторых, в статье сильно принижается значение того факта, что Лавкрафт – автор ужасов, а Гуссерль (хотя он и гораздо более *weird*-овый, чем полагает большинство) – не философ ужаса. Настоящая книга во многом движима моими недавними замечаниями по поводу этих двух утверждений. Во-первых, Лавкрафта следует читать не как гуссерлианского автора, а как гуссерлианско-кантианского (или лучше сказать – гуссерлианско-хайдеггерианского). Так он оказывается ближе к моей собственной позиции, чем Гуссерль или Хайдеггер по отдельности. А во-вторых, следует принять во внимание ужас как специфическое содержание лавкрафтовских рассказов, несмотря на тот факт, что он также писатель *зазоров*, которые могут обретать стилистическое воплощение во многих других жанрах, помимо ужаса. Короче, напряжение между стилем и содержанием становится крайне значимым. В нашей борьбе с чересчур буквальными прочтениями Лавкрафта как просто создателя страшных чудовищ,

мы должны признать и то, что эти чудовища – почти исключительный предмет его писательского мастерства: такого нет ни у Гуссерля, ни у основной массы авторов художественной литературы. В первой части книги я покажу, почему в этом заключается проблема; в завершающей, третьей части я попытаюсь предложить частичное решение, которое идет рука об руку с тем фактом, что Лавкрафт работает сразу с двумя осями зазоров, а не с одной. В большей же по объему второй части я подробно изучаю множество фрагментов из произведений Лавкрафта, подготавливая почву для заключительного аргумента.

Проблема парафразы

Когда один из наших друзей плохо отзывается о другом, это вызывает чувство неудобства и обиды. Совсем другое дело, когда эти двое друзей – популярные писатели: тут диспут может оказаться весьма занимательным. Один из моих любимых литературных критиков – Эдмунд Уилсон, но Уилсон не разделяет моей любви к творчеству Г. Ф. Лавкрафта. Его нелицеприятный вердикт начинается так:

Мне жаль, что, изучив эти книги, я не проникся к ним большим энтузиазмом, чем ранее. Ключевая черта работ Лавкрафта – детально разработанный миф... [который] предполагает расу внеземных богов и гротескных доисторических народов, которые постоянно играют со временем и пространством и вторгаются в современный мир, обычно где-нибудь в районе Массачусетса⁴.

Подобно неглупому студенту-спортсмену, высмеивающему своих менее популярных однокурсников, играющих в *Dungeons & Dragons*, Уилсон продолжает:

[В «Хребтах безумия» встречаются] полуневидимые полипообразные монстры, издающие пронзительный свист и насылающие на своих противников ужасающие ветры. Такие создания хорошо выглядели бы на обложках бульварных журнальчиков, но они не столь хорошо подходят для взрослого чтения. И правда в том, что эти истории были халтурой, написанной для таких изданий, как *Weird Tales* и *Amazing Stories*, где, на мой взгляд, им следовало бы и остаться⁵.

Если бы Уилсон был жив сегодня, он бы ужаснулся, узнав, что задуманная им серия «Библиотека Америки» оказалась замарана присут-

ствием в ней Лавкрафта⁶. Но у подхода Уилсона есть одна проблема: любого из неоспоримых классиков мировой литературы можно редуцировать до буквалистского абсурда точно так же, как и Лавкрафта. Вот что суровый критик мог бы сказать о, скажем, «Моби Дике»:

Герой книги – неуравновешенный одноногий шкипер из Нантакета, мотающийся по миру с командой полиэтничных гарпунщиков. История достигает пика, когда страшный злобный белый кит (объект их охоты) проплывает вокруг их корабля так быстро, что всех засасывает в водоворот – всех, кроме рассказчика, разумеется, который как-то выживает, чтобы рассказать историю. Размышляя о таких глупых выдумках, я не перестаю поражаться детскому энтузиазму поклонников Мелвилла.

Даже Данте можно низвести до смешного подобным образом:

Сюжет произведения – явный бред. Итальянский поэт, тридцати пяти лет от роду, заблудился в лесу в состоянии печали и непонимания, преследуемый несколькими африканскими хищниками. В этот момент он натывается на призрак Вергилия, в компании которого спускается в пещеру, ведущую прямо в Ад. Там они встречают орды демонов и наблюдают чавкающего Сатану, пожевывающего головы трех исторических злодеев. Затем они спускаются по телу Сатаны и взбираются на гигантскую гору в Тихом океане, где людей заставляют закатывать на гору камни в наказание за мелкие грешки. Затем место Вергилия внезапно занимает мертвая возлюбленная детства нашего итальянского поэта. Итальянец и его покойная муза (что у нее в руках – леденец или плюшевый мишка – нам не сообщается) магическим образом перелетают с планеты на планету и, наконец, видят Иисуса и Бога. Это к лучшему, должен заметить: если таково будущее поэзии, то только этим Божественным образом под силу нас спасти.

Любую литературу, даже величайшую, легко унижить таким методом. Сам факт того, что произведение искусства может быть буквализировано таким образом, ничего не говорит о его качестве. Уилсону удается провернуть такой трюк с Лавкрафтом только благодаря традиционно низкому социальному статусу научной фантастики и ужасов по сравнению с широко распространенной натуралистической прозой; ни одному критику не позволили бы столь грубо обойтись с Мелвиллом или Данте. Но есть только хорошие и плохие произведения искусства, нет изначально хороших и плохих жанров искусства. Как сказал Клемент Гринберг, «невозможно осмысленно быть за или против какого-

либо вида искусства *in toto*. Можно быть только за хорошее, качественное искусство и против плохого, некачественного искусства. Нельзя быть за китайское, или западное, или репрезентативистское искусство в целом – только за то, что в нем есть хорошего»⁷. Аналогичным образом нельзя быть за или против всех натуралистических романов, научной фантастики, ужасов, вестернов, сентиментальных романов или даже комиксов – следует научиться отличать хорошее от плохого в каждом из этих жанров (впрочем, это не значит, что во всех жанрах равное количество шедевров в каждый исторический момент). Лавкрафт, Чандлер и Хэмметт выбрались из социальных трущоб дешевого чтения. Даже Бэтмен и Робин могут обрести своего Толстого в XXIV веке, когда их Метрополис зарастет плющом и обратится в руины. Уилсон не может свести к нулю ценность Лавкрафта насмешливыми фразочками типа «невидимые свистящие осьминоги»⁸, потому что нет никакой объективной причины, по которой невидимые свистящие осьминоги не имеют права встречаться в величайшей истории всех времен, – точно так же, как вышеупомянутая поэма об одном итальянце среднего возраста, который прогуливается по Аду и улетает к Богу, возможно, является величайшей поэмой в истории.

В данной книге я буду много говорить о буквализации такого рода, которую предпринимает Уилсон. Давайте будем использовать технический термин «парафраз» для обозначения попыток придать буквальную форму любому утверждению, произведению искусства или чему-либо еще. Проблему парафразы давно подметили литературоведы, например сторонник «новой критики» XX века Клеант Брукс⁹, линию рассуждения которого мы рассмотрим ближе к концу книги. Уилсон совершенно упускает из виду, что главный литературный дар Лавкрафта состоит в его намеренном и мастерском сопротивлении любым попыткам парафразы. Никакой другой писатель не дает нам монстров и городов столь трудных для описания, что мы можем только намекать на их аномалии. Даже у По нет таких неуверенных рассказчиков, так сильно сомневающихся в том, что их слова могут адекватно передать невыразимую реальность, с которой они столкнулись. Вопреки грубой оценке Уилсона – «Лавкрафт не был хорошим писателем»¹⁰, – я назову его одним из величайших писателей двадцатого столетия. Величие Лавкрафта заметно не только в литературном ми-

ре: он затрагивает несколько наиболее значимых философских тем нашего времени.

Изначальная глупость всякого содержания

Проблему парафраза с характерным юмором обсуждает Славой Жижек, когда посмеивается над серией «Упрощенный Шекспир» под редакцией Джона Дербанда. Как нам сообщает Жижек, «Дербанд пытается сформулировать прямо, на повседневном языке, ту мысль, которая (как он считает) выражается шекспировским метафорическим языком: „Быть или не быть, вот в чем вопрос“ превращается у него во что-то вроде „Я вот над чем думаю: стоит ли мне убить себя или нет?“»¹¹. Жижек предлагает проверить аналогичный эксперимент с поэмами Гёльдерлина, которым столь трепетно поклонялся Хайдеггер. Пророческие строки Гёльдерлина «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch» [«Но там, где угроза, растет и спаситель»* – нем.] превращаются в гротескное «Когда у тебя проблемы, не отчаивайся слишком быстро, внимательно оглядись вокруг, решение может быть совсем рядом»¹². Затем Жижек бросает эту тему ради длинной цепочки пошлых шуточек, но к тому моменту он уже высказал сформулированное в предыдущей главе возражение Уилсону: буквальный парафраз может абсолютно что угодно превратить в банальность.

Жижек обращается к сходной теме, комментируя «Систему мировых эпох» Шеллинга. Интересующий нас пассаж касается «изначальной глупости поговорок», и он слишком восхитителен, чтобы не процитировать его целиком:

Давайте проведем мысленный эксперимент и попытаемся сконструировать народную мудрость на тему отношений между земной жизнью, ее наслаждениями и ее Потусторонним. Если сказать «Забудь о посмертии, о том, что За Гранью, лови момент, наслаждайся жизнью здесь и сейчас, жизнь одна!», это звучит глубоко. Если сказать прямо противоположное: «Не увлекайся иллюзиями и пустыми наслаждениями земной жизни: деньги, власть и страсти обречены раствориться в воздухе – подумай о вечности!», это тоже звучит глубоко. Если соединить обе стороны: «Привнеси вечность в повседневность, живи на земле так, как будто она уже пронизана Вечностью!»,

* Пер. В. Куприянова.

получится еще одна глубокая мысль. Незачем и говорить, что то же самое получается и с противоположным утверждением: «Не пытайся тщетно соединить вечность и свою земную жизнь, смиренно прими свою расколото-сть между Небесами и Землей!» Наконец, если мы окончательно запута-емся в этих перевертышах и противоречиях: «Жизнь – загадка, не пытайся открыть ее тайны, прими красоту непознаваемого!», результат получится ничуть не менее глубоким, чем его противоположность: «Не позволяй себе отвлекаться на фальшивые тайны, которые лишь маскируют тот факт, что в конечном итоге жизнь проста – это просто жизнь, она просто есть, без всякой причины или логики!» Не стоит добавлять, что, объединив тайну с простотой, мы снова получим глубокую мудрость: «Предельная, непозна-ваемая тайна жизни состоит в ее простоте, в простом факте, что жизнь есть»¹³.

Помимо развлекательной ценности, этот пассаж, возможно, является самым важным из написанного Жижеком. Хотя раздражающая его обратимость поговорок представляет собой удобную мишень для коми-ческого анализа, эта проблема не ограничивается только лишь по-говорками, а охватывает все поле литературного высказывания. Мы можем говорить об изначальной глупости любого *содержания*, а это результат более опасный, чем ограниченная атака на народную муд-рость. Жижек не замечает этой более широкой проблемы, потому что его замечания слишком ведомы лаканианской темой «Господина». Как говорит Жижек, «эта тавтологичная имбецильность [поговорок] ука-зывает на тот факт, что Господин исключен из экономики символиче-ского обмена... Для господина нет „ока за око“... когда мы даем что-то Господину, мы не ожидаем ничего взамен...»¹⁴ Проще говоря, импли-цитный Господин, произносящий каждую из этих мудростей, делает это в повелительной манере, предположительно неуязвимой к воз-ражениям. Но если рассмотреть действительное вербальное содержа-ние поговорки в отрыве от скрытой поддержки Господина, все пого-ворки звучат одинаково произвольно и глупо.

Теперь можно предположить, что мы можем разрешить вопрос, приведя «обоснование» того, почему одна поговорка точнее, чем ее противоположность. К несчастью, все обоснования обречены на ту же судьбу, что и сами исходные поговорки. Возьмем следующий спор меж-ду скупцом и мотом. Скупец приводит поговорку «копейка рубль бережет», а мот отвечает ему «не жалея алтына, а то отдашь полти-ну». Пытаясь разрешить спор, оба приводят аргументы в пользу сво-

его выбора поговорки. Скупец терпеливо объясняет, что в долгосрочной перспективе сокращение ненужных расходов приводит к большему росту благосостояния, чем повышение дохода; мот возражает, что агрессивная инвестиционная политика открывает больше выгодных возможностей, чем осторожная минимизация расходов. Интеллектуальный пат сохраняется: ни один из оппонентов не может взять верх над другим. На следующей стадии диспута оба оппонента начинают приводить статистические данные и цитировать экономистов в поддержку своих позиций, но свидетельства в пользу каждой из сторон выглядят равновесными, и никакого прогресса в дискуссии не наблюдается. На следующей стадии оба противника нанимают большие команды исследователей собирать сокрушительные массивы данных в поддержку своих позиций. Скупец и мот теперь заняты по сути бесконечной игрой в «Упрощенного Шекспира»: они превращают свои исходные поговорки в последовательности все более и более уточненных утверждений, но ни одно из них не оказывается непосредственно и очевидно убедительным. Ни один из них больше не говорит от имени Господина, как на исходной стадии поговорок; оба понимают, что должны приводить доказательства своих утверждений, но обоим не удастся раз и навсегда установить эти утверждения. Смысл не в том, что «оба правы». Когда речь заходит о конкретных вопросах государственной политики, один из них может оказаться куда более прав, чем другой. Смысл в том, что никакая *буквальная* расшифровка их утверждений не сможет разрешить спор, ведь каждый из них остается произвольным Господином, пока он пытается воззвать к *буквальному, эксплицитному* свидетельству. Возможно, вопрос предполагает верный ответ, если допустить, что диспут ведется должным образом, но такой ответ никогда не может быть непосредственно представлен в форме *эксплицитного* содержания, которое изначально истинно в том же смысле, в каком вспышка молнии изначально ярка¹⁵.

То же верно для любого диспута, касающегося философских тезисов. Например, спор о том, какое из утверждений – «предельная реальность текуча» и «предельная реальность есть стазис под кажущейся текучестью» – истинно, рискует скатиться в жижековскую бесконечную дуэль противоположных поговорок. Верно, что в различные исторические периоды одна из этих философских альтернатив счита-

лась передовой, а другая – воплощением академического занудства, так же как псевдотрехмерная иллюзионистская живопись смотрелась свежо на заре итальянского Ренессанса, но была невыносимо банальна в кубистском Париже. Нет повода считать, что какое-либо философское утверждение имеет изначально более близкое отношение к реальности, нежели его противоположность, поскольку *реальность не сделана из утверждений*. Аристотель определял субстанцию как то, что может в разное время поддерживать противоположные качества; так же и реальность в некотором смысле может в разное время поддерживать разные истины. Следовательно, абсолютизм реальности может сочетаться с релятивизмом истин. Комический перевод Гёльдерлина Жижеком оказывается глупым не потому, что исходное стихотворение глупое, и не потому, что переводчик неправильно понимает совет Гёльдерлина, а потому, что всякое содержание изначально глупое. А содержание глупое, потому что *реальность не есть содержание*. Но это требует дополнительных объяснений.

Фон бытия

Наиболее важный момент в философии XX века наступил в 1927 году, когда Хайдеггер поставил вопрос о смысле бытия. Хотя вопрос этот может звучать помпезно и непонятно вплоть до полной бесплодности, Хайдеггер добивается в работе над ним реального прогресса. Из его мысли мы узнаем о недостаточности присутствия или наличности (*Vorhandenheit*). В возрасте двадцати девяти лет Хайдеггер начал перерабатывать феноменологию своего учителя Гуссерля, который пытался уберечь философию от поползновений естественных наук, настаивая, что все теории должны быть укоренены в свидетельствах, представленных непосредственно разуму. Возражение Хайдеггера состояло в том, что в основном наше взаимодействие с вещами состоит не в представленности разуму, а в том, что мы молчаливо принимаем вещи как данность и полагаемся на них. Такие сущности как стулья, полы, улицы, органы наших тел, грамматические правила родного языка обычно игнорируются до тех пор, пока они бесперебойно функционируют. Обычно только сбой позволяет нам их вообще заметить. Это тема знаменитого инструмент-анализа Хайдеггера, представленного в его Фрайбургских лекциях 1919 года¹⁶, но впервые опубликованного восемь лет

спустя в «Бытии и времени»¹⁷. Я часто писал об этом анализе¹⁸, и, несомненно, вся моя интеллектуальная карьера – не более чем попытка радикализировать его следствия.

Как часто случается в интеллектуальной истории, инструмент-анализ можно развить дальше, чем сам Хайдеггер когда-либо предполагал. Большинство его читателей считают, что этот анализ устанавливает приоритет бессознательной практики над сознательной теорией, так что эксплицитная теоретическая осознанность всплывает из тёмного фона скрытого повседневного «оперирования». Но такое прочтение упускает, что повседневное оперирование вещами искажает их не меньше, чем теоретизирование о них. Сидение на стуле исчерпывает его реальность не более, чем визуальное наблюдение этого стула. И человеческие теории, и человеческие практики уязвимы для внезапных выплесков неведомых свойств стульности стула, которая ускользает во тьму за пределами всякого человеческого доступа. Если продвинуться еще на один шаг, то можно увидеть, что то же верно и для неживых существ, поскольку стул и пол искажают друг друга не меньше, чем люди искажают стул.

Здесь мы можем увидеть причину изначальной глупости всякого содержания, выведенной из жижековской атаки на поговорки. Ни одно буквальное утверждение не конгруэнтно самой реальности, так же как ни один способ употребления инструмента не то же самое, что этот инструмент во всем богатстве его реальности. Или, как говорит Альфред Норт Уайтхед, «было бы легкомысленно принимать вербальные фразы за адекватное выражение пропозиций»¹⁹. Смысл бытия может быть даже определен как *непереводимость*. Язык (как и все остальное) должен стать искусством аллюзии, или непрямой речи, метафорической связи с реальностью, которая не может быть дана. Реализм не означает, что мы способны высказывать корректные предложения о реальном мире. Напротив, он означает, что реальность слишком реальна, чтобы перевестись без остатка в какое бы то ни было предложение, восприятие, практическое действие или что-либо еще. Преклоняться перед содержанием предложения – значит стать *догматиком*. Догматик – это тот, кто не может иначе взвесить качество мысли или утверждения, кроме как согласившись или не согласившись с ним. Если кто-то говорит «материализм истинен» и догматик соглашается, то догматик признает в нем родственную душу, не важно, насколько не-

брежно он или она рассуждает, и точно так же догматик отмахивается от того, кто говорит «материализм ложен», неважно, насколько свежи и инновационны основания для этого утверждения. Догматик считает, что истина считывается на поверхности мира, так что корректные и некорректные утверждения – возможно, когда-нибудь они будут формализованы и определяемы машинным способом – составляют арену, на которой открывается истина.

Но это именно то, что Кант делает невозможным, вводя раскол между явлениями и вещами-в-себе. С точки зрения Канта проблема догматической философии не в том, что она верит в вещи-в-себе (Кант в них тоже верит). Проблема в том, что догматик хочет сделать вещи-в-себе доступными для дискурсивных утверждений. В этом смысле атака Жижека на поговорки должна рассматриваться как шуточная молодежная версия знаменитых антиномий Канта, в которых утвердительные предложения о различных метафизических вопросах помещаются бок о бок на одной странице и оказываются в равной степени произвольными. Но все же ошибка Канта – и еще большая ошибка его последователей, немецких идеалистов – в том, что отношение явления к вещи-в-себе рассматривается с позиции «все или ничего», то есть, поскольку вещи-в-себе никогда не могут быть даны, мы либо ограничены дискуссиями об условиях человеческого опыта (Кант), либо обязаны уничтожить само понятие вещи-в-себе, заметив, что само это понятие есть явление в разуме (немецкий идеализм). Мало кто замечает, что оба подхода оставляют миссию *philosophia* – любви к мудрости людей, которые всегда одновременно обладают и не обладают истиной. Неспособность сделать вещи-в-себе непосредственно доступными не запрещает нам получать к ним доступ *опосредованно*. Изначальная глупость всякого содержания не означает изначально невозможность всякого знания, поскольку знание не обязано быть дискурсивным и непосредственным. Отсутствующая вещь-в-себе может оказывать гравитационное воздействие на внутреннее содержание знания, так же как Лавкрафт может намекать на физическую форму Ктулху, даже отрицая буквальные термины описания. Вместо репрезентативистского реализма Лавкрафт работает в рамках идиомы *weird-realism*, что отражено в заглавии данной книги.

Можно найти и другие древние и современные свидетельства в поддержку данного подхода. Несмотря на презрительное отношение

Сократа и Платона к риторике, Аристотель находил уместным посвящать половину учебного дня ее преподаванию своим ученикам. Это решение не было циничной уступкой испорченности наших собратьев-людей, но происходило из того факта, что риторика – необходимое искусство работы с фоном, на котором делается любое эксплицитное утверждение. В риторике доминирует *эптимема*, то есть пропозиция, которую не нужно излагать, поскольку она уже известна аудитории. Если мы скажем «через два года Обама будет в Белом доме», ни одному современному читателю этой книги не понадобится объяснение вроде «это значит, что в 2012 году Барак Обама будет переизбран на должность президента США, официальная резиденция которого называется Белый дом». Эти дополнительные умозаключения могут приниматься как должное точно так же, как в анализе Хайдеггера принимается как должное большая часть инструмент-сущего вокруг нас. Риторика – это искусство фона, и если философия – не наука фона, то я не знаю, что тогда. Аристотель развивает сходную мысль в «Поэтике». Жак Деррида попросту неправ²⁰, когда утверждает, что Аристотель мечтает подчинить все фигуральные значения единственному буквальному значению каждого слова. Аристотель отстаивает не единственность буквального значения каждого слова, но совсем другое понятие – единственного однозначного *бытия* каждой вещи. Аристотель – ни в коем случае не сторонник буквального парафраза, что видно по его восторженному отношению к поэтам и его точке зрения, что метафора – главный дар человечества.

В не столь давние времена за такой подход ратовал канадский медиатеоретик Маршалл Маклюэн – малоизвестный, но великий мастер риторики и секретов, которые она скрывает от прямого взгляда. Последнее всегда происходит с помощью какого-нибудь фонового медиума: для Маклюэна все споры о хорошем и плохом содержании телевизионных программ упускают из виду тот факт, что сам медиум телевидения изменяет наше поведение и стиль жизни независимо от того содержания, которое он передает. Вот почему для Маклюэна «медиум есть послание» (*medium is the message*), тогда как обычно предполагается, что «содержание есть послание». Эта точка зрения принимает наиболее радикальную форму в знаменитом утверждении Маклюэна «содержание или послание каждого конкретного медиума имеет примерно такое же значение, как рисунок на корпусе атомной бом-

бы»²¹. В важной поздней работе, написанной совместно с сыном Эриком²², Маклюэн формулирует эту идею в виде классического тривиума – как защиту риторики и грамматики, противопоставленных диалектике эксплицитного поверхностного содержания. Догматик – это диалектик в классическом смысле; художники и любители мудрости – риторики. И не из какого-то злонамеренного желания соблазнить неподготовленного слушателя, а из понимания, что фон – это место, где разворачивается все действие.

Мы уже отметили несколько примеров игнорирования скрытого фона наших действий и высказываний. Восприятия и действия не исчерпывают глубинную реальность вещей, с которыми мы имеем дело. Философия немецкого идеализма полагает, что в вещах и мыслях нет ничего, кроме их предельной доступности разуму. В догматических заявлениях предполагается (вопреки Уайтхеду), что вербальные пропозиции в принципе могут исчерпывать то, что они описывают. Эти феномены удивительно похожи на *академическое искусство* как его описывал (и ругал) великий художественный критик Гринберг. В своей сиднейской лекции «Модерн и постмодерн» он говорит следующее: «Академизм состоит в тенденции слишком доверять средствам (*medium*) какого-либо искусства»²³. Маклюэн был бы доволен этой формулировкой. Смысл не в том, чтобы принимать медиум как данность (так делает академическое искусство), и не в том, чтобы верить лживым утверждениям, что медиум может быть эксплицирован (так делает догматическая философия), а в том, чтобы производить содержания, находящиеся в отношениях непрозрачности или аллюзии с фоновым медиумом, который тем не менее действителен.

Наряду с академическим искусством Гринберг часто упоминает его наглого младшего брата – *китч*²⁴, эту низкопробную имитацию, которая предлагает безвкусное исполнение техник, в поте лица разработанных высоким искусством. Одна из очевидных форм китча в литературе – бульварное чтиво. Здесь фоновый медиум тоже принимается как данность. Если вы захотите напечатать рассказ в бульварном журнальчике с вестернами, просто вбросьте дюжину ковбоев, пару перестрелок, родео, любовную линию, перегон скота, дилижанс, пару стереотипных мексиканцев и индейцев, а также других шаблонных элементов жанра. В бульварном детективе непременно будет присутствовать суровый герой, несколько злодеев-преступников и равномер-

но рассыпанные по сюжету убийства. Бульварные ужастики и фантастика будут переполнены взятыми из ниоткуда монстрами и удивительными планетами, которые призваны поражать читателя новизной своего содержания, воспроизводя при этом лишь банальность устоявшихся жанровых рамок. Есть даже своего рода бульварная философия, в которой рациональный материалист (обычно рассказчик от первого лица) героически убивает орды иррациональных алхимиков, астрологов, шарлатанов, виталистов и христиан. Догматик – это бульварный философ. Хотя я не слышал, чтобы Гринберг комментировал Лавкрафта, увы, слишком легко представить реакцию, которая была бы подобна реакции Эдмунда Уилсона: «И правда в том, что эти рассказы были халтурой, написанной для таких изданий, как *Weird Tales* и *Amazing Stories*, где, на мой взгляд, им следовало бы и остаться»²⁵. Но если мы определяем бульварное чтение как литературу, не осознающую своего медиума, то уже проблематично отмахнуться от Лавкрафта как от бульварного писателя: Лавкрафт как никто другой осознавал свой медиум, что ясно показано в одной из его ключевых теоретических работ.

Самым цитируемым эссе Лавкрафта является, пожалуй, «Сверхъестественный ужас в литературе»²⁶ – подробный анализ этого жанра, заслуживший неожиданную похвалу Эдмунда Уилсона как «весьма достойная работа». Но нам гораздо интереснее ядовитые четырехстраничные «Некоторые заметки о межпланетной фантастике»²⁷. В этом эссе Лавкрафт говорит почти в уилсоновском тоне о кошмарном качестве большинства работ этого жанра: «Неискренность, условность, фальшивые эмоции и легкомысленная экстравагантность торжествуют в этом жанре почти у всех авторов. Поэтому среди такой фантастики очень редко встречаются произведения [например, романы Г. Дж. Уэллса – Г. Х.], которым можно присвоить статус истинной зрелости»²⁹. В большинстве своем эти рассказы полны «банальных, искусственных ситуаций, которые... превращают [рассказ] в механический продукт для усталых масс»³⁰, в них действуют «сумасшедшие ученые... их прекрасные дочери и подлые ассистенты... супергерои и тому подобные персонажи из макулатурных журналов»³¹. И в последнем восхитительном пассаже Лавкрафт осуждает такие клише жанра, как «поклонение путешественникам, словно богам», «участие в делах псевдочеловеческих королевств», «свадьбы с прекрасными антропоморфными принцессами», «стереотипный Армагеддон с лучевым оружием и космически-

ми кораблями», «придворные интриги и завистливые волшебники» и самое дивное – «угроза от волосатых человекообразных обезьян из полярных областей»³². Все эти примеры дают понять, что Лавкрафт, возможно, еще более жесткий критик бульварной литературы, чем Уилсон, и что как автор он прекрасно сознает, какое минное поле банальностей ему предстоит перейти.

И все же Лавкрафт поворачивает в направлении, которому Уилсон никогда не следовал, но которое наверняка одобрил бы Гринберг: «Автор сего комментария не считает, что идеи о полетах в космос и фантазии о других мирах не подходят для использования в литературе»³³. Поскольку есть лишь одна существенная ошибка, которая приводит авторов межпланетной фантастики к бульварной банальщине: «Ошибочно полагать, что любое число невозможных, невероятных или немислимых явлений можно успешно выразить посредством банального повествования об обычных действиях и эмоциях, которое ведется привычным тоном и в манере популярного романа»³⁴. Несколькими абзацами ниже он поясняет: «Надо всем остальным должна возвышаться абсолютная возмутительная чудовищность одного выбранного отклонения от законов Природы»³⁵. Затем следует один из важнейших пассажей в этом эссе:

Персонажи должны реагировать на него так же, как это делают настоящие люди, если им вдруг предстоит противостоять такому феномену в повседневной жизни, показывая потрясающее душу изумление. И любой обычный человек, естественно, реагировал бы эмоционально, а не так, как пишут в дешевой массовой литературе – спокойно, заученно, с минимальным проявлением чувств. Даже когда удивительное явление из той категории, к которой персонажи, как предполагается, привыкли, чувство страха, чуда и странности, которое читатель почувствовал бы, окажись он на месте героев рассказа, должно быть так или иначе предложено автором³⁶.

Другими словами, одного лишь необычного *содержания* иных миров недостаточно для достоверности. Если ваш герой, полуинопланетянин Зартан, убивает врагов на далекой ледяной планете Ортхумак своим верным аргоновым нейронным дегенератором, а потом женится на принцессе в жерле вулкана в теплоизоляционном костюме из тройной неонидной ткани, и все это излагается как обыденная цепочка событий, то у вас получится только дешевая тенденциозность «не-

обычного содержания». Десять тысяч дешевых писак могут попытаться выдумать еще более необычные биологические виды, оружие, химикаты и происшествия. Нельзя избавиться от клише путем простой вариации: замена шаблонного сумасшедшего ученого на здорового и добродушного ученого-собакочеловека, а всех свадеб – на героев, размножающихся слизистыми спорами, не затрагивает более глубинные клише. Подлинная банальность основной массы межпланетной фантастики лежит в идее, что простой новизны содержания достаточно для производства подлинной инновации. Контраргумент Лавкрафта удивительно схож с представлением Гринберга о модернистском искусстве: содержание произведения искусства должно демонстрировать некое мастерски сконструированное отношение с фоновыми условиями жанра. Чтобы произвести инновацию в научной фантастике, мы не можем просто заменить Нью-Йорк и Токио внегалактическими столицами с диковинными названиями; это было бы простой заменой знакомого содержания на содержание странное, но сопоставимое с ним (Гринберг сходным образом критикует сюрреализм). Вместо этого мы должны показать, как повседневная банальность Нью-Йорка и Токио подрывается изнутри, нарушив фоновые условия, предполагаемые самим существованием города как такового. Вместо того чтобы изобретать монстра с произвольным количеством щупалец и опасных ртов-присосок, а также телепатическим мозгом, мы должны признать, что никакой список произвольных *weird*-свойств не будет достаточным. Внутри наших монстров должен действовать какой-то более глубокий и более зловредный принцип, ускользающий от всякого подобного определения. Именно таким способом Лавкрафт избегает любой бульварщины, любого китча, любого академизма: систематически истощая содержание во славу фоновой энтимемы. У Лавкрафта медиум и есть послание.

Мне кажется, смогу передать дух этого создания

Один мой знакомый догматик однажды выказал недовольство лавкрафтовским Ктулху на том основании, что «дракон с головой осьминога – это не страшно». Но Ктулху описан не совсем так. Первое описание Лавкрафтом идола Ктулху звучит следующим образом: «Если я скажу, что в моем воображении, тоже несколько экстравагантном, воз-

никли одновременно образы осьминога, дракона и пародии на человека, то, мне кажется, смогу передать дух этого создания. ...Именно общее впечатление от этой фигуры делало ее пугающе ужасной» (СС 169; ЗК 57 – курсив Г. Х.). Тот факт, что футболки и фэнтезийные иллюстрации прямолинейно изображают Ктулху как дракона с осьминожьей головой – не вина Лавкрафта. Если бы он написал: «Я посмотрел на идола и увидел устрашающего монстра, который был частично драконом, частично осьминогом и частично карикатурой на человека», мы бы просто оставались в области бульварщины. Но, используя не прямой характер литературы, отличающий ее от живописи или кино, Лавкрафт намекает на осьминогодракона, в то же время подвешивая это буквальное описание трояким образом: (1) он принижает его значение, объявляя всего лишь продуктом «экстравагантного воображения»; (2) он уклончиво называет свое описание «кажется, передающим дух этого создания», а не строго корректным; (3) он просит нас игнорировать поверхностные свойства дракона и осьминога, смешанных с человеком, и сконцентрироваться на устрашающем «общем впечатлении», предполагая, что это общее впечатление представляет собой нечто большее, нежели буквальную комбинацию этих элементов. Искусный читатель Лавкрафта знает, что такого рода дебуквализирующий жест – не единичный случай в его рассказах, но является, возможно, главной стилистической чертой Лавкрафта как писателя. Я назвал это «вертикальным», или аллюзивным, аспектом лавкрафтианского стиля: зазор, который он устанавливает между неухватываемой вещью и смутно релевантным описанием, которое рассказчик пытается выстроить.

Другой пример обнаруживается в «Ужасе Данвича», когда три профессора созерцают разлагающийся труп Уилбера Уэйтли на полу Мискатоникской библиотеки: «Было бы банальным и не совсем точным утверждать, что никакое человеческое перо неспособно описать его, однако сказать, что его не смог бы ясно вообразить тот, чьи представления слишком тесно связаны с привычными на Земле формами жизни и с тремя известными нам измерениями, было бы совершенно справедливо» (ДН 389; ДУ 183 – пер. изм.). Здесь мы имеем «вертикальный» зазор, напоминающий описание идола Ктулху, и это тот случай, где я готов признать «ноуменальный» элемент в лавкрафтовском стиле. Приведенное выше предложение было бы испорчено, если бы

Лавкрафт принял одну из крайних альтернатив. Если бы он просто сказал, что «никакое человеческое перо не может описать его», мы бы имели один из самых дешевых трюков дурного бульварного чтива и поверхностного мышления. Если бы вместо этого он попытался шокировать нас одними лишь детальными описаниями чудовища, мы бы тоже склонились в сторону бульварщины. Но мы находим оговорку, которая нейтрализует первое клише («было бы банальным и не совсем точным утверждать»), а затем переходит в попытку описания, которое все равно почти невозможно визуализировать в буквальном терминах: «Верхняя от пояса часть тела была лишь наполовину антропоморфной: грудная клетка... имела загрубелый сегментарный кожный покров, сходный с панцирем аллигатора или крокодила. Спина была разукрашена черно-желтыми узорчатыми разводами и смутно напоминала чешуйчатую кожу некоторых змей. Вид ниже пояса вызывал еще больший ужас – ибо здесь кончалось малейшее сходство с человеком и начиналось нечто совершенно неопишваемое. Кожа, или, лучше сказать, шкура, была покрыта густой черной шерстью, а откуда-то из брюшины произрастало десятка два причудливо изогнутых зеленовато-серых щупальцев с красными присосками...» (DN 389; УД 119 – *пер. изм.*). Здесь имеет место нечто другое: «горизонтальный» *weird-эффект*, который я назвал бы не аллюзивным, а «кубистическим» за отсутствием лучшего термина. Власть языка больше не умаляется невозможно глубокой и далекой реальностью. Напротив, язык перегружается жадной избыточностью поверхностей и аспектов объекта. И снова невозможно не восхищаться техникой Лавкрафта. Эксплицитно описанный здесь образ и так достаточно трудно визуализировать, но сложность возрастает, когда в это неуловимое описание проникают такие характеристики, как «смутно напоминала» змей и «чешуйчатую» (*squatous* – слово, которое даже образованному читателю, скорее всего, придется посмотреть в словаре) кожу. А затем – решающий переход, как бы сообщающий нам: и хотя все это могло бы быть достаточно понятным, то, что происходит далее, впадает в сферу чистой фантазии.

Возьмем еще один пример «горизонтального» типа, на этот раз из области не зоологии, а архитектуры – еще одного поля, в котором Лавкрафт мастерски владеет затрудненным описанием. В «Хребтах безумия» профессор Дайер и его исследовательская группа летят через Ан-

тарктику в лагерь профессора Лейка, который, как они вскоре узнают, был полностью уничтожен. По пути они видят нечто, что Дайер называет «полярным миражом», хотя позднее оказывается, что это была пугающая проекция реального скрытого города. Дайер описывает его так: «Картина напоминала циклопический город мало того что невиданной – невообразимой архитектуры, где обширные скопления черных как ночь каменных построек являли чудовищное надругательство над законами геометрии, гротескные крайности мрачной фантазии» (ММ 508; ХБ 492). Эдмунд Уилсон отмахнулся бы от таких описаний как от низкокачественной литературы, но мы здесь должны не согласиться – по той простой причине, что этот пассаж весьма действенен. «Обширные скопления черных как ночь каменных построек» – идеально суггестивная и пугающая фраза, хотя и довольно трудная для точной визуализации. «Чудовищное надругательство над законами геометрии» было бы невозможно нарисовать или снять на пленку, но эта фраза оказывает мощный эффект на читателя, который может прочувствовать метафизическую тьму того места, где таким надругательствам дозволено существовать. Финальный элемент, «гротескные крайности мрачной фантазии», мог бы звучать сомнительно вне контекста. Но здесь он только затем, чтобы выразить личную тревогу Дайера после того, как реальная литературная работа уже проделана в двух первых элементах предложения. «Мрачная фантазия» (*sinister bizarre*) добавляет риторическую вишенку на торт после того, как сам торт уже приготовлен из черных как ночь каменных построек и надругательств над законами геометрии.

Вот стилистический мир Г. Ф. Лавкрафта – мир, в котором (1) реальные объекты замерли в невозможном напряжении с нарушенными способностями языка к описанию, и (2) видимые объекты демонстрируют невыносимые сейсмические трения с собственными качествами. Описание, подобное уилсоновскому, немедленно переходящее к буквализирующей насмешке над *содержанием* рассказов, не замечает главной черты Лавкрафта как писателя – дара, который (впрочем, Уилсон этого не замечает) Лавкрафт делит с Эдгаром Алланом По. Обычно мы вовсе не видим зазора между миром и нашими его описаниями. Но Лавкрафт открывает мир, в котором этот зазор доминирует, и это делает его истинным воплощением *антибульварной* литературы. Вот где зерно истины в описании Лавкрафта как кантианского

автора «ноуменальных» ужасов. Верно, что такое описание становится опасным, если оно заставит нас проглядеть материалистическую и совершенно не ноуменальную сторону Лавкрафта. Как формулирует Уэльбек: «Что такое этот Великий Ктулху? Комбинация электронов, как и мы»³⁷. Но если утверждение Уэльбека верно в негативном смысле, то есть лавкрафтовские монстры – это не духи или души, то эти монстры и не просто электроны – не более чем кантовские вещи-в-себе сделаны из электронов.

Феноменологический зазор

Лавкрафт не бульварный писатель, который пытается заставить нас поверить ему с помощью пустых деклараций относительно удивительных свойств созданий из иных миров. Напротив, он почти болезненно внимателен к фону, ускользающему от определенности любого высказывания, – внимателен до такой степени, что прилагает множество сил и энергии к тому, чтобы подорвать собственные утверждения. Таким образом, лавкрафтовская проза производит зазор между реальностью и ее доступностью для нас; это «кантианская» сторона его письма. Тем не менее, как я описал в своей статье 2008 года, у Лавкрафта происходит и кое-что еще, включающее новый зазор внутри собственно явления. Чтобы понять это, мы должны кратко обратиться к непонятому гению Эдмунда Гуссерля, основателя феноменологии³⁸.

Ранее мы говорили о попытке Хайдеггера радикализировать феноменологию. Тогда как Гуссерль находил основания философии в описании того, как вещи являются сознанию, Хайдеггер отмечал, что мы обычно имеем дело с вещами в той степени, в какой они *не* явлены. По сути, Хайдеггер обвиняет Гуссерля в идеализме, а сциентистская философия часто обвиняет его в том же еще суровее. И это обвинение не совсем беспочвенно. Хотя Гуссерль постоянно говорит о том, каким образом интенциональность сознания означает то, что мы всегда выходим за пределы себя, будучи направлены на объекты в мире, все же эти объекты не обладают иной реальностью, кроме реальности коррелятов чьего-либо сознания. Говорить о сущностях, взаимодействующих между собой без потенциального сознающего наблюдателя, было бы для Гуссерля абсурдно. Но хотя феноменология – это

безусловный идеализм, этот идеализм содержит в себе зерно величия Гуссерля. Поскольку, хотя предшествующие ученики Brentano пытались различить объект вне сознания и содержимое сознания, идеализм Гуссерля не оставил других вариантов, кроме как схлопнуть и объект, и субъект в сферу сознания. И этим шагом Гуссерль достиг главного озарения в своей карьере, которое крайне редко признается таковым.

Традиция эмпиризма, оказавшая сильное влияние на Brentano, учителя Гуссерля, относится к объектам как к произвольным пучкам качеств. Наблюдать банан – значит всего лишь наблюдать такие качества, как «желтый», «длинный», «мягкий», «сладкий». Поскольку это все, с чем мы имеем дело непосредственно, нет смысла говорить о каком-то исходном объекте под названием «банан». Это слово всего лишь прозвище для коллективного собрания непосредственно встречаемых нами свойств. Теперь, если этот эмпирический взгляд на вещи, видимо, ограничивается тем, что непосредственно доступно сознанию, это может показаться вершиной феноменологической строгости в глазах Гуссерля. Но это не так. В «Логических исследованиях» Гуссерль тихо, но радикально расходится с Brentano и говорит нам, что неверно, что опыт – это «опытные содержания». В опыте мы имеем дело в первую очередь с *объектами*, а не с содержаниями, так что конкретные содержания восприятия всегда оказываются подчиненными объектам. Когда я наблюдаю пса по имени Вуди, он всегда предстает мне с определенного угла и на определенном расстоянии, он может лаять или молчать. Но я смотрю именно на пса Вуди, а не на Вуди-в-определенном-очень-конкретном-аспекте. Если Вуди начнет бегать или лаять, я не скажу, что теперь это другой объект, связанный лишь «семейным сходством» с предыдущим Вуди. Нет, я скажу, что пес Вуди поменял некоторые свои характеристики, при этом оставаясь Вуди.

Именно это Гуссерль называет «объективирующим актом», и это не просто отдельное событие среди других в жизни нашего сознания. Гуссерль эксплицитно утверждает, что опыт состоит из объективирующих актов, а не из конкретных определенных содержаний. Заметьте, что это аргумент, который обычно ожидаешь от философа единичных субстанций вроде Аристотеля, – но с одним ключевым отличием. Аристотель говорит об индивидуальных вещах отдельно

от человеческого контакта с ними, тогда как Гуссерль обнаруживает разлом *внутри* царства опыта, который прочно удерживается даже для воображаемых сущностей, не обладающих реальностью за пределами нашего взаимодействия с ними. Галлюцинация единорога – тоже объективирующий акт, хотя никакого единорога во внешнем мире нет. Скорость воображаемого наркоманом единорога может быть различна, как и степень его агрессивности, то есть эти качества могут меняться от одного момента к другому, но от этого единорог не становится другой вещью. Теперь можно было бы задать вопрос, как доказать, что единорог является как тот же самый единорог, или Вуди – как тот же Вуди. Ответ таков: поскольку мы здесь не имеем дела ни с чем реальным, скрытым или изъятым, а только с объектами непосредственного опыта, нам самим судить об этом.

Для Гуссерля есть только интенциональные объекты, рассматриваемые разными способами в разные моменты времени, в соответствии с разными набросками (*Abschattungen*). Они каждое мгновение изменяются, что значит, что наравне с хайдеггеровским напряжением между реальными объектами и их доступными поверхностными характеристиками у нас есть отдельное гуссерлевское напряжение между совершенно не скрываемыми интенциональными объектами и их переливчатой радужной поверхностью качеств. Часто ошибочно заявляют, что гуссерлевские интенциональные объекты изъяты за своими набросками, так же как хайдеггеровское инструмент-сущее, но это неверно. На самом деле в философии Гуссерля невозможно никакое хайдеггеровское изъятие. Если я интендирую флаг Род-Айленда, значит, я уже нахожусь в прямом контакте с флагом как объектом опыта, признаю его реальность в пространстве опыта; конкретные качества флага, с которыми я имею дело в каждый отдельный момент времени, не скрывают флаг как унитарный объект, а существуют как что-то дополнительное, рассыпанное по его поверхности.

Из-за стерильного привкуса термина «интенциональный», а также широко распространенного заблуждения, что этот термин означает «указывающий наружу» сферы сознания³², лучше переименовать интенциональную сферу в «чувственное» пространство. У Хайдеггера мы находим напряжение между реальными объектами и чувственными качествами, явление реального молотка блуждает где-то за теми молотковыми качествами, которые мы испытываем в опыте. В случае

же гуссерлевских набросков мы видим другое напряжение: между *чувственными* объектами и *чувственными* качествами, где флаг Род-Айленда остается для нас самим собой, как бы он ни колыбался на ветру на набережной Провиденса. И здесь мы видим две главных оси литературного стиля Лавкрафта: «вертикальный» зазор между непознаваемыми объектами и их осязательными качествами, и «горизонтальный», или «кубистический», зазор между доступным объектом и его щедрым избытком многочисленных чувственных поверхностей.

Но Гуссерль также осознает странное дополнительное напряжение между *чувственными* объектами и их *реальными* качествами. Это становится ясно из самого феноменологического метода, который работает путем «зйдетической вариации». Например, если мы хотим обнаружить истинные неотъемлемые характеристики данного в опыте флага, которые делают его именно флагом, а не полотенцем, и флагом именно Род-Айленда, а не Айовы или Мэриленда, мы можем либо некоторое время наблюдать за его многочисленными вариациями, чтобы определить, какие черты для него существенны и устойчивы, или (что более вероятно) проварьировать его характеристики в нашем сознании с помощью воображения. В результате этого процесса у нас остаются уже не наброски (всего лишь случайные качества чувственных объектов), а по-настоящему ключевые качества вещи. Но эти качества сами по себе не являются чувственными, поскольку ни в какой момент времени никакое явление флага не обладает ими всеми в полной мере. Гуссерль говорит нам, что такие качества могут быть познаны только интеллектуально, а не в чувственной форме. И хотя Гуссерль считает, что их можно уловить непосредственно с помощью «сущностной интуиции», мы в XXI веке уже прошли школу его бунтаря-ученика Хайдеггера и потому знаем, что нечувственное всегда изымается в тень бытия, будучи непереводаемо ни в какую форму человеческого доступа.

Если сформулировать кратко, Хайдеггер показывает нам напряжение между реальным объектом и чувственным качеством. Гуссерль демонстрирует нам нормальный случай напряжения между чувственным объектом и чувственным качеством, а также теоретический способ поведения на тот случай, когда мы пытаемся обнаружить реальные качества чувственного объекта. Теперь следует задать вопрос, есть ли параллельное напряжение между реальными объек-

тами и их реальными качествами. Ответ – да; хотя потому, что такое напряжение реализуется только на уровне изъятия, оно остается недоступным для нас иначе как через аллюзию. Лейбниц понимает, что монады должны быть едины, но также он понимает, что они должны обладать множеством черт, чтобы не оказаться взаимозаменяемыми с другими монадами в безликой идентичности так называемых голых единичностей⁴⁰. Хавьер Субири также обсуждает это напряжение между реальной вещью как целым и той же реальной вещью как систематической множественностью характеристик⁴¹.

Теперь на нашу карту мира нанесены четыре базовых напряжения. Их список может быть расширен до десяти, если мы не будем ограничиваться парами объект/качество. Но для целей данной книги четырех достаточно. В «Четверояком объекте» я рассматривал эти напряжения в контексте того, что я назвал «онтографией»⁴². В той книге я пытался показать, что хайдеггеровское напряжение RO-SQ может называться «пространство», гуссерлевское напряжение SO-SQ может называться «время», гуссерлевское SO-RQ можно назвать «эйдос», а RO-RQ Лейбница и Субири – «сущность»*. Но, поскольку данная книга посвящена скорее литературе, чем собственно метафизике, нет необходимости специально заучивать эти термины. Нужно только отметить, что Лавкрафт – писатель до странности чуткий ко всем четырем базовым напряжениям онтографии и этого достаточно, чтобы выбрать его поэтом-лауреатом объектно-ориентированной философии.

Лавкрафтианская онтография

Как уже говорилось, немецкий поэт Гёльдерлин был господствующим литературным героем всей континентальной философии последнего времени. Ответственность за такое положение вещей преимущественно лежит на Хайдеггере, который регулярно читал лекционные курсы о гимнах Гёльдерлина и относился к нему как к фигуре бесконечно значимой для философии. Что же делает Гёльдерлина столь великим

* Здесь и далее мы сохраняем английский вариант сокращений (см., например: Харман Г. Четвероякий объект / пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 100). RO – *real object* (реальный объект), RQ – *real qualities* (реальные качества), SO – *sensual object* (чувственный объект), SQ – *sensual qualities* (чувственные качества).

в глазах Хайдеггера? Философ открыто обращается к этому вопросу в начале эссе «Гёльдерлин и сущность поэзии»:

Почему, с целью показа сущности поэзии, выбраны работы Гёльдерлина? Отчего не Гомер или Софокл, не Вергилий или Данте, не Шекспир или Гёте? Ведь сущность поэзии реализована также и в произведениях этих поэтов, причем даже более полно, чем в рано и внезапно обрывающемся творчестве Гёльдерлина.

Может быть. И все-таки избран Гёльдерлин и только он... <...> ...Единственно потому, что поэзия Гёльдерлина несет поэтическое назначение – собственно сочинять сущность поэзии. Для нас Гёльдерлин – *поэт поэта* в некотором совершенном смысле. Вот почему он избран⁴³.

Тот же вопрос можно было бы задать о Лавкрафте. Если мы ищем философских глубин у литератора, то почему не взять Сервантеса или Толстого, Джойса или Мелвилла, Мэри Шелли или Достоевского? Почему, наконец, не По, официального литературного предшественника Лавкрафта? Наш ответ будет сходен с ответом Хайдеггера на вопрос о Гёльдерлине, но со следующей поправкой: я не буду делать хайдеггеровское заявление, что Лавкрафт пишет рассказы о сущности написания рассказов, но сделаю даже более радикальное – Лавкрафт пишет рассказы о сущности *философии*. Лавкрафт – образцовый писатель онтографии с ее множественными поляризациями в сердце реальных и чувственных объектов. По этой причине я написал в статье 2008 года: «Великий Ктулху должен сменить Минерву на посту духа-покровителя философов, а река Мискатоник стать нашим новым Рейном и Истром. Хайдеггеровское прочтение Гёльдерлина оказалось унылым и ханжеским, а значит, философии нужен новый литературный герой»⁴⁴.

Мы уже обсуждали склонность Лавкрафта подрывать собственные буквальные описания – это главный метод, с помощью которого он избегает впадения в бульварную литературу, не осознающую собственных фоновых условий. Мы также видели, что он достигает этого различными способами. Временами Лавкрафт делает это, отделяя вещь как некое тёмное, мрачное целое от ее осязаемых качеств. Так происходит, например, в «Зове Ктулху»: загадочным образом «структура кладки словно проглотила Паркера, когда он свалился и оказался под... острым углом, который вел себя как тупой» (СС 194; ЗК 93 – *пер. изм.*). Как правило, каждый раз, когда мы натываемся на пассаж у Лав-

крафта, который *буквально* невозможно визуализировать, вроде этого, мы имеем дело с первым типом напряжения между реальным объектом и его чувственными качествами, столь сходным с хайдеггеровским инструмент-анализом. В других случаях встречается «кубистическое» напряжение между чувственными, или не-скрытыми, объектами и их чувственными качествами, которые скапливаются в пугающем избытке. Хороший пример можно найти в «Мгле над Инсмутом», когда рассказчик впервые встречает отвратительного водителя автобуса, который, скорее всего, принадлежит к инсмутским рыбожаболюдям: «Ага, подумал я, это и есть Джо Сарджент, о котором мне рассказывал билетер. И еще *до того, как я успел внимательно его рассмотреть, меня охватила волна инстинктивного отвращения, которое я не мог ни сдержать, ни объяснить*» (SI 597; МИ 304 – курсив Г. Х.). Хотя на первый взгляд это может показаться вертикальной аллюзией на глубины реальности, лежащие глубже всякого языка, за этим пассажем следует подробный список всевозможных проблематичных черт внешности Сарджента. Он слишком длинен, чтобы цитировать полностью, достаточно будет сказать, что он напоминает труды Гуссерля или Пикассо по анализу многогранных поверхностей дрозда, который *не* изымается из всякого опыта, а просто окружен множеством чувственных планов.

Еще один хороший пример появляется в лавкрафтовском описании фамильяра ведьмы по имени Бурый Дженкин: «Очевидцы рассказывали, что зверек покрыт длинной шерстью, по форме сходен с крысой, имеет необыкновенно острые зубы; мордочка его, снизу и по бокам также поросшая шерстью, удивительно напоминает болезненно сморщенное человеческое лицо, а крошечные лапки выглядят как миниатюрная копия человеческих кистей. <...> Голос отвратительного существа... представляет собой невообразимо отвратительный писк, но при всем том оно свободно изъясняется на всех известных языках» (WH 658; ВД 237). Хотя Бурый Дженкин, в отличие от угла, нарушающего законы геометрии, не полностью непредставим, этот маленький монстр вряд ли сойдет за эмпиристский «пучок качеств» из-за того, насколько пугающе широк диапазон черт, в нем соединенных. Бурого Дженкина можно даже принять за пародию на эмпиризм Юма, в которой за всей массой качеств должно стоять какое-то омерзительное единство, собирающее вместе все эти гротескные черты. Еще один

пример встречаем в «Хребтах безумия» при описании далекого города, искаженного полярным миражом:

На усеченных конусах, то ступенчатых, то желобчатых, громоздились высокие цилиндрические столбы, иные из которых имели луковичный контур и многие венчались зазубренными дисками; множество плит – где прямоугольных, где круглых, где пятиконечных звездчатых – складывались, большая поверх меньшей, в странные, расширявшиеся снизу вверх конструкции. Составные конусы и пирамиды стояли сами по себе или на цилиндрах, кубах, низких усеченных конусах и пирамидах; игольчатые шпильки встречались странными пучками по пять штук (MM 508–509; XB 492–493).

Никому больше в мировой литературе не удавалось столь эффективно применять подобные словоизвержения. Здесь, как и в кубистической живописи, есть четкое разделение между множеством граней, которые вещь являет окружающему миру, и загадочным организующим принципом, который удерживает вместе чудовищные черты.

Есть также второй гуссерлианский случай, в котором чувственный объект находится в напряжении с его *реальными* качествами. Хотя у Лавкрафта он встречается куда реже, чем у Гуссерля, он попадает в его рассказах каждый раз, когда на сцене появляются ученые и пытаются классифицировать черты представшего перед ними объекта – безуспешно, несмотря на все их аналитические усилия. Вернемся к «Снам в ведьмином доме», где объект, предположительно извлеченный Джилменом из сна, ставит в тупик эксперта:

От статуэтки отломали одну из треугольных ножек-лучей и подвергли ее химическому анализу. Профессор Эллери установил, что в необычном сплаве содержатся платина, железо, теллур и еще по меньшей мере три неизвестных вещества с огромным атомным весом, идентифицировать которые современная наука совершенно не в состоянии. Они не просто отличаются от всех известных элементов, но и вообще не укладываются в Периодическую таблицу – даже в еще оставшиеся в ней пустые клетки (WH 677; ВД 265).

Тот факт, что мы здесь имеем дело не с каким-то загадочным изытым объектом, а с совершенно доступным объектом, *черты* которого изыты от изучения, Лавкрафт подчеркивает, не преминув насмешливо

проинформировать нас, что данный объект выставлен на всеобщее обозрение в экспозиции музея в Аркхеме. Похожий случай уже имел место в «Цвете иных миров», когда анализ фрагментов метеорита завел науку в тупик, несмотря на образцовые стеклянные пробирки, обработку древесным углем, испытание бурой, кислородно-водородные горелки, спектроскопию, молотки и наковальни (CS 344; ЦМ 217).

Это оставляет нас с четвертым напряжением – между реальным объектом и его реальными качествами. Такие моменты наиболее заметны в творчестве Лавкрафта, когда он говорит о самых дальних уголках космоса, где правят божества и силы столь причудливые, что их можно обозначить только дав им произвольное личное имя, так как никакие их чувственные качества не доступны. Например, в том же «Сне в ведьмином доме» читаем, что «Джилмен почти готов был подчиниться и отправиться вместе с ведьмой, Бурым Дженкином и тем, третьим, к трону хаоса, туда, где бездумно играют тонкие флейты. Его останавливало только упоминание об Азатоте – из книги „Некрономикон“ он знал, что этим именем обозначают исконное зло, слишком ужасное, чтобы его можно было описать» (WH 664; ВД 247). Здесь последняя фраза позволяет нам понять, что мы имеем дело с реальным, или неопишуемым, объектом, тогда как тонкие и бездумные флейты непостижимы ровно настолько, чтобы мы могли проинтерпретировать их как тёмную аллюзию на реальные свойства трона Хаоса, а не как буквальное описание того, что наблюдатель мог бы испытать, оказавшись там лично.

Как испортить шутку

Мой однокурсник однажды попросил одного остроумного преподавателя объяснить философию Ричарда Рорти. Тот ответил следующее: «Проще говоря, надо все развенчать, и останется только прагматизм и американская демократия». Вот вам еще один извод критики путем буквализации. Но если и можно оспорить то, в какой степени это резюме соответствует интеллектуальному пути Рорти, оно настолько убийственно, что масштаб фигуры Рорти в философии следовало бы оценивать по тому, насколько его работы не вписываются в это резюме.

Мы также обнаруживаем, что *шутки* крайне уязвимы для буквализации, которая их почти всегда убивает. Возьмите следующую простецкую шутку, которая, согласно результатам опроса, несколько лет назад заняла первое место по популярности в Бельгии (любимые шутки других стран были намного хуже): «Есть три типа людей: те, кто умеет считать, и те, кто не умеет». Эту умеренно смешную ремарку можно испортить как минимум двумя разными способами. Один – превратить ее в буквальное утверждение, не содержащее никакого парадокса: «Есть два типа людей: те, кто умеет считать, и те, кто не умеет». Получилась банальная классификация, а не шутка. Другой способ испортить шутку – слишком подробно объяснить ее: «Есть три типа людей: те, кто умеет считать, и те, кто не умеет. Это смешно, потому что человек, отпускающий эту шутку, по-видимому, сам не умеет считать! Вы заметили, что он сказал, что есть три типа людей, но перечислил только два? Он сам смешон!» Это общее свойство шуток и фокусов. В международном сообществе фокусников установлено правило: секреты фокусов нельзя рассказывать посторонним. Аналогичным образом едва одетые тела обычно более привлекательны, чем полностью обнаженные – нудистская колония, в которой свободно и обыденно говорят о сексе, вряд ли возбуждает больше, чем обычный мир скрытых под одеждой намеков.

Но помимо буквализации есть и другие способы портить утверждения, шутки, фокусы, эрос или что угодно другое. Возьмем, например, как всегда хорошо написанный пассаж из Ницше – возможно, величайшего стилиста в истории философии (главным его конкурентом был бы, конечно же, Платон). Говоря о Шекспире в «Ессе Номо», Ницше восклицает: «...Что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутком!»⁴⁵ Вот прекрасный образчик прозы Ницше – звонкой, краткой и восхитительно парадоксальной. Но вообразите, что Ницше был бы скучным буквалистом, который не умеет вовремя остановиться. Тогда он мог бы написать что-нибудь такое: «Что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутком! Хотя мы могли бы ожидать, что работы Шекспира являются прямым отражением его личности, современная психология говорит нам противоположное. Фактически то, что человек пишет, зачастую противоположно тому, что он чувствует внутри. В случае Шекспира клоунада в его комедиях могла быть попыткой уравнове-

сильно болезненные личные переживания внешней демонстрацией позитивных эмоций». Если говорящий это не учитель, пытающийся разжевать материал детям, то это зануда, проклятие любого компанийского разговора, вымученно раскладывающий по полочкам то, что и так уже всем понятно. Это эквивалент жижексовской шуточной редукции Гёльдерлина: «Решение может быть совсем рядом».

Но плодить аллюзии – не единственная цель писателя, а трансформация аллюзии в буквальное утверждение – не единственный способ испортить меткое высказывание. К вышеописанному зануде мы можем добавить еще нескольких персонажей, способных напрочь испортить формулировку Ницше:

- Простак: «Каким же счастливым должен был быть Шекспир, чтобы так часто играть шута!» (Здесь парадокс разрушается ради поверхностного соответствия между жизнью автора и его работами.)
- Строгий судия: «Что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутом! И должен отметить, что мне кажется довольно жалким, что Шекспир так хочет внимания и разыгрывает из себя шута, чтобы нам понравиться». (Холодная отстраненность Ницше и его нейтральное отношение к человеческим страстям тонет в ядовитом болоте личного презрения.)
- Шалтай-Болтай: «Что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутом! По крайней мере, я в этом уверен. Но есть возможность, что на самом деле он был счастлив. Кто его знает». (Здесь мы теряем воинственную решительность Ницше.)
- Себялюб: «Что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутом! Но я-то совсем не такой. Лично я предпочитаю сбалансированный подход к жизни, поэтому мне нет необходимости компенсировать». (Живой интерес Ницше к окружающему миру уступает мелкому буржуазному нарциссизму.)
- Соль земли: «Может, он и притворяется шутом, но меня на мякине не проведешь. Я-то знаю, что старик Вилли хлебнул горя!»

(Тут мы совершенно теряем аристократическую элегантность стиля Ницше.)

- Таратора: «Что следовало выстрадать Шекспиру, Мольеру, Аристофану, Плавту, Менандру, Ювеналу, Рабле и Брехту, чтобы почувствовать необходимость стать шутами!» (Он уже не обращается к Шекспиру как один человек к другому. Вместо этого получается невнятное обобщающее утверждение о длинном списке авторов.)
- Педант: «В пьесах Шекспира встречаются моменты радостной аффектации, которые, возможно, представляют собой инверсию его „истинного“ состояния сознания. По этому вопросу была проделана большая работа, но полное исследование не является предметом данного эссе. См.: Джонсон 1994а, Майнер, Шалтгровер и др., 1997». (Этот персонаж сочетает в себе черты Шалтая-Болтая и зануды-буквалиста.)

Согласно знаменитому принципу Карла Поппера, теория является научной, только если она может быть фальсифицирована. Я бы пошел дальше и сказал не только то, что утверждение действительно лишь в том случае, если его можно испортить, но и что качество утверждения тем выше, чем большим числом способов его можно испортить. В конце концов, тот факт, что утверждение можно испортить, означает, что этого до сих пор не произошло. Это также означает, что мы можем использовать возможные способы его испортить, а иногда, возможно, и *улучшить* как метод анализа эффектов литературного высказывания. Во второй части данной книги мы будем часто использовать этот метод.

Пустынный и любопытный ландшафт

Щели между объектами и их качествами не всегда столь эксплицитны, как в тех случаях, когда Лавкрафт намеренно парализует собственный язык. Простые метафорические эффекты тоже могут делать это, не достигая истинно лавкрафтианских пропорций. Как я утверждал в «Партизанской метафизике»⁴⁶, говоря о близко связанных теориях Макса Блэка и Хосе Ортега-и-Гассета, метафора успешно переносит чувственные качества с чувственного объекта на реальный: в до-

вольно скучном примере Блэка «человек – это волк» волчьи качества лишаются их обычного альянса с чувственным волком и ставятся на службу смутному и изъятому человеку-объекту, который одновременно притягивает и отталкивает свои новые, волчьи качества. Выбирая наиболее метафорический пассаж из Лавкрафта, можно вспомнить случай, когда Ктулху временно взрывается после столкновения с кораблем: «Взрыв был такой, будто лопнул гигантский пузырь, и вместе с тем было отвратительное ощущение разрезаемой титанической медузы, сопровождаемое зловонием тысячи разверстых могил и звуком, который бывший помощник капитана не решился описать» (СС 195; ЗК 94 – *пер. изм.*). Последняя оговорка довершает впечатление ужаса. Она ложно намекает, что описание этого звука могло бы быть выполнено, и таким образом приписывает помощнику капитана невозможную способность объяснить этот звук, если бы он того пожелал. Двойное притяжение и отторжение между объектом и качеством также проявляется в литературной фигуре под названием катахреза. Возьмите лавкрафтовскую фразу «Великий Ктулху жирно соскользнул в воду» (СС 195; ЗК 94 – *пер. изм.*), из которой поначалу неочевидно, как движение соскальзывания в воду может обладать качеством «жирное». Но все же определенное жидкостное сходство между водой и жиром делает это сочетание уютно реальным, подобно двум очень близким оттенкам цвета пиджака и галстука стильного молодого архитектора.

Но мы также должны рассмотреть примеры хорошего письма, не прибегающие собственно к метафоре. Поскольку я уже ссылался на Клемента Гринберга, одного из лучших стилистов XX века, давайте возьмем фрагмент из его эссе 1941 года памяти Пауля Клее: «Вопреки собственным устремлениям, Клее [его искусство] не претендует на какие-то высказывания в большом стиле; оно концентрируется в относительно небольшой области, которую он прорабатывает и утончает. Оно движется в интимной атмосфере, среди друзей и знакомцев, оно принадлежит Берну, Базелю, Цюриху, старому Мюнхену, региону ярких, живых маленьких городков...»⁴⁷ Здесь нет лавкрафтианского самостириания перед лицом неопишуемых изъятых сущностей, нет игр с массами неохватываемых качеств, чтобы создать мерцающий дух или «общее впечатление» Швейцарии, неидеально проявленный в отдельных ее городах. Нет, этот пассаж хорош просто потому, что Грин-

берг говорит что-то новое и свежее об окружении Клее, вызывает в воображении тепло узкого дружеского круга (в отличие от шумного космополитичного окружения Пикассо) и ментально помещает этот регион на карту, называя четыре всем известных города, тогда как искомый дух, который он старается воплотить, – провинциальный, но яркий и живой. Не создавая эксплицитных щелей внутри объектов, Гринберг извлекает релевантные объекты из тени равнодушия и делает их мишенью нашего внимания.

Этот вопрос важно обсудить, потому что Лавкрафт тоже вполне способен писать таким образом. Я знаю в английской прозе немного более удачных фрагментов, чем первые две страницы «Ужаса Данвича», который начинается так: «Если судьба когда-нибудь забросит вас в центральную часть северного Массачусетса и вам доведется сбиться с пути на развилке дорог у пика Эйлсбери, что за Динз-Корнерз, вашему взору откроется пустынный и любопытный ландшафт» (DH 370; УД 90 – *пер. изм.*). Стилистически это вряд ли лавкрафтовский фирменный прием, поскольку здесь нет никакого неопишуемого субстрата, или обширных скоплений противоречивых качеств, или даже его любимых прилагательных типа «сверхъестественный», «омерзительный» или «чудовищный» (именно за такие словечки его поспешил бы осудить Уилсон). Нет, Лавкрафт начинает рассказ в смутно угрожающем тоне, который успешно вызывает в читателе серьезное и слегка обеспокоенное настроение. Путешественник повернул не в ту сторону на развилке; территория пустынна и любопытна; Динз-Корнерз и Эйлсбери приводятся тоном географического авторитета, хотя оба топонима, по-видимому, выдуманы Лавкрафтом. Пассаж продолжается в том же духе: «С приближением к холмам густые леса, покрывающие их склоны, внушают еще большее опасение, нежели подозрительные каменные кольца на их вершинах. Вам хотелось бы держаться подальше от этих темных откосов, вырисовывающихся во всем своем мрачном великолепии...» (DH 370; УД 91–92).

Не всякое искусство эксплицитно производит зазоры внутри объектов, что столь часто делает Лавкрафт. Но оно должно производить что-то вроде *искренности* или *вовлеченности*, нас должно по-настоящему завораживать то, что нам представляют. Лавкрафтовские гнусные провалы между объектами и качествами могут это делать, но то же может и шутка, простая хорошо рассказанная история или тихий ритм

пассажа, который представляет нам объекты каким-то образом отвечающие нашим заботам. Под «искренностью» я имею в виду не то, что произведения искусства должны быть щепетильными или морально правильными, а просто то, что они должны быть захватывающими. Брат Джейсон в «Шуме и ярости» Фолкнера – один из самых отвратительных циников в мировой литературе, но все же он завораживает нас именно по этой причине. То же относится к преступникам-либертенам де Сада в «120 днях Содома» и к сартровскому безрадостному Рокантену в «Тошноте». Искренность означает, что персонаж или объект действительно есть то, что он есть, и именно потому он нам интересен. Если в нашем нормальном взаимодействии с миром мы можем использовать вещи смутно, как простые инструменты, покорные нашей воле, то отмеченная искренностью вещь проявляет подлинную внутреннюю жизнь. Но таким образом все же создается некоторый зазор между вещью и ее доступностью, и беспокойство Лавкрафта перед лицом неопикуемых объектов демонстрирует эстетический разлом в его наиболее эксплицитной форме.

Комическая и трагическая интенциональность

Средневековый термин «интенциональность» был возрожден Францем Brentano в его классической философской работе 1874 года «Психология с эмпирической точки зрения»⁴⁸. Данный термин быстро стал столпом в работах его учеников и среди них – Гуссерля. Читателям, не занимающимся профессионально философией, не следует думать, что это слово имеет какое-то отношение к «интенции» в том смысле, что кто-то хочет чего-то достичь своими действиями. Напротив, интенциональность в философском смысле означает, что ментальные акты (в отличие от актов физических, говорит Brentano) всегда направлены на какой-то объект. Желать – значит желать чего-то, любить или ненавидеть – значит любить или ненавидеть что-то или кого-то, делать суждение – значит судить о чем-то конкретном. Вопреки популярному и вместе с тем ошибочному мнению многих, ссылающихся на Brentano и Гуссерля, эти интенциональные объекты не что-то, на что мы нацелены *вне* разума: они существуют *внутри* сознания как чисто имманентные характеристики опыта. Мы можем ненавидеть или сомневаться в воображаемых объектах, например. Но

хотя интенциональности сознания и недостаточно, чтобы избежать идеализма⁴⁹, нет такого опыта, в котором нет интенциональных объектов.

Таким образом, интенциональность работает как «клей», скрепляющий субъект и объект в виде постоянных коррелятов друг друга. Но в дополнение к этой склеивающей функции интенциональность также имеет функцию «избирательную». Ведь мои интенции не только показывают, что я связан с миром, а не плаваю в пустоте как бестелесное сознание; они еще и показывают, что конкретно находится «в фокусе» именно моей жизни, а не других людей. До некоторой степени мы – то, на что направлена наша интенция, и то же верно для авторов художественной литературы. В мире Хемингуэя бои быков, военные действия, охота и соблазнение медсестер входят в спектр вероятных и часто встречающихся событий; в мире Лавкрафта, конечно, все эти события немыслимы. Читая Лавкрафта, мы часто встречаем псевдочеловеческие голоса со странными жужжащими, вибрирующими или хлюпающими призвуками, которые мы никогда бы не встретили у Джейн Остин. Провинциальные ухаживания и тяжбы за наследство Остин, в свою очередь, отсутствуют в литературном мире Кафки, запутанные подробности юридических процессов которого были бы немыслимы в романе де Сада. Таким же образом мы можем допустить некий подвижный спектр возможных неожиданностей, которые могут встретиться в философском тексте, но мы очень сильно бы удивились, если бы трактат по метафизике содержал результаты скачек или вклейку с порнографической картинкой. В этом смысле, говоря об интенциональности как общей характеристике всякого опыта сознания, мы также можем говорить о *конкретных* интенциональностях как определяющих мир каждого индивида или литературного произведения.

Строго говоря, есть два различных типа интенциональности. Одна – непосредственная, которая есть у нас в любой момент. Другая – вторичная интенциональность, действие которой мы наблюдаем в другом человеке, животном или неодушевленном предмете (Бергсон показал, что последнее возможно, в своей работе о смехе⁵⁰) или в самих себе, когда мы размышляем о своем статусе как мыслящего агента или персонажа, представленного миру. Например, рассказы Лавкрафта часто заставляют нас представлять себе угрожающие ланд-

шафты, едва укладываемые в границы описуемого, чудовищных созданий, которые лишь наполовину проявляются в осязаемой форме, уважаемые университеты и их сотрудники и т. д. Но мы также встречаем *реакции* его рассказчиков на все это. Последние обычно говорят от первого лица и являются непосредственными участниками описываемых событий⁵¹. Мне кажется важным обратить на это внимание, поскольку даже такой великий критик, как Уилсон, смешивает эти два уровня, когда принижает стилистические таланты Лавкрафта:

Один из худших недостатков Лавкрафта состоит в его непрерывных попытках повысить ожидания читателя, рассыпав по рассказу такие прилагательные, как «ужасный» (*horrible*), «кошмарный» (*terrible*), «пугающий» (*frightful*), «благоговейный» (*awesome*), «жуткий» (*eerie*), «weird-овый», «запретный» (*forbidden*), «недозволенный» (*unhallowed*), «нечестивый» (*unholy*), « богохульный» (*blasphemous*), «адский» (*hellish*) и «инфернальный» (*infernal*). Несомненно, одно из правил написания действенного хоррора – никогда не использовать эти слова...⁵²

Конечно, обычно правило хорошего письма и мышления – не позволять прилагательным работать за вас. Но в данном случае Уилсон промахивается. У Лавкрафта такие прилагательные редко служат хлипкими первичными инструментами запугивания читателя, как предполагает Уилсон. Лавкрафт посыпает ими уже законченное описание, словно пряностями, отражающими возбужденное ментальное состояние рассказчика, а не наше собственное непосредственное ощущение от описанной сцены. Рассмотрим следующее описание странных символов на постаменте идола Ктулху, найденного в Луизиане: «Эта надпись странными значками, подобно материалу и изображению, относилась к чему-то ужасно далекому от всего известного человеку; письмена казались отвратным напоминанием о древних и недоступных познанию циклах жизни, о которых у нас не было ни малейшего представления» (СС 176; ЗК 67 – *пер. изм.*). В пику Уилсону это не плохая литература, несмотря на встречающиеся слова «ужасно», «отвратным» и «недоступных» (*unhallowed*). Поскольку текст держится не на этих прилагательных, а на предшествующем описании идола и тревожном замешательстве археологов, почти неспособных помочь инспектору Лейграссу. Прилагательные, которые так не нравятся Уилсону, всего

лишь подтверждение и усиление того, в чем нас уже убедило искусное мастерство Лавкрафта.

Таким образом, это первое деление интенциональности: различие между первичным интересом, который мы питаем к тому, что мы испытываем в настоящий момент, и вторичным интересом, наблюдаемым нами у других интенциональных агентов. Но мы также должны ввести второе разделение – на «комическую» и «трагическую» интенциональность. Это разделение Аристотель определяет в терминах, которые следует принимать совершенно всерьез: «Такая же разница и между трагедией и комедией – одна стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние»⁵³. Это определение может быть принято без оговорок, если мы четко понимаем, что в данном контексте значит «лучшие» и «худшие». Люди могут быть лучше или хуже современников во многих отношениях: по социальному статусу, богатству, уму, этическим достоинствам, атлетическим достижениям, красоте. Но высокое положение в любой из перечисленных областей не гарантирует, что его обладатель не будет порой выглядеть комично, а низкий статус не исключает возможности трагедии. Мы высмеиваем причуды семьи Кеннеди или конкурсанток «Мисс Вселенная», как бы они ни превосходили нас богатством, общественным положением или физической привлекательностью. И наоборот, мы обнаруживаем, что рабы, глупцы и бедняки порой оказываются среди величайших героев трагической литературы, способной заставить плакать диктаторов и миллионеров. В конечном итоге единственное, что может пониматься здесь под «лучшими» и «худшими» людьми – это лучше или хуже в смысле того, на что они расходуют свою энергию и что принимают всерьез. Трагический персонаж занят объектами и событиями, которые вызывают наше уважение или интерес, тогда как комический персонаж направляет свое внимание на те вещи, которые мы считаем смешными, – от резиновых красных носов и до претензий на социальную значимость и абсурдных пристрастий и влечений.

Это приводит нас к еще одному знаменитому классическому высказыванию о комедии и трагедии. В конце «Пира» Платона (223d) Аристодем краем уха слышит вот что: «Сократ вынудил [собеседников] признать, что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также

и поэтом комическим»⁵⁴. Даже отложив в сторону примеры таких фигур, как Шекспир, который явно мастерски владел обоими жанрами, легко заметить, что комическое и трагическое столь близки, что легко переходят друг в друга. Если клоун Момбо* падает замертво от сердечного приступа, делая зверушек из воздушных шариков для детей в торговом центре, мы наблюдаем внезапное превращение комического в трагическое. И наоборот, если жертва супружеской неверности – всего лишь Арлекин в комедии *дель арте***, а Токио разрушает неубедительный резиновый рептилоидный монстр, а не настоящая атомная бомба, то даже семейная трагедия или массовая гибель людей могут стать объектами здорового смеха.

Интереснее, чем эти примеры, впрочем, было бы намеренное и контролируемое смешение комического и трагического *одновременно*. И вот это Лавкрафт делает довольно искусно: трагический элемент обычно происходит непосредственно из изображаемых им ужасов, а комическая сторона порождается абсурдно благопристойной или ханжеской реакцией лавкрафтовского героя на инциденты, которые, как мы знаем, оказываются куда хуже, нежели ему первоначально представляется. Например, когда рассказчик заканчивает свой разговор с пьяницей Зейдоком в доках Инсмута, мы читаем следующее: «Йа! Йа! Ктулху фтагн! Ф'нглуй мглу'наф Ктулху Р'льех вгах-нагл фтага... Старый Зейдок уже нес совершеннейший бред» (SI 622; MI 338). Но мы, читатели, знаем, что это не просто пьяные выкрики – знаем настолько хорошо, что рассказчик становится комической фигурой, несмотря на нависшую над ним опасность, которую он настолько не осознает. Несколько абзацев спустя, когда кошмарная история Зейдока достигает своего завершения, испуг не мешает рассказчику надеяться, что «позднее я бы мог трезво проанализировать рассказ старика, отсеять все лишнее и вычленить зерно исторической аллегории» (SI 625; MI 343); до смешного изнеженный академичный отклик на космический

* Момбо (настоящее имя Фред Петрик, 1907–2001) – клоун, снискавший большую популярность в штате Айова и на телевидении.

** Комедия *дель арте* (итал. *commedia dell'arte*), или комедия масок, – вид итальянской народной комедии XVI–XVIII веков, в которой различные сюжеты разыгрывались стандартным набором персонажей-масок с фиксированными характеристиками и особенностями: напр., Панталоне – скупой старик, Изабелла – юная влюбленная девушка, Арлекин – глупый и бесчестный слуга и т.д.

ужас, который, как мы, читатели, знаем, готов разверзнуться. Эффект комический и трагический одновременно – и он регулярно встречается у Лавкрафта как писателя, о чем не следует забывать в дальнейшем.

Стиль и содержание

Любого значительного писателя или художника характеризует стиль. Этот стиль не исчерпывается «эмпирическим» описанием – суммой всех работ, которые этот человек фактически произвел. Напротив, нам следует отстаивать *реалистическую* концепцию стиля как чего-то, что никогда не воплощается полностью ни в каком конечном каталоге работ. Если бы Пикассо написал серию видов горы Сен-Виктуар*, в них все равно узнавалась бы кисть Пикассо, так же как серия изображений гитары Сезанном не оставляла бы сомнений в том, что это Сезанн, а не Пикассо. Описывая некоторые действия своих друзей словами «это не в их стиле», мы не имеем в виду, что данные действия не сочетаются с их фактическими действиями в прошлом, а что эти действия каким-то образом не вписываются в их *стиль*. Определенный тип поведения может быть социальным *tour de force* [достижением – *фр.*] в Бостоне, но неуместным в Лос-Анджелесе, и наоборот. Можно даже сказать, что у самих объектов есть стиль, ведь апельсин или подкова – это нечто большее, чем конкретный визуальный силуэт апельсина или подковы в какой-либо отдельный момент времени.

Но, как уже говорилось выше, было бы слишком просто представлять стиль как исток всякой интеллектуальной глубины, а содержание – как поверхностный и банальный план. Мир Лавкрафта состоит не только из его манеры удерживать объекты на расстоянии или разбивать их на дюжины горячих поверхностей. Для него также характерно, что его рассказчики обычно оказываются неразговорчивыми академическими учеными, пассивно наблюдающими развертывающиеся ужасы, а не людьми действия, которые участвуют в боях с быками или получают ранения, как герои Хемингуэя. Таким же образом философия – это не просто сопротивление догматизму во имя

* Гора Сен-Виктуар – один из любимых сюжетов Сезанна, которому он посвятил 87 полотен.

мудрости, которую можно любить, но невозможно обрести. Каждая философия рано или поздно приходит к некоей уверенности, которая также начинает считаться своего рода догмой. В конце концов, мы знаем Лейбница не по неуверенным сомнениям его антидогматической любви к мудрости, а по определенному набору доктрин, ассоциируемых с его именем.

В некотором смысле, взаимодействие между стилем и содержанием – главная тема данной книги. Заглавие «*Weird*-реализм» предполагает, что наш план – проработать произведения Лавкрафта, чтобы получить более глубокое понимание того, что такое реализм. Большинство философских реализмов имеют «репрезентативистский» характер. Такие теории полагают не только, что реальный мир существует даже за пределами всякого человеческого контакта с ним, но и что эта реальность может быть адекватно отражена с помощью естественных наук или какого-либо другого метода познания. Высказанные в данной книге замечания против парафраза и о глупости всякого содержания намекают на то, что это невозможно. Никакая реальность не может быть непосредственно переведена в какую бы то ни было репрезентацию. Сама реальность – *weird*, потому что реальность несоизмерима с любой попыткой ее репрезентировать или измерить. Лавкрафт в исключительной степени осознает это затруднение, и с его помощью мы, возможно, сможем научиться говорить что-то, не говоря этого, или, выражаясь в философских терминах, любить мудрость, не обладая ею. Когда дело касается познания реальности, аллюзия и намек – наши лучшие друзья.

Во второй части мы оторвемся от этих общих философских рассуждений и в подробностях рассмотрим стиль многочисленных пассажей Лавкрафта. Сто – красивое круглое число, предполагающее безмерные усилия, поэтому я отобрал сотню интересных лавкрафтовских пассажей, взяв примерно по дюжине из каждого из восьми его самых популярных произведений. Хотя я буду разбирать их в хронологическом порядке, я не буду уделять внимание пересказу сюжетов. Нашей техникой будет рассмотрение индивидуальных фрагментов и обнаружение того, что делает их действенными. Один из методов такого поиска – попытка испортить. Выяснив, как некий пассаж можно сделать хуже, мы непрямым путем выходим на его достоинства. В некоторых случаях мы сможем предложить *улучшения* даже столь талантли-

вому писателю, как Лавкрафт. Например, я с удовольствием удалил бы первый абзац «Шепчущего из тьмы» с неловкой попыткой вбросить читателя в разгар действия и начал бы с прямолинейного второго абзаца: «События, сыгравшие столь значительную роль в моей жизни, случились во время печально знаменитого Вермонтского наводнения 3 ноября 1927 года...» (WD 415; ШТ 299). В конце этого длительного упражнения мы окажемся в более сильной позиции, чтобы предложить несколько более общих размышлений о реализме и о косвенном модусе доступа к реальности, обнаруживающемся в литературных текстах Лавкрафта.

Часть II
СТИЛЬ ЛАВКРАФТА
В ДЕЙСТВИИ

Зов Ктулху

Этот рассказ написан в Провиденсе в 1926 году и наполнен многочисленными локациями и институциями из родного города Лавкрафта: Университет Брауна, Уильямс-стрит, Тейер-стрит, колоритное здание Флер-де-Лиз-Билдинг и близлежащий Клуб искусств Провиденса. Рассказ касается нескольких идолов крылатого осьминогоподобного создания, обнаруженных независимо в разных частях света – в центре отвратительного вудуистского ритуала в Луизиане, среди племени выродившихся эскимосов XIX века и в Провиденсе в виде недавней работы скульптора-декадента. По-видимому, существует широко распространенный культ Ктулху, ужасающего создания, в честь которого называется рассказ. В рассказе происходит несколько смертей в результате попыток защитить культ и ответных попыток полиции и ученых его подавить.

Тем не менее это краткое изложение мало что говорит нам об этом рассказе как литературе. Невзирая на замечания Эдмунда Уилсона, конкретные сюжетные линии можно либо хвалить, либо высмеивать в соответствии с текущей интеллектуальной модой, но все же ничто не дает оснований *a priori* исключить возможность того, что рассказ о гигантском спящем чудовище может оказаться литературным шедевром. «Зов Ктулху» лучше оценить не по краткому пересказу сюжета, а рассмотрев дюжину-другую пассажей, взятых непосредственно из произведения, не перефразируя их в бульварно-буквалистской форме. К тому же один из особых талантов Лавкрафта – острое сознание того, что даже его собственные слова являются всего лишь парафразом реальности, которая ускользает от всякой буквальной речи.

1. Успокоительный оптимизм

«Теософы высказали догадку о внушающем благоговейный страх великом космическом цикле, в котором весь наш мир и человеческая раса – лишь кратковременный эпизод. От их намеков на странные проявления давно минувшего кровь стыла бы в жилах, не будь они выражены в терминах, прикрывающих все успокоительным оптимизмом» (СС 167; 3К 55).

Серия условно связанных между собой «старших текстов» Лавкрафта начинается с первого абзаца «Зова Ктулху» и его мрачных космологических намеков. Пассаж выше – краткий фрагмент из него. Чтобы испортить этот пассаж, достаточно высказать его в буквальной форме: «Некоторые люди считают, что человеческая раса – лишь одна маленькая часть более масштабной истории, в которой странные внеземные виды играют гораздо более значительную роль. Они пытаются придать этому факту позитивное звучание, но на самом деле это довольно пугающе, если задуматься». В этой комически буквальной версии мы встречаемся со спекуляцией, которая обычно пользуется популярностью среди подростков и психов – именно таких читателей Уилсон приписывает бульварному журналу *Weird Tales*, для которого Лавкрафт часто писал. Но оригинальный пассаж Лавкрафта звучит скорее зловеще, чем банально, и демонстрирует высокий уровень литературного мастерства. Мы можем сконцентрировать внимание на трех моментах, которые делают его столь действенным: «теософы», «кратковременный эпизод» и «прикрывающих успокоительным оптимизмом». Давайте начнем со второго.

Ход человеческой жизни поддерживается рядом взаимосвязанных традиций. Маленькими детьми мы встречаем престарелых членов семьи и подслушиваем рассказы еще более старших поколений. Они уходят в глубь времен, к изначальным национальным и расовым историям, которые формируют глубинный фон нашего в конечном счете тривиального состояния. Я частенько задумывался о своих далеких предках, блуждавших по лесам Германии и Богемии и совершавших набеги на более окультуренные форпосты Цезаря. Еще раньше наши дальние родичи изобрели клинопись и колесо, а в какой-то более отдаленной точке все ветви человечества сходятся в умеренной саванне Восточной Африки. Эволюция рассказывает нам о еще более отдален-

ных событиях, и где-то в глубине времен даже овощи и грибы оказываются нашими непосредственными родичами. Эти размышления показывают, что все сложные хитросплетения литературной, культурной и политической истории человечества совершенно меркнут на фоне безграничной тьмы времен. Это смутно напоминает нам, что и мы в свою очередь уйдем во тьму для наших отдаленных потомков, которые, возможно, покажутся нам совершенно гротескными или даже заслуживающими геноцида, если бы в нашей власти было стереть их с лица земли. Но Лавкрафт идет дальше. Мы незначительны не только по сравнению с долгой историей гоминид и геологическим и атмосферным генезисом Земли, но, что гораздо хуже, во «внушающем благоговейный страх великом космическом цикле» даже наши растительные сородичи оказываются вчерашним днем. Эта тривиализация и человеческой, и планетарной истории – один из фирменных приемов Лавкрафта; он демонстрирует космическую конечность более пугающую, чем кантовская метафизическая конечность. С точки зрения Лавкрафта, ускользает от понимания не непознаваемая вещь-в-себе, а ужасающие создания из других времен и мест, которые могут вмешаться в наше существование.

«Теософия» часто отсылает к мистицизму индустриальной эпохи, связанному с именем мадам Блаватской, и вызывает в памяти образы спиритического сеанса и доски Уиджа. Но эта традиция имеет благородные интеллектуальные корни в работах Корнелия Агриппы, Парацельса и Якоба Бёме и восходит к платоническим и древнеиндийским школам. Лавкрафт часто дополняет список подлинных фигур вымышленными мыслителями, придуманными им или писателями его круга: Ф. В. фон Юнцт и безумный араб Абдул Альхазред. Поскольку постулирование иномирных чудовищ автоматически переключает Лавкрафта в глазах его критиков в подростковый регистр, писатель старательно вплетает в свои работы классическую мудрость веков. Он регулярно перемешивает имена своих вымышленных мудрецов и средневековых арабских и еврейских мыслителей. Тем самым его письмо приобретает ощущение стоящего за ним исторического багажа – как будто не сам Лавкрафт, но вся человеческая история тайно вовлечена в борьбу со скрытыми сущностями, которые теперь вырываются на свободу в Массачусетсе, Вермонте или Антарктиде. Отмахиваясь от «успокоительного оптимизма» более современных теософов, Лавкрафт

присваивает их предполагаемый доступ к другим мирам и использует его в своих целях, одновременно дистанцируясь от их поверхностного успокоительного гуманизма. И здесь мы видим вторую важную черту лавкрафтовского письма: история человечества изображается как жизнерадостный фасад, прикрывающий кошмарную правду, осознаваемую лишь редкими учеными, мистиками и матросами-полукровками.

Будет отмечено, что действенность этого пассажа не имеет ничего общего с эксплицитным раскалыванием связей между объектами и их качествами. Он лишь помещает людей в контекст, который тривиализирует всю сумму их политических, интеллектуальных и технических достижений и низводит всю их длинную историю до мгновения. Но насколько это связано с напряжением объект/качество, центральным для этой книги, – вопрос третьей части.

2. Общее впечатление

«Если я скажу, что в моем воображении, тоже несколько экстравагантном, возникли одновременно образы осьминога, дракона и пародии на человека, то, мне кажется, смогу передать дух этого создания. ...Причем именно *общее впечатление* от этой фигуры делало ее пугающе ужасной» (СС 169; ЗК 57).

Буквалист может (и часто делает это) испортить данный пассаж, грубо передав его примерно так: «Он выглядел как помесь осьминога, дракона и человека». Но эта версия – всего лишь бульварщина.

Нет более не-лавкрафтианского философа, чем Дэвид Юм – вдохновляющий мыслитель и выдающийся стилист, который тем не менее всегда делает слегка завышенные философские ставки. Юм – святой покровитель философских разоблачителей, но, хотя разоблачение имеет свое применение, это вынос мусора – вторичное дело, которое следует выполнять раз в месяц. В известном пассаже в своем «Исследовании...» 1748 года Юм говорит: «Думая о золотой горе, мы только соединяем две совместимые друг с другом идеи – золота и горы, которые и раньше были нам известны. Мы можем представить себе добродетельную лошадь, потому что на основании собственного переживания способны представить себе добродетель и можем присоединить это представление к фигуре и образу лошади – животного,

хорошо нам известного»⁵⁵. Подобно Эдмунду Гуссерлю в XX веке, Лавкрафт выступает радикально против Юма в вопросе о том, как вещь относится к ее качествам. Заметьте, каким абсурдным было бы юмовское прочтение этого пассажа: «Думая о Ктулху, мы только соединяем три совместимые друг с другом идеи: осьминога, дракона и человека, которые и раньше были нам известны». Столь же абсурдным был бы переписанный на лавкрафтианский манер пассаж Юма: «Если я скажу, что в моем воображении, тоже несколько экстравагантном, возник образ золотой горы, то, мне кажется, смогу передать дух этого предмета... причем именно общее впечатление от этой фигуры делало ее пугающе ужасной».

Для Юма сознанию наиболее доступны качества, и наши понятия о «вещах» и «объектах» могут быть заменены пучками качеств, по которым мы их знаем. Хотя в разговорах о «материализме Лавкрафта» есть зерно истины, это не тот уверенный научный материализм, который имеет целью рассеивание тайн. Напротив, это материализм, который включает современную науку в долгую историю запутавшихся алхимиков и мистиков. Как и Гуссерль, Лавкрафт видит объект в целом как первичный, а любую группу ощутимых качеств – как полностью зависимую от этого первичного целого. Но Гуссерля занимают обыденные примеры – скворцы и почтовые ящики, не исчерпываемые своими сериями качества, тогда как Лавкрафт заставляет нас *ощутить* различие, используя объекты, угрожающие существованию человека. Для каждого объекта, в том числе Ктулху, есть «дух» и «общее впечатление», несводимые к веселеньким пучкам осьминожьих, драконьих и человеческих качеств. Те, кто утверждает, что такой пучок качеств не страшен, совершенно правы. Но они зря думают, что Ктулху и есть такой пучок.

3. Впавшие в истерику левантийцы

«Участились оргии колдунов-вуду на Гаити; корреспонденты из Африки также сообщали о каких-то волнениях в народе. Американские официальные представители на Филиппинах отмечали тревожное поведение некоторых племен, а в Нью-Йорке группу полицейских в ночь с 22 на 23 марта окружила возбужденная толпа впавших в истерику левантийцев» (СС 174; ЗК 64).

Расизм может только испортить философа (см. снисходительные замечания Хайдеггера о «сенегальских неграх» в блестящем во всех прочих отношениях инструмент-анализе 1919 года⁵⁶). Но в некоторых редких случаях реакционные взгляды могут улучшить воображение писателя. Уэльбек уже отмечал, что расизм Лавкрафта может оказаться как раз таким случаем: «Теперь речь уже не идет о „хорошо воспитанном“ расизме „белых англосаксонских протестантов“; это ненависть животная, ненависть зверя, посаженного в клетку и вынужденного делить свою клетку со зверями другой – и сомнительной – породы»⁵⁷. Уэльбек отсылает здесь к следующей невероятной вспышке в письме Лавкрафта к Фрэнку Белкнапу Лонгу о населении нью-йоркского Нижнего Ист-Сайда:

Штуковины органического происхождения – итало-семито-монголоиды, которые наводняют это жуткое чрево, даже в вымученном воображении нельзя представить себе относящимися к человеческому роду. Это чудовищные и расплывчатые наброски питекантропа и амебы, кое-как слепленные из какого-то ила, смрадного и вязкого, получившегося в результате земляного гниения, которые пресмыкаются и перетекают по улицам и в улицах грязи, входя и выходя в окна и двери таким образом, который не наводит ни на что другое, кроме мыслей о всепобеждающем черве, или о малоприятных вещах, изошедших из морских бездн⁵⁸.

Если бы что-то подобное встретилось в письме Хайдеггера, это был бы скандал, способный похоронить его репутацию^{*}; в «Майн Кампф» Гитлера это был бы один из многих проходных примеров. Однако, хотя этот пассаж показывает Лавкрафта-человека не в лучшем свете, наша реакция должна быть в первую очередь литературной. Заметьте, что напыщенная двухдефисная конструкция «итало-семито-монголоиды» выкидывает нас далеко за пределы любой конкретной чужой расы. «Что за племя могло спровоцировать на такой „водопад“? – справедливо недоумевает Уэльбек. – Действующие этнические реалии имеют тенденцию размываться... Это галлюцинирующее видение сто-

* Данная книга была написана в 2011 г., то есть до публикации «Черных тетрадей» Хайдеггера (*Heidegger M. Überlegungen II–VI [Schwarze Hefte 1931–1938]*, Frankfurt-am-Main: Vittorio Klostermann, 2014; рус. пер.: *Хайдеггер М. Размышления II–VI [Черные тетради 1931–1938]* / пер. с нем. А. Б. Григорьева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016) и скандала вокруг них.

ит непосредственно у истоков описания кошмарных существ, населяющих цикл Ктулху»⁵⁹.

Отвратительный с этической и политической точки зрения расизм Лавкрафта, несомненно, эффективен в чисто литературных терминах. Прежде мы видели, как Лавкрафт обращает историю человечества и планеты в прах путем сравнения с обширными циклами времени и эволюции, смутно угадываемым теософической традицией. Но параллельно с проблесками истины, которые Лавкрафт находит в работах Парацельса, Бёме и воображаемого фон Юнцта, обостренным чутьем к обширным космическим циклам обладают представители не-белых рас. Белые империалистические нации эпохи Лавкрафта оказываются совершенно бессильными против тайного сговора между чудовищными древними созданиями и их колонизированными эмиссарами на земле. Встречаются смутные намеки на народные волнения в Индии, по-видимому, слишком пугающие, чтобы говорить о них иначе как «сдержанно». В Южной Африке предсказываются некие «зловещие события», зафиксированные издателем западной газеты. На Филиппинах беспорядки. И в довершение картины ужас приходит к самому порогу: даже в Нью-Йорке полицию осаждает «возбужденная толпа впавших в истерику левантийцев». Здесь сомнительное обобщение «левантийцы» используется как единый каузальный агент, которому придается общее качество «впавший в истерику», что звучало бы очень смешно, если бы реальные жители Леванта не могли воспринять это как оскорбление. Хотя легко представить себе, как жестко раскритиковал бы этот пассаж поздний Эдвард Саид, в некотором смысле саидовская критика была бы мимо цели. Как бы оно ни заслуживало обвинения в ориентализме, лавкрафтовское упоминание толпы впавших в истерику левантинцев действительно пугает, причем, по-видимому, даже читателей из нынешнего Ливана и Сирии. Впрочем, белые люди не полностью защищены от контактов с древними расами, как видно из кошмаров скульптора Уилкокса.

Фактически лучшим способом *испортить* приведенный в начале этого подраздела пассаж было бы вычистить из него весь неудобный ориентализм: «Провиденс не был единственным местом, где в это время происходили странные события. Проблемы также затронули представителей столь разных культур, как индийская, гаитянская, африканская и филиппинская». Толерантный либеральный автор этого

варианта определенно лучше Лавкрафта как гражданин мира XXI века, но гораздо менее эффектен в производстве ужаса.

4. Наичернейшие разновидности вуду

«...Полиция не могла отнестись к [этим обрядам] иначе, как к какому-то тёмному культу, прежде им неизвестному, но куда более дьявольскому, чем наичернейшие разновидности африканского вуду» (CC 175; 3K 65–66 – *пер. изм.*).

Здесь мы снова видим следы отвращения Лавкрафта к Африке, также отраженные в значительном количестве темнокожих среди всевозможных злобных моряков и культистов в его рассказах. Мимоходом будет интересно отметить, что в этих рассказах женщины обычно не вступают с заговоры со Старшими Расами. Единственное яркое исключение – Лавиния Уэйтли в «Ужасе Данвича», генетически неполноценная и уродливая альбиночка, забеременевшая от какого-то иномирного создания. В остальном у Лавкрафта встречается лишь несколько отдельных упоминаний женщин в негативном ключе, которые часто объясняются общим элементом этнического или расового ужаса. Мать, у которой похитили ребенка, он удостоивает лишь звания «неповоротливой работницы местной прачечной по имени Анастасия Волейко» (WH 680; ВД 271 – *пер. изм.*), а омерзительная рыбоподобная официантка в Инсмуте описывается несведущим рассказчиком как «плосконогая девица с невероятно толстыми неуклюжими руками» (SI 627; МИ 345 – *пер. изм.*). Кроме Лавинии Уэйтли, единственная женщина, играющая центральную роль в лавкрафтовском космическом ужасе – предположительно белая женщина-ведьма Кеция Мейсон (WH 654; ВД 230), но даже там есть расистское эхо частичного воплощения Кеции в ее крысopodobном фамилиаре Буром Дженкине. Учитывая неловкость, всегда окрашивавшую личные отношения Лавкрафта с женщинами, легко вообразить альтернативного Лавкрафта – со склонностью не к расизму, а к мизогинии, в рассказах которого ужасающие орды женщин вступали бы в добровольные соития с древними расами. Но, за исключением странной беременности Лавинии, единственное упоминание сексуальности в «старших текстах» Лавкрафта встречается в намеках старика Зейдока на насильственное скрещивание людей с рыбожабами в «Мгле над Инсмутом». Менее благопристойный или

более мизогиничный Лавкрафт мог бы легко посвятить этой теме куда больше материала.

Возвращаясь к фрагменту из начала подраздела, я предлагаю испортить его следующим образом: «Думаете, африканский культ вуду страшный? Я вам расскажу вот что: культ, который полиция обнаружила в болоте, был бесконечно хуже». Интересно задуматься, почему этот испорченный вариант не работает. Во-первых, он начинает не с того. Большинство из нас не живут в страхе перед африканскими культурами вуду, и если и размышляют о них, то исключительно с точки зрения антропологии. Начать с требования содрогнуться перед тем, что никогда нас не беспокоило, а затем попытаться превзойти этот страх, заявив, что нашлось нечто более страшное, – это риторическая осечка, которая не ведет за собой читателя.

Лавкрафт делает нечто более тонкое и действенное. «Полиция не могла отнестись к этим обрядам иначе, как к какому-то тёмному культу, прежде им неизвестному» – уже хорошее начало: обнаружен тёмный и совершенно неизвестный культ. Еще лучше, что этот культ был обнаружен *полицией*, – намек на то, что деятельность культа является опасной и нелегальной, а это автоматически будит наш интерес. Однако подлинный ключ к этому пассажи – после запятой: «...Но куда более дьявольскому, чем наичернейшие разновидности африканского вуду». Здесь Лавкрафт не полагается на чей-то уже существующий страх перед африканским культом вуду, который, как уже упоминалось, никого особо не пугает. Прием Лавкрафта куда хитрее. Он не просто объявляет этот культ чем-то выходящим за устрашающие пределы вуду, но триангулирует: он заимствует ужас от неопределенного загадочного культа, одалживает его вуду, а потом возвращает обратно с процентами своему неопределенному культу. Можно привести другой пример того же рода. Если кто-то скажет «молодая Ингрид Бергман в глазах шведского зрителя была прекраснее самой Аниты Содерблом», сравнение прозвучит впечатляюще, даже если вы никогда не слышали об Аните Содерблом (которой на самом деле не существует). Такая форма предложения заставляет нас думать, что Содерблом, по-видимому, была весьма и весьма хороша собой, а Бергман – еще более того. То же происходит и в пассаже Лавкрафта. Если бы он просто сказал нам «африканские культы вуду очень страшные и опасные» мы бы вряд ли ему поверили. Но фон для экстремального срав-

нения скрыто убеждает нас *не только* в том, что культ должен быть действительно очень и очень страшным, раз он хуже, чем африканское вуду, *но и* в том, что африканское вуду, видимо, тоже очень страшное, если уж его используют в качестве отправной точки для описания чего-то еще более ужасающего. Если кто-то скажет «Джордж Буш – худший американский президент со времен Милларда Филлмора», вы не только услышите эксплицитное негативное мнение о Буше, но и обнаружите себя молчаливо *соглашающейся* с негативным суждением о Филлморе, даже если ничего о нем не знаете. Или возьмите такой пример: «Пища, предложенная нам туземцами, представляла собой отвратную жирную массу гораздо более противную, чем самая маслянистая и вонючая арахисовая паста». Это передает ощущение ужаса даже тем из нас, кто любит арахисовую пасту. По аналогии со знаменитым аргументом «соломенного чучела»*, назовем эту литературную фигуру «соломенным дьяволом». В процитированном выше пассаже Лавкрафт мастерски заставляет неименуемое выглядеть ужасным, рассказывая нам, что оно еще хуже, нежели то, с чем мы уже знакомы и чего совершенно не боимся.

5. Потомки племени Лафитта

«Тамошние поселенцы, по большей части грубые, но дружелюбные потомки племени Лафитта, были в ужасе от непонятных явлений, происходивших по ночам» (СС 178; ЗК 69).

Пират Жан Лафитт промышлял в окрестностях Нового Орлеана в начале XIX века: периодически отстаивая американские интересы в пикку британцам; периодически вступая в схватки – как на стороне Испании, так и против нее. Представляя рассказ о болотном культе Ктулху как легенду, имеющую хождение среди потомков команды Лафитта, Лавкрафт придает жизненность и правдоподобность своим *weird*-повествованиям путем одновременного их обоснования как в вымысле, так и в реальности. Существуют два способа испортить пассаж Лавкрафта. Первый – просто сказать: «Предки жителей болот были пиратами». Это звучит как неясное замечание, возможно, вовсе не имеющее отношения к делу. Но уточнив его, добавив, что они являются

* Соломенное чучело (подмена тезиса) – ошибка аргументации, когда тезис оппонента подменяется другим, сходным, над которым легче одержать победу.

потомками команды Лафитта, мы придаем утверждению яркость и конкретность, поскольку имя Лафитта ассоциируется с Луизианой у всех, кто хотя бы поверхностно знаком с американской историей. Второй способ испортить этот пассаж – сделать описание чрезмерно подробным: «Поселенцы были в основном потомками Жана Лафитта, знаменитого пирата и корсара, жившего приблизительно в 1776–1823 гг.» Теперь пассаж приобретает библиотечное или музейное звучание, слишком демократично делясь информацией, что не позволяет произвести сильный литературный эффект. Избегав этих возможных ошибок, рассказчик Лавкрафта попросту предполагает, что Лафитт прекрасно известен читателям, и даже оказывает ему уважение, полагая, что дополнительных объяснений не требуется; последнее придает словам рассказчика слегка комичный оттенок. С точки зрения Аристотеля, он на мгновение становится «хуже» нас с вами, поскольку позволяет себе быть замороженным исторической фигурой, может и значительной, но все же не столь крупной, чтобы средний американец вспоминал о ней чаще чем раз в десять лет. На долю секунды рассказчик Лавкрафта заморожен Жаном Лафиттом как исторической фигурой, и это нас смутно забавляет.

Об этом пассаже следует сказать еще две вещи. Во-первых, оговорка, что поселенцы «по большей части» являются потомками людей Лафитта, вызывает у нас уважение к благоразумной осторожности рассказчика. Он не делает поспешных обобщений, что «все» они потомки команды, и таким образом получает доверие довольно небольшой ценой молчаливого признания, что несколько поселенцев могли и не иметь генетической связи с командой Лафитта. Но парадоксальным образом это еще больше кристаллизует особую «лафиттскость» большинства поселенцев. Поскольку если бы они все могли быть описаны таким образом, то фактоид о Лафитте имел бы значение как относящийся к определенной совокупности человеческих субъектов, и ничего больше. Но смешанные с другими, не обладающими таким наследием, поселенцы Лафитта начинают воплощать определенную силу, бóльшую, чем какое-то произвольное объединение людей. Здесь может пригодиться аналогия. Сказать, что «все ящерицы безвредны» – явное преувеличение. Но утверждение, что «большинство ящериц безвредны», неявно отделяет благую ящеричью сущность от великого множества индивидуальных ящериц, некоторые из которых могут

оказаться опасными. Этот жест превращает «ящеричность» в действенного каузального агента, который может не совпадать с суммой всех индивидуальных ящерич.

Во-вторых, «грубые, но дружелюбные» – это забавная фраза, подразумевающая, что грубость обычно влечет агрессию или злобность. Это краткий способ сказать что-то вроде «поселенцы грубые люди, но, как ни удивительно, они не агрессивны». Скрытые выводы такого рода могут быть довольно забавными, даже несмотря на их возможную оскорбительность: «а он весьма умен для американца», «немец, но не педант или солдафон», «француз, но не аморальный или тщеславный».

6. Едва на окраине

«Вся та местность, где сейчас находились полицейские, издавна имела дурную репутацию... Данная вудуистская оргия происходила едва на окраине этого отвратительного места, но поселенцев, по всей видимости, само по себе место сборища пугало сильнее, чем доносящиеся оттуда вопли» (СС 179; ЗК 70–71 – *пер. изм.*).

Этот пассаж мог бы легко испортить буквалист: «Вся та местность имела дурную репутацию, а то место, где они находились сейчас, было еще не самым плохим ее участком». По контрасту в оригинальном пассаже Лавкрафта есть три момента, делающие его более эффектным.

Первый – утверждение, что местность «издавна имела дурную репутацию», которое превращает маловероятный отдельный случай в нечто вплетенное в длинную и неопределенную историю мрачных происшествий. Фольклор луизианских поселенцев накладывает на работы Парацельса, Бёме и Абдула Альхазреда как свидетельство того, что в этом мире действуют некие злые силы. Этот фрагмент также можно было бы испортить, перенасытив его избыточными деталями. Например: «Вся та местность, где сейчас находились полицейские, издавна имела дурную репутацию благодаря серии из 154 похищений людей, 73 убийств и нескольких тысяч ограблений, произошедших за несколько десятилетий». Такой пассаж мог бы достичь разве что комического эффекта в силу своей избыточности.

Второй – фраза «данная (*present*) вудуистская оргия», очевидно довольно комичная благодаря своему великосветскому тону, напоми-

нающему обороты типа «тема данной дискуссии» или «данная книга». Чтобы испортить этот восхитительный комический эффект, достаточно произнести просто «вудуистская оргия».

Кульминация отрывка – тот факт, что шабаш происходит «едва на окраине этого отвратительного места» («on the merest fringe of [the] abhorred area»). Хотя слово «merest» присутствует в словарях, в отличие от слова «merest» (едвее)⁶⁰, оно крайне редко встречается в обычной речи – настолько редко, что мы можем быть почти уверены, что Лавкрафт позаимствовал его из «Черного кота» Эдгара По: «...Чудовищный ужас, который вселял в меня кот, усугубило самое малейшее наваждение, из тех, что только можно было представить» («the terror and horror with which the animal inspired me, had been heightened by one of the merest chimaeras it would be possible to conceive») ⁶⁰. Связав вудуистскую оргию с традиционно дурной репутацией болот, а затем сообщив нам, что происходящая в настоящий момент оргия располагается «едва на границе» этой проклятой зоны, Лавкрафт явно старается усилить наш страх перед тем, что находится глубже. Это становится особенно заметно далее, когда в рассказе появляются намеки на нечто зловещее, скрывающееся в глубине леса: громадная белесая масса и звуки, как бы вторящие ритуальному пению.

7. Впечатлительный испанец

«Возможно, это было лишь игрой воображения, но одному из полицейских, впечатлительному испанцу, послышалось, что из глубины леса, места легенд и древних страхов, доносятся звуки, как бы вторящие ритуальному пению» (СС 180; ЗК 72).

Буквалист мог бы испортить данный пассаж следующим образом: «Не только вокруг костра раздавалось устрашающее пение, но и, как утверждал один из полицейских, некто или нечто в лесу отвечало на него. Но он был испанцем, а, как всем известно, испанцы часто склонны к излишней впечатлительности и эмоциональности».

⁶⁰ *Merest* – превосходная степень прилагательного «merest» (лишь, едва, не более чем), которая обычно переводится на русский как «малейший, легчайший»; *merer* – сравнительная степень того же прилагательного, которой нет ни в русском, ни в английском, но примерный русский эквивалент мог бы звучать как «едвее».

В первом случае лавкрафтовский пассаж усиливает предшествующее замечание о том, что шабаш происходит «едва на окраине» печально известного региона. Церемония, описанная Лавкрафтом – с причудливыми танцами возле пламени, окруженного трупами, висящими вверх ногами на виселицах, уже звучит как бездна ада. Попытка переплюнуть такое безумие, обозначив его как «окраину» более глубокой угрозы, ведет нас по аналогии от известного ужаса к неизвестному. Что за жуткая сила вынуждена оставаться еще более скрытой, чем варварские колдуны-убийцы, которых мы уже увидели? Что бы это ни было, оно, по-видимому, отвечает на ритуальные песнопения и крики своих прислужников.

И этот приводит нас к «впечатлительному испанцу». Это еще один пример того, как Лавкрафт использует этнические стереотипы (возможно, фальшивые в данном случае) для достижения литературного эффекта, и я надеюсь, что испанцы посмеиваются над этой фразой не меньше, чем я смеялся бы над фразой «шумный и жадный американец» в аналогичном контексте. И снова мы можем возвести этот прием к Эдгару По. В предисловии к «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (крайне недооцененному роману По) нам говорят, что только один свидетель может подтвердить рассказ Пима, «да и тот индеец-полукровка»⁶¹. В «Бочонке амонтильядо» обреченный Фортуна-то также описывается как идеальное воплощение национальных стереотипов: «Итальянцы редко бывают истинными ценителями. Их энтузиазм почти всегда лишь маска, которую они надевают на время и по мере надобности, – для того, чтобы удобнее надувать английских и австрийских миллионеров. Во всем, что касается старинных картин и старинных драгоценностей, Фортуна-то, как и прочие его соотечественники, был шарлатаном; но в старых винах он в самом деле понимал толк»⁶².

Но обращение Лавкрафта к стереотипам производит новый эффект, которого По не пытался достичь. Сначала он вводит призрак зловещей силы в глубине леса, отвечающей и без того достаточно ужасающим песнопениям видимого ритуала. Затем Лавкрафт предлагает нам отбросить идею, которую он сам только что подкинул. В конце концов, звуки могли быть всего лишь эхом или плодом воображения. И вдобавок эта информация поступила от испанца, а мы все знаем, какие они впечатлительные, эти испанцы. Но последние утверждения,

в том числе стереотипизация, столь очевидно неубедительны, что мы не можем не заключить, что испанец прав. Вкратце, Лавкрафту удается заставить нас принять точку зрения персонажа, свидетельство которого он только что обесценил, основываясь на врожденном этническом недостатке. Рассказчик намеренно выставляет себя в невыгодном свете перед читателем: он настолько наивен, что скорее склонен поверить в банальные этнические предрассудки против испанцев, чем в живой сокровенный ужас, на который сам же и указывает. Уэльбек подмечает нечто подобное: «Читая его новеллы, часто спрашиваешь себя, почему герои тратят столько времени, чтобы постичь природу ужаса, который им угрожает. Нам они кажутся откровенно тупыми»⁶³. Это, несомненно, так. Одна из главных черт лавкрафтовских рассказчиков – тенденция придумывать объяснения даже самым причудливым происшествиям, с которыми они сталкиваются. Но, хотя это и может показаться неправдоподобным со стороны персонажей, это крайне действенный способ заставить читателя поверить во что-то большее, чем требуется. Его персонажи всегда кажутся твердолобыми рационалистами относительно нас и все же более легковерными. Есть ли более убедительное доказательство писательского таланта Лавкрафта?

8. Уродливая викторианская имитация

«Уилкоккс все еще проживал один в апартаментах во Флер-де-Лиз-Билдинг на Томас-стрит, в здании, представлявшем собой уродливую викторианскую имитацию бретонской архитектуры семнадцатого века, оштукатуренный фасад которого громоздился среди очаровательных домиков в колониальном стиле на древнем холме прямо возле самой изумительной георгианской церкви Америки» (СС 184; ЗК 78).

Этот отрывок комичен сразу в двух аспектах. Первый касается «внутренней» шутки Лавкрафта – привычки вписывать повседневные пейзажи его родного города Провиденса в рассказы о космических ужасах. Это характерно не только для «Зова Ктулху», но и для «Случая Чарльза Декстера Варда» и «Скитальца тьмы». В отрывке выше нам предлагают взглянуть на повседневные элементы географии Провиденса вроде Томас-стрит как на серию литературных событий. Через

несколько домов выше по холму от Флер-де-Лиз-Билдинг расположен Клуб искусств Провиденса, действующий по сей день (2011 год)*. Это степенное, отчасти скучное и буржуазное на вид сооружение, что однако не мешает Лавкрафту подать его как силу, с которой следует считаться: «Уилкоккс, не по годам развитый юноша, известный своим талантом и крайними чудачествами... Даже Клуб искусств Провиденса, стремящийся сохранять свою консервативность, полагал его почти безнадежным» (СС 184; ЗК 58). Хотя побывать в Провиденсе и прогуляться по местам из лавкрафтовских историй просто приятно, невозможно избежать комического эффекта, увидев своими глазами, насколько безобидно выглядит большинство этих мест в реальности.

Но еще интереснее здесь более очевидная шутка, когда лавкрафтовский рассказчик прерывает повествование о поразительных и ужасающих событиях, чтобы пожаловаться на архитектурные недостатки места жительства Уилкоккса. Действительно, многие критики сочли бы Флер-де-Лиз-Билдинг довольно безвкусным. Оно плохо сочетается с нависающей над ним баптистской церковью на противоположной стороне улицы («самой изумительной георгианской церковью Америки»), но каким-то образом сцена не вызывает желания раздраженно отмахнуться от рассказчика. Более того, рассказчик не просто передает свой гнев нам. Он не просто говорит: «Уилкоккс жил в Флер-де-Лиз-Билдинг. По-моему, стилистически это здание отвратительно и портит всю улицу». Напротив, он говорит тоном опытного, хоть и запальчивого архитектурного критика, пока мир вокруг него подвергается невиданной прежде угрозе, исходящей от космического монстра, пробуждающегося в Тихом океане. Столкновение викторианского, бретонского и георгианского стилей оказывается в центре внимания, и использование штукатурки на фасаде осуждается как оскорбление, нанесенное колониальным домикам на холме.

9. Неправильная геометрия

«О своих снах он рассказывал в необычной поэтической манере, благодаря чему я с ужасающей живостью узрел сырой циклопический город из скользкого зеленоватого камня – сама геометрия в котором, как с недоумением заметил скульптор, была совершенно неправильной...» (СС 185; ЗК 79 – *пер. изм.*).

* И на момент перевода (2020 г.) тоже, см. <https://providenceartclub.org>.

Буквалист может испортить этот пассаж так: «Уилкоксу снились гигантские неевклидовы города из скользкого зеленого камня». Единственное, что портит этот альтернативный вариант – слово «неевклидовы». Какой бы странной ни казалась неевклидова геометрия по сравнению с обыденным миром, она уже давно стала известной величиной. По ней читаются университетские курсы, изданы классические учебники, с которыми сообразительный неспециалист сможет разобраться за пару выходных. Лобачевский и Риман, возможно, еще не стали именами, хорошо знакомыми широкой публике, но все же они достаточно известны, чтобы революционность их открытий осталась в прошлом, учитывая, что теперь передовых математиков интересуют куда более странные геометрии.

Мы не можем сказать, что лавкрафтовские города неевклидовы, так же как мы не можем сказать, что Ктулху есть пучок знакомых нам идей осьминога, дракона и человека. Идол Ктулху характеризуется не только непредвиденным смешением реальных и воображаемых форм жизни, но и глубинным «духом» и «общим впечатлением». Аналогично архитектура, встречающаяся в текстах Лавкрафта, не может быть описана как просто неевклидова. Она «совершенно неправильная». Задача философии – извлечь на свет скрытые фоновые условия всех зримо доступных сущностей, так же как функция риторики – использовать этот фон для убеждения слушателей, на что не была бы способна буквалистская аргументация. Нет ничего более лавкрафтианского, чем его постоянно повторяющиеся неявные атаки на предположения о нормальном трехмерном пространстве и взаимоотношениях внутри него, которые студенты заучивают со времен Древней Греции. Поэтому самое угрожающее – это идея о том, что предполагаемые пространственные контуры, на которых основана вся человеческая мысль и действия, «совершенно неправильны».

Но в отрывке выше не просто утверждается неправильность лавкрафтианской геометрии. Нас подталкивают принять такую геометрию с помощью трех дополнительных украшений. Во-первых, говорится, что в том, как Уилкокк описывает город, есть нечто «необычно поэтическое» – нам как будто бы сообщается, что рассказчик разделяет наши сомнения в реальности города, и тем самым ему придается большее правдоподобие. Мы видели, насколько это важно для Лавкрафта, в эссе «Некоторые замечания о межпланетной фантастике». Большин-

ство научно-фантастических произведений не работают потому, что они просто *заявляют* некую невиданную реальность, не показывая никакого шока или недоверия со стороны тех, кто имеет с ней дело. Во-вторых, рассказчик сообщает нам, что Уилкоккс описывал свои видения странной геометрии так, что сам рассказчик наблюдал их с «ужасающей живостью» (*terrible vividness*) – пустое означающее, которое Эдмунд Уилсон счел бы нарушением правил хорошей прозы, но которое более действенно, чем любой конкретный список ужасающе наглядных (*vivid*) вещей. И в-третьих, Лавкрафт удерживает странность описания Уилкоккса фразой «с недоумением заметил», указывая, что результат остался проблематичным для рассказчика. Таким образом, рассказчик сохраняет ощутимый разрыв между городом из кошмаров Уилкоккса и любой другой принадлежащей нормальному человеческому опыту вещью.

10. Довольно известный специалист по минералогии

«[Я] находился в гостях у одного своего друга-ученого из Патерсона, штат Нью-Джерси, куратора местного музея и довольно известного специалиста по минералогии» (СС 187; ЗК 82).

Этот пассаж по своей интонации почти всецело комичен и представляет рассказчика как человека «худшего», чем мы. Рассказчик не хуже интеллектуально, ведь он проводит свое свободное время, общаясь с коллегами-учеными – более серьезное развлечение на выходные, чем удается найти большинству людей. Но все же он хуже в том смысле, в каком хуже нас надоевшая фигура рассеянного профессора. Мы можем восхищаться научными достижениями рассказчика и склоняться перед его интеллектом, который, возможно, и превосходит наш. Но все же мы чувствуем себя более человеческими, чем он, – более гибкими, более способными активно работать с интеллектуальными материями и верно угадывать их местоположение в иерархии и общей экономике вещей. Напротив, рассказчик полностью поглощен своими интеллектуальными увлечениями и всецело отдается погоне за ними. Категория «довольно известный специалист по минералогии» не смешна сама по себе, ведь такие люди действительно существуют. Но все же мы обычно не упоминаем их мимоходом как принадлежащих к кругу наших друзей. Также мы обычно не представляем себе подобного че-

ловека в качестве куратора местного музея в таком городке, как Патерсон, штат Нью-Джерси. Выбор места совершенно произволен, и Лавкрафт наверняка посмеивался, впервые записав это.

Более того, этот друг-ученый больше не появляется в истории, как и минералогия, а вместе с ней и город Патерсон. Зато эти декорации позволяют рассказчику попасть в запасник музея, чтобы обнаружить страницу из «Сиднейского бюллетеня» с заметкой о столкновении кораблей и морском сражении с теми, кого в итоге признают омерзительной командой последователей культа Ктулху. Рассказчик немедленно отправляется в Австралию, а Патерсон и специалист по минералогии пропадают из виду. Пассаж, приведенный в начале этого подраздела, *en passant* [мимоходом – фр.] выполняет функцию искренности, которая продвигает вперед сюжет шатким и случайным образом, тем не менее позволяя нам посмеяться над самим рассказчиком. Словно следуя совету Сократа в «Пире», Лавкрафт пишет комедию и трагедию одновременно.

11. Расщелины между камнями

«...Шестеро каким-то образом погибли на этом острове, причем в этой части своего рассказа Йохансен стал крайне скупым на слова и сообщил лишь, что они упали в глубокие расщелины между камнями» (СС 188; ЗК 84).

Эффект этого пассажа сходен с описанием вудуистского шабаша, как проходившего «едва на окраине» печально известных топей. Там нам описывают сцену жестокого оккультного убийства и намекают, что в глубине леса скрываются еще более жуткие сущности. Но здесь этот метод работает наоборот: Лавкрафт начинает с неопределенности и делает эту неопределенность еще более устрашающей, рассказывая нам о чем-то ужасающем, что она превосходит. Более того, физически ощутимый ужас падения в расщелины между камнями отличает этот пассаж от намеренно нагнетаемого ужаса пассажа об африканском вуду, упомянутого в подразделе 4.

Шесть человек «каким-то образом» погибли на острове. Эта цифра сама по себе звучит достаточно пугающе, а отсутствие информации о том, как это случилось, оказывается гораздо хуже, чем любое возможное объяснение случившегося. В обыденной жизни то, что Йохансен

вдруг «стал крайне скупым на слова», вызвало бы подозрения в его причастности к убийству, но здесь нет и намека на то, что кто-то мог принять подобное предположение всерьез; тем более у читателя нет повода для этого. Напротив, сдержанность Йохансена предполагает обстоятельства гибели столь ужасные, что он не желает описывать или даже вспоминать их. К этому моменту можно было бы ожидать полного молчания Йохансена, а не отсылки к чему-то столь конкретному, как расщелина между камнями, и пассаж легко мог бы закончиться перед «и»: «шестеро каким-то образом погибли на этом острове, причем в этой части своего рассказа Йохансен стал крайне скупым на слова».

Но блистательность пассажа именно в том, как он продолжается: Йохансен «сообщил лишь, что они упали в глубокие расщелины между камнями». Как будто это был всего лишь уклончивый и бесполезный намек! «Шесть человек погибли на острове при обстоятельствах слишком трагичных, чтобы о них рассказывать. Я отказываюсь сообщать, как именно они умерли. Все, что я готов вам сказать – что они упали в расщелины в скале». Трудно представить себе более ужасающую сцену, чем шесть матросов на острове, падающие в расщелину и разбивающиеся насмерть, несколько секунд переворачиваясь в воздухе, и, вероятно, погибающие от травм при ударе о твердую поверхность дна. Легко представить себе, что этот случай мог оказаться настолько трагичным для свидетеля, что он отказался о нем говорить, – но в данном случае он *говорит* о нем. Подлинная травма, по видимому, вызвана каким-то еще более ужасным, периферийным обстоятельством, на которое неявно намекает молчание Йохансена. Здесь, как это часто бывает у Лавкрафта, разрыв создается между наиболее ужасными описываемыми вещами и еще более гнусной реальностью, скрывающейся за ними.

12. Невероятно гнусное качество

«В [матросах-культистах] было какое-то невероятно гнусное качество, из-за которого уничтожение их казалось почти священным долгом, и потому Йохансен с искренним недоумением воспринял обвинение экипажа шхуны в жестокости, прозвучавшее во время слушания в суде» (СС 191–192; ЗК 89 – *пер. изм.*).

Это можно рассматривать как еще один пример «духа» или «общего впечатления» вещи, которое превосходит все ощутимые черты. Несмотря на употребление слова «качество» (*quality*), рассказчик говорит здесь не о качествах в смысле «пучков качеств» Юма. «Невероятно гнусное качество» не может принять форму ощутимого прилагательного, такого как «красный», или «злой», или «жадный»; это некая общая угрожающая атмосфера, лежащая за пределами всякого описания и доступная только через аллюзию, которую здесь использует рассказчик.

Отличие этого пассажа от описания идола Ктулху в привносимом им этическом измерении. Как индивидуальные субстанции могут быть редуцированы до пучков качеств, так этика может быть превращена в «пучок правил», что порой и случается. Следуя этой процедуре, людей нужно судить по их делам, а не по какому-то мифическому характеру – доброму или злему. Однако опыт учит нас обратному. Мы никогда не судим людей одинаково за одни и те же поступки, и не только по причине «лицемерия». Действительно, за одни и те же поступки все мы расплачиваемся по-разному. И уникальными нас делает наш специфический круг обычно запрещенных или осуждаемых действий, которые мы все же можем совершить, избежав наказания, а порой и осуждения. Другими словами, у каждого человека есть свой «дух вещи» или «общее впечатление» [от человека], которое предшествует нашему частичному суждению о его отдельных действиях. И это не просто «лицемерие», потому что обвинение в лицемерии *предполагает*, что имеет значение только доступный извне набор норм, которому должны одинаково подчиняться все люди.

В приведенном выше пассаже австралийский суд оценивает действия человека как редуцируемые к пучку правил. В определенной мере это необходимо для функционирования общества, и обычно мы предполагаем, что в случае массового убийства корабельной команды никто не должен избежать наказания. «Избежать наказания за убийство» – распространенная формулировка, выражающая возмущение безнаказанностью. Но мы не видим свидетельств того, что Йохансен – хладнокровный убийца, безумец или вообще хоть сколько-нибудь аморален. Газета специально подчеркивает «хорошую образованность» (СС 188; ЗК 83) Йохансена и характеризует его «как трезвомыслящего и достойного человека» (СС 188–189; ЗК 85). Сколь бы смутно ни звучала

характеристика матросов-культистов «какое-то невероятно гнусное качество», это качество оказалось настолько ошеломительным, что Йохансен даже не мог понять обвинений в «жестокости», предъявленных судом. Он отреагировал «с искренним недоумением» – точно так же, как он отреагировал бы, если бы Дэвид Юм попытался успокоить его, сказав, что Ктулху – это всего лишь осьминог, дракон и человек, соединенные вместе. Чего никогда не сможет увидеть Юм – но вряд ли упустит Гуссерль – это «какое-то невероятно гнусное качество» в сердце некоторых индивидуальных вещей.

13. Острый угол, который вел себя как тупой

«Йохансен клялся, что структура кладки словно проглотила Паркера, когда он свалился и оказался под углом, какого не может быть в нашем мире: острым углом, который вел себя как тупой». (СС 194; ЗК 93 – пер. изм.).

Завершая наш стилистический разбор «Зова Ктулху», мы рассмотрим этот странный пассаж из последней части рассказа – один из самых действенных случаев подрыва связи между вещью и ее чертами. Это происходит несколькими способами.

Различие между острыми и тупыми углом хорошо известно даже школьникам: острый угол меньше 90 градусов, поэтому он выглядит «закрытым», а тупой угол больше 90 градусов и поэтому выглядит более «открытым», чем прямой угол. Каждый тип углов имеет свои геометрические свойства, и после многих веков развития геометрии есть все основания полагать, что мы исчерпали эти свойства. Но Лавкрафт проблематизирует это. Ктулху не только превосходит и превышает трех созданий, на которых он предположительно похож, а команда враждебного корабля не только обладает «каким-то невероятно гнусным качеством», которое оправдывает их убийство вопреки всякому морскому праву, – теперь мы обнаруживаем, что даже острые и тупые углы обладают чем-то, превышающим их качества. Похоже, что есть «дух» острых углов, «общие очертания», позволяющие им быть острыми углами, даже если они *ведут себя* как тупые. Со времен Пифагора геометрические сущности не наделяли подобного рода психической потенциальностью, позволяющей говорить, что они обладают глубинным бытием, превосходящим их измеримые и постижимые в опыте черты.

В этом пассаже есть и еще кое-что нервирующее. Непонятно, как именно тот факт, что угол «ведет себя как тупой», позволяет ему «поглотить» неосторожного матроса. Набросайте себе сами чертеж тупого угла, и вы увидите, в чем проблема с попытками интуитивно понять происходящее. Если фраза «она испепелила его взглядом» – пример катахрезы, неправильного употребления слова с целью получения метафорического эффекта, то острый угол, который тупо поглощает матроса, – прекрасный пример катахрезы в геометрии. Мы могли бы с тем же успехом сказать: «Это было число 21, но оно вело себя как число 6».

Это еще не все обстоятельства. Во-первых, непонятно, как этот странный угол относится к «кладке», учитывая, что дело происходит на далеком острове в Тихом океане. Но слово [каменная] «кладка» часто ассоциируется у Лавкрафта с наиболее зловещими ситуациями. Во-вторых, тот факт, что Йохансен «клялся», что этот инцидент имел место, подчеркивает зазор между Йохансеном-рассказчиком и читателями, которые имеют все основания усомниться в истории о странных остро-тупых углах, но все же склоняются в нее поверить.

Цвет иного мира

Лавкрафт предпочитал британское правописание американскому и оплакивал поражение короля Георга III в Войне за независимость. Поэтому британское написание (*colour*)* в заглавии этого рассказа – намеренное решение Лавкрафта. Сам рассказ был написан в тот же период, 1927 год, что и «Случай Чарльза Декстера Варда» – блистательная новелла, которую мне, к несчастью, пришлось исключить из этой книги. Государственный геодезист прибывает к холмам, что находятся на западе от Аркхема (вымышленное место), штат Массачусетс, для разметки нового водохранилища. Он видит местность, известную среди здешних жителей как «Опаленная пустошь», и соглашается, что она заслуживает этого имени. Новое водохранилище вскоре затопит эти места – факт, который окажется болезненным для читателя, когда тот узнает, что случилось здесь в конце девятнадцатого столетия. Рассказ-

* В отличие от американского написания «color».

чик не является непосредственным участником кошмарных событий, ведь они произошли несколько десятков лет назад. Вместо этого он находит пожилого затворника по имени Эмми Пирс, который рассказывает об ужасающих событиях прошлого, подобно тому, как это делает пьяница Зейдок Аллен в «Мгле над Инсмутом».

В те странные дни на участок земли, принадлежавший семье Гарднеров, с которой был дружен мистер Пирс, упал метеорит. Поначалу это не вызвало особого беспокойства, хотя местные ученые не смогли классифицировать занесенный из космоса материал и вскоре обнаружили, что тот сперва уменьшился в размерах, а потом и вовсе исчез. Метеорит отравляет землю Гарднеров: все животные и растения на ней становятся серыми и ломкими. Члены семьи постепенно сходят с ума и умирают от каких-то ужасающих физических изменений. Странный мерцающий «цвет», ответственный за все происходящее, похоже, сокрыт в колодце на ферме Гарднеров. Местные жители, наконец, вычерпывают колодец (так же как рассказчик в лавкрафтовском «Заброшенном доме» раскапывает не менее жуткий погреб в Провиденсе). Позднее, той же ночью, цвет, вырываясь, устремляется в космос, но Эмми Пирс клянется, что видел маленький кусочек, оставшийся в земле. Выслушав историю Пирса, рассказчик возвращается в Бостон и отказывается от участия в работе над проектом водохранилища.

14. Искажение светотени

«Во всем ощущалось беспокойство и вместе с тем уныние, прикосновение нереального и гротескового, словно бы неведомая сила исказила перспективу или светотень» (CS 341; ЦМ 212 – *пер. изм.*).

Мы уже увидели: Лавкрафт надежно защищен от обвинений в духе Уилсона, утверждавшего, что прилагательные вроде «нереальный» и «гротесковый» являются признаком безвкусной прозы. Подобные прилагательные не составляют сути лавкрафтовского стиля, а просто служат приправой к последнему, передавая нам состояние отчаяния рассказчика, вызванное описанными событиями. Ключ к процитированному здесь пассажи, конечно, в последних словах: «...Словно бы неведомая сила исказила перспективу или светотень».

Светотень, или кьяроскуро (*chiaroscuro*), – термин итальянского Ренессанса, обозначающий игру светлых и тёмных участков картины. Иногда изобретателем этой техники называют Леонардо да Винчи, иногда – Антонио Корреджо⁶⁴. В данном случае Лавкрафт применяет этот термин к игре света и тени не в живописи, а в самой реальности. Геометрические отношения составляют основополагающий фоновый компонент мира, который никогда не ставят под вопрос ни Гомер, ни Шекспир, ни Сервантес, ни Толстой, ни даже Кафка; мы так же принимаем как данность то, что на нашей планете есть некоторые базовые свойства света и тени. Эти обычные свойства могут быть модифицированы с помощью искусственных приемов – цветных гелей, стробоскопического освещения; также они кратковременно изменяются в случае естественных феноменов вроде солнечного затмения. Но подобные известные нам искажения – если сравнивать их с ситуацией, которую описывает Лавкрафт, – тривиальные модификации обычного света. Так же и с перспективной – еще одним термином, связанным с трехмерной иллюзионистской живописью. Вообразить такое искажение обычных условий светотени или перспективы столь же сложно, как и представить себе город с «неправильной геометрией», и столь же пугающе. Никакое языковое описание не способно адекватно передать эту ситуацию, так что Лавкрафту остается только прибегнуть к вертикальной аллюзии на что-то, лежащее за пределами восприятия и языка.

Тут следует упомянуть, насколько сложно придать текстам Лавкрафта должную кинематографическую форму. С одной стороны, любая экранизация оказывается не более чем переводом оригинала. Но куда проще сделать адекватный фильм на основе [произведений] Остин, Диккенса, Джойса или Кафки, чем придать убедительную визуальную форму рассказам Лавкрафта. Любой фильм должен будет остановиться на каком-то конкретном облике Ктулху, хотя Лавкрафт и дает нам понять, насколько это невозможно. Странное «гнусное качество» матросов-культистов тоже должно быть как-то воплощено. А любой режиссер фильма, снятого по «Цвету иного мира», не имел бы другого выбора, кроме как подбросить монетку и принять какую-то конкретную версию искаженной светотени и перспективы. Некоторые экранизации могли бы оказаться лучше других в отношении попытки визуально запечатлеть причудливый смысл «искаженной перспективы

и светотени», но даже в самом лучшем случае мы сможем лишь насмешливо поаплодировать героическим попыткам режиссера*. В строгом смысле никакая экранизация Лавкрафта не сможет запечатлеть его аллюзии.

15. Водохранилище будет построено

«Скоро здесь будет водохранилище, и все тайны окажутся на его дне... и если мне доведется еще раз побывать в Аркхеме, я ни за что не стану пить там водопроводную воду» (CS 343; ЦМ 215).

Многие эффекты ужаса в прозе Лавкрафта возникают, когда нечто выходит из скрытого фона на передний план нашего внимания. Это происходит, когда, например, мы узнаём об аномалиях в известных геометрических законах или структуре светотени и перспективы. Все эти базовые структуры мира обнаруживают себя в тот момент, когда ломаются, подобно хайдеггеровским молоткам и устаревшим железным дорогам, – но, учитывая их всеобщность по сравнению с этими конкретными повседневными сущностями, ломаются более угрожающе.

В приведенном выше пассаже о водохранилище интересно, что в нем осуществляется *обратное* движение. События на ферме Гарднеров уже далеко в прошлом, и только Эмми Пирс помнит подробности. Семейная трагедия Гарднеров постепенно стирается из памяти людей, но причины этой трагедии, по словам Эмми, все еще здесь, с нами. Он утверждает, что, когда в конце рассказа цвет рванул в космос, маленький фрагмент его остался в земле. Опустошение, расплывающееся вокруг этого места, разрастающееся с каждым годом, придает достоверность страхам Эмми: кусочек цвета все еще злобно ворочается в опаленной пустоши. Ужас Гарднеров теперь отступает на задний план, становится фоном, – не потому, что он стерся из памяти, а потому, что отныне этот ужас будет встроен в невидимую муниципальную инфраструктуру Аркхема, отравляя воду во всем городе. Говоря на хайдеггеровский манер, «сломанный инструмент» из колодца семьи Гарднеров скоро станет невидимым инструментом, на который будут молчаливо полагаться в своей повседневной жизни

* Для сравнения см. недавно снятый Ричардом Стэнли фильм «Цвет из иных миров» (*Color Out of Space*, 2019).

жители Аркхема. Говоря же на маклюэновский манер, то, что некогда было ужасающим содержанием, теперь окажется невидимым «медиумом», на который будет полагаться все население Аркхема.

16. Цвет только по аналогии

«Цвет ее, отчасти напоминающий некоторые группы полос исследованного накануне спектра, описать было почти невозможно; да и вообще, назвать это цветом можно было только по аналогии, из-за невозможности подобрать какое-то другое слово» (CS 345; ЦМ 218 – *пер. изм.*).

Теперь и цвет разделяет судьбу геометрии, светотени и перспективы. Тремя абзацами выше сотрудники (вымышленного) Мискатоникского университета прибыли из Аркхема, чтобы взять образцы странного метеорита. В ходе лабораторных тестов «спектроскоп выявил яркие группы полос, не соответствующих никаким известным веществам» (CS 344; ЦМ 217). Случай Гарднеров произошел в 1880-х, и, учитывая, что спектральный анализ впоследствии станет одним из главных ключей к квантовой теории Бора и его коллег, здесь самая передовая физика XX века оказывается под ударом за несколько десятилетий до ее создания.

Проблема не просто в том, что некий материал выдает необычный спектр. Нет, сам полученный цвет невозможно вписать в известный видимый спектр. «Назвать это цветом можно было только по аналогии» – звучит скорее как запутанная средневековая софистика, нежели феномен, непосредственно видимый человеческому глазу. Это еще один вызов голливудским кинематографистам, на который те не смогут ответить: невозможно представить себе, как поместить «цвет по аналогии» на пленку. Лавкрафт помогает нам примириться с этой идеей, предлагая несколько дополняющих (и отвлекающих) вспомогательных свойств. Цвет имел «гладкую» текстуру. Постукивание по поверхности выявило, что глобула была «тонкостенной и полой». После сильного удара молотком глобула «лопнула с тонким неприятным звуком, напоминающим хлопанье» (CS 345–346; ЦМ 218 – *пер. изм.*), и исчезла. Нас просят вообразить цвет, который не вполне цвет, который «невозможно определить словами», который и цветом-то называется только по аналогии – что бы это ни значило. Здесь Юм не

ставится под вопрос с помощью смутного общего впечатления, превышающего сумму качеств, а высмеивается изнутри: «Думая о метеорите семьи Гарднеров, мы только соединяем четыре совместимые друг с другом идеи – *гладкого, тонкостенного, полого и странного цвета по аналогии*, которые и раньше были нам известны».

17. Иные законы существования

«...[Метеорит был] одиноким таинственным (*weird*) вестником из иных вселенных, где царят иные законы материи, энергии и вообще существования» (CS 346; ЦМ 219 – *пер. изм.*).

Здесь мы имеем еще одно предложение, которое не прошло бы уилсоновский тест на хорошую прозу и даже заслуживало бы звания бульварщины самого худшего сорта. В других обстоятельствах это обвинение было бы заслуженным. Представьте себе, к примеру, научно-фантастический рассказ, *начинающийся* с вышеприведенного предложения: «Метеорит был одиноким таинственным вестником из иных вселенных, где царят иные законы материи, энергии и вообще существования». Это предложение действительно могло бы составить конкуренцию знаменитой фразе «ночь была темная и бурная»^{*} за звание худшего начала литературного произведения.

Но, разумеется, это не начало произведения. В качестве начала это была бы всего лишь необоснованная попытка шокировать читателя и заставить его с порога признать существование «иных вселенных». Перо опережало бы мысль, и читатель мог бы почувствовать себя обманутым или даже оскорбленным таким непрофессионализмом. Но это предложение возникает на шестой странице из двадцати девяти, и хотя, возможно, оно было бы более уместно в последнем абзаце, как подведение итогов, оно прекрасно работает на своем месте в качестве краткого описания субстанции, только что исчезнувшей из лаборатории, где ее исследовали. Говоря, что метеорит прибыл «из иных вселенных, где царят иные законы материи, энергии и вообще существ-

* «Ночь была темная и бурная» (*It was a dark and stormy night*) – первая фраза романа английского писателя Эдуарда Булвер-Литтона «Пол Клиффорд» (1830), часто используемая как образцовый пример избыточно цветистого и мелодраматичного викторианского слога. В честь этой фразы называется конкурс на худшее начало литературного произведения.

вованья», рассказчик уже не просто раздувает мыльный пузырь; он говорит это после того, как законы цветового спектра были беспардонно нарушены глобулой из неведомого материала; после того, как ее цвет оказался «цветом только по аналогии»; после того, как она «лопнула с тонким неприятным звуком, напоминающим хлюпанье» и исчезла; после того, как молния ударила в место падения метеорита не менее шести раз во время грозы.

Короче говоря, Лавкрафт уже заслужил наше доверие своим подробным рассказом о лабораторных экспериментах и озадачивающих результатах, полученных в ходе их проведения. Мы уже прекрасно знаем о странных свойствах этой необычной субстанции, даже если большинство из них недоступны пониманию. Лавкрафт пользуется открывшейся здесь возможностью переключить наше внимание с отдельного выбивающегося объекта на ужасающую сверхкосмическую среду, которая изначально была его домом. Теперь это уже не просто отдельный странный объект, случайно упавший в Массачусетсе, – теперь это лишь один типичный продукт «иных вселенных, где царят иные законы материи, энергии и вообще существования». Обширность нашей Вселенной и все бесконечные чудеса ее топографии оказывают редуцированными до песчинки среди бесчисленных других вселенных, в каждой из которых свои законы материи, энергии, геометрии, светотени, перспективы и даже цветового спектра.

18. Не вполне соответствуют

«[Нейхем] не пытался объяснить это точнее, но у его собеседников сложилось впечатление, будто он полагал, что следы не вполне соответствуют повадкам и анатомии белок, зайцев и лисиц, какими они должны быть» (CS 347–348; ЦМ 220 – *пер. изм.*).

Отнюдь не будучи плохим стилистом, Лавкрафт часто производит нововведения, которые напоминают технические прорывы, обнаруживаемые Вазари у ранних итальянских художников⁶⁵. Увидев несколько примеров аллюзий на неименуемое, теперь мы встречаемся с аллюзией на аллюзию, производящей исключительно яркий эффект ужаса.

Мы начинаем со знакомого лавкрафтианского жеста. Следы не вполне соответствуют тому, какими они должны быть. Даже эта начальная тема обогащается нюансами – в основном тремя. Во-первых, «бел-

ки, зайцы и лисицы» сгруппированы. Эти в целом безвредные и колоритные сельские животные часто служат символами деревенского уюта. Объединенные в целое, они как бы проходят некий процесс порчи и разложения; более того, они, кажется, проходят его *вместе*. Это предполагает, что сияние портит не индивидуальных животных и даже не виды, а целые группы видов, которые функционируют как единый объект: обобщенная белко-зайце-лисийская сущность теперь становится каузальным партнером цвета иных миров, и таким образом группа из трех биологических видов становится реальным объектом, чего обычно не происходит. Во-вторых, объединение в группу «повадок и анатомии» – типичный и эффектный лавкрафтовский ход. Обычно связь между любым существом и характерными для него следами настолько непосредственна, что нам не пришло бы в голову их разделять. Но теперь, изображая разрушение этого отношения, Лавкрафт показывает нам, что в том, как анатомия и привычки животных отражаются в их следах, что-то не так. В-третьих, есть дополнительная пугающая неопределенность в слове «должны» (*ought*) в конце пассажа – как будто отношение между анатомией/повадками и следами есть не автоматически работающее правило, а лишь общепринятый регулятивный принцип, допускающий некоторые отклонения. Это прозвучало бы достаточно тревожно даже в натуралистическом литературном тексте.

Но по-настоящему интересным данный пассаж делает то, что все эти искажения отношения между вещами и их качествами не наблюдаются непосредственно ни рассказчиком, ни Эмми Пирсом, а также не пересказываются напрямую Пирсу Нейхемом Гарднером. Нам просто говорят, что у собеседников Нейхема «сложилось впечатление, будто он полагал, что следы не вполне соответствуют повадкам и анатомии белок, зайцев и лисиц, какими они должны быть». Трудно точно определить, как именно мы могли бы вывести из уклончивости и сдержанности рассказчика то, что он сделал столь конкретные выводы о следах животных. Но Лавкрафту каким-то образом удается добиться такого эффекта: он громоздит аллюзию над аллюзией, как жутковатый старик-сосед, сооружающий второй подвал под уже существующим тайным подвалом.

Новизну этой техники лучше всего показать, модифицировав для проверки один из предшествующих пассажей. Представьте себе, на-

пример, что статуэтку Ктулху из предыдущего рассказа видел не сам рассказчик, а только Нейхем Гарднер. Получилось бы что-то такое: «Нейхем не пытался описать точнее внешний вид идола, но у его собеседников сложилось впечатление, что образы осьминога, дракона и пародии на человека могли отчасти передать дух этого создания». И оригинальный пассаж о Ктулху, и эта модифицированная его версия имеют дело с поломкой отношения между объектами и их манифестациями, но лишь последняя добавляет в конструкцию второй уровень отсылки или аллюзии.

19. Выражение, какого у сурков никогда прежде не бывало

«Пропорции его тела оказались неправильными, но как именно – описать это невозможно, а на мордочке застыло выражение, какого у сурков никогда прежде не бывало» (CS 348; ЦМ 221).

Мы опять видим стандартный лавкрафтианский трюк, но с дополнительным финтом. Стандартный прием, как обычно, действенен: пропорции тела животного слегка изменились. Это само по себе было бы немного пугающе, поскольку каждое животное ассоциируется с определенными пропорциями тела, так же как известная нам Вселенная молчаливо связывается с определенной геометрией, а земной мир – с определенными правилами светотени. В теле сурка есть следы какого-то зловещего изменения, которое «описать невозможно», то есть мы находимся в той же ситуации, что и со следами в предыдущем подразделе.

Здесь делается шаг в сторону комедии. Во-первых, сурки сами по себе забавны, в отличие от белок, зайцев и лисиц (даже в самой фонетической структуре слова «сурок» [*woodchuck*] есть что-то комичное). Попробуйте подставить на его место любое из животных, упомянутых в предыдущем пассаже, и немедленно почувствуете разницу. Например: «На мордочке застыло выражение, какого у лисиц никогда прежде не бывало». Каким-то образом эффект становится не таким забавным. Прирученные человеком белки встречаются в США каждый день, и нетрудно заглянуть им в глаза, чтобы в некоторой степени считать их эмоциональное состояние. То же, пусть и в меньшей степени, касается диких кроликов, но в случае одомашнивания они легко сближаются с людьми, их можно потрогать и рассмотреть вблизи.

Хотя лисы более скрытны и неуловимы, множество иллюстраций, фотографий и рекламных изображений давно создало широко распространенное представление о том, какое выражение мордочки должно быть у лисы. Сурки же – одиночки и живут в подземных норах. Люди редко вступают с ними в контакт, и невыразительные мордочки сурков способны передавать не очень широкий диапазон эмоций. Поэтому идея, что необычное выражение на морде сурка может послужить воротами для ужаса, скорее всего, представляет собой намеренно введенный Лавкрафтом элемент комического абсурда.

Но в этом пассаже есть еще один элемент, одновременно комический и трагический, как того и требовал Сократ. Я имею в виду фрагмент, выделенный курсивом: «...На мордочке застыло выражение, какого у сурков *никогда прежде не бывало*». С одной стороны, абсурдно предполагать какой-то культурный консенсус относительно нормального спектра выражений морд сурков, как если бы по этому поводу собирали фокус-группы и проводили тщательный поиск прецедентов. Но все же есть здесь нечто слегка нервирующее, поскольку коллективный разум или коллективное культурное бессознательное отсылает к чему-то большему, чем сумма индивидуальных опытов. Здесь не просто один человек чувствует, что с мордой сурка что-то не так, – весь опыт человечества, собранный вместе, приходит к такому выводу.

20. Призрачный нездоровый подтон

«Нигде, кроме как в зеленой траве и листве, не видно было здоровых цветов. Но повсюду проглядывали суматошные радужные вариации того самого нездорового подтона, не встречающегося среди известных на Земле оттенков» (CS 350; ЦМ 223 – *пер. изм.*).

Из результатов тестов Мискатоникского университета и замечаний наблюдателей мы уже знаем, что цвет иного мира – это цвет «только по аналогии». Поэтому не удивительно читать далее, что он не встречается среди известных на Земле оттенков. Однако новым является способ, которым в данном пассаже этот неопределенно-аналогичный цвет становится источником хроматического разнообразия. Здесь мы уже находимся не совсем в царстве глубинного и сокрытого. Цвет иного мира легко видим невооруженным глазом, просто его трудно классифицировать как цвет в строгом смысле слова. Этот цвет-по-анalogии

теперь описывается как «нездоровый подтон». Понятие подтона (*undertone*), лежащего в основе нескольких конкретных оттенков, никого не шокирует, если встречается в искусствоведческом тексте, описывающем полотна старых мастеров. Однако в отношении природы оно становится слегка зловещим, вызывающим параноидальную мысль об одном общем неестественном подтоне, неким систематическим образом объединяющем все остальные цвета. К тому же этот подтон определяется как «нездоровый» – и это уже не нейтральное определение, которое было в лаборатории.

Из этого нездорового подтона теперь вырастают многочисленные «суматошные радужные вариации» – идея, в которой непросто разобраться. Слово «радужный» (*prismatic*) указывает на некоторую непрерывность и нюансировку градаций исходного тона, таким образом помещая эти незначительные вариации почти за пределами способности восприятия. Слово «суматошные» предполагает великое множество таких вариантов и избыточную энергию, заложенную в их соположении в природе. Но по большей части фраза «суматошные радужные вариации» кажется выбранной именно потому, что она немыслима. В конце концов, мы бы испортили ее, если бы буквализировали как «многочисленные непрерывные вариации».

Другую составляющую этого пассажа находим в его начале: «Нигде, кроме как в зеленой траве и листве, не видно было здоровых цветов». Среди всеобщего распада, вызванного нездоровым подтоном цвета иных миров, трава и листва остаются (пока) бастионом хроматической адекватности. Природа остается здоровой, и это позволяет ее большому окружению выглядеть еще более упадочным на ее фоне.

21. Богохульный вид цветов

«Астры и золотарник стали серыми и искривленными, а розы, циннии и алтеи приобрели такой богохульный вид, что Зенас, старший сын Нейхема, все их посрезал» (CS 352; ЦМ 226 – *пер. изм.*).

В этом пассаже эффекты цвета иного мира дифференцируются: нам показывают, как он оказывает различные воздействия на разные виды цветов. В отличие от белок, зайцев и лисиц, цветы в данном пассаже разнесены по двум группам, каким бы незначительным ни казалось отличие. И рассказчик не просто говорит нам, что «некоторые

цветы отреагировали так-то, а некоторые – и того хуже», чего было бы вполне достаточно. Нет, он говорит с интонациями опытного садовода-любителя. Сначала астры и золотарник, выросшие «серыми и искривленными». Серый цвет уже вызывает достаточно беспокойства, так как в здоровом состоянии и те, и другие цветы имеют весьма яркую окраску. Что же до того, как именно они были «искривлены», нам не поясняют, выдавая классический лавкрафтовский вертикальный разрыв между глубинной реальностью и неспособностью языка адекватно ее выразить.

Но куда худшая судьба постигает розы, циннии и алтеи. Эти не менее яркие цветы не просто вырастают серыми и искривленными, но они «приобрели такой богохульный вид», что юный Зенас почувствовал необходимость всех их срезать. Неизвестно, что за внутренняя сила спасла астры и золотарник от «богохульства», но розы, циннии и алтеи явно оказались слабее и подчинились богопротивным силам. Здесь Уилсон снова ополчился бы на слово «богохульный» (*blasphemous*) – и снова был бы неправ. С точки зрения психологии оно ярко выражает ментальное состояние человека, реагирующего на их внешний вид, а с точки зрения референции оно успешно доносит до нас мысль, что данное конкретное богохульство не может быть выражено списком легко различимых качеств, которые могут быть нам сообщены.

Однако наиболее интересная особенность этого пассажа – якобы произвольная граница, которую он проводит между разными категориями цветов. Нам остается гадать, что за скрытые структурные свойства могли спасти астры и золотарники от наихудшей цветочной участи. Их судьба ужасна, но она может быть названа «едва окраиной» плохих вариантов для цветов: вскоре мы узнаём, что Зенас срезает остальные три «богохульных» вида. Здесь устанавливается иерархия болезни, существенно отличающаяся от демократического хаоса в предыдущих примерах: «...Публикация в индийской прессе сдержанно сообщала о серьезных волнениях среди местного населения в конце марта. Участились оргии колдунов-вуду на Гаити; корреспонденты из Африки также сообщали о каких-то волнениях в народе. Американские официальные представители на Филиппинах отмечали тревожное поведение некоторых племен, а в Нью-Йорке группу полицейских в ночь с 22 на 23 марта окружила возбужденная толпа впавших в истерику левантийцев» (СС 174; ЗК 64). Переписав это в духе нашего

пассажа о цветах, мы получили бы примерно следующее: «Публикации о серьезных волнениях среди местного населения и участвовавших оргиях приходили из Индии, Гаити и Африки, а на Филиппинах произошли столь богохульные события, что потребовалось вмешательство армии». Вместо этого исходный пассаж об Индии, Гаити, Африке, Филиппинах и истеричных левантийцах следует логике «плоской онтологии», в которой все манифестации космического беспорядка имеют примерно равный статус.

22. Бессмысленное хихиканье или шепот

«Тадеуш обезумел в сентябре, выйдя из дома к колодцу. Он вышел с ведром, а вернулся без ведра, крича и размахивая руками, но даже после того, как его удалось успокоить, от него ничего невозможно было добиться, кроме бессмысленного хихиканья или шепота о „движущихся там, внизу, цветных пятнах“» (CS 353; ЦМ 226 – пер. изм.).

Еще одна классическая лавкрафтианская техника – использование союза «или» (*or*), чтобы представить две расходящиеся реальности как будто они были бы хорошо знакомыми соседями в общем континууме бытия. Мы привыкли к вопросам вроде «кофе или чай», «яблоки или апельсины», «демократы или республиканцы», «блондин или брюнет». Но если попросить кого-либо выбрать между совершенно несвязанными реальностями, мы окажемся в царстве сюрреалистической комедии; так однажды мой брат в шутку спросил меня: «Что тебе больше нравится: карамель с арахисом или мистер Спок?» Еще неудобнее мы себя чувствуем в промежуточных случаях, когда расхождение (*disjunction*) между двумя терминами не столь комически-несвязно, но все же достаточно велико, чтобы нам пришлось вообразить некую переходную зону между ними. Таким образом, в качестве побочного продукта создается своего рода метафора.

Именно это происходит, когда нам говорят, что, вернувшись от колодца, Тадеуш временами переходил на «хихиканье или шепот». Хихиканье – это нервный придушенный смех, обычно пронзительный и нервующий. Шепот – нечто совершенно противоположное в обоих отношениях. Так что трудно представить себе голос, неопределенно колеблющийся между хихиканьем и шепотом, и еще труднее помыс-

лить голос, находящийся посередине между этими двумя регистрами. Такой голос был бы изначально чудовищным, и когда рассказчик описывает его как «бессмысленный» (*inane*), это лишь добавляет напряжения, выражая негативную реакцию наблюдателя на новообретенный голос Тадеуша, бессмысленность которого нисколько не умаляет его кошмарности. Соединение достаточно далеких характеристик при помощи союза «или» столь важный инструмент в палитре Лавкрафта, что он входит в список ключевых ингредиентов, необходимых для любой попытки его пародировать. Можно даже представить игру под названием «Создай лавкрафтианскую дизъюнкцию»: «глухой стук или скрежет», «в подвальном воздухе смутно присутствовала некая морозность или сырость», «в голосе слышались жалобные или проповеднические интонации», «земля словно просела или пошатнулась».

Что же до содержания отчета Тадеуша, Лавкрафт часто использует психическую неустойчивость своих персонажей как оправдание для их смутных, обрывочных описаний неизъяснимых ужасов. Фраза «движущиеся там, внизу, цветные пятна» представляет собой прекрасный пример этой техники. Самый лучший пример – пожалуй, бормотание Данфорта из «Хребтов безумия» о том, что он видел в Антарктиде и что отказывается поведать по просьбе профессора Дайера:

Порой у него срывались с языка отрывочные слова: «черная яма», «резной ободок», «протошогготы», «пятимерные массивы без окон», «неописуемый цилиндр», «древний маяк», «Йог-Сотот», «первичный белый студень», «цвет вне пространства», «крылья», «глаза во тьме», «лестница на Луну», «первоначальные, вечные, бессмертные» и прочая бессмыслица... (ММ 586; ХБ 581).

Здесь, как и в случае с «бессмысленным» шепотом или хихиканьем Тадеуша, рассказчик дистанцируется от того, о чем он рассказывает (с помощью фразы «и прочая бессмыслица»), позволяя нам, читателям, прийти к более радикальным выводам. В случаях, когда безумие не вариант, можно задействовать деревенскую отсталость, чтобы обосновать обрывочность формулировок: «Обыкновенно их называли „те самые“ или „те древние“, хотя в разных местах бытовали и другие термины, но они не смогли закрепиться надолго» (WD 418–419; ШТ 303).

23. Странно сохшиеся или сдавленные

«Затем какая-то напасть поразила коров. Некоторые части тела, а иногда и все тело, выглядели странно сохшимися или сдавлен-

ными, за чем обычно следовало отвратительное отверждение или распад» (CS 353; ЦМ 227 – пер. изм.).

В этом пассаже сочетаются как минимум три уже знакомые нам лавкрафтовские техники. Во-первых, тут есть дизъюнкции, которые мы обсуждали в предыдущем подразделе: «ссохшиеся или сдавленные», «отверждение или распад» (*a la* «хихиканье или шепот»). Во-вторых, каждой дизъюнкции предшествует анти-уилсоновское прилагательное, помогающее подчеркнуть эмоциональное состояние тех, кто сталкивается с этими разрывами: «странно» (*uncannily*), «отвратительное» (*atrocious*) (*a la* «безумное хихиканье или шепот»). В-третьих, неспроста выбраны именно коровы – одно из наиболее привычных домашних животных. Еще более страшные вещи происходят со скотом в «Ужасе Данвича», но там его роль, как и белок и их собратьев, состоит в том, чтобы подчеркнуть расползание ужаса по все более обширной территории прежде вполне уютной местной среды, в то же время дифференцируя космическую болезнь посредством демонстрации того, что у нее есть специфические «коровьи» проявления, наряду с «сурковыми» и «золотарниковыми» симптомами. Цвет распространяет свое злое влияние, но все же он вынужден адаптироваться к локальным особенностям того организма, который он заражает. Подобно классическому музыканту, Лавкрафт повторяет свои излюбленные мотивы, но каждый раз добавляет вариации и модификации, выдыхающие в тему новую жизнь.

Остается [рассмотреть] характер дизъюнкций в данном пассаже, подобранных автором с особой тщательностью. «Странно ссохшими-ся или сдавленными» определенно не означает, что в некоторых случаях тело ссыхалось, а в других – оказывалось сдавленным. Хотя я и назвал эти пассажи «дизъюнкциями», но это верно только в грамматическом смысле. Два термина лавкрафтовской дизъюнкции никогда не предполагают выбора между одним или другим, но показывают, что оба варианта являются неадекватными выражениями одного феномена. То, что происходит с коровами, не похоже ни на сжатие, ни на высыхание; это что-то происходит на болезненной ничейной территории, пролегающей между этими терминами, – что-то столь же чуждое нормальному опыту, как и цвет, не встречающийся среди земных оттенков. Что же касается пары «отверждение или распад», то ис-

пользуемые в ней термины кажутся более близкими. Но применительно к смерти органического существа оба столь ужасны, что их эффект сродни эффекту двух близких, но отдельных взрывов. Ничто не делает антипатию Уилсона к эмфатическим прилагательным сомнительной лучше, чем этот пример. Вообразите, что в этом пассаже просто говорилось бы: «Некоторые части тела, а иногда и все тело, выглядели странно ссохшимися или сдавленными, за чем обычно следовало отвердение или распад». Единственное, что изменилось – исчезло слово «отвратительное». И образовался дисбаланс: финальная фраза после запятой сразу же зазвучала холодно, по-медицински. На этой планете мы видим смерть животных в самых разных формах, но никогда в форме отвердения или распада. Единственный способ сделать это предложение убедительным – дать рассказчику выразить свое отвращение и шок при виде такой смерти, которая оказывается действительно «отвратительной».

24. Зловредное и нечистое всасывание

«Пораженный смутным страхом, он замер, прислушиваясь к звукам внизу. Глухой звук, словно что-то тяжелое волочили по полу, и отвратительнейшее тягучее хлюпанье, как от какого-то зловредного и нечистого всасывания» (CS 357; ЦМ 231 – пер. изм.).

Это сцена, где Эмми только что нашел миссис Гарднер, лежащую и то ли иссыхающую, то ли разлагающуюся на чердаке. Текст прозрачно намекает на то, что Эмми добил ее из милосердия: «Есть вещи, о которых не следует вообще говорить, и некоторые вполне человеческие поступки строго караются законом» (CS 357; ЦМ 231); как и в случае убежденности Йоханссена, что истребление всей команды иностранного корабля было в каком-то смысле его долгом, это продолжает тему морального долга как несводимого к набору правил. Спускаясь по лестнице, Эмми сталкивается с вышеописанным переживанием. Читатель легко догадывается, что волочимое тело – это Нейхем, разделивший судьбу своей повредившейся рассудком жены.

Нужно обладать лавкрафтовским талантом к аллюзии, чтобы выдумать описание смерти, производящее такой эффект ужаса, невзирая на полное и намеренное отсутствие подробностей. Утопление ведьм, сожжение еретиков, колосажание турок в Трансильвании, во-

или карманников, колесуемых в центре Парижа, – все эти сцены меркнут перед едва очерченной смертью Нейхема Гарднера. Вместе с отвратительнейшим хлюпаньем раздаются «шаркающие звуки» (CS 358; ЦМ 232). С этого момента Нейхем описывается почти как неживой объект: «Оно двинулось ему навстречу и было еще в каком-то смысле живо». Хотя полчаса назад казалось, что с Нейхемом все в порядке, теперь «усыхание, обретение серого цвета и хрупкость зашли уже далеко. Хозяин дома уже распадался, окончательно усохшие куски тела отваливались». Затем следует попытка диалога с полуживым Нейхемом, пока он, наконец, не умирает – точнее, пока «то, что издавало звуки, не могло [*sic!* – Г. Х.] больше этого делать, потому что полностью распалось» (CS 359; ЦМ 233). Усыхание и разложение, хрупкость, приводящая к отпадению иссохших фрагментов, неизбежный распад тела – весьма необычные симптомы смерти, однако Лавкрафт уже достаточно постарался, чтобы мы в них поверили.

Самая интересная часть вышеприведенного пассажа – конечно, заключение: «...Отвратительнейшее тягучее хлюпанье, как от какого-то зловредного и нечистого всасывания». Мы уже знаем, что прилагательное «отвратительнейшее» избегает уилсоновского обвинения в избыточности, поскольку это всего лишь неизбежный комментарий рассказчика к ужасу, вызванному в другом месте отрывка. До сих пор мы говорили о лавкрафтовских дизъюнкциях, использующих союз «или». Можно было бы задаться вопросом, произведет ли «и» аналогичный эффект, соположив два прилагательных и заставив читателя нащупывать что-то лежащее на полпути между ними. Это резонный вопрос, однако здесь ему не место. В обороте «зловредному и нечистому» «зловредный» всего лишь удваивает работу «отвратительнейшего»: это метакомментарий рассказчика, убеждающий нас, что он тоже прекрасно понимает, как ужасно это все звучит. Остается минимальное ядро пассажа: «нечистое всасывание». В такие моменты вульгарные остроумцы любят парировать в духе «это в отличие от *чистого* всасывания?». В данном контексте ответ – да. Именно так этот пассаж и работает: он привлекает наше внимание к совершенно чистому и естественному характеру большинства звуков всасывания, которые теперь, к несчастью, запятнаны и опорочены какой-то ужасающей, но неопишуемой подтональностью.

25. Сельские жители рассказывают причудливые истории
«Сельские жители рассказывают причудливые истории. Горожане рассказывали бы еще более удивительные, если бы университетские химики попытались сделать анализ воды из того заброшенного колодца или серой пыли, которую, судя по всему, не развеивает ветер. Или ботаники занялись бы изучением чахлой растительности по краям пятна...» (CS 367; ЦМ 243 – пер. изм.).

Как ни странно, мы обнаруживаем, что причудливость сельских баек только *возросла* бы, если бы химики и ботаники озаботились проведением исследований в данной местности, – в пик обычному принципу, согласно которому ученые призваны *рассеивать* слухи и суеверия.

Здесь мы встречаемся с первым предвкусением чего-то, что становится все заметнее по мере нашего продвижения по «старшим текстам» Лавкрафта. Обычно оппозиция строится между просвещенным модернизмом и антимодернистским обскурантизмом. Либо ученый отмахивается от наивных фетишей целителей и теософов, либо эти мистики отмахиваются от науки, имеющей лишь поверхностное представление о куда более ужасающей истине космоса. Лавкрафт, вопреки своему предполагаемому материализму (а он, безусловно, отчасти материалист), относится к данной проблеме совершенно иначе. Для Лавкрафта сектантские ритуалы и каракули средневековых арабских колдунов пребывают в одном континууме знания с самой совершенной современной наукой.

Как правило, в рассказах Лавкрафта наиболее продвинутым знанием космических истин обладают не ученые, а те, кто получают озарение через прямой контакт с наиболее чудовищными созданиями, населяющими его произведения. Совершенно обычная пожилая женщина из ранней колониальной Новой Англии становится космологическим гением и обретает способность путешествовать в неевклидовом пространстве. Отсталые матросы прозревают предельные материи, поначалу ускользающие даже от ведущих ученых Мискатоникского университета. В «Шепчущем из тьмы» фольклорист Уилмарт оказывается куда большим невеждой, чем сельские сказочники, которых он поначалу высмеивает. Национальные СМИ сочиняют сатиры и пародии на предположительно вымышленные нападения пришельцев в

деревнях, однако эти инциденты оказываются чистой правдой. Пассаж, вынесенный в начало этого подраздела – один из немногих, где ученые предстают более просвещенными и надежными искателями того же знания, которое представлено – в зачатке – в диких народных слухах. По большей части Лавкрафт заставляет ученых плестись в хвосте у фанатиков-окультистов и скульпторов-декадентов.

Ужас Данвича

Рассказ был написан в августе 1928 года и продан в *Weird Tales* всего за 240 долларов. Впрочем, на тот момент эта публикация стала для Лавкрафта самой прибыльной. Дело происходит в вымышленном городе Данвич, штат Массачусетс; это один из всего лишь двух «старших текстов» (второй – «Сны в ведьмином доме»), повествование в котором ведется из перспективы всеведущего третьего лица, а не от первого лица в духе По. Рассказ начинается с прекраснейших во всей прозе Лавкрафта (а возможно, и в литературе) описаний [местности], изложенных на двух страницах. Затем следует отчет о том, что уродливая альбиношка Лавиния Уэйтли родила ребенка, отец которого был неизвестен; сообщается также, что местная культура пронизана биологическим разложением. Лишь значительно позже мы выясняем: детей на самом деле было двое. Известный ребенок – гротескный Уилбер, устрашающе уродливый, но выдающийся в интеллектуальном и физическом плане. Повзрослев, Уилбер пытается получить доступ к ужасающему «Некрономикону» в библиотеках Мискатоника и Гарварда, вызвав тем самым подозрение у академиков в обоих университетах. В конце концов, однажды ночью при попытке тайно пробраться в Мискатоникскую библиотеку Уилбера убивает сторожевая собака, причем его труп претерпевает крайне неприятное и стремительное разложение на глазах трех свидетелей-профессоров. Примерно в то же время его прежде неизвестный брат, невидимый гигант, неизмеримо более чудовищный, чем Уилбер, выбирается из дома и разрушает несколько ферм, разбросанных по окрестностям Данвича. На вершине близлежащего холма трем сотрудникам Мискатоникского университета наконец удается убить это существо. Тем самым они спасают Землю от ее опустошения монстрами из иных миров.

Специалист по Лавкрафту С. Т. Джоши выражает сдержанное отношение к этому рассказу⁶⁶, главным образом потому, что Лавкрафт в нем отступает от своего обычного «аморального» подхода к космосу и отдает предпочтение христианскому образу братьев Уэйтли как злобных существ со звезд, с которыми сражаются добрые люди. И мы, безусловно, должны признать присутствие в этом рассказе христианского символизма: от «непорочного зачатия» Лавинии до образа чудовища, умирающего высоко над головами толпы и взывающего перед смертью к отцу. Но эти элементы, очевидно, не более чем гротескная пародия и не составляют подлинного отступления от образа аморального космоса, присутствующего в других рассказах Лавкрафта. Мои собственные замечания касаются скорее «комиксовости» образа героя – доктора Армитеджа – и абсурдности ритуальных процедур, позволяющих все-таки убить монстра. Во всех прочих отношениях «Ужас Данвича» – захватывающая история, восхитительно изложенная и открывающаяся самыми совершенными страницами из всего наследия Лавкрафта.

26. Одинокие скрюченные фигуры

«Сам не зная почему, путешественник не решается спросить дорогу у одиноких скрюченных фигур, сидящих на полуразвалившихся крылечках или работающих на покати́стом лугу посреди разбросанных там и сям камней. Эти фигуры выглядят столь тихими и скрытными, что сразу чувствуешь присутствие чего-то угрожающего, от чего лучше держаться подальше» (ДН 370; ДУ 165 – *пер. изм.*).

Это фрагмент блестящего двухстраничного введения к рассказу. В отличие от множества подобных пассажей Лавкрафта, этот чисто атмосферный: нет никаких указаний на то, что «одинокие скрюченные фигуры», населяющие сельский Массачусетс, как-то связаны с иномирными созданиями, или что они являются гибридами, среди предков которых числятся таковые создания, как в Инсмуте. Тем не менее этот пассаж намекает, что с этой местностью что-то глубоко не так и это делает ее подходящим домом для того ужаса, который вскоре развернется в Данвиче.

« Сам не зная почему, путешественник не решается спросить дорогу...» (ДН 370; ДУ 165). Спросить дорогу – далеко не всегда первая потребность путешественника, но Лавкрафт уже дал понять, что в этих

местах можно оказаться, только если «сбиться с пути на развилке дорог» (ДН 370; УД 90). Следовательно, понадобится помощь в отыскании направления, однако подойти к загадочным фигурам вы не решитесь. Подобно «духу этого создания» и «общему впечатлению», проглядывающему за конкретными зоологическими характеристиками идола Ктулху, эти смутные фигуры выглядят угрожающими не в силу какого-то исчерпывающего списка внешних качеств, а благодаря зыбкому ощущению их реальности, более глубокой, чем все поверхностные качества. Но эту тему мы уже обсуждали прежде. Ключ к данному пассажиру в следующем. Ускользающая зловедность обычно возникает у Лавкрафта только в связи с конкретными чудовищами, или идолами, или омерзительными персонажами, или группами таковых. Но здесь целая часть Массачусетса кажется пропитанной зловещей атмосферой, несмотря на ее второстепенную связь с событиями, разворачивающимся исключительно в Данвиче. Это первая лавкрафтовская попытка создания «*weird*-географии», «*weird*-антропологии» или «*weird*-социологии». Но далеко не последняя.

27. Почти неизменяемые извращения и богомерзкие деяния

«...Они образовали свою собственную расу, имеющую явные признаки умственного и физического вырождения и узкородственных кровных связей. Уровень их интеллекта удручающе низок, а летопись их жизни пропитана неприкрытыми злодействами и полускрытыми убийствами, кровосмешениями и почти неизменяемыми извращениями и богомерзкими деяниями» (ДН 372; ДУ 167 – *пер. изм.*).

Здесь антропологическая тема продолжается и составляет одно из главных фоновых обстоятельств истории. В упадочном порте Инсмута биологическая дегенерация была следствием сомнительных кровосмешений между людьми и подводными тварями, уже затронутыми собственной дегенеративностью – они и не рыбы, и не жабы. Здесь же, в Данвиче, ответственность за интеллектуальное и физическое вырождение населения лежит, по-видимому, только на самих людях; более того, все запретные кровосмешения происходили, по-видимому, исключительно внутри белых семей. Лавкрафт делает эту картину отвратительного локального распада объемной и драматичной, отказы-

ваясь рисовать ее слишком широкими мазками. Мы узнаём, что *не все* жители Данвича погрязли в вырождении и тупости. В конце концов, «отцы семейств Уэйтли или Бишопов изредка отправляют своих подросших сыновей постигать науки в Гарвардском или Мискатоникском университетах», и в целом «доморощенная аристократия этих мест... еще как-то удерживается на более-менее приемлемом уровне существования». Но все же эта слабая похвала тонет в критике, поскольку «многие из представителей побочных ветвей их генеалогических древ давным-давно уже погрязли в мерзости и нищете, тем самым лишив себя возможности носить доставшиеся им фамилии с честью и достоинством» (DH 372; УД 93). Такие слова не только дополняют зловещую атмосферу рассказа, но и производят комический эффект, подобно отступлению о дурной архитектуре Провиденса в «Зове Ктулху». В истории, посвященной неведомым созданиям из бездны, угрожающим самой жизни на Земле, наш рассказчик находит время на мелкопоместный снобизм и высокопарные рассуждения о биологическом развитии. Но, хотя обычно подобные пассажи у Лавкрафта имеют расистские мотивы, здесь дело не в межрасовых браках, а только в кровосмешении и инцесте.

Также комична отсылка к «явным признакам умственного и физического вырождения и узкородственных кровных связей», как будто таковые признаки прекрасно известны любому образованному человеку и не нуждаются в дополнительных объяснениях. Сформулировать неочевидное как если бы оно было очевидным – еще один частый прием в инструментарии Лавкрафта, и он часто встречается в других контекстах. И снова этот прием переключает наше внимание на самого рассказчика, глубоко погруженного в сложноорганизованные биологические предрассудки, которые большинство людей не принимают всерьез. Как летопись городка может «пропитаться злодействами», тоже не вполне ясно, но рассказчик снова выставляет себя комичным, невзирая на зловещий предмет описания. Убийства и кровосмешения здесь «полускрытые», а другие извращенные и богомерзкие деяния «почти неименуемы». Поскольку простые термины недоступности вроде «скрытый» и «неименуемый» рискуют скатиться в клише, Лавкрафт чувствует потребность в некоторых уточнениях. Называя их всего лишь *полускрытыми* и *почти неименуемыми*, он позволяет читателю частично ухватить эти наполовину непроявленные преступления,

что парадоксальным образом приближает нас к ним, несмотря на полное отсутствие примеров.

28. Внутренние органы, которые отвечали за формирование звуков «Странность [в речи Уилбера] не относилась к тому, что он говорил, или даже к простым идиомам, которые он использовал; скорее она смутно относилась к интонации или была связана с теми внутренними органами, которые отвечали за формирование звуков» (DH 377; ДУ 171–172 – *пер. изм.*).

Уилбер Уэйтли вносит нечто новое в рассказы Лавкрафта. В истории Ктулху все персонажи, предположительно являющиеся людьми, являются ими на самом деле, и у нас нет оснований для подозрений физиологического характера. Хотя моряки в «Зове Ктулху» служат мишенью для расистских и этнических оскорблений, они тем не менее являются людьми, как бы низко на тотемном столбе социальной и генетической иерархии рассказчик ни помещал их. В «Цвете иных миров» сияние в колодце обессиливает и разрушает семейство Гарднеров, однако и они стопроцентные люди. Но в случае Уилбера Уэйтли мы видим зарождение мотива, который затем станет одним из классических у Лавкрафта: существо, притворяющееся человеком, но скрывающее в себе куда более темную сущность. В рассказах Лавкрафта *голос* чаще всего является первым признаком того, что с претензией персонажа на человеческую природу что-то не так. Как шутливо формулирует Уэльбек, «когда персонаж, кладя руки на стол перед вами, издает слабый присасывающийся звук, вы знаете, что находитесь в рассказе Лавкрафта; так же, когда вы различаете в его смехе призыв *клохтанья* или причудливое стрекотание насекомого»⁶⁷.

Другие элементы этого пассажа тоже классически лавкрафтианские. Странность голоса Уилбера «смутно относится» к неким характеристикам, а не четко отождествляется с ними. В повседневной жизни мы различаем в человеческом голосе широкий спектр интонаций, но они редко производят на нас впечатление нечеловеческих. Также обычно они не заставляют нас сомневаться в тех органах, которые отвечают за формирование звуков: насколько мы знаем, обычно это просто легкие, горло, язык и губы, за исключением редких случаев, когда серьезные хирургические вмешательства вынуждают использовать

электронные устройства. Однако в случае Уилбера Уэйтли что-то смутно не так с интонацией, а также, по-видимому, с тембром – намек на то, что его речь производится не теми органами, которые люди обычно используют для коммуникации. В контексте общей темы объектов, отделенных от их качеств, можно сказать, что голос Уилбера становится странной автономной сущностью, более не идентифицируемой с ее столь же странной поверхностной интонацией. Это, в свою очередь, приводит к имплицитному разрыву между голосом и его физической основой.

29. Умелый расчет и полоумное бормотание

«Многие сомневались, что у старика Уэйтли достанет сил и терпения осуществить задуманную реконструкцию, однако эти опасения оказались напрасными – несмотря на полоумное бормотание, то и дело исходившее от старика во время его трудов, его плотницкая работа производила впечатление умелого расчета» (DH 377; УД 102 – *пер. изм.*).

Типичный ход Лавкрафта – он любит заставлять *читателя* делать более далеко идущие выводы, чем способен сделать сам рассказчик. Вместо того чтобы просто сказать нам, что происходит что-то странное (так у нас всегда остается возможность с ним не согласиться), Лавкрафт умело подводит нас к тому, чтобы мы сами начали отстаивать странность происходящего, даже когда его рассказчик сохраняет рационалистскую и скептическую позицию. У нас часто возникает желание наорать на рассказчика и заставить его увидеть, что творится у него прямо перед носом. В данном случае, учитывая преклонный возраст старика Уэйтли, нас поражает то, насколько бездумно рассказчик склонен объяснять огромный масштаб работ, сделанных на ферме, исключительно «силами и терпением» старика, особенно принимая во внимание слухи о его занятиях колдовством. Рассказчик также совершенно не задумывается над странным контрастом между полоумным бормотанием Уэйтли и «умелым расчетом», проявленным в его плотницкой работе. Мы же как читатели приходим к очевидному выводу: старик Уэйтли получает какую-то незримую помощь. Из контекста становится ясно, что она никак не может быть человеческой, учитывая изолированность фермы и тот факт, что мы уже познакомились с боль-

шинством его соседей. В результате позиция рассказчика предстает наивной и даже комичной, тогда как читатели спешат перейти к куда более решительным выводам, которые в данных обстоятельствах оказываются заодно и более рациональными.

Этот излюбленный трюк Лавкрафта, по-видимому, был позаимствован из забавного пассажа рассказа По «Черный кот». Безжалостно повесив своего домашнего любимца, рассказчик-алкоголик просыпается в охваченном огнем доме. Вернувшись на следующий день на пожарище, он обнаруживает на стене изображение кота с петлей на шее. Поначалу он приходит в ужас:

Но, поразмыслив, я несколько успокоился. Я вспомнил, что повесил кота в саду подле дома. Во время переполоха, поднятого пожаром, сад наводнила толпа – кто-то перерезал веревку и швырнул кота через открытое окно ко мне в комнату. Возможно, таким способом он хотел меня разбудить. Когда стены рухнули, развалины притиснули жертву моей жестокости к свежоштукатуренной перегородке, и от жара пламени и едких испарений на ней запечатлелся рисунок, который я видел⁶⁸.

Ни один читатель не примет это самонадеянное физикалистское объяснение, особенно учитывая явную абсурдность его первого предложения («Но, поразмыслив, я несколько успокоился...»). Тем самым читатель немедленно оказывается в позиции более верящего в сверхъестественное, чем рассказчик.

Фактически проще всего испортить вышеприведенный фрагмент Лавкрафта, заставив рассказчика поразмышлять за нас. Представьте переписанный вариант: «Ему удалось проделать удивительно много тяжелой работы для столь почтенного возраста. Да и плотницкая работа была слишком качественной для человека, склонного к полоумному бормотанию. Из этого можно было заключить лишь одно: старик Уэйтли работал не один. А учитывая, что никаких человеческих помощников поблизости не наблюдалось, единственный вариант – некое чудовищное или сверхъестественное участие. Эта мысль заставила меня содрогнуться, но это был неизбежный вывод». Это полнейший риторический провал – проговаривать мысли, к которым читатель с куда большим удовольствием пришел бы самостоятельно. Это все равно что рассказывать анекдот или показывать фокус, одновременно объясняя аудитории, в чем суть, или испоганить любовное письмо, превратив все изящные намеки в очевидные просьбы.

30. Ритмичное колыхание или плеск

«Нескладная белесая дочь и странно бородатый внук стояли возле его постели, а из пустующей бездны над их головами доносились странные звуки, тревожно намекающие на ритмичное колыхание или плеск; звуки эти напоминали шум океанских волн» (DH 381; УД 108 – пер. изм.)

Мы начинаем с классической лавкрафтианской дизъюнкции: «ритмичное колыхание или плеск». Дистанция между колыханием и плеском, возможно, меньше, чем между шепотом и хихиканьем, но зазор остается достаточным, чтобы читатель испытал некоторое затруднение, пытаясь найти промежуточную точку между ними. Бесплодное пояснение «напоминали шум океанских волн» делает звук только более гротескным: нисколько не помогая нам соотнести загадочное существо наверху с океаном, оно, наоборот, отравляет нашу веру в океан, связывая его с монструозным существом.

Все это сочетается со вторым лавкрафтовским трюком. То, что доносится сверху, не является собственно ритмичным колыханием или плеском (что уже было бы достаточно странно). Нет, мы слышим «звуки, тревожно намекающие на ритмичное колыхание или плеск». Мы можем лишь смутно *намекнуть* на буквальное описание, которое и так остается малопонятным. Мы снова имеем дело с аллюзией на аллюзию – как будто в сердцевине одной черной дыры мы обнаружили бы другую. Слово «тревожно» (*disquieting*) создает здесь незначительную проблему, поскольку нечто может тревожить только *кого-то*, а «всеведущее» повествование от третьего лица обычно не предполагает эмоциональной позиции по отношению к тому, что наблюдается. Также немислимо, чтобы Уилбер или даже Лавиния Уэйтли были бы встревожены доносящимся сверху звуком. Поэтому мы с таким облегчением узнаём, что при этой сцене присутствует «д-р Хаутон из Эйлсбери», тщетно пытающийся спасти жизнь старика Уэйтли; разумеется, именно ему принадлежит такое смутное описание сцены у постели умирающего.

Пока мы еще ничего не сказали о «пустующей бездне над их головами». Вдобавок к и без того непростой задаче вообразить звук, похожий одновременно на «колыхание или плеск», нам сообщают, что эти водяные звуки, чем бы они ни были, не локализованы естественным

образом наверху. То, что мы уже знаем о верхнем этаже дома, нисколько не успокаивает. Он заполнен «уходящими под самый потолок книжными полками» (DH 378; УД 103), на которых в аккуратном порядке расставлены различные запретные книги. Посетители верхнего этажа «недоумевали, для чего старику понадобилось заменять одно из окон верхнего этажа дверью из сплошного куска дерева... с земли к ней вел сработанный стариком деревянный помост» (DH 378; УД 103). Редкие гости дома слышат какие-то странные звуки наверху, например торговец рыбой, которому кажется, что оттуда доносится «топот лошадиных копыт» (DH 379; УД 105). Намек, что в верхней комнате содержится какой-то скот или лошади, или какое-то другое животное, для которого потребовался бы помост, создает пугающий контраст с ритмичным колыханием или плеском, ассоциирующимся с берегом моря.

Наконец, следует сказать пару слов о начале пассажа, в котором упоминаются «нескладная белесая дочь и странно бородатый внук». Его эффект можно обнаружить, упростив его и понаблюдав за результатом. Если мы скажем просто «белесая дочь и бородатый внук», получится что-то вроде строчки из Георга Тракля или кого-то еще из поэтов-экспрессионистов эпохи мировых войн. Но расширение первого фрагмента – «нескладная белесая дочь» – не только дает нам дополнительную информацию о внешности Лавинии, но и как бы прикрывает нервирующее слово «белесая» от ветра, делая его реальным как скала, на которую уже можно навешивать переменные модифицирующие прилагательные. Это продолжает оставаться необходимым, даже несмотря на то, что ее белесость утверждалась почти в самом начале рассказа. Что же до «странно бородатого внука», то здесь имеет место двойной эффект. Слово «странно» (*oddly*) не только напоминает нам о юном возрасте Уилбера и его устрашающе стремительном развитии, но и снова подчеркивает реакцию рассказчика (или, точнее, доктора Хаутона из Эйлсбери), чтобы придать описанию большую убедительность: утверждается не только что юный Уилбер бородат, но и что этот факт производит тревожное впечатление на наблюдателей.

31. Безумный араб Абдул Альхазред

«...Таинственный том, хранящийся под замком в библиотеке колледжа, – жуткий „Некрономикон“ безумного араба Абдула Альхаз-

реда, переведенный на латынь Олаусом Вормием и напечатанный в семнадцатом веке в Испании» (DH 384; УД 111).

Молодой Лавкрафт имел вкус к экзотике и в весьма юном возрасте увлекся историями «Арабских ночей». Уже в пятилетнем возрасте он взял псевдоним «Абдул Альхазред», а затем популяризировал это детское имя, сделав его одним из столпов своего литературного мифа. Это требует некоторой приостановки лингвистического недоверия, так как «Абдул Альхазред» – арабский аграмматизм. Окончание «-ул» в имени Абдул и «Аль» в «Альхазред» – один и тот же определенный артикль, и он не должен повторяться, как у Лавкрафта: имя должно быть либо «Абдул Хазред», либо «Абд Альхазред». Еще одна языковая ошибка присутствует в другой вымышленной книге Лавкрафта – заголовок работы фон Юнцта «Unaussprechlichen Kulten» (позаимствованный Лавкрафтом у Роберта Е. Говарда, автора книг о Конане-Варваре). Заголовок дан в дативе, но соответствующее управление отсутствует; правильно было бы либо «Unaussprechliche Kulten», либо «Von Unaussprechlichen Kulten». Но читатели легко простят эти мелкие огрехи.

Чтобы сделать свои творения более убедительными, Лавкрафт пытается заставить читателя поверить, что они не являются всего лишь несчастливыми порождениями 1920-х годов, а были известны людям давным-давно – в тайных традициях, древних преданиях и запретных книгах. Поскольку ни одна реально созданная человечеством книга не является достаточно устрашающей для его целей, ему приходится придумывать свои. Отсюда «Некрономикон» – фикция настолько убедительная, что его до сих пор регулярно спрашивают в библиотеках по всему миру. Просто заявить о существовании такой книги – производ, достойный макулатурной литературы, поэтому Лавкрафт пытается придать ей легитимность множеством способов. Один – постоянно напоминать нам, что книга существует в различных библиотеках. Поскольку Мискатоникский университет – вымышленный, этой институции явно недостаточно для подобных целей, поэтому Лавкрафт (ложно) заявляет, что во вполне реальной Гарвардской библиотеке Виденера тоже хранится тщательно охраняемый том «Некрономикона». Все сотрудники и выпускники Мискатоникского университета, с которыми мы встречаемся в различных рассказах, знают «Некрономи-

кон» наравне с Фукидидом или Плутархом. Лавкрафт также «берет число», регулярно протаскивая «Некрономикон» в свои рассказы среди армии сходных вымышленных книг, как, например, в следующем пассаже из «Скитальца тьмы»:

Блейк и сам читал многие из них – латинскую версию кошмарного «Некрономикона», и зловещую «Liber Ivonis», и одиозные «Cultes des goules» графа д'Эрлетта, и «Unglaublichen Kulten» фон Юнцта, и дьявольские «De Vermis Mysteriis» старика Людвига Принна. ...Пнакотикские рукописи, «Книга Дзяна», а также полуистлевший том, чьи страницы были заполнены совершенно непонятными иероглифами, хотя иные из символов и диаграмм, к ужасу своему, мог бы узнать любой изучающий оккультные науки (НД 792; СТ 186).

Он также делает «Некрономикон» более реальным, отсылая к существующим переводам: «Переведенный на латынь Олаусом Вормием и напечатанный в семнадцатом веке в Испании». Таким образом, утверждается не просто существование книги – показывается, что она оказала влияние на самых разных исторических акторов. Тем самым читателя убеждают в ее реальности. И она становится еще реальнее благодаря многочисленным ссылкам Лавкрафта и его круга друзей-писателей: «Некрономикон» снова и снова появляется в его рассказах в качестве исторического и интеллектуального якоря. В нем содержатся описания Древних и инструкции для их вызова, собранные безумным арабом из Йемена, который поклонялся богохульным божествам, исследовал арабские подземные города и умер в Дамаске в начале VIII века при более чем загадочных обстоятельствах.

32. Гротескная поездка в Гарвард

«К тому времени Армитедж уже был наслышан о гротескной поездке Уилбера в Кембридж и о его отчаянных попытках получить оригинал или хотя бы копию недостающих у него страниц „Некрономикона“ в библиотеке Виденера» (НД 387; УД 117 – пер. изм.).

Пробыв целые семнадцать страниц в роли центрального персонажа этого рассказа, чудовищный Уилбер принимает угрожающие размеры по мере продвижения к развязке. Это вымышленный персонаж, пытающийся отыскать вымышленную книгу в вымышленном Мис-

катоникском университете, и его странность поработает вымышленный городок Данвич. Но теперь Уилбер обретает реальность, перемещаясь в координаты нашего повседневного мира, как если бы кости толкиеновских эльфов и хоббитов однажды обнаружили в гробнице под Стоунхенджем. Не получив «Некрономикон» в библиотеке Мискатоникского университета, Уилбер отвечает: «Пойду попытаю счастья в Гарварде – может быть, там сидят не такие буквоеды, как здесь» (DH 386; УД 115). Молодой Уилбер явно привлек бы к себе внимание, объявившись в Кембридже, Массачусетс, «в грязной потрепанной одежде, невообразимо огромного роста – почти восьми футов, – с дешевым чемоданом в руке, купленным незадолго до того в магазине Осборна, и с тёмным козлоподобным ликом горгульи» (DH 384; УД 111).

Теперь давайте уберем слово «гротескный» из пассажа выше (как предпочел бы Эдмунд Уилсон) и посмотрим, что получится: «К тому времени Армитедж уже был наслышан о поездке Уилбера в Кембридж и о его отчаянных попытках получить оригинал или хотя бы копию недостающих у него страниц „Некрономикона“ в библиотеке Виденера». Хотя на первый взгляд получилось неплохо, стоит лишь представить кретина в восемь футов ростом, как ни в чем не бывало разгуливающего по кампусу Гарварда, и сразу появляется что-то макулатурное. Кажется маловероятным, что такой визит мог бы обойтись без ярко выраженной негативной реакции местного населения. Добавив слово «гротескный», рассказчик покорно преклоняет голову перед нашим недоверием, как бы говоря: «Да, я понимаю, как абсурдно это звучит, но Уилбер действительно выполнил свою угрозу поехать в Гарвард». Об Армитедже мы знаем только, что он «был наслышан» о поездке Уилбера в Кембридж, – комично сокращенная версия того, что, скорее всего, выглядело как множество длинных и пугающих слухов об этом визите. Все, что мы узнаем об инциденте в Гарварде, библиотекарей коего Армитедж предупредил заранее, – это то, что «Уилбер пребывал в состоянии страшного нервного напряжения: он во что бы то ни стало старался заполучить эту книгу, но при этом явно торопился назад, домой, словно опасаясь какой-то беды от своего долгого отсутствия» (DH 387–388; УД 117).

Мы уже видели, что смешение вымышленного и реального – стандартная лавкрафтовская техника, добавляющая веса и достоверности его повествованиям. Поселенцы, жившие поблизости от места оргий

культы Ктулху, называются потомками людей Лафитта. Рассказчики в «Цвете иного мира» и «Мгле над Инсмутом» возвращаются в Бостон после своих приключений в вымышленных городах, а последний даже возвращается к учебе в более чем реальном Оберлинском колледже. В «Случае Чарльза Декстера Варда» Джозеф Карвен хранит свою копию «запрещенного „Некрономикона“» среди реальных книг, таких как «Гермес Трисмегист в издании Менара» и работы Альберта Великого, Раймонда Луллия, Роджера Бэкона, а также труды «средневековых еврейских и арабских ученых и каббалистов» (CW 225; CB 27–28).

33. Банально и не совсем точно

«Было бы банальным и не совсем точным утверждать, что никакое человеческое перо неспособно описать его, однако сказать, что его не смог бы ясно вообразить тот, чьи представления слишком тесно связаны с привычными на Земле формами жизни и с тремя известными нам измерениями, было бы совершенно справедливо» (DH 389; ДУ 183 – *пер. изм.*).

Это один из величайших и важнейших пассажей Лавкрафта. Поскольку мы уже анализировали его в первой части книги, здесь мы можем лишь кратко пробежаться по нему. В этом пассаже описывается мертвое тело Уилбера после того, как его убивает одна из сторожевых собак, которые всегда его ненавидели. Более не скрытое одеждой, его тело оказывается омерзительным в своей странности. Полностью испортить этот пассаж можно было бы, целиком заменив его на краткое «никакое человеческое перо неспособно описать его». Это было бы не только плоским литературным клише, но и не давало бы нам никакого указания или аллюзии на то, каким именно образом труп сопротивляется описанию. Напротив, Лавкрафт отстраняется от клише, называя его шаблонным и не вполне добросовестным, при этом балансируя на грани полной неопишуемости. Завершающая часть пассажа восхитительно абсурдна: «...Его не смог бы ясно вообразить тот, чьи представления слишком тесно связаны с привычными на Земле формами жизни и с тремя известными нам измерениями, было бы совершенно справедливо». О, если бы только мои представления не были столь тесно привязаны к обычным формам жизни на Земле и к известным нам трем измерениям!

Следуя за этой «вертикальной» аллюзией к неопишущим «общим впечатлениям» от тела, Лавкрафт обращается ко второй, горизонтальной технике кубистско-гуссерлианского толка, умножая абсурдное множество конкретных черт, которые почти невозможно объединить в одну сущность: «Спина была разукрашена черно-желтыми узорчатыми разводами и смутно напоминала чешуйчатую кожу некоторых змей. <...> ...Откуда-то из брюшины произрастало десятка два причудливо изогнутых зеленовато-серых щупальцев с красными присосками. Их расположение было в высшей степени странным и наводило на мысль о симметрии неведомых космических миров, лежащих далеко за пределами Солнечной системы. <...> ...Заканчивались они [ноги] мощными ребристыми утолщениями, в равной степени не похожими ни на лапы с когтями, ни на копыта. При дыхании существа окраска его хвоста и щупальцев ритмично меняла цвета; эта способность была, по-видимому, унаследована им от далеких неземных предков, для коих это было обычным явлением» (DH 389–390; ДУ 119–120 – *пер. изм.*). Это нагромождение образов не то чтобы находится совсем за гранью визуализируемого, но оно перегружает воображение читателя, и даже умелому художнику пришлось бы потрудиться, чтобы изобразить такое тело хотя бы с минимальной степенью достоверности.

34. Что-то вроде дневника

«Помещенная в огромном гроссбухе и состоявшая из странных и с трудом различимых символов рукопись была, судя по обилию пробелов и разнообразию чернил и почерков, чем-то вроде дневника; она поставила в тупик...» (DH 391–392; УД 122).

После смерти Уилбера обнаруживается, что его дом заполнен множеством странных книг; в их числе описанная выше. По восхитительной иронии, их отправляют именно туда, где Уилбер был убит сторожевой собакой: в библиотеку Мискатоникского университета. Толстая, странная книга, описанная в данном пассаже, заполненная загадочными символами, добавляет истории атмосферности. Но по-настоящему интересен вот этот фрагмент: «...Рукопись была, судя по обилию пробелов и разнообразию чернил и почерков, чем-то вроде дневника». Нет ничего странного в том, что каждый жанр личных записей обладает индивидуальными чертами, косвенно указывающими на его

природу. Обычно это даже не проблема, поскольку большинство написанных от руки документов пишется не тайнописью, и содержание документа дает понять, что он из себя представляет. Однако перевод в шифр делает содержание совершенно чуждым (хотя впоследствии выясняется, что документ написан на английском), и нам приходится полагаться на формальные свойства, определяя, что это такое. Если мы просто читаем исторический дневник, написанный обычным образом, мы можем и не замечать каких-то особенных пробелов или «разнообразия чернил и почерков», но ученые Мискатоникского университета необычно внимательны к таким мелким деталям.

Здесь мы возвращаемся к главной стилистической теме Лавкрафта: отделению объекта от его качеств. Обычная и простая связь между дневником и его внешними качествами нарушается, поскольку лингвистическое содержание скрыто от взгляда с помощью кода, тогда как чисто физические свойства дневника остаются видимыми. Содержание дневника исчезает за непроницаемой стеной шифра, но остается особое распределение пробелов, определенное разнообразие чернил и почерков – и все эти черты пронизаны духом скрытого за ними дневника-объекта. В этом пассаже даже есть что-то беспокоящее, хотя на первый взгляд в нем просто пересказываются выводы группы ученых. Но мы могли бы представить себе сходный пассаж, описывающий голос, звучащий в ночи на незнакомом языке: «Почти неразличимая речь на незнакомом языке, доносившаяся из тумана внизу, была, судя по обилию пауз между словами и приглушенным интонациям в голосе, чем-то вроде обещания». Таким образом, можно было бы, наверное, даже реконструировать универсальную вербальную структуру обещаний. Но способность делать такие выводы кажется как минимум жутковатой.

Что же касается способа испортить приведенный в начале пассаж, то проще всего было бы дать избыточное количество деталей относительно того, как именно ученые пришли к этому выводу: «Помещенная в огромном грессбухе, состоявшая из странных и с трудом различимых символов рукопись была сочтена дневником на основании обилия пробелов и разнообразия чернил и почерков. Согласно данным почерковедческих архивов факультета криминалистики Мискатоникского университета, междустрочные интервалы в дневниковых записях обычно составляют от 0,4 до 0,6 см, что превышает среднее значе-

ние для рукописных текстов; средняя ширина интервала между строками в гроссбухе Уилбера составляет 0,57 см и более, что позволяет отнести этот документ скорее к дневниковым записям, нежели к обычной прозе. Также в документе были идентифицированы до семи различных видов черных чернил и четыре-пять видов синих. Это указывает на то, что работа над документом велась в течение продолжительного времени, чего и следует ожидать от дневника. Постепенная эволюция почерка также свидетельствует в пользу этого». Такая детальность была бы скучной и излишней. Но, что гораздо важнее, она лишает нас аллюзии к жутковатой пронизательности научных выводов, на которую намекает исходный пассаж.

35. Колдовские формы арабского Востока

«Армитедж предположил, что алфавит использовался исключительно приверженцами некоторых запрещенных древних культов, которые вобрали в себя множество колдовских форм и традиций сарацинского Востока» (DH 398; УД 130 – *пер. изм.*).

Начало пассажа («Армитедж предположил, что алфавит использовался исключительно приверженцами некоторых запрещенных древних культов») повторяет в несколько ослабленной форме предыдущий пассаж о пробелах, чернилах и почерке дневников. Нам ничего явным образом не говорится о том, на каком основании Армитедж «предположил» это, но ясно, что в алфавите должны были содержаться какие-то указатели, наведшие старого ученого на эту мысль.

Но самая яркая часть этого пассажа – венчающая его фраза «множество колдовских форм и традиций сарацинского Востока». Слово «сарацин» – замысловатое и старомодное именование арабов, которое в последнее время стало считаться несколько оскорбительным. Тем не менее оно позволяет нам ментально проникнуться духом Средних веков, поскольку именно в те времена оно было в ходу. То же касается и слова «колдовской» (*wizard*), соотносимого со Средневековьем или фэнтези. Однако это слово обычно не ассоциируется с арабским миром, применительно к которому мы, скорее, сказали бы «маг» (термин, зачастую связываемый в библейских землях с лжепророками).

Заменяв данную фразу в вышеприведенном пассаже на «множество магических форм и традиций арабского Востока», мы слегка ухуд-

шим пассаж, но не испортим полностью, поскольку слова «магический» и «арабский» все еще звучат достаточно свежо и экзотично для протестантской Новой Англии, в которой происходит действие. Чтобы совсем испортить пассаж, нам придется заменить «сарацинский Восток» на совсем уж прозаичный «Ближний Восток». Фраза «магические традиции Ближнего Востока» звучит почти смешно в лавкрафтианском контексте. В отличие от «сарацинского Востока», для «колдовских традиций» трудно придумать скучный эквивалент, поскольку, как эту профессию ни назови, она все равно неразрывно связана с чарующим и чудесным. Важнее, что во фразе «колдовские формы и традиции сарацинского Востока» Лавкрафт попросту использует трюк, описанный Аристотелем в XXII главе «Поэтики», где тот отмечает, что хорошая речь должна быть «ясной», но «не низкой». То есть она должна содержать некоторое количество метафор или редких слов, но не должна превращаться в загадку:

...Речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной – та, которая пользуется и необычными словами; а необычными я называю редкие, переносные, удлинённые и все <прочие>, кроме общеупотребительных. Однако если все сочинить так, то получится или загадка или варваризм: из переносных слов – загадка, а из редких – варваризм. Действительно, в загадке сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное, – сочетанием <общеупотребительных> слов этого сделать нельзя, <сочетанием же> переносных слов можно, например: «Видел я мужа, огнем прилепившего медь к человеку» и т. п. А из редких слов возникает варваризм. Поэтому следует так или иначе смешивать одно с другим: с одной стороны, слова редкие, переносные, украшательные и иные вышеперечисленные сделают речь не обыденной и не низкой, с другой стороны, слова общеупотребительные <придадут ей> ясность⁶⁹.

В пассаже, которому посвящен этот подраздел, фраза «которые вобрали в себя множество колдовских форм и традиций сарацинского Востока» эффектна потому, что необычность «колдовских» и «сарацинского» разбавляется прозаичным «вобрали в себя множество форм и традиций». Следуя Аристотелю, мы можем превратить этот пассаж в *загадку*, заменив буквализмы переносными словами, то есть метафорами («помещены в картинные рамки и опутаны бабкиной пряжей колдунов сарацинского Востока»), или в *варваризм*, подставив редкие слова («был завещан жребий и пути колдунов сарацинского Востока»).

Лавкрафт избегает этих крайностей и тем самым проходит аристотелевский тест из «Поэтики».

36. Полиция штата Массачусетс

«Сначала в ходе дебатов прозвучало предложение оповестить полицию штата Массачусетс, но в конце концов решено было этого не делать, ибо здесь речь шла о феномене, в реальность которого невозможно было поверить, не увидев того, что видели трое ученых мужей, как наглядно показало последующее расследование» (DH 401–402; 134 – *пер. изм.*).

Постоянно возникающая у Лавкрафта проблема – как объяснить, что столь экстраординарные события, описанные в его рассказах, не становятся мгновенно достоянием общественности благодаря полиции и средствам массовой информации. Он обращается к этой проблеме самыми разными способами. В ряде рассказов университет и отчасти полиция вовлекаются в происходящее («Цвет иного мира», «Сны в ведьмином доме»). В других – правительственные силы действительно одерживают верх и истребляют несущих угрозу монстров, хотя и не дают знать об этом общественности («Мгла над Инсмутом»). Еще в одной истории («Ужас Данвича») СМИ сообщают о происходящем, но подают это как нелепую шутку или помешательство. В другом случае («Шепчущий из тьмы») отправное событие – зрелище чудовищных трупов в разлившейся реке – опровергается в газетах как недоразумение, а более поздние события намеренно замалчиваются Уилмартом и Эйкли, двумя людьми с незапятнанной репутацией, знающими, что случилось на самом деле. Два рассказа («Хребты безумия» и «Мгла над Инсмутом») представлены в качестве серии публичных отчетов-предупреждений, тогда как в другом произведении («За гранью времен») решение о публикации остается за сыном рассказчика. Короче говоря, Лавкрафт рассматривает эту проблему со всех возможных точек зрения. Единственное, чего мы никогда не видим в «старших текстах» – это вовлечения в развертывающийся кошмар общества в целом, как в «Кинг-Конге» или «Годзилле». Лавкрафт, полагаю, считал бы, что такую тему трудно раскрыть, не скатившись в вульгарность ужасстика с чудовищами. Но идея столкновения широкой публики с разрывами в ткани реальности не безнадежна, и другие писатели, по-дру-

гому одаренные, могли бы совладать с ней. Здесь мы сталкиваемся с одним из добровольных ограничений лавкрафтовского литературного воображения, подобно полному отсутствию любовных историй в его книгах. Любовная история у Лавкрафта не совсем немыслима, но была бы отвлекающей и вряд ли согласовывалась бы с тем, что мы знаем о нем как о человеке.

Но вот что странно в вышеприведенном пассаже: решение *не* оповещать полицию штата отменяется буквально на следующей странице. По прибытии в Данвич трое сотрудников Мискатоникского университета «решили обратиться к полицейским, прибывшим сюда из Эйлсбери вскоре после первых телефонных сообщений о трагедии семьи Фрая... их было пятеро и они прибыли в поселок на машине, которая стояла сейчас пустой у руин дома Фрая» (DH 403; УД 136). Полицейские, по-видимому, спустились в овраг, где теперь бродил невидимый монстр, оставляющий следы как от бочонков, и нам остается только сделать вывод, что офицеры были уничтожены.

Нам остается разобрать немного комичные последние слова: «...Как наглядно показало последующее расследование». Рассказчик не вдаётся в детали, а просто намекает, что полиция штата так и не поняла некоторых вещей в ходе последующего расследования ужасных событий. Однако, учитывая вероятную судьбу пяти офицеров, спустившихся в овраг, вряд ли полиция штата Массачусетс полностью проигнорировала историю.

37. Призрачный, инфрабасовый тембр

«Было бы ошибкой называть их *звуками* – столь многое их призрачный, инфрабасовый тембр говорил напрямую смутному вместилищу подсознания и ужаса, куда более чувствительному, чем ухо, но все-таки, по форме, это были бесспорные, хотя и смутные полуартикулированные слова» (DH 411; ДУ 203–204 – *пер. изм.*).

Уже встретившись с цветом, который был цветом «только по аналогии», теперь мы имеем дело со звуками, обладающими столь же ускользающим качеством. Это были «глубокие, надтреснутые, грубые звуки... человеческие органы не в состоянии породить такое акустическое извращение» (DH 411; ДУ 203). Как и цвет иных миров, звуки с вершины холма не изымаются из человеческого доступа. Они хорошо

доступны нам, однако каким-то образом слишком тревожны, чтобы их можно было с легкостью постичь или категоризировать как нормальный звук. Мы слышали о негативной теологии, но Лавкрафт мастерски владеет совсем другим искусством: негативной *психологией*. «Это был цвет, но только по аналогии... Это был звук, но не в обычном смысле слова звук».

Но здесь, как всегда, описание не *полностью* негативно: старый добрый трюк «нельзя описать человеческим пером» уже был отброшен Лавкрафтом как банальность, и он не шутил. Вместо этого Лавкрафт всегда дает нам какое-то указание, где искать ускользающую реальность, даже когда он обрывает собственные описания. Словосочетание «инфрабасовый тембр» (*infra-bass timbre*) – как раз такой случай. Здесь нам говорят, что мы ищем звук, находящийся где-то в нижнем регистре, но также заранее предупреждают, что это *не совсем* бас. Это, скорее, «инфрбас», как бы выходящий за пределы нормального акустического регистра человеческого слуха. Добавление дополнительной характеристики «*призрачный* инфрбасовый тембр» уже знакомая нам тактика. Лавкрафт не может сделать не-звуковой звук убедительным, не разделяя с нами наше исходное неверие в его существование, и говоря нам, что он «призрачный», он подтверждает, что сам столь же недоверчив, как и мы. Помимо того, звук воздействует на «смутное вместилище подсознания и ужаса, куда более чувствительное, чем ухо» – на примитивные ощущения, которыми мы и не знали что обладаем. Невзирая на крайне примитивный характер звуков, они принимают форму слов. Но даже это остается несколько сомнительным, поскольку это «бесспорно, хотя и смутно» – сочетание прилагательных, редко встречающихся вместе.

Уже увидев, чего Лавкрафт может достичь, вводя цвета и звуки, едва являющиеся цветами и звуками, соблазнительно задаться вопросом, что он мог бы сотворить с другими чувствами: «Было бы ошибкой назвать это *вкусом*, – столь многое этот призрачный, суб-соленый привкус говорил напрямую смутному вместилищу подсознания и ужаса, куда более чувствительному, чем язык, но все-таки, по форме, это были бесспорные, хотя и смутные разложившиеся пряности». Или так: «Этот запах описать было почти невозможно; да и вообще, назвать это запахом можно было только по аналогии». Возможно, эту технику можно распространить и за пределы пяти чувств, в поле повседневных

объектов: «Было ошибкой назвать их стальными балками, – столь многое выдерживаемое ими призрачное напряжение говорило напрямую (мутному вместилищу подсознания и ужаса, куда более чувствительному, чем мышцы тела, но все-таки, по форме, это были бесспорные, хотя и смутные опорные конструкции». В худшем случае этот метод мог бы послужить дешевым полемическим выпадом, например, в качестве первого предложения очень жесткой критической рецензии на книгу: «Эту книгу описать почти невозможно; да и вообще, назвать это книгой можно только по аналогии». Или какой-нибудь бессердечный педант мог бы породить такую формулировку в результате особенно болезненного разрыва: «Я и женщиной-то тебя могу назвать только по аналогии».

Шепчущий из тьмы

Эта повесть была закончена в сентябре 1930 года, более двух лет спустя после написания «Ужаса Данвича». В промежутке Лавкрафт был занят бракоразводным процессом в Род-Айленде и туристическими поездками в Южную Каролину, Вирджинию и Квебек. Он также начал переписку с автором саги о Конане-Киммерийце, коренным техасцем Робертом Е. Говардом; эта переписка продлится до самоубийства Говарда, за девять месяцев до смерти самого Лавкрафта от рака. Журнал *Weird Tales* купил «Шепчущего из тьмы» за \$350 – солидное повышение по сравнению с предыдущим личным рекордом Лавкрафта, \$240 за «Ужас Данвича».

В этой повести Лавкрафт возвращается к изложению от первого лица – от лица Альберта Уилмарта. Этот герой преподает литературу в Мискатоникском университете, профессорско-преподавательский состав которого должен занимать первые места среди талантливых, но невезучих академиков всего мира. Штат Вермонт переживает ужасающее наводнение в ноябре 1927 года. Многочисленные свидетели наблюдают в воде странные тела и клянутся, что они не принадлежат к человеческому роду. Это ведет к дальнейшему распространению слухов о странных тварях, замеченных в разных концах Новой Англии. В трех газетах Новой Англии разгораются оживленные дебаты, в которых Уилмарт занимает скептически-рациональную позицию и в

насмешливом тоне говорит о тех, кто верит в мифы и служи о монстрах. В результате этого общения Уилмарт получает письмо от читателя по имени Генри Эйкили, живущего поблизости от Братлборо, штат Вермонт. Это приводит к леденящей кровью переписке, которая заставляет Уилмарта против своей воли поверить в то, что крабообразные грибоподобные создания из дальнего космоса скрываются в холмах Вермонта, где добывают некие особые минералы, не встречающиеся на других планетах. В конце концов Уилмарт отправляется в Братлборо, не подозревая, что Эйкили уже поработен инопланетянами: его мозг извлечен из тела и помещен в металлический цилиндр для транспортировки на Юггот (известный нам сегодня как Плутон). Уилмарт едва избегает той же судьбы, бросившись прочь из дома и совершив побег на автомобиле.

38. Ущелья, которых избегали даже волки

«Этих тварей редко когда удавалось увидеть воочию, и свидетельства их существования передавались теми, кто некогда отважился зайти на самые дальние склоны гор или спуститься в глубокие горные ущелья, которых избегали даже волки» (WD 417; ШТ 301).

Лавкрафт как личность ни в коей мере не был противником науки или просвещения. Тем не менее его рассказы свидетельствуют, что, будучи доведенными до предела, наука и просвещение приводят к выводам, пугающе сходным с откровениями, уже предлагавшимися мистиками и теософами. В этот пестрый авангард передовых визионеров входят даже необразованные диковинные моряки, хотя высокомерные лавкрафтовские рассказчики отмахиваются от них, считая низшими существами. В ранг просвещенной элиты вводится даже одна ведьма: «...Пожилая городская обывательница из семнадцатого столетия была наделена... способностью проникать в такие глубины математики, какие, быть может, были недостижимы для в высшей степени передовых изысканий Планка, Гейзенберга, Эйнштейна и Де Ситтера» (WH 656; ВД 232–233 – *пер. изм.*). Но в некоторых случаях высшим знанием обладают даже животные, например волки из пассажа выше. Поскольку волки обычно считаются бесстрашными, избегание ими определенных «глубоких горных ущелий» должно вызывать серьезное беспокойство относительно этих мест.

Просвещенные, рациональные люди смотрят свысока на все скрытые, или оккультные, качества и предоставляют конкретные подтверждения своим выводам. Тем самым просвещенным людям удается отбросить большинство наивных суеверий прошлого. Но они слишком увлекаются своим интеллектуализмом, а это значит, что их завораживают поверхностные качества вещей. Только когда эти качества претерпевают кошмарные изменения, например при встрече с неописуемыми идолами, или «цветом только по аналогии», или «призрачным инфрабасовым тембром», мы постепенно приходим к осознанию факта, что космос рвется по швам. Животные, напротив, более глубоко, хоть и спорадически, контактируют с сутью вещей. Это широко распространенный троп как в жизни, так и в литературе: лай или рычание домашних животных часто выдает сомнительных, скрытных личностей задолго до того, как люди что-то заподозрят. В «Цвете иных миров» лошади плохо реагируют на события, происходящие на ферме Гарднеров, более остро ощущая, что поблизости что-то не так. В «Ужасе Данвича» домашние животные так ненавидят Уилбера, что ему приходится носить при себе огнестрельное оружие: «Неприязнь собак к нему стала притчей во языцех, и он вынужден был вооружиться пистолетом, чтобы безопасно расхаживать по округе» (ДН 377; УД 104). Во «Мгле над Инсмутом» мы узнаём от билетера, что жителей Инсмута животные тоже недолгобливают: «...Раньше, когда еще не было автомобилей, у них лошади часто бесились» (SI 591; МИ 296). И, пожалуй, лучший пример, где собаки действительно оказываются проныцательнее людей, находим в «Хребтах безумия». Говоря о реакции собак на недавно извлеченных полурастений-полуживотных Старцев, профессор Лейк передает по радио: «Извлекли их на поверхность, собак отвели подальше. Они на этих тварей так и кидаются» (ММ 499; ХБ 480). Профессору Лейку следовало бы прислушаться к собакам. Старцы вскоре просыпаются от тысячелетнего сна и убивают всех – и людей, и собак. Я не могу вспомнить ни одного случая у Лавкрафта, когда животные ошибались. Их инстинктивные реакции прорываются через обманчивую внешнюю поверхность вещей и входят в смутный контакт с самими вещами.

39. Скорее волею случая, нежели по умыслу

«Большинство фермеров просто знали, что такие-то горные районы издавна считаются опасными, невыгодными для освоения или не-

пригодными для проживания, и чем дальше от них держаться, тем лучше. Со временем вошедшие в привычку обычаи и соображения экономической выгоды столь глубоко укоренились, что поселенцам более не было смысла выходить за границы своих мест обитания, а запретные горы так и остались необитаемыми – скорее волею случая, нежели по умыслу» (WD 419–420; ШТ 304)

Подобно композитору, сочиняющему фугу, Лавкрафт продолжает сплести ограниченное количество базовых стилистических элементов в небывалые комбинации. Первое предложение здесь – это уже знакомый нам элемент, дополненный новой техникой во втором предложении.

Люди (как и волки, собаки и лошади) иногда тоже наделяются невербальным чутьем на угрожающее положение вещей. В этом пассаже имеет место именно такой случай. Не просто одно-два места ощущаются как опасные, но более смутные и обобщенные «такие-то горные районы». Никакой конкретной причины избегать этих мест не приводится, за исключением невысказанного ощущения, что они «считаются опасными, невыгодными для освоения или непригодными для проживания» и вообще – «чем дальше от них держаться, тем лучше». Из одного из прошлых примеров мы уже знаем, что такое предложение можно испортить, перегрузив его конкретикой. Например: «Большинство фермеров знали, что в таких-то горных районах имели место исчезновения и даже убийства. В частности, в двух таких районах было зафиксировано семнадцать смертей только за период 1750–1800 годов. Также зафиксировано сорок шесть случаев, когда люди возвращались из этих районов живыми, но в состоянии, близком к безумию, и измученными какой-то странной лихорадкой». Проблема с этой пародийной версией в том, что столь детально описанная судьба жертв звучит далеко не так пугающе, как смутное ощущение более глубоинной и неисповедимой судьбы. Другая проблема в том, что подобного рода заметные бедствия, прекрасно известные силам рационального просвещения, были бы признаны слишком радикальными, чтобы с ними мириться, и вызвали бы общественное расследование, а возможно, и действия органов правопорядка или служб здравоохранения. Но то, что пагубное влияние этих горных районов остается туманным, позволяет нам пребывать в еще большем страхе перед возможными по-

следствиями от их посещения, а заодно объясняет, почему до сих пор ничего не предпринималось для разрешения этой ситуации. От смутных ощущений всегда можно отмахнуться как от пустого суеверия. И действительно, именно такова судьба народной мудрости в рассказах Лавкрафта: городские власти высмеивают и отмахиваются от нее, но смутные деревенские страхи фермеров, лошадей и волков оказываются куда реалистичнее [официальных версий].

Но подлинным ключом к этому пассажи является второе предложение. Это новаторский ход в прозе Лавкрафта, и, если мне не изменяет память, это единственный подобный пассаж в его работах. То, что поначалу приняло форму смутных, но полностью обоснованных страхов, отражается на выборе мест расселения в горах Вермонта. И учитывая, что новые поселения обычно основывают на местах поселений, существовавших ранее, дальнейший рост вермонтского населения и промышленности («вошедшие в привычку обычаи и соображения экономической выгоды») бессознательно подкреплял первоначальный страх перед некоторыми вредоносными районами, ведь жители избегали этих мест уже скорее по привычке, нежели из страха. Короче говоря, демографическая карта современного Вермонта всецело определяется «иррациональными» страхами деревенских жителей прошлого. В этом смысле не только крестьяне, моряки, теософы, лошади и волки обладают большим космологическим знанием, чем просвещенные ученые, но даже чистые демографические факты отражают мудрость, недоступную нашим самым сверхсознательным политикам и профессорам литературоведения.

Также этот пассаж можно рассматривать как вариант фрагмента о водохранилище из подраздела 15. В «Цвете иных миров» не попадающая в поле сознания городская инфраструктура вот-вот приведет к тому, что чудовищный цвет с фермы Гарднеров проникнет в систему водоснабжения Аркхема. В настоящем примере инфраструктура словно невольно прислушалась к шепоту перепуганных сельских жителей и приобрела привычку *исключать* смутные кошмары и ужасы из зоны своего распространения. Строителям аркхемского водохранилища следовало бы прислушаться к ранним поселенцам и строителям Вермонта.

40. Слишком прозаичны

«И чем больше я поднимал на смех подобные теории, тем с большим упорством мои упрямые друзья отстаивали их, добавляя, что

даже без влияния древних мифов недавние сообщения слишком недвусмысленны, последовательны, подробны и прозаичны, чтобы от них можно было просто отмахнуться» (WD 421; ШТ 306 – пер. изм.).

Описываемые выше теории касаются «реального существования диковинной расы древних обитателей Земли, вынужденных прятаться от господствующего на планете *homo sapiens*» (WD 421; ШТ 305). В этой повести они сначала успешно (и несправедливо) опровергаются не посредством физики и химии, а менее точными инструментами антропологии. Фольклорист-любитель Уилмарт открывает огонь по самобытным вермонтским теоретикам, указывая на существование сходных мифов в Греции, Уэльсе, Ирландии и некоторых районах Гималаев (WD 420; ШТ 305). Генри Эйкли, тоже начинавший как скептик до личной встречи со следами этих созданий, указывает в качестве оснований для своего прежнего скептицизма «признанных корифеев в данной области – таких, как Тайлор, Лаббок, Фрэзер, Картфаж, Мюррей, Осборн, Кит, Буль, Дж. Эллиот Смит и т.д.» (WD 423; ШТ 309). Весь коллективный груз социокультурных знаний просвещенных разрушителей мифов обрушивается на предположительно наивные фантазии тех, кто верит в загадочных тварей вермонтских гор.

Аргументы «упрямых друзей» Уилмарта выглядят довольно хлипкими, но, следуя обычной логике рассказов Лавкрафта, мы знаем, что именно друзья окажутся правы: «...Недавние сообщения слишком недвусмысленны, последовательны, подробны и прозаичны, чтобы от них можно было просто отмахнуться» (WD 421; ШТ 306).

Будучи подростком, я часто обнаруживал важные философские откровения в работах о бейсболе Билла Джеймса (сейчас он работает консультантом команды *Boston Red Sox*), чье влияние на целое поколение американских писателей невозможно переоценить. Когда Джеймс объявляет Джимми Фокса лучшим первым бейсменом после Лу Герига, он рассказывает такую историю. Скаут по прозвищу Хоумран Бейкер однажды заблудился в сельском районе Мэриленда. Заприметив мальчика, вспахивающего поле с помощью мула, он остановился и спросил у него дорогу до ближайшего города. Юный Джимми Фокс просто сказал «вон туда» и поднял плут одной рукой, указывая им в направлении города. Увидев такую силу, Бейкер не смог не спросить Фокса, играет ли тот в бейсбол; остальное – история американского

спорта. Джеймс признает, что рассказ звучит фальшиво: «В этом анекдоте легко опознается апокриф, хотя при внимательном рассмотрении в нем нет ни одного неправдоподобного элемента»⁷⁰. Во времена слабо развитой системы хайвеев кто-нибудь вроде Бейкера легко мог потеряться в мэрилендском захолустье. В ту довольно безалаберную эпоху скауты действительно частенько находили звездных бейсболистов по чистой случайности. Плуг тогда действительно был достаточно легкий для того, чтобы крепкий молодой человек мог поднять его одной рукой. Такой способ похвастаться силой вполне обычен для физически развитого и наглого подростка, и почти любой скаут был бы впечатлен подобной демонстрацией и спросил бы юного Фокса, играет ли тот в бейсбол. Джеймс заключает: «Невероятной эту байку делают не факты, а форма. Это что-то, на что нельзя указать пальцем: история слишком гладкая, слишком аккуратная. И это говорит нам кое-что о том, как мы отличаем истину от лжи в повседневном опыте»⁷¹.

Произнося эту фразу – «что-то, на что нельзя указать пальцем», – Джеймс оказывается в одном шаге от самого Лавкрафта. Мы практически можем представить Джимми Фокса лавкрафтовским гибридом вроде Уилбера Уэйтли, получеловеком, полу-Древним. Мы даже можем вообразить рассказ Лавкрафта под названием «Случай Джимми Фокса», в котором был бы такой пассаж:

Впоследствии Хоумрану Бейкеру было почти неловко признаваться, что эта встреча вызвала у него дурные предчувствия. Хотя в том, как юнец поднял плуг, не было ничего невозможного или даже невероятного, некие смутные отклонения в том, как он его поднимал, произвели на Бейкера тревожное впечатление. Сообщить какие-либо подробности он отказался, но, похоже, что в самом движении ему почудилось некое противоестественное скручивание или дрожь в движении мускулов. И хотя поднимаемые с земли предметы движутся скорее по параболической траектории, нежели по вертикали, Бейкер, кажется, допускал, что при определенных условиях в наблюдаемых им движениях руки можно было разглядеть нечто *эллипсоидное*. Естественно, местные жители сочли подобные ощущения чересчур смутными, и потому подозрения Бейкера были проигнорированы. Старый бейсбольный скаут вскоре запил и постепенно был покинут обществом, тогда как юный Джимми Фокс продолжил свое триумфальное восхождение к вершине полупрофессиональных бейсбольных лиг Восточного побережья.

Вернемся к нашей теме. Когда Джеймс говорит о том, «на что нельзя указать пальцем», он имеет в виду некоторые фоновые нюансы в структуре рассказов. Мы не можем указать пальцем на эти нюансы, как не мог и Билл Джеймс, но у друзей Уилмарта это, кажется, получилось, поскольку они утверждали, что «недавние сообщения слишком недвусмысленны, последовательны, подробны и прозаичны, чтобы от них можно было просто отмахнуться». За содержанием любого акта коммуникации стоят некоторые тонкие риторические модуляции, позволяющие нам определять истину, ложь и реальность гораздо надежнее, чем любое суждение об эксплицитном содержании.

41. Дьявольская власть внушения

«Вытащив фотографии из конверта и взглянув на них, я испытал ужас от внезапной близости к запретному знанию; ибо, невзирая на размытость большинства снимков, они источали некую дьявольскую власть внушения...» (WD 427; ШТ 316 – пер. изм.)

Хотя мы уже обсуждали высказывания такого рода, этот отрывок – лавкрафтовская классика – и потому заслуживает упоминания. Фотографии, которые Эйкили прислал Уилмарту, действительно размыты, но, как и обычно, не настолько размыты, чтобы Лавкрафт оставил нас совсем без информации об их содержании. На первом снимке изображен отпечаток ноги, о котором Уилмарт говорит «я вряд ли могу описать его точнее, чем сказать, что след походил на отпечаток уродливой крабообразной клешни, причем направление ее движения определить было невозможно» (WD 428; ШТ 316 – пер. изм.). Мы уже научились не отмахиваться от слова «уродливо» (*hideously*), которое у Лавкрафта просто служит выражением солидарности с замешательством читателя, а также указанием на все более озадаченное состояние ума Уилмарта. Сам по себе крабообразный отпечаток мог бы встретиться и в бульварном чтиве. Подлинно лавкрафтовским его делает причудливое дополнение о непонятном направлении движения. Непосредственная связь между отпечатком ноги и очевидностью его направления здесь разрушается; след становится потерявшим направление телесным отпечатком на земле, цель которого неизвестна. Но и независимо от этой утраты целенаправленности, описание отпечатка само по себе заставляет нас содрогнуться: «По краям следа две пары пи-

лообразных отростков выступали в противоположных направлениях...» (WD 428; ШТ 316–317 – *пер. изм.*).

На второй фотографии запечатлен просто «сложенный из камней круг, напоминающий ритуальные постройки друидов, на вершине поросшего лесом холма» (WD 428; ШТ 317). Следы пропадают из этого описания, а венчает его восхитительно туманный вывод Уилмарта: «...О том, что это глухое место находится вдалеке от обжитых районов штата, можно было судить по бескрайним горным грядам на заднем плане, что тянулись далеко к горизонту и тонули в дымке» (WD 428; ШТ 317). Этот вывод о заснятом месте, сделанный на основании глубоко вторичных характеристик фотографии, снова демонстрирует маниакальную склонность Лавкрафта открыто говорить о связях и смычках, которые обычно остаются в непроговариваемой области риторического или перцептивного фона. И снова мы находим исток этого приема у Эдгара По, главного предшественника Лавкрафта как по стилю, так и по содержанию. В «Падении дома Эшеров» рассказчик разглядывает сделанный Родериком Эшером рисунок длинного и угрожающего туннеля. Нам говорят (в стилистике, явно предвосхищающей стиль рассуждения Уилмарта):

Какими-то намеками художник сумел внушить зрителю, что странный подвал этот лежит очень глубоко под землей. Нигде на всем его протяжении не видно было выхода и не заметно факела или иного светильника; и, однако, все подземелье заливал поток ярких лучей, придавая ему какое-то неожиданное и жуткое великолепие²².

На основании минимальной визуальной информации делается вывод об окружении того, что изображено. Горячее воображение По и Лавкрафта выводит эти подземные области на поверхность, где их может узреть читатель.

Третья из обладающих «дьявольской (*damnably*) властью внушения» фотографий изображает черный камень, найденный Эйкли в лесу; по странному и забавному стечению обстоятельств на фотографии можно рассмотреть «бюстик Мильтона» в кабинете Эйкли, что превращает ее почти в самопародию на привычку Лавкрафта использовать классиков для придания веса своим фантазиям. И на этой обладающей дьявольской властью внушения фотографии черный камень обладает собственной дьявольской властью внушения: «Камень... располагался перед

объективном вертикально, обратив к зрителю неровную выпуклую поверхность размером примерно один на два фута; но вряд ли в нашем языке найдутся слова для точного описания его поверхности или формы. Каким принципам внеземной геометрии подчинялась рука неведомого резчика – а у меня не было ни малейшего сомнения в искусственном происхождении этого каменного изваяния, – я даже отдаленно не мог предположить» (WD 428–429; ШТ 317). В этом тоже чувствуется классический Лавкрафт, как и в описании других фотографий, обладающих «смутными приметам тайного обитания каких-то омерзительных тварей» (WD 429; ШТ 318). Что это за приметы, нам так никогда и не расскажут, но, как мы часто видим у Лавкрафта, неспособность или нежелание что-то рассказывать обычно и является самой сутью.

Здесь мы снова должны обратить внимание на еще один жест, который мы уже зафиксировали как типичный для Лавкрафта: нагромождение аллюзий на аллюзии. Как будто мало того, что «вряд ли в нашем языке найдутся слова для точного описания его [камня] поверхности или формы», сам камень изображен только на фотографии, которая «невзирая на размытость», источает «некую дьявольскую власть внушения...» Эту технику можно вывести на следующий, третий уровень: если бы Эйкли не прислал фотографии Уилмарту, а только описал бы их ему с обычными лавкрафтовскими сомнениями и дополнениями: «Я могу также сказать, что на столе передо мной лежат несколько фотоснимков – невзирая на размытость, они источают некую дьявольскую власть внушения. Один из них изображает черный камень, и хотя вряд ли в нашем языке найдутся слова для точного описания его поверхности или формы, я могу сказать, что рука неведомого резчика подчинялась неким неземным принципам геометрии». Можно даже подняться на четвертый уровень: если бы Уилмарт только описывал нам письмо, а не включил его в рассказ слово в слово: «Письмо Эйкли несло на себе отпечаток все возрастающей тревоги. В нем он описывал некие размытые и все же источающие дьявольскую власть внушения снимки черного камня, найденного в лесу. Хотя он клялся, что вряд ли в нашем языке найдутся слова для точного описания его поверхности или формы, он все же сказал, что рука неведомого резчика подчинялась неким принципам внеземной геометрии». Можно даже попробовать рискнуть и выйти на пятый

уровень, где Уилмарт даже не уверен, что правильно запомнил это ужасающее письмо: «Ввиду кошмарного нервного потрясения, произведенного последовавшими событиями, всякий бы усомнился – как усомнился и я – в том, что мое воспоминание о письме Эйкли верно, или же оно было лишь результатом катастрофического смятения в ассоциативных связях моего разума. Тем не менее я нечетко, но несомненно уверен в том, что письмо Эйкли описывало некие снимки, обладающие властью внушения и изображавшие черный камень в лесу. Словно в кошмарном сне, я вспоминаю, как он клялся, что вряд ли в нашем языке найдутся слова для точного описания его поверхности или формы, однако я смутно припоминаю другое его утверждение – что рука неведомого резчика подчинялась неким принципам вневременной геометрии». Это забавное упражнение, но дальнейшие шаги, пожалуй, не пойдут на пользу ни нам, ни Лавкрафту.

42. Предположения о зоологической природе

«...Мы пришли практически к единодушному мнению, что эти [крабообразные] исчадия и адские гималайские Ми-Го принадлежат к одной и той же разновидности воплощенных кошмаров. Мы также выдвинули ряд захватывающих предположений об их зоологической природе, о чем я горел желанием рассказать профессору Декстеру в своем родном колледже, но Эйкли настроено запретило мне делиться с кем-либо нашими открытиями» (WD 431; ШТ 320 – пер. изм.).

Это сокращенный пересказ длительной переписки Уилмарта с Эйкли, в ходе которой, как нам угрожающе сообщается, «время от времени наши письма терялись при пересылке, поэтому нам приходилось восстанавливать в памяти их содержание и пересказывать заново» (WD 430; ШТ 320). Лавкрафт мудро помещает заключение о Ми-Го в сокращенном виде, поскольку было бы затруднительно представить себе пять или шесть страниц диалога между Эйкли и Уилмартом настолько убедительно, чтобы привлечь читателя на свою сторону. Что же до использования прилагательных, то столь любимый Эдмундом Уилсоном безыскусный пересказ звучал бы примерно так: «К слову, мы также определились, что создания из Вермонта и гималайские Ми-Го принадлежат к одному биологическому виду». Однако Лавкрафт расцве-

чивает предложение «исчадиями», «адскими» и «воплощенными кошмарами». И за это он заслуживает высокой оценки. К этому моменту читатель уже достаточно впечатлен свидетельствами, которые подточили непоколебимый скептицизм Уилмарта, и потребность в крикливых неистовых прилагательных, *заставляющих* нас поверить, отпадает. Структура повести уже затянула нас в свои сети, поэтому «исчадия» в Вермонте, «адские» существа в Гималаях и сообщение, что они «принадлежат к одной и той же разновидности воплощенных кошмаров» делают историю более, а не менее убедительной.

Парадоксальным образом более объективное и менее эмоциональное описание оказалось бы *ближе* к бульварщине, как мы уже обсуждали ранее в связи с «Заметками о межпланетной фантастике». К примеру, Лавкрафт был бы в шоке от жалкого второго предложения из книги «Поле боя – Земля» Л. Рона Хаббарда: «Покрытые густой шерстью лапы братьев Чамко застыли над клавиатурой; до этого оба играли в лазерную охоту»⁷³. Это просто утверждение, которое нам сбросили на голову из ниоткуда, как мешок с цементом, и Хаббард пытается навязать его нам. Лавкрафт делает нечто совершенно другое: он констатирует напряжение между прежним набором убеждений Уилмарта и новым ужасом с вермонтских гор, существование которого он вынужден признать. Болезненность этого напряжения можно передать только словами вроде «исчадия», «адские» и «воплощенные кошмары». Эти прилагательные не просто производят грубый эффект сами по себе – они оттеняют уже проделанную в других местах работу.

Последний и наиболее интересный момент – «ряд захватывающих предположений», сделанных Эйкли и Уилмартом. И снова это утверждение оказывается действенным именно в силу своей неопределенности. Теоретически было бы возможно развернуть подробнее эти предположения о зоологической природе существ (Лавкрафт часто сопровождает уклончивые намеки кубистическими попытками все же показать товар лицом), но иногда лучше оставить такие вещи невысказанными. Невысказанная неопределенность этих предположений защищает их еще и от профессиональной оценки: Эйкли запрещает Уилмарту сообщать о них профессору Декстеру или кому-либо другому. Хотя на первый взгляд доверие к этим предположениям подрывается, в действительности они предстают в более выгодном свете, так как начинают казаться наиболее надежным и доступным в данных

обстоятельствах знанием. В самом же произведении это не позволяет любопытным посторонним вмешиваться в тщательно срежиссированный дуэт Эйкли и Уилмарта, на котором держится вся повесть.

43. Проклятое жужжание

«Второй же голос оказался тем, ради чего Эйкли и предпринял свою экспедицию: то было проклятое жужжание, не имевшее ни малейшего сходства с живым человечески голосом, хотя слова проговаривались четко, фразы строились по правилам английской грамматики, а манера речи напоминала декламацию университетского профессора» (WD 432; ШТ 322 – пер. изм.).

Лавкрафт, уже поднаторевший в построении аллюзий на аллюзии при описании снимков, источавших размытую и все же дьявольскую власть внушения, теперь переходит к фонографическим записям. Почти невообразимо, что Эйкли действительно мог подобраться к существам достаточно близко, чтобы записать их голоса, – возможно, именно поэтому Лавкрафт оставил фонографическую запись напоследок, чтобы подготовленный читатель воспринял ее всерьез. Сегодня нам кажется, что аудиозапись должна считаться прямым доказательством разговора, и, следовательно, не может быть «смутной» или «источающей внушение». Однако Лавкрафт старательно пытается подорвать достоверность записи – ровно настолько, чтобы создать такую же структуру аллюзии-на-аллюзию, как и в примере с фотографиями. Во-первых, у Уилмарта нет собственного аппарата – он вынужден позаимствовать его в административном здании колледжа, что предполагает некоторые затруднения при работе с незнакомым механизмом. Во-вторых, Эйкли сообщает, что его «фонограф и диктофон работали небезупречно», к тому же «голоса звучали издали и несколько приглушенно, поэтому восковой валик сохранил лишь фрагменты подслушанного обряда» (WD 432; ШТ 322). Все это подчеркивается многочисленными лакунами в транскрипции записи, подготовленной Эйкли.

Как размытые и источающие дьявольскую власть внушения фотографии служили воротами к чудовищно ускользающей геометрии черного камня, так и «издалека и приглушенно» звучащие голоса на записи производят облако сомнений, в котором нас поджидает нечто гораздо худшее, чем странно изрезанный камень: *жужжание*, прини-

мающее форму человеческой речи. Мы уже встречались с особенностями речи Уилбера Уэйтли, вызывавшими серьезные подозрения. Но в случае Уилбера искаженному голосу сопутствовала огрубленная грамматика и особенности диалекта. В данном же случае отвратительный жужжащий голос звучит иначе: «...Слова проговаривались четко, фразы строились по правилам английской грамматики, а манера речи напоминала декламацию университетского профессора». То есть все внешние характеристики голоса являются социально приемлемыми. В нем слышится эталонный английский и выдается его более высокое интеллектуальное происхождение, чем у среднестатистического голоса. Казалось бы, «манера... университетского профессора» должна успокаивать: ученые в большинстве случаев народ тихий и неагрессивный. Однако есть небольшая проблема. Несмотря на безупречную грамматику и акцент, голос звучит «отвратительным эхом, несущимся на крыльях сквозь невообразимые бездны из адовых глубин космоса». И совершенно не улучшает ситуацию то, что жужжащему созданию отвечает «приятный голос с нотками бостонского говора», вещающий нараспев «Йа! Шуб-Ниггурат! Черный Козел с Легионом Младых!..» (WD 434; ШТ 324). Нормальные связи, имплицитно соединяющие хороший выговор и грамматически правильную речь с благородной личностью, а бостонский говор – с сухим и прагматичным, но в целом благонамеренным новоанглийским умом, разлетаются в пыль. Мы узнаём, что внешне приличный голос может быть связан с отвратительным эхом из адовых глубин космоса.

44. Монотонное гудение омерзительного гигантского насекомого

«Но хотя я все еще отчетливо слышу этот голос, мне не хватило духу его проанализировать, чтобы точно описать. Он походил на монотонное гудение омерзительного гигантского насекомого – гудение неземного существа, как бы с усилием преобразованное в артикулированную человеческую речь, причем я с полной уверенностью могу утверждать, что органы, производившие эти звуки, ни в малейшей степени не похожи на голосовые связки человека или на голосовой аппарат земных млекопитающих» (WD 434; ШТ 325).

Это не все, что можно сказать об этом голосе. Он не совсем избегает описания, поскольку мы уже установили его сходство с жужжанием.

Но теперь Лавкрафт становится точнее. Омерзительное гигантское насекомое – уже достаточно ужасающий образ, но еще хуже его «гудение», «с усилением преобразенное» в членораздельную речь пришельца. Слово «с усилением» (*ponderously*) указывает, что этот процесс был нелегок, а поскольку перевод гудения в речь пришельца был, по видимому, не совсем точен, мы можем почти физически почувствовать напряжение между ними. В этой речи слышен какой-то след гудения, что позволяет описать ее как «голос неземного существа», а не человека, и создает еще один слой неполной переводимости между жужжащим созданием и предполагаемой человечностью. Несмотря на правильность грамматики и ученый акцент, голос содержит гудящие ноты и отдельные намеки на инопланетный разумный вид. Его способность подделывать нашу грамматику и ученые интонации, по видимому, лучше, чем его умение копировать базовые звуки человеческих голосовых связок.

Именно это приводит Уилмарта в ужас. В процитированном выше пассаже он продолжает: «...С учетом ни с чем не сравнимых особенностей тембра, диапазона и обертонов, я не могу поставить это существо в один ряд с человеком или другими земными животными» (WD 434; ШТ 325). Вспомним, что «инфрabasовый тембр», прозвучавший в конце «Ужаса Данвича», – это звук, который не вполне был звуком, подобно цвету, который был не вполне цветом. Но здесь искажение более земное. Жужжащий голос всецело подпадает под определение звука; в этом Уилмарт ни разу не сомневается. Но, хотя это, несомненно, звук, он остается ужасающим благодаря особенностям «тембра, диапазона и обертонов». Это один из классических лавкрафтовских жестов: разрушить обычное отношение между голосом и его чертами, введя странные вариации этих черт, которые не могут принадлежать человеку или даже представителю отряда млекопитающих. Это утверждение – поначалу осторожно ограниченное («Никакое *млекопитающее* не могло издать такой звук! Я уверен в этом!») – быстро расширяет охват: «...Я не могу поставить это существо в один ряд с человеком или другими земными животными». Услышав второй длинный фрагмент записи жужжащего голоса, Уилмарт чувствует, что «ощущение чудовищной безысходности, которое я испытал при прослушивании предыдущего, более короткого фрагмента, усилилось многократно» (WD 435; ШТ 325). Затем Уилмарт в оцепенении смотрит в пустоту, дослушивая комич-

ный конец записи, внезапно обрывающейся на фразе, «которую декламировал с бостонским прононсом высокообразованный мужчина» (WD 435; ШТ 325). Прононс, как мы узнали ранее, «безусловно, не принадлежал уроженцу вермонтской глуши» (WD 432; ШТ 324).

45. По памяти, которой я весьма горжусь

«Но вот содержание письма, точно восстановленного по памяти, которой я весьма горжусь» (WD 445; ШТ 340).

Вся повесть перегружена различными обсуждениями и демонстрацией документальных свидетельств: писем, фотографий, фонографических записей, расшифровок и даже собственно черного камня. Однако ирония в том, что к концу повести ни одного из этих объектов у Уилмарта не остается. Грибы с Юггота, по-видимому, успешно захватывают или подчиняют себе Эйкли, а затем хитростью заставляют Уилмарта приехать в Братлборо и взять все документы с собой якобы для того, чтобы обсудить их содержание еще раз (хотя читатели не обманываются вместе с ним: им уже известно, что Уилмарт идет прямо в ловушку). Этот сюжетный ход необходим, чтобы не позволить полиции и СМИ под конец вмешаться в историю; однако он создает определенную проблему: как построить повествование на предположительно дословном пересказе свидетельств, которых уже не существует?

Единственный выход – постоянно напоминать читателям, что Уилмарт абсолютно уверен в достоверности своих воспоминаний. Например, удивительному тексту первого письма Эйкли предшествует следующая оговорка: «Я более не располагаю этим письмом, но в моей памяти запечатлелось буквально каждое слово» (WD 422; ШТ 308), а потом Уилмарт быстро меняет тему на состояние душевного здоровья Эйкли и не дает нам другой возможности усомниться в своих мнемонических талантах. Далее, транскрипцию фонографической записи Уилмарт предваряет следующим: «Приведу текст полностью, каким я его запомнил, – причем я вполне уверен, что точно заучил его наизусть благодаря не только чтению транскрипции, но и многократному прослушиванию записи. Да и как такое забудешь!» (WD 432–433; ШТ 323). Кроме того, Уилмарт незаметно, но действительно помещает себя на один уровень с читателем, просматривая расшифровку перед прослушиванием записи. Но он недолго остается на этом уровне, поскольку

его ответ сомневающимся, которые «пытались меня убедить, что это всего лишь дешевое надувательство или речи безумца», заключался в том, что «имей они возможность своими ушами услышать те богомерзкие речи... они бы отнеслись к этому иначе» (WD 434; ШТ 324). Если бы только они знали. Если бы только они имели возможность услышать.

46. Общий ритмический рисунок

«Выбор слов, орфография – все было другим! А уж с моим тонким чувством прозаического стиля, приобретенным за долгие годы университетских занятий, мне было легко отметить глубокие различия в строении самых простых фраз и в общем ритмическом рисунке письма» (WD 449; ШТ 346–347).

Этот пассаж еще один отличный пример долгожданного сократического объединения комического и трагического. Комедия здесь разворачивается сразу на двух уровнях. Во-первых, сам факт того, что Уилмарт, заметив значительные отличия последнего письма Эйкли от предыдущих, все же имеет глупость отправиться в Братлборо и даже взять с собой все драгоценные вещественные доказательства. Это, возможно, самый яркий случай, когда Лавкрафт позволяет читателю быть пронизательнее своего рассказчика и увереннее в реальности угрозы и хитрости пришельцев, чем Уилмарт. Мы, читатели, чувствуем себя детьми на школьном кукольном спектакле, когда кукла принца появляется на сцене и говорит: «Пойду-ка я прилягу поспать в лесочке», а дети тщетно кричат: «Нет! Нет! Не ходи в лес!», потому что мы видели, как злой дракон забрался в лес и устроил принцу засаду. В этом отношении Уилмарт комичен, хотя то, что он найдет в доме Эйкли, будет совершенно не смешным.

Во-вторых, комичны доведенные до абсурда высокопарные и манерные формулировки этого пассажа. Хотя и возможно, что университетские преподаватели литературы более чувствительны к стилистическим вариациям письма, чем обычные люди, это слишком тонкий момент, чтобы принимать его за данность, как будто бы речь шла об умении жонглировать или хорошо готовить чили. Можно было бы поставить под вопрос не только способность конкретного индивида «отметить глубокие различия в строении самых простых фраз и в об-

щем ритмическом рисунке письма», но и саму возможность определенного суждения по этому поводу. Точнее, это не совсем «бессмысленное» утверждение, а нечто, напоминающее требование увидеть своими глазами цвет, который является цветом только по аналогии. Индивидуальный стиль письма обычно характеризуется определенной совокупностью отличительных черт, но здесь отношение между стилем и его особенностями нарушается. Наблюдатель обнаруживает «глубокие различия» в «общем ритмическом рисунке», ассоциируемом со стилем Эйки. Но по иронии мы, читатели, оказываемся еще чувствительнее Уилмарта: прочитав такое письмо, мы бы ни за что не поехали в Братлборо. Как, вероятно, подозревают читатели, Эйки был схвачен или подчинен пришельцами и письмо было напечатано на машинке (впервые) именно потому, что эти создания или их прислужники-люди не могли убедительно подделать почерк Эйки.

47. Мрачные секреты и незапамятные обычаи

«Когда мы выехали из Братлборо, мое нервное напряжение и мрачные предчувствия только усилились, ибо затерянный в дымке гористый пейзаж с подступающими к шоссе грозными лесными чащами и гранитными утесами смутно намекал на мрачные секреты и незапамятные обычаи, которые могли оказаться враждебными к человеку» (WD 454; ШТ 352 – *пер. изм.*).

Лавкрафт – искусный пейзажист, хотя по очевидным причинам его цветовая палитра ограничивается темными тонами. В травелогe, открывающем «Ужас Данвича», в антарктических сценах «Хребтов безумия» и в описании окруженного болотами Инсмута виден дар Лавкрафта представлять определенные географические локации как подходящие места для надвигающегося ужаса. Но ничто в его повестях и рассказах не намекает на *буквальную* связь между первыми и вторым. Безжизненные ландшафты сами по себе не испытывают тлетворного влияния иномирных существ, если только это не превращающее все в пыль заражение цветом извне. Нет, его ландшафты просто представляют угрожающий фон для событий, которые вскоре должны развернуться.

Вышеописанный ландшафт даже более лавкрафтианский, чем обычно. Вермонтский сельский пейзаж «затерян в дымке», что при-

водит к нервному напряжению и мрачным предчувствиям. Подступающие гранитные утесы «смутно намекают» на что-то, а именно на «мрачные секреты» и «незапамятные обычаи», которые в свою очередь могут оказаться враждебными, а могут и не оказаться. Если попытаться испортить этот пассаж, то мы уже неоднократно делали подобное с помощью излишней буквализации, заменяя смутные намеки конкретными, но в итоге разочаровывающими подробностями. Ради разнообразия мы можем попытаться испортить данное описание другим способом. Одна из умалчиваемых особенностей этого описания в том, что Уилмарт оказывается на одном уровне неведения с читателем. Холмы на что-то намекают, но никто из нас не знает, на что именно. В других местах – например, когда Уилмарт принимает безрассудное решение отправиться в Братлборо по просьбе псевдо-Эйкли, – Лавкрафт позволяет читателям быть умнее рассказчика. Но что точно никогда не работало бы в лавкрафтовском мире, так это рассказчик, знающий *больше* читателя. Возьмем, к примеру, такое стилистическое извращение: «Я прекрасно знаю, на какие мрачные секреты намекают подступающие к шоссе грозные лесные чащи и гранитные утесы. Но я не собираюсь делиться этой информацией с читателем». Трудно представить что-то менее лавкрафтианское по тону, чем этот тщетный и бессильный снобизм.

48. Едва ощутимая ритмичная вибрация

«Отгоняя от себя смутные сомнения и тревоги, я... как и ожидалось, оказался в затемненной комнате. Здесь странный затхлый запах стал еще сильнее. Вместе с тем я ощутил некую легкую, едва ощутимую ритмичную вибрацию в воздухе» (WD 459; ШТ 359).

Тот факт, что странный запах становится сильнее, когда Уилмарт входит в комнату, не слишком интересен, поскольку он просто намекает на то, что Эйкли – это псевдо-Эйкли, о чем читатели, скорее всего, уже догадались. Настоящий интерес в этом пассаже представляет, разумеется, его завершение: «...Я ощутил некую легкую, едва ощутимую ритмичную вибрацию в воздухе». Мы уже встречались с такими намеренно смутными описаниями звука в случае сопутствующему голосу «призрачному инфрабасовому тембру», издаваемому гигантским невидимым братом Уилбера, или менее неопределенного, но более пу-

гающего жужжания, скрывающегося за идеальной грамматикой и интеллигентным выговором с фонографической записи. Мастер стилистических фуг, Лавкрафт, теперь меняет заданную тему, отделяя странность звука от любого голоса вообще. Одно лишь физическое присутствие грибов с Юггота (очевидное для читателя, но не для Уилмарта), по-видимому, производит ощущение ритмичной вибрации в воздухе – и не будем забывать, что эта вибрация «легкая» и «едва ощутимая». Хотя в повести это так толком и не объясняется, в письме от 6 апреля 1928 года псевдо-Эйкли оставляет достаточно намеков, чтобы мы в общих чертах поняли, что произошло. Как объясняет подставной Эйкли Уилмарту,

пришлые, вероятно, самые чудесные органические существа во всем космосе и за его пределами; это представители космической расы, в сравнении с которыми все иные формы жизни являются лишь тупиковыми ветвями. Они скорее растительной, нежели животной природы, если только в этих терминах можно описать субстанцию, из коей они созданы, и имеют грибовидную структуру, хотя наличие хлорофиллоподобного вещества и очень необычной пищеварительной системы разительно отличает их от обычных листостебельных грибов. В сущности, данный тип существ создан из уникальной разновидности материи, не встречающейся на нашем участке космического пространства – и ее электроны имеют совершенно иной коэффициент вибрации (WD 447; ШТ 342–343).

Читая эти слова, мы вновь качаем головами в ответ на решение Уилмарта отправиться в Братлборо, а также на решение этих созданий раскрыть столь многое о своей природе тому, кто мог бы вообще не приехать. Однако этот пассаж дает нам достаточно «смутное», «едва ощутимое» объяснение наличия в воздухе странной ритмичной вибрации. Электроны с совершенно иным коэффициентом вибрации – вполне резонный ответ.

49. Милосердная уклончивость

«...Я содрогнулся от отвращения, услышав о чудовищном ядерном хаосе по ту сторону угловатого пространства, которое в „Некрономиконе“ с милосердной уклончивостью именуется Азатотом» (WD 464; ШТ 365).

В этом пассаже Лавкрафт достигает нового пика в совершенствовании своей техники. Эдмунд Уилсон, хотя он и блестящий критик, скорее

всего, не увидел бы здесь ничего, кроме подростковых восторгов по поводу альтернативных миров. Но тогда он бы занял ту же нишу раздраженного невежества, что и престарелый академический арт-критик, отмахивающийся от ошеломительных серых сплетений «Номера 14» Джексона Поллока. Уже ознакомившись с множеством сходных предваряющих утверждений, мы в состоянии более глубоко оценить вышеприведенный фрагмент.

Во-первых, мы можем упростить задачу, рассмотрев предложение «я содрогнулся от отвращения» отдельно. Мы уже хорошо знакомы с такими анти-уилсоновскими восклицаниями Лавкрафта. Они всегда имеют двойную структуру. Во-первых, они помогают убедить нас в действительности обсуждаемого предмета, каким бы необычным он ни был, ведь рассказчик уверяет нас в том, что и сам находит его странным, ужасающим или совершенно неправдоподобным, но все же у него нет другого выхода, кроме как поверить в него. Во-вторых, они обращают наше внимание на ментальное состояние рассказчика, комичное, когда тот более искренен, чем мы сами, и трагичное, когда мы тоже получаем полную космического ужаса информацию, которая привела рассказчика в столь беспокойное эмоциональное состояние.

Теперь нам остается разобрать следующую фразу: «...Чудовищный ядерный хаос по ту сторону угловатого пространства, которое в „Некрономиконе“ с милосердной уклончивостью именуется Азатотом». Здесь Лавкрафт демонстрирует поистине волшебное владение стилем, наслаивая не две, не три, а *четыре* аллюзии в одном предложении. Мы можем перечислить их по порядку:

1. Идея, что устрашающий, запретный «Некрономикон» безумного араба Абдула Альхазреда может служить проводником милосердия, сама по себе тревожит. Какой же была бы в таком случае *немилосердная* книга? Так или иначе, нас просят поверить, что эта зловердная вымышленная книга – оставленный Внешними сборник инструкций по вызову иномирных существ на хрупкую планету, которую они будут рады уничтожить, – представляет собой на самом деле утешительную сказочку, призванную скрыть от нас *еще более темные* истины. Приучив нас с помощью всевозможных уловок, используемых в различных рассказах, вздрагивать всякий раз при упоминании этой книги, теперь Лавкрафт, по сути, сообщает нам,

что «Некрономикон» находится «едва на окраине» существующего в мире зла.

2. Подлинный ужас, как мы знаем, был «с милосердной уклончивостью» скрыт в «Некрономиконе» под именем «Азатот». Милосердия в этом имени немного, а информации еще меньше. Из «Снов в ведьмином доме» мы получаем больше информации, но еще меньше милосердия, поскольку мы читаем, что Азатот восседает на троне «хаоса... где бездумно играют тонкие флейты» (WH 664; ВД 247), а также, что «бездумная сущность по имени Азатот... управляет пространством и временем, восседая на черном троне посреди великого Хаоса» (WH 674; ВД 261 – *пер. изм.*). И там же далее говорится о «черной воронке последних пределов хаоса, где царит лишенный жалости владыка демонов Азатот» (WH 686; ВД 278). А в заключительном приступе экстатического письма, в одном из позднейших рассказов «Скиталец Тьмы», «слепой бог-идиот Азатот, Вседержитель Всего» предстает окруженным «верной ордой безумных безликих танцоров и убаюканный тонким монотонным писком демонической флейты в лапах безымянного существа» (HD 802; СТ 199 – *пер. изм.*). И прошу вас, не забывайте, что даже этот дикий лавкрафтовский взрыв – все еще «милосердно уклончивая» версия космической истины.
3. Все это лежит «по ту сторону угловатого пространства» – аллюзия, которую еще труднее визуализировать, чем острый угол, который ведет себя как тупой, поскольку сущности последнего типа по определению принадлежат к царству осязаемых и мыслимых геометрических углов, каким бы противоречивым ни был их вид и поведение.
4. По ту сторону слепого бога-идиота, окруженного ордой безумных и бесформенных танцоров, по ту сторону всякого угловатого пространства и по ту сторону «милосердной уклончивости» описаний этой реальности в невыразимом «Некрономиконе», мы, наконец, обнаруживаем «чудовищный ядерный хаос». Что под этим подразумевается – можно только догадываться, основываясь на расхожих школьных представлениях об устройстве атомного ядра. Но поскольку легенды об Азатоте называются здесь милосердно уклончивым описанием скрывающейся за ними хаотической реальности, то по аналогии мы вздрагиваем.

Лавкрафту потребовалось несколько крупных рассказов, чтобы стать способным сформулировать предложение столь изощренной сложности, хотя для поверхностного взгляда оно и может казаться подростковым баловством. Согласиться с мыслью, что как стилист Лавкрафт уступает авторам вроде Пруста или Джойса (двум любимчикам Уилсона), я не в состоянии. Скорее уж верно обратное.

50. Ужас в выводах

«Как я сказал в самом начале, на первый взгляд в [предметах] не было ничего ужасного. Ужас заключался в выводах, которые запрашивались при виде этих предметов» (WD 479; ШТ 385).

Очевидная красота данного пассажа в том, что его можно проинтерпретировать как размышление Лавкрафта о собственном мастерстве и писательской технике. Безусловно, у Лавкрафта встречаются примеры прямого чувственного ужаса: цвет, который является цветом только по аналогии, инфрабасовый тембр, который не следовало бы называть звуком. Но чаще мы встречаем у него незакрепленные и свободные качества, трепыхающиеся на поверхности восприятия и объявляющие о своей связи с некой глубинной скрытой сущностью, которая может быть лишь смутно поименована.

В настоящем примере вывод, о котором идет речь, несколько разочаровывает. Последнее предложение, которое служит основанием для окончательного вывода, звучит так: «Ибо в кресле я увидел микроскопически точно, до последней мельчайшей детали, воспроизведенное подобие лица и кистей рук Генри Уэйнтворта Эйкли» (WD 480; ШТ 386 – *пер. изм.*). Уилмарт проводит ночь в доме Эйкли и имеет с ним несколько бесед. Эйкли неподвижно сидит в своем кресле, выглядит больным, говорит только шепотом. Наряду с вышеупомянутой ритмичной вибрацией воздуха, в доме присутствует странный душок, который наиболее ощутим вблизи Эйкли. Позднее Уилмарт подслушивает часть длинного разговора, из которого отчасти становится понятно, что мозг Эйкли был извлечен из тела и что теперь он говорит из металлического цилиндра, готового к отправке за пределы Земли. Все это задолго до финала повести приводит читателя к выводу, что Эйкли – псевдо-Эйкли. В этом смысле Уилмарт приходит к своему ужасающему выводу слишком поздно, чтобы напугать нас. Лавкрафт уже использовал этот прием, представляя Уилмарта более скептическим

и наивным, чем мы сами, чтобы хитростью заставить нас верить в сверхъестественное сильнее, нежели рассказчик. Лавкрафт не мог бы убить обоих зайцев и потребовать, чтобы мы удивлялись *вместе* с Уилмартом. Этот неубедительный финал составляет неудачную пару с небывало слабым вступительным абзацем повести. Последний открывается рядом истеричных и вырванных из контекста утверждений Уилмарта о его внезапном бегстве из дома Эйкли и прочь от его фермы. Это использование техники *in medias res** смотрится довольно дешево и портит блестящую возможность начать повесть с блистательного и невозмутимо спокойного второго абзаца: «События, сыгравшие столь значительную роль в моей жизни, случились во время печально знаменитого Вермонтского наводнения 3 ноября 1927 года. Тогда – как и сейчас – я преподавал литературу в Мискатоникском университете в Аркхеме, штат Массачусетс, и изучал древние поверья Новой Англии...» (WD 415; ШТ 299). Это было бы одно из лучших начал произведений Лавкрафта – если бы это было начало.

В широком же смысле пассажа, вынесенный в начало этого подраздела, можно считать краткой формулой всего лавкрафтовского писательского метода: «Как я сказал в самом начале, на первый взгляд в [предметах] не было ничего ужасного. Ужас заключался в выводах, которые напрашивались при виде этих предметов». Но даже эти выводы нельзя высказывать буквально. Поверхностные качества смутно намекают на некую скрытую сущность. Но сама сущность оказывается расплывчатой и зачастую с милосердной уклончивостью скрывает от нас еще более глубокую и темную истину. Лавкрафт никогда не позволяет нам достигнуть последнего слоя ужаса, поскольку даже «чудовищный ядерный хаос», скрытый под именем Азатота, мы не в состоянии постичь.

Хребты безумия

Повесть написана в начале 1931 году, и ее сразу же отклонил журнал *Weird Tales*. Публикация, наконец, стала возможной в 1936 году, когда

* «В середине дела» (лат.) – термин, обозначающий в поэтике начало повествования с центрального эпизода фабулы (или какого-то ее поворотного момента) без предварения предысторией.

Astounding Stories напечатали произведение по частям, так что Лавкрафт, во всяком случае, дождался до этого момента. Холодные и безрадостные пейзажи Антарктиды, а также каталог научных описаний ужасов сделали эту повесть одной из самых популярных у Лавкрафта. Я бы тоже назвал ее лучшей, если бы не вторая часть, замысел которой кажется мне неудачным. Повесть нужно было закончить на том моменте, когда Дайер и Данфорт, увидевшие с воздуха циклопический город, возвращаются в лагерь охваченные ужасом и истерией. Последние шестьдесят страниц, посвященные исследованию города, показывают его слишком близко, подрывают присущий ему архитектурный ужас, и к тому же повествование превращается в перегруженное деталями историческое описание существ, которое напоминает материалы чьей-нибудь кампании в настольной ролевой игре. Основным выводом из исследования города заключается, видимо, в том, что Старцы похожи на нас больше, чем мы могли бы подумать. У них тоже есть исторические циклы расцвета и увядания, и они тоже могут стать жертвами убийства. Все эти детали работают против таланта Лавкрафта постоянно удерживать своих существ на границе познаваемого.

В противоположность этому первая половина повести, пожалуй, самое лучшее из того, что Лавкрафт написал. Группа преподавателей и аспирантов Мискатоникского университета собирается в антарктическую экспедицию. Уникальный бур, изобретенный профессором Пибоди с геологического факультета, позволяет проникнуть на большую глубину, чем это делали предыдущие экспедиции. Профессор Лейк (биолог) вскоре оказывается в почти невменяемом состоянии – он обнаружил окаменелости, похожие на отпечатки лап, хотя глава экспедиции профессор Дайер (геолог) отвергает эту гипотезу: в его области подобные находки нередки. Лейк хочет подтвердить свои интуиции и посрамить скептицизм Дайера, для чего инициирует воздушную экспедицию, удаляясь на сотни миль от основного лагеря. Риск в конечном итоге оправдывает себя и приводит к целому ряду ошеломляющих научных открытий. Помимо прочего, обнаружена огромная горная гряда, намного выше Гималаев. Но что гораздо важнее – открыт слой невероятно древних окаменелостей, в котором содержится нечто, описанное Лейком как несколько высокоразвитых бочкообразных лучистых животных. Литературное описание этих открытий представляет собой серию радиопереговоров между тремя

лагерями экспедиции. Лейк поражен, воодушевлен и, пожалуй, несколько встревожен, когда понимает, что эти бочкообразные организмы, сочетающиеся свойства животного и растительного царств, оставили странные следы, обнаруженные ранее. Образцы животных доставляют в лагерь, невзирая на яростный лай собак, увидевших окаменелости (в рассказах Лавкрафта это всегда плохое предзнаменование). Затем начинается страшный шторм, за которым следует длительное безмолвие в радиозфире. Остаток экспедиции под руководством Дайера решает выяснить причины молчания и вылетает в лагерь профессора Лейка. Все люди и собаки зверски убиты, только один человек и одна собака пропали без вести. С людьми расправились с особой жестокостью: их внутренности удалены, тела покрыты солью. Как обычно, читатель догадывается об истинных причинах раньше, чем рассказчик: впоследствии выясняется, что убийцами были «радиальные животные», архетипические для Лавкрафта существа – Старцы. Дайер и студент Данфорт предпринимают воздушную экспедицию, сопровождающуюся потрясающим описанием архитектуры с воздуха, затем проводят детальное исследование города, рассказ о котором, как я уже говорил, пространен, отвлечен и в целом неудачен.

51. Определенная странность техники

«Подкреплением им послужат прежде не публиковавшиеся фотографии, сделанные как на земле, так и с воздуха, – дьявольски выразительные и наглядные. Критики, однако, усомнятся и здесь, объявив снимки искусным фотомонтажом. Чернильные зарисовки уж точно никого не убедят, а вызовут лишь ухмылки, притом, что над определенной странностью техники [их исполнения] стоило бы задуматься искусствоведам» (ММ 481; ХБ 458 – *пер. изм.*).

Этот отрывок – явно стилистический наследник размытых снимков, «источавших некую дьявольскую власть внушения» из «Шепчущего из тьмы». Дайер в своем описании фотографий из Антарктиды употребляет похожие слова – «дьявольски выразительные и наглядные». По странному капризу фортуны они оказываются менее ценным свидетельством, чем простые чернильные рисунки. В конце концов фотографии всегда могут быть «искусным фотомонтажом», имитацией реальности. Рисунки, на первый взгляд, находятся в более слабой по-

иции, они вызывают «лишь ухмылки». И все-таки в их пользу говорит нечто недоступное фотографиям, а именно «необычный характер их техники».

Техника, в которой выполнены несколько рисунков, оказывается более весомым свидетельством достоверности, чем их содержание или любой аспект фотографий. Техника рисования, как правило, непосредственно связана с содержанием рисунка. Но в случае Дайера, кажется, что здесь чего-то не хватает. Для начала зададимся вопросом о том, в каком отношении находится *не-странная* (*non-strange*) техника рисунка к его содержанию. Есть ли в *технике* рисования нечто, делающее ее менее достоверной, чем фотография, помимо того, что рисунок выполнен чернилами и не дает прямого визуального отображения предмета? И если так, каким образом эта новая и странная техника уничтожает зерно нашего подозрения и заставляет признать истинность этих очевидных имитаций действительности на основании техники и ничего иного? В конце концов эта причудливая техника принадлежит не инопланетным расам и даже не художникам-авангардистам, а профессору геологии и одному из его студентов. Они не мотивированы стремлением к новаторству в искусстве или желанием проверить аферу. Нет, сама действительность заставляет технику странным образом видоизмениться. Дайер считает, что «над необычным характером... техники стоило бы задуматься искусствоведам». Образуется вызывающе причудливая инверсия общепринятых процедур обоснования: истинность отчетов из Антарктиды определяется не биологами или сыщиками, способными определить постановочную фотографию, а историками искусства.

52. Неотлично от волнового эффекта

«Работа велась на западе, вблизи хребта Королевы Александры, и Лейк, как биолог, признал отпечаток весьма странным и наводящим на размышления, хотя, на мой взгляд геолога, это было неотлично от некоторого волнового эффекта, обычно характерного для осадочных пород» (ММ 488; ХБ 467 – *пер. изм.*).

В рассказах Лавкрафта роль ученых, как правило, заключается в том, чтобы проводить ни к чему не ведущие испытания, а затем с недоумением пожимать плечами. Писатель изображает ученых как людей,

находящихся в целом на верном пути, но гораздо менее развитых, чем люди с низким [социальным] статусом (моряки-чужестранцы, теософы, ведьмы, безумные арабы), получившие тем или иным способом прямой доступ к реальности. В отрывке, приведенном выше, разворачивается иной аспект: здесь впервые – и, быть может, единственный раз – Лавкрафт помещает разногласие между учеными в центр своего повествования. Биолог прозревает в камне следы движущихся форм жизни, а геолог называет это типичными формациями сланца, в которых нет ничего удивительного. В конце концов правда оказывается на стороне биолога, но такая реабилитация приносит ему мучительную смерть.

Философ Бруно Латур неоднократно писал о спорах в науке⁷⁴. Когда факт установлен должным образом, к нему относятся как к монолитному, гладкому «черному ящику» без внутренних частей и без истории. Выражаясь словами Латура, «кому придет в голову, указывая формулу воды H_2O , сослаться на статью Лавуазье?»⁷⁵. Формула воды ныне стала очевидной данностью. То же можно сказать и о большей части наших геологических знаний о горных породах (хотя геология как наука, в основном созданная с нуля Лайелем, существует не так давно⁷⁶). Определенные медицинские симптомы прямо указывают на конкретные заболевания; определенные тонкие ароматы отличают качественное вино от «бормотухи». Непосредственная связь между объектом и его качествами считается нормой, и развитие науки основывается на существовании такой связи: наука расширяет наше тонкое мастерство работы с каталогом изолируемых качеств, принадлежащих тому или иному объекту.

В случае научного спора все совсем по-другому: мы имеем дело с новым объектом или феноменом, вызывающим затруднение, которое требует, чтобы мы заново осмыслили само отношение между вещью и ее качествами. В данном случае диспут разворачивается вокруг видимых знаков на горной породе. Автор описывает отметины как «наводящие на размышления» и ранее – как «странный бороздчатый треугольник, размером в фут по большей стороне» (ММ 488; ХБ 467). Для Дайера в этих бороздах нет ничего особенного, они принадлежат к хорошо известному семейству «волновых эффектов». Лейк, можно сказать, производит метафору, отвязывая от геологических процессов их обычные качества и привязывая их к некоему смутно ощущаемо-

му каузальному агенту не-геологического порядка. «Твоя душа – как тот пейзаж...»⁷ Верлена превращается у Лейка в «след неизвестного существа как тот волновой эффект». Эти качества кажутся геологу хорошо известными, но его противник привязывает их к другому и, кроме того, неизвестному объекту. То, что Кун называет «нормальной наукой», замирает, и мы оказываемся на грани так называемого «сдвига парадигмы»⁷⁷, когда из самой сердцевины существующей науки начинает выпирать новый неизведанный объект и обыденной толчее качественного развития приходит конец.

Одержимость Лейка не ослабевает и не отклоняется от цели. Для тех, кто знаком с произведениями Лавкрафта, следующий отрывок – уже причина для беспокойства: «...Он [Лейк – Г. Х.] немало размышлял о сланцевом бороздчатом треугольнике и строил пугающе дерзкие предположения. Он усмотрел в загадочном образце несоответствие природе и геологии данного периода, и это... раззадорило его любопытство» (ММ 489; ХБ 467). Лейк настаивает на новых бурениях и подрывах; Дайер, наконец, сдается и позволяет коллеге делать, что ему будет угодно, несмотря на то, что бороздчатая порода «относилась к древнему – кембрийскому, а то и докембрийскому – периоду, когда сложных организмов не существовало вообще, и вся фауна сводилась к одноклеточным – самое большее, к трилобитам» (ММ 490; ХБ 469). Лавкрафт противопоставляет двух ученых. Для Дайера отношение между бороздами и вызвавшей их предположительной причиной является «черным ящиком»: «Поскольку сланец представляет собой не более чем метаморфическую формацию, содержащую спрессованный осадочный слой, и поскольку давление само по себе причудливо искажает любые формы, бороздчатый треугольник не вызвал у меня никаких вопросов» (ММ 488; ХБ 467). Лейк, напротив, опираясь на интуицию, переживает типичный для произведений Лавкрафта опыт разрыва между объектами и их качествами, хотя и в замедленной, прерываемой остановками форме.

53. Разнесенные на большое расстояние базы

«Утром у меня состоялись переговоры по беспроводной связи сразу с двумя разнесенными на большое расстояние базами: Лейка и капитана Дагласа» (ММ 494; ХБ 474).

⁷ Перевод с фр. В. Левика.

Большая часть действия в «Шепчущем из тьмы» разворачивалась в виде увлекательной переписки между Эйкли и Уилмартом. Лавкрафт блистательно справился с этим, хотя долгая традиция эпистолярных романов, к которой принадлежит, например, «Дракула» Брэма Стокера⁷⁶, безусловно, снабдила его многочисленными образцами. Новаторство «Хребтов безумия» в том, что ключевая для повести информация передается между тремя радиоточками. Мы, читатели, находимся в компании с Дайером, рассказчиком. Лейк улетел на несколько сотен миль на северо-запад в своей злополучной погоне за новыми окаменелостями. У пролива Мак-Мердо капитан Даглас и его команда охраняют запасы на борту «Аркхема». Отсюда доклады экспедиции передаются в большой мир, обеспечивая относительную публичность всего, что происходит с путешественниками (однако некоторые из ужасающих событий, которые произойдут позже, попадут под цензуру).

Открытия, о которых Лейк сообщает по радио, становятся все более воодушевляющими и ошеломляющими. Мы уже знаем, что горы, у подножья которых расположился лагерь Лейка, не ниже Гималаев (ММ 491; ХБ 471). Участники экспедиции замечают «одну повторяющуюся особенность в силуэте высочайших гор: к ним лепились правильной формы кубы» (ММ 492; ХБ 491), которые, как верно предполагает читатель, не могут быть естественными образованиями. Выясняется, что горы сложены из «докембрийских сланцев» (ММ 492; ХБ 472), что придает новым находкам флер глубокой древности. Затем обнаруживаются биологические образцы, которые я рассмотрю в следующем подразделе. Радио выходит из строя, как изначально считается, вследствие суровой антарктической бури, которая ночью накрывает лагерь Дайера и Лейка, но в дальнейшем выясняется, что причина молчания заключается в гибели группы Лейка.

Письма – однозначно не прямой способ коммуникации, но радио парадоксальным образом располагается где-то между прямой и не прямой коммуникацией. С одной стороны, радиоволны движутся со скоростью света, обеспечивая общение в реальном времени. С другой стороны, неизбежные потрескивания и осциллирующий гул делают радио зловещим (*eerie*) посредником – это знает всякий, кто в детстве засыпал под отдаленный шум радиопередач. Беспроводная коммуникация позволяет открытиям Лейка мгновенно стать достоянием общественности, но расстояние защищает выживших от ужасающей судьбы экс-

педиции Лейка. Также важно отметить, что хотя в большинстве повестей и рассказов Лавкрафта свидетельства становятся предметом насмешек или вызывают сомнения у внешних авторитетов, в данном случае этого, скорее всего, не произойдет. Действительно, на первых страницах повести Дайер выражает явное беспокойство: «...Когда речь идет о предметах столь противоречивых и далеко выходящих за рамки обыденного, безвестным сотрудникам заштатного университета, каковыми являемся мы с коллегами, едва ли можно надеяться на внимание научных кругов» (ММ 481; ХБ 459). И все-таки читатель интуитивно понимает, что свидетельства в конце концов получают признание. Определения, подобные тем, которые дает Дайер, служат для того, чтобы подчеркнуть исключительность событий в Антарктиде; при этом мы, читатели, не верим, что доклады Мискатоникской исследовательской экспедиции не будут восприняты всерьез, как предсказывает ее глава. И даже наоборот – об этом свидетельствует политика цензуры, которую изначально вводят Дайер и Данфорт.

54. Эйнштейн от биологии

«Подчеркните для газетчиков важность этого открытия. Для биологии оно значит то же, что теория Эйнштейна – для математики и физики» (ММ 497; ХБ 478).

Для Альберта Эйнштейна, молодого патентного клерка из Швейцарии, 1905 год оказался так называемым *annus mirabilis* [годом чудес – *лат.*]: он опубликовал четыре прорывных статьи в *Annalen der Physik*. В первой Эйнштейн объяснил фотоэлектрический эффект и излучение абсолютно черного тела, предположив, что свет выделяется небольшими порциями, квантами, тем самым расширив достижения предшествующих работ Макса Планка по теории теплоты и подготовив почву для квантовой теории орбит электронов Нильса Бора. Во второй статье рассмотрение Эйнштейном броуновского движения в жидкостях дало убедительное свидетельство в пользу существования атомов, которое ранее признавала лишь ограниченная группа атомистов внутри научного сообщества. В третьей статье Эйнштейн изложил свою специальную теорию относительности, которая поставила под сомнение существование «эфира», заполняющего пустое пространство и установила постоянную скорость света для всех систем отсчета – прямое

опровержение теории дальнего действия гравитации Исаака Ньютона. В четвертой статье Эйнштейн вывел свою знаменитую формулу $E=mc^2$, которая обосновала тождество энергии и материи и дала начало разработке атомного оружия. В 1916 году, спустя десять лет трудов, Эйнштейн опубликовал общую теорию относительности, объяснившую аномалии орбиты Меркурия, которые невозможно было обосновать на материале «Начал...» Ньютона. Это привело к разработке обширной теории, в которой гравитация определялась как искривление пространства. Эмпирические подтверждения теории, полученные сэром Артуром Стэнли Эддингтоном во время затмения 1919 года, сделали Эйнштейна всемирно известным.

Краткий обзор достижений Эйнштейна показывает революционную роль его открытий в нескольких областях физики (но не математики, как ошибочно замечает профессор Лейк в отрывке выше). Физическая вселенная после Эйнштейна существенно отличается от той, которая существовала в 1904 году. В рассматриваемом отрывке Лейк предлагает считать *самого себя* Эйнштейном от биологии. Весомые основания для того, чтобы занять эту позицию, есть у Чарльза Дарвина: его теория эволюции, коренным образом преобразовавшая науку, задает высокую планку для тех, что претендует на роль нового Эйнштейна биологических наук. Но мы, читатели, ни секунды не сомневаемся в претензии Лейка. Радио сообщает нам, что «несколько треугольных бороздчатых отпечатков» (ММ 497; ХБ 477), обнаруженных ранее членом группы, Фаулером, в древних отложениях сланца, были также найдены и в гораздо более поздних, команчских слоях песчаника и известняка, а это говорит о недарвинистской продолжительности существования одного вида на протяжении чудовищных отрезков геологического времени. Как бы выстраивая достойную родословную для такого крупного открытия, Лейк скупно и сухо замечает: «Оно полностью согласуется с моими прежними данными и заключениями» (ММ 497; ХБ 478). «Находки указывают, что известному нам циклу органической жизни, начавшемуся с археозойских одноклеточных, предшествовал другой – а может, и другие» (ММ 497; ХБ 477) – таков вывод из открытия. Следующий вопрос: насколько далеко может продвигнуться эволюция в условиях примитивного состояния планеты в древнейшие эпохи, с учетом туманного замечания о том, что эти ранние живые организмы должны иметь инопланетное происхождение. Учи-

тывая эти выводы, требование Лейка «подчеркнуть для газетчиков важность этого открытия» менее всего напоминает стремление к личной славе.

И все же эти заявки на роль Эйнштейна сделаны до последнего и самого ужасного открытия. В 10:15 вечера Лейк объявляет: обнаружен «громадный окаменелый предмет в форме бочонка, совершенно непонятого происхождения – то ли это растение, то ли заросший экземпляр какого-то неизвестного науке лучистого морского животного» (ММ 498; ХБ 479). Сверхэйнштейнианский момент наступает в «11.30 вечера. Внимание – Дайер, Пейбоди, Даглас. Дело высочайшей – я бы сказал, исключительной – важности. „Аркхему“ нужно сейчас же сообщить на главную станцию в Кингспорте. Странный бочкообразный организм относится к архейской эре, и это он оставил отпечатки на камнях» (ММ 498; ХБ 479). Последнее – скорее ужасающее озарение в области практики, чем теоретическое открытие, ведь бочкообразные существа (они же Старцы) вскоре уничтожат Лейка и всю его группу. Для политики и военной науки это могло бы значить то же самое, что и Эйнштейн для физики или Дарвин и Лейк для биологии.

55. Прочные, как кожа, но упругие

«10.15 вечера. Важное открытие. <...> Оррендорф и Уоткинс, работая под землей при свете фонарей, обнаружили громадный окаменелый предмет в форме бочонка, совершенно непонятого происхождения – то ли это растение, то ли заросший экземпляр какого-то неизвестного науке лучистого морского животного. Ткани... прочные, как кожа, но местами сохранившие удивительную упругость» (ММ 498; ХБ 479).

Особенно интересно последнее предложение: «...Прочные, как кожа, но местами сохранившие удивительную упругость». Мы уже несколько раз сталкивались с дизъюнкциями Лавкрафта, такими как «бессмысленное хихиканье или шепот». Как уже отмечалось в подобных случаях, такие дизъюнкции не описывают выбор между двумя ограниченными возможностями, но пытаются нащупать некую едва различимую третью возможность, которая указывает на постоянно ускользающее усредненное значение двух слов. Например, речь сына Нейхема, недавно потерявшего рассудок, становится чем-то средним

между хихиканьем и шепотом, что бы это ни значило, и, кроме того, теряет осмысленное значение. Но в последнем предложении приведенного отрывка мы имеем дело с еще более явным смешением. Фразу можно свести к простейшей форме: «прочные и упругие». Выбирая вариант «прочные, *но* упругие», Лавкрафт указывает нам на парадоксальный контраст между двумя прилагательными. В результате мы оказываемся в ситуации сходной с «бессмысленным хихиканьем или шепотом». Мы можем сказать, что бочковидные окаменелости демонстрируют «бессмысленную прочность и упругость», а описание сына Нейхема можно перефразировать как «он говорил, хихикая, но шепотом».

Смысл «прочных, но упругих» уточняется. «Прочные, как кожа» – это похоже на довольно высокий стандарт прочности, но вдруг мы понимаем, что речь идет о древнейших окаменелостях – в таком случае сравнение с кожей все равно, что сравнение с желатином. Во второй части предложения слово «удивительная» выполняет обычную двойную функцию типичных у Лавкрафта прилагательных, указывающих на крайнее изумление: рассказчик, выражая за нас наше удивление и заодно давая подсказку о состоянии ума профессора Лейка, представляет его как искреннего и заинтересованного свидетеля (в этом случае, скорее трагического, чем комического персонажа) и побуждает читателя воспринимать невозможное как вполне приемлемое. Наконец, уточнение «местами сохранившие удивительную упругость» добавляет нотку продуманной точности, которая придает убедительности невозможному соединению прочности и упругости в окаменелости, задавая для него определенные физические границы.

56. Примечательна симметрия, присущая растительным организмам

«Не могу положительно утверждать, что находка принадлежит не к растительному, а к животному царству, но, скорее всего, это так. Вероятно, это поразительно эволюционировавший представитель лучистых, сохранивший притом ряд первоначальных особенностей. <...> Примечательна симметрия, присущая растительным организмам с их вертикальной структурой, а не животным – со структурой продольной» (ММ 500; ХБ 481–482).

Несколько бочкообразных чудовищ найдено в почве Антарктиды. Будучи древнее, чем самые ранние простейшие, эти окаменелости по

прочности сопоставимы всего лишь с кожей – и притом упругой. Теперь мы узнаём, что существ можно расположить между царством животных и растений; «скорее всего» это животные – слабейшая из возможных форм убежденности. Странно, что такая неуверенность проистекает исключительно из визуального исследования анатомии. Двумя страницами ранее Лейк сообщал: «Странный бочкообразный организм относится к архейской эре, и это он оставил отпечатки на камнях» (ММ 498; ХБ 480). Способность оставлять следы в окаменелостях свидетельствует о движении, поэтому, когда Лейк относит существо «скорее» к животным, это вызывает беспокойство. Здесь начинаются уже не эпистемологические колебания между животным и растением, вызванные недостатком данных, но неопределенность, которая предполагает возможность помыслить гигантские растения, движущиеся по поверхности земли.

Второе предложение представляет собой нелепую попытку примирить шокирующую окаменелость с актуальным биологическим знанием. Прежде всего, представление о «поразительно эволюционировавшем представителе лучистых» явно абсурдно. Животные с радиальной симметрией, вроде медузы или морской звезды, принадлежащие к этой группе, устроены очень просто, что совершенно несовместимо со сложной анатомией, описанной в «Хребтах безумия» (ММ 499–500; ХБ 480–482). Рассматриваемое утверждение становится еще более абсурдным в свете отрывка, который мы находим через несколько страниц и который я разберу в следующем подразделе. Поэтому импровизированное обоснование вроде «сохранивший притом ряд первоначальных особенностей» читается как вершина комедийного жанра. Это все равно, что сказать: «Этот новый сорт мороженого похож на поразительно эволюционировавшее ванильное мороженое, сохранившее при этом некоторый привкус обыденности». Кроме того, мы, читатели, отлично знаем, что это существо гораздо страшнее, чем анатомически усложненная медуза.

Третье, и последнее, предложение – прекрасное проявление умения Лавкрафта использовать научное описание в качестве инструмента нагнетания ужаса. Прежде всего это предложение *информативно*: большинство читателей (за исключением тех, кто знаком с ботаникой и зоологией) не знает, что симметрии растения и животного отличаются коренным образом. Но даже такая объективная по-

становка вопроса немедленно вызывает замешательство. Ведь мы уже знаем, что бочкообразные существа способны к передвижению: об этом свидетельствуют следы, оставленные ими в древних окаменелостях. Существо, симметрия которого свойственна растениям, лишенное «продольной структуры животных», но тем не менее способное передвигаться по земле – все это вызывает в воображении ужасающий образ.

57. В некоторых отношениях чрезвычайно примитивное «Нервная система оказалась такой сложной и высокоразвитой, что Лейк не переставал поражаться. В некоторых отношениях чрезвычайно примитивное, это существо обладало системой нервных узлов и волокон, свидетельствовавших в пользу предельного специфического развития. Мозг, состоящий из пяти долей, удивлял своей сложностью» (ММ 503; ХБ 485–486 – *пер. изм.*).

Отрывок интересен как сам по себе, так и в свете дальнейшего. Эти «поразительно эволюционировавшие представители лучистых», безусловно, прошли в развитии настолько далеко, что их мозг состоит из пяти долей, и это не вяжется с их любопытной растительной симметрией. Читатель постепенно оседает под весом научного языка. Несмотря на предположительно растительную структуру окаменелостей, «существо обладало системой нервных узлов и волокон, достигшей едва ли не предельного специфического развития». Выражение «свидетельствуют в пользу» устанавливает тонкий зазор между наблюдаемым феноменом ганглиев и их связей, с одной стороны, и предельным развитием – с другой. Эти два аспекта не связаны непосредственно, скорее здесь имеет место неочевидное отношение, раскрываемое в рациональном предположении или умозаключении. Эта деабсолютизация, производимая переходом от феномена к логическому выводу, еще более забавна, ведь всякий, кто обнаружит ганглиальные центры у растений, не усомнится в том, что перед ним до отвратительно-сти разумное существо.

Еще большее беспокойство возникает, когда Лейк на основании физиологического устройства нервной системы приходит к выводу о том, что эти существа обладали структурой чувственного восприятия, не имеющей известных нам аналогов. Дайер характеризует открытия

Лейка так: «Органы чувств у этой твари устроены особым образом и во многом не сходны с органами чувств всех прочих земных организмов. <...> Возможно, у твари было не пять чувств, а больше, – в таком случае ее способ существования не укладывался ни в какие известные нам стереотипы» (ММ 503; ХБ 486). Мы начали с цвета, который можно назвать цветом только по аналогии, а теперь перед нами существо, чувственное восприятие которого не имеет аналогов, несмотря на то, что его нервная система доступна для изучения на секционном столе посреди антарктических просторов. Сцена вскрытия становится еще более абсурдной, когда Дайер от широты своей души добавляет: «Лейк полагал, что для обитателей первобытного мира эти твари обладали очень высокой чувствительностью при четком разделении функций между особями, подобно нынешним муравьям и пчелам» (ММ 503; ХБ 486). Последнее дополнение о муравьях и пчелах делает положение еще более плачевным, вводя неявное предположение о том, что сообщества этих бочкообразных чудовищ в чем-то напоминали рои или колонии.

Ни в одном из предшествующих литературных произведений не было такого скопления таксономических противоречий: «Попытка произвести классификацию на данном этапе исследования была бы просто нелепой. Выглядели они как лучистые животные, но, очевидно, в эту группу не укладывались. Отчасти принадлежали к растительному миру, но три четверти признаков роднили их с миром животным» (ММ 503; ХБ 486). Существа, видимо, имели морское происхождение, если судить по их симметрии и «некоторым другим особенностям» (ХБ 486), что бы это ни значило. И в завершение абсурдной картины это очевидное морское происхождение вступает в сбивающий с толку конфликт с крыльями существа, которые, «во всяком случае, недвусмысленно говорили о полетах» (ММ 503; ХБ 486). Но это еще не всё! Лейк и Дайер, похоже, знают о сходстве этих существ с описаниями, приведенными в жутком «Некрономиконе». И более того, они оба дружат с мискатоникским коллегой Уилмартом из «Шепчущего из тьмы» и знакомы с осьминого-драконо-гуманоидом из первого рассказа, который мы рассмотрели. Лейк сообщает обо всем этом одной блеклой фразой: «Есть сходство и с доисторическими существами из фольклора, о которых писал Уилмарт, – относящимися к культуре Ктулху и пр.» (ММ 503; ХБ 482).

Стиль Лавкрафта изобилует отсылками к неопишуемым реальностям, изъятым из языка, восприятия и познания, но описания бочкообразных чудовищ, напротив, создают затруднение даже в открытом для доступа пространстве эмпирических чувственных данных. Результаты вскрытия вновь напоминают о картинах кубистов с множеством сталкивающихся плоскостей, вдавленных друг в друга на одной поверхности: каждая из них полностью открыта для зрения, но они не образуют завершенного целого. Вот почему я указывал на очевидно гуссерлианский момент произведений Лавкрафта, дополняющий более распространенное кантианское прочтение его работ. В бочкообразных существах, собственно говоря, нет ничего «ноуменального». Каждое из их свойств точно описано, но их сочетание настолько чудовищно и несовместимо, что их невозможно собрать в юмовскую совокупность качеств.

58. Мир чудовищных преувеличенных пропорций и затаившихся ужасов

«С этого времени всей нашей десятке – но прежде всего студенту Данфорту и мне – предстояла встреча с миром уродливо преувеличенных пропорций и затаившихся ужасов, миром, который никогда не изгладится из сознания, но который мы хотели бы сохранить в тайне от человечества» (ММ 506; ХБ 490 – *пер. изм.*).

Поворотный момент, обозначенный здесь – авиаперелет длительностью 4,5 часа: Данфорт и девять других пассажиров отправились в лагерь Лейка, переставшего отвечать на радиосообщения во время бури. С воздуха виден ужасающий мираж, который впоследствии оказывается настоящим циклопическим городом, а затем перед нами предстает жуткий вид лагеря, заполненного искалеченными, растерзанными трупами и несколькими заснеженными вертикальными могилами с телами бочкообразных ископаемых.

Лавкрафт пользуется несколькими техниками, чтобы придать убедительности свидетелям, находившимся в атмосфере умопомешательства, на которую намекает приведенный отрывок. Во-первых, ужасающий опыт разделили ни много ни мало десять человек, что исключает возможность галлюцинации у одного или нескольких членов группы. Во-вторых, степень ужаса варьируется: на это указывает

фраза «прежде всего студенту Данфорту и мне»; она добавляет внутренний контраст в континуум безумия, включающий десять человек, указывая на особенную силу эмоциональных переживаний двух членов группы, один из которых – рассказчик. Впоследствии мы узнаем, что Данфорт дошел до границы потери рассудка, став свидетелем зрелища, которое не видел Дайер. В-третьих, в предыдущем предложении рассказчик сообщал: полет привел к тому, что «в возрасте пятидесяти четырех лет я разом утратил душевное спокойствие и уравновешенность, свойственные нормальному человеку, привыкшему, что мироздание подчиняется определенным законам» (ММ 506; ХБ 490). Не будучи легковозбудимым и впечатлительным юношей вроде студента Данфорта, Дайер дожил до 54 лет, и его зрелые годы, вероятно, были наполнены однообразной академической рутинной (учитывая тот факт, что рассказчик на первых страницах сообщает о своей низкой известности в академических кругах). Массив этих 54 лет нормальной жизни в здравом рассудке разбит вдребезги событиями, пережитыми во время полета. Еще больший массив человеческого опыта, состоящий из миллиардов индивидов и тысяч лет непримечательной коллективной зоологической истории, скоро разлетится на осколки под ударом обширного доклада Дайера из антарктической пустыни, который «мы хотели бы сохранить в тайне от человечества». Но, к сожалению, это невозможно: «участники будущей экспедиции Старкуэзера-Мура» направляются в то же место, однако, «ко мне они не прислушиваются, хотя я после возвращения из Антарктики неоднократно уже выступал в печати с предостережениями» (ММ 483; ХБ 461).

Однако ключевая фраза отрывка – «мир уродливо преувеличенных пропорций и затаившихся ужасов». Мы уже достаточно потренировались, чтобы воспринимать слово «уродливо» (*hideously*) доброжелательно, не в духе Уилсона. Остается «мир преувеличенных пропорций и затаившихся ужасов». В этом случае большую часть работы выполняют прилагательные, без них начало отрывка было бы гораздо менее эффективным: «С этого времени всей нашей десятке – но прежде всего студенту Данфорту и мне – предстояла встреча с миром ужасов, который никогда не изгладится из сознания». Высказывание «мир ужасов» не может разжечь воображение читателя и к тому же напминает шаблоны низкопробного чтива. Но тут на помощь приходят прилагательные! «Затаившиеся» ужасы ответственны не только за вне-

запный эксцесс в Антарктиде, эта скрытая угроза прячется в глубинах земли с незапамятных времен. И то, что их мир состоит из «преувеличенных пропорций» предполагает, что ранее он был едва различимым и только теперь стал явным и очевидным для нас.

59. Усеченные конусы

«На усеченных конусах, то ступенчатых, то желобчатых, громоздились высокие цилиндрические столбы, иные из которых имели луковичный контур и многие венчались истонченными зазубренными дисками; нечто вроде множества плит – где прямоугольных, где круглых, где пятиконечных звездчатых – складывались, большая поверх меньшей, в странные, расширявшиеся снизу вверх конструкции» (ХБ 492–493 – пер. изм.).

Этот отрывок – один из лучших у Лавкрафта. Он сочетает два основных приема его *weird*-стилистики: а) аллюзии в глубине; и б) безумная толчея на поверхности. Как и в случае детальной балансировки различных животных и растительных свойств Старцев, основная задача заключается здесь не в том, чтобы указать на тайну, скрывающуюся в глубинах чувственного и языкового мира. Здесь Лавкрафт применяет противоположную и в основе своей кубистскую/гуссерлианскую технику заполнения поверхности реального многочисленными неупорядоченными деталями и описаниями. В результате мы начинаем осознавать, что описываемый объект, который, несомненно, изъят из познания, не сводится к этому избытию свойств. Не может быть ничего более абсурдного, чем прочтение сцены в духе Юма: «Когда мы думаем о циклопическом городе, мы лишь соединяем пять связанных между собой идей, которые приобрели ранее: *усеченные конусы, цилиндрические столбы, зазубренные диски, множество плит, расширяющиеся конструкции*».

Провал Юма в этом случае заключается не только в том, что каждый из этих элементов требует дальнейшего анализа своих составляющих. Более важная причина – эффект, производимый городом, не сводится к сумме его архитектурных субъединиц. Таким образом, мы должны сказать, что параллельно с кубистическим поверхностным эффектом переизбытка сталкивающихся и неспособных сложиться в единый пучок образов, каждая из составляющих описания в отдель-

ности указывает на неопишемое. Представьте себе, что получится, если мы возьмем процитированный отрывок и сократим его до «там были конусы, столбы, диски, плиты и конструкции». Такой минимализм подошел бы другому контексту, но это уже не предложение Лавкрафта. Минимализм действует по принципу «что видишь, то и получаешь» (*what you see is what you get*). Но у Лавкрафта мы всегда получаем гораздо больше, чем можем увидеть. Отсюда практически не поддающаяся визуализации истерия фраз «усеченные конусы, то ступенчатые, то желобчатые», «истонченные зазубренные диски», и замечательное «нечто вроде множества плит – где прямоугольных, где круглых, где пятиконечных звездчатых – складывающихся, большая поверх меньшей...». Обратите внимание, мы сталкиваемся с чем-то *вроде* множества плит. Если вы надеетесь увидеть воочию такие конструкции из плит, то вы обратились не по адресу. В каждом новом рассказе Лавкрафт усложняет свои вызывающие и все более безумные описательные эффекты.

60. Ограничиться намеком, не раскрывая подлинные факты

«С трудом преодолеваю я сомнения и неохоту, которые мешают мне вернуться мысленно в лагерь Лейка, к тому, что мы на самом деле обнаружили там, а затем и по другую сторону жуткой стены гор. На каждом шагу меня так и подмывает опустить подробности, ограничиться намеком, не раскрывая подлинные факты или не высказывая неизбежные предположения» (ММ 514; ХБ 500).

Этот пассаж можно назвать комическим, поскольку то, что Дайер описывает как искушение – это уже *fait accompli* [свершившийся факт – *фр.*]. Бывали ли такие случаи, когда рассказчик Лавкрафта не опускал детали и не «ограничивался намеком, не раскрывая подлинные факты или не высказывая неизбежные предположения»? Единственный случай, когда это *не удастся* сделать – описание архитектуры, рассмотренное выше. Там употреблялась противоположная техника: не намеки, а грубая сила избыточных, конкретных описаний, которые невозможно без труда примирить друг с другом.

В «Шепчущем из тьмы» мы видели, как подлинной материей (*stuff*) ужаса становится [делаемое рассказчиком] умозаключение, а не непосредственно доступный ужасающий предмет. Испуг вызывает не зре-

лице копии лица Эйки и не руки, лежащие в кресле, но сопровождающий их намек на то, что Уилмарт ранее общался не с настоящим Эйки, а с грибообразным существом, которое выдавало себя за него. Аллюзии страшнее, чем их предмет. Все это придает ремаркам Дайера, помещенным в начале этого подраздела, парадоксальный тон, поскольку ограничиться намеками, не раскрывая подлинные факты и не высказывая неизбежные предположения – значит создать *более* ужасающий эффект. Подобным образом симптом невроза, который терзает тебя до прохождения психоанализа, возможно, более разрушителен, чем неприятное знание о том, что в возрасте трех лет тебя соблазнила кормилица. Можно было бы исправить этот отрывок, включив в него истинное намерение Дайера: «На каждом шагу меня так и подмывает раскрыть подлинные факты или высказать неизбежные предположения, но я опущу подробности и ограничусь намеком». Пожалуй, ничто не может быть *менее* пугающим, чем воинствующие материалистические доктрины о том, что сознание не более чем определенный механизм в мозге.

61. Жестянки, вскрытые самыми неподходящими способами

«А еще была разорена кладовая для мяса, исчезло кое-какое сырье, консервные жестянки высились нелепой кучей, вскрытые самыми неподходящими способами и в неподходящих местах» (ММ 517; ХБ 503).

Мы уже знакомы со случаями, когда Лавкрафт подрывает наши базовые представления о цвете и звуке. Мы видели, как он обнаруживает недостоверность в элементарных механизмах репрезентации фотографии и звукозаписи, чтобы выступить за обладающие «дьявольской властью внушения» образы и против надежных материальных свидетельств. В процитированном отрывке Лавкрафт продолжает это начинание в области прагматических действий. Сочетание врожденных свойств человеческого ума и чистой силы обучения или привычки подсказывает нам, что консервная банка сделана для того, чтобы ее открыли. Обычно жестянки имеют крышку, которая явно указывает на возможность открытия банки; в худшем случае нам нужно выбрать, с какой стороны открывать цилиндр – верхней или нижней. Помещая Старцев в окружение полезных вещей, находящихся в злосчастном ла-

гере Лейка, Лавкрафт выявляет возможность потенциально бесконечного количества разных способов обращения с объектами праксиса. Мысль о том, что самые жуткие космические существа раздражают консервные банки неподходящими способами, немедленно порождает комический эффект, несмотря на контекст массового убийства. Прибегая к своей обычной технике, Лавкрафт пытается воздействовать на читателя, выражая солидарность с его наиболее вероятной реакцией, называя изуродованные жестянки «нелепой кучей». Он принимает мудрое авторское решение не рассказывать нам, как консервные банки можно открыть «неподходящим образом и в неподходящих местах», поскольку трудно придумать большое число вариантов этого. Их перечисление быстро исчерпало бы себя и вызвало у читателей скуку. Но Лавкрафт, опуская детали, оставляет нас наедине с расплывчатым беспокойством и тревогой по поводу того, каким образом происходило это диковинное вскрытие жестянок.

Он развивает тему некомпетентности чудовищ и в других случаях их взаимодействия с человеческой утварью. Например, «листы бумаги, все в чернильных пятнах» могут быть пародийным предвосхищением зарождающегося абстрактного искусства времен Лавкрафта. Обнаруживаются и «следы загадочных манипуляций с самолетами и оборудованием в лагере и на месте бурения – их словно бы изучал кто-то любопытный». «Удивляло также обилие разбросанных спичек, целых, ломанных и использованных» – это явно не может быть результатом деятельности человека в любой ее разновидности. И наконец, на ткани палаток и меховых куртках обнаруживаются «нелепые разрезы» (ММ 517; ХБ 503). Наши повседневные взаимоотношения с предметами бытовой практики могут показаться чем-то простым, даже скучным. Но Лавкрафт, давая множество комически-неуместных примеров таких отношений, производит еще одну щель между объектами и типичным способом их использования, к которому бессознательно прибегаем мы, люди, крепкие середняки в практической сфере.

62. Предположения, несовместимые со здравым смыслом

«В голове же у каждого (я не настолько наивен, чтобы это отрицать) зароились дикие предположения, настолько несовместимые со здравым смыслом, что едва ли кто решился додумать их до конца» (ММ 518; ХБ 504).

Дайер повторяет мысль о том, что намеки, догадки и аллюзии – это оплот, защищающий здравый смысл от ужасов буквальной правды. Это точная противоположность философии, выраженной в первых пассажах рассказа о Ктулху: «Величайшее милосердие мироздания, на мой взгляд, заключается в том, что человеческий разум не способен охватить и связать воедино все, что наш мир в себя включает. Мы обитаем на безмятежном островке неведения посреди черных морей бесконечности, и вовсе не следует плавать на далекие расстояния» (СС 167; ЗК 54). Этот отрывок сообщает, что уровень буквального, населенный ортодоксальными учеными и критиками вроде Эдмунда Уилсона, – наша гарантия здравого рассудка, а уклончивые намеки и предположения – корень истинного ужаса. Это точное описание общей философии ужаса Лавкрафта, которая близка По с его кредо о том, что в предположениях мы находим скорее ужас, чем здравый смысл. То же верно и для «Шепчущего из тьмы», где размытое и источающее дьявольскую власть внушения всегда хуже, чем буквальная правда.

Но в «Хребтах безумия», похоже, проводится противоположная позиция. Дайер придерживается мнения, что косвенное предположение – инструмент людей со здравым рассудком, а буквальное предназначено для тех, кто готов принять риск окончательного помешательства. Дайер предпочитает останавливаться на уровне намек («Поверьте мне, вам не нужно плыть в Антарктиду, если бы вы только знали...»), но опасные намерения экспедиции Старкуэзера-Мура вынуждают его дать буквальный отчет о том, что было обнаружено в лагере Лейка и в городе за близлежащими горами. Если бы мы поставили Уилмарта на место Дайера (забавно, что они лично знакомы и что Дайер описывает его как «фольклориста Уилмарта, эрудита, чьи познания были сосредоточены в области, далекой от приятного» [ХБ 492]), то процедура была бы прямо противоположной. Если Дайер предпочитает обходиться намеками, но вынужден прямо высказывать суровую правду жизни, то Уилмарт предпочел бы рассказать свою историю в буквальном, бульварном изложении, но экспедиция Старкуэзера-Мура принудила бы его прибегать к гротескным аллюзиям, которые представляют собой вершину стиля Лавкрафта. Это можно понимать, как вызов Эдмундам Уилсонам, которые могли бы охарактеризовать подробное изложение Дайера как плохой рассказ из *Weird Tales*. Чтобы страх заставил их поверить в происходящее, Дайер (то есть Лавкрафт) выну-

жден прибегать к размытому и все же источающему дьявольскую власть внушения стилю.

63. Хуже, чем бесформенные

«Мне вновь вспомнились леденящие душу древние мифы... о демоническом плато Ленг, о Ми-Го – мерзких снежных людях с Гималаев, о Пнакотикских манускриптах, относимых ко временам, когда не возник еще человеческий род, о культе Ктулху, о „Некрономиконе“, о гиперборейских легендах про бесформенного Цатогуа и про связанных с этим половинчатым существом хуже чем бесформенных отпрысков звезд» (ММ 524; ХБ 510 – *пер. изм.*).

Здесь Лавкрафт в первую очередь хочет добавить весомости и достоверности обзору своей вымышленной географии, включив в список два пункта из реально существующей мифологии – мерзких снежных людей с Гималаев и гиперборейцев, которые, по преданию, живут далеко на севере относительно Греции. Остальное – создания самого Лавкрафта или, возможно, совместные произведения Лавкрафта и кружка его литературных друзей. Позже Дайер и Лейк смогут опровергнуть *неверное* представление об одном из этих мест, тем самым добавив списку еще больше весомости. Хотя в рассказах Лавкрафта часто утверждается, что Ленг расположено где-то в Центральной Азии, Дайер убедительно показывает, что это местность, где он и Данфорт обнаружили циклопический город. Так создается впечатление толики научного и критического отношения Дайера к этим местам, чтобы мы знали – он не настолько наивен, чтобы клюнуть на любую приманку. Кроме того, список продолжает и ускоряет процесс сведения рассказов Лавкрафта в единую картину, на которой появляется и Ктулху, и драгоценный «Некрономикон» Уилбера Уэйтли, хранящийся, как известно, даже в знаменитой библиотеке Уиденера в Гарварде. Более того, Лавкрафт начинает список с простых, вызывающих большее доверие пунктов: этот стилистический прием заставляет нас серьезно отнестись к последнему из них, совершенно восхитительному – «гиперборейским легендам про бесформенного Цатогуа и про связанных с этим половинчатым существом хуже чем бесформенных отпрысков звезд».

Приглядимся к этому пункту внимательнее. Во-первых, легенда о Цатогуа, творение Лавкрафта, приписывается гиперборейцам, кото-

рые упоминаются у историков (во всяком случае, у Геродота). Это добавляет необходимой весомости и достоверности тому, что в противном случае было бы смешным со стилистической точки зрения пассажем. «Бесформенный Цатоггуа», смутно напоминающий «слепого безумного бога Азатота», уже достаточно *плох*. Но затем этот бесформенный Цатоггуа кажется столпом здравого смысла у пределов непроглядной тьмы: это жутковатое «половинчатое существо» должно быть добрым дядюшкой по сравнению с *хуже чем бесформенными* отпрысками звезд, с которыми он каким-то образом связан. Эти еще более ужасные существа «размыты и все же источают дьявольскую власть внушения» в трех смыслах. Во-первых, они как-то связаны с половинчатым существом. Во-вторых, хотя это половинчатое существо всего лишь бесформенно, они еще «хуже», чем бесформенное. В-третьих, их описание очень странно – отпрыски звезд; мы, читатели, не знаем, как это понимать – в переносном смысле как «пришельцев из других солнечных систем» или буквально, словно сами звезды *породили* их таким же образом, как и различные химические элементы.

Мгла над Инсмутом

Джоши верно замечает, что «только во „Мгле над Инсмутом“ Лавкрафту удалось создать ярко выраженную атмосферу таинственного распада: благодаря живописному языку этой повести, мы почти ощущаем запах разлагающейся рыбы, видим физические уродства жителей и следы обветшания целого города»⁷⁹. Повесть была написана в 1931 году и впервые опубликована в виде книги в 1936 году с четырьмя не очень хорошими гравюрами Фрэнка Утпатела, выполненными в поп-экспрессионистском и отчасти в поп-кубистском духе.

Рассказчик, молодой человек, только что окончил первый курс Оберлинского колледжа и теперь путешествует по Новой Англии. Он хочет попасть из Ньюберипорта (реальный город) в Аркхем (вымышленный), но решает сэкономить деньги на железнодорожном билете. Билетер на станции советует поездку на автобусе, но предупреждает, что рейс идет через Инсмут, городок, которого жители Ньюберипорта избегают. Там же рассказчик узнает множество любопытных фактов об Инсмуте, и, чтобы получить более подробную информацию,

посещает библиотеку и местное историческое общество, где видит зловещую золотую тиару, украшенную мрачными рельефами на морскую тематику – предмет был обнаружен в окрестностях Инсмута. На следующий день он в одиночестве едет на автобусе до Инсмута. В уродливой внешности водителя, Джо Сарджента, заметны признаки вырождения. Впоследствии рассказчик выясняет, что большая часть населения Инсмута наделена подобными дегенеративными чертами, или, как он это называет, «инсмутской внешностью». После недолгого осмотра городка рассказчик выманивает местного пьяницу Зейдока Аллена на набережную и проводит там около двух часов, подпаивая старика контрабандным ликером. В конечном итоге Аллен рассказывает о соглашении, заключенном Оубедом Маршем (ключевая фигура в ранней истории Инсмута) со странными обитателями тихоокеанских островов. Марш убеждает горожан отказаться от христианства в пользу языческого культа, известного под названием «Тайный орден Дагона» и отдает распоряжение нескольким семействам спариваться со странными гибридными существами из моря. Внезапно Зейдок кричит, что за их разговором следят с отдаленного рифа, призывая рассказчика к бегству.

История Зейдока не вызывает большого доверия у рассказчика. Но по возвращении на автобусную остановку ему сообщают, что автобус, к сожалению, сломался и что молодому человеку придется провести ночь в «Гилман-хаусе», мрачной инсмутской гостинице, постояльцы которой порой становились свидетелями очень странных разговоров. Ночью неизвестные пытаются проникнуть в комнату рассказчика, но ему удается бежать через дверь в смежную комнату и спрыгнуть на крышу соседнего здания, склада. Оттуда он бежит из Инсмута, сначала имитируя «шаркающую» походку местных жителей, а затем продвигаясь по заброшенной железной дороге и перепрыгивая через опасный провал на мосту. За городом он видит большую группу жителей, пытающихся выследить его. Когда они переходят рельсы неподалеку от рассказчика, тот замечает их нечеловеческие тела, отвратительную хромоту, безобразные наряды. Рассказчик теряет сознание. Очнувшись на следующее утро, он покидает предместья города и сообщает о случившемся властям. Как сообщалось в начале повести, федеральная полиция после семимесячного расследования атакует город, разрушает множество зданий и подрывает торпедами прибрежный риф. Мно-

гочисленных жителей Инсмута помещают в концентрационные лагеря, но даже либеральные организации перестают протестовать после того, как им показывают узников. В заключении рассказчик приходит к выводу, что он сам – по одной из ветвей своего фамильного древа – происходит от рыбожаболюдей. Проходит время, и его глаза становятся все более и более похожи на немигающие очи инсмутцев. Он подумывает о самоубийстве, но под конец повести свыкается со своей общностью с рыбожабами, которые так и не были до конца уничтожены силами федералов.

64. Либеральные организации присмирели и затихли

«Негодующие выступления либеральных организаций спровоцировали долгие кулуарные дискуссии, после чего представителей общественности пригласили посетить ряд неких лагерей и тюрем. И в итоге все эти общества удивительным образом быстро присмирели и затихли» (SI 587; MI 290).

Федеральная полиция организует крупный рейд в Инсмут: «Нелюбопытные обыватели сочли эти облавы очередным эпизодом сумбурной войны с алкоголем. Те же, кто более пристально следил за новостями, однако, были поражены лавиной арестов, пугающей численностью вооруженных отрядов, брошенных производить эти аресты, и таинственностью дальнейшей судьбы арестованных» (SI 587; MI 289). Затем множество арестованных куда-то исчезают, либералы выступают в защиту их прав. Но даже они замолкают после встречи с узниками. Об этом сообщается в самом начале повести, до нашего знакомства с жителями Инсмута. Когда это произойдет, мы вспомним вступительные абзацы, перестанем удивляться пассивности и молчанию либеральных организаций и уже не будем бранить их за узость гуманистических воззрений. Останется только один вопрос – почему арестованных поместили в заключение, а не расстреляли? – ведь мы узнаем от старого Зейдока, что эти существа могут умереть только насильственной смертью.

В большинстве рассказов Лавкрафта страшная правда известна немногим, и эти немногие либо защищают ее от широкой публики ради блага последней, либо делают ее достоянием публики, но сталкиваются со скепсисом (как в случае с газетным фельетоном о данвичев-

ской истории в *Associated Press* [DH 394; УД 135]). «Мгла над Инсмутом» – единственный случай у Лавкрафта, где заговор правительства столь детально проработан и хорошо обоснован, что даже либеральные и правозащитные организации молчаливо соглашались с созданием концентрационных лагерей. В «Хребтах безумия» опасность заключалась в том, что власти знают слишком мало, но рискуют узнать слишком много. В случае Инсмута все устроено противоположным образом: правительство уже знает слишком много и предпочитает, чтобы публика знала как можно меньше.

65. Хлюпающий голос

«Ему почудилось, что лопочут иностранцы, но, по его словам, больше всего его напугал один голос, который время от времени вступал в разговор. Голос этот звучал так ненатурально – как он выразился, был похож на хлюпанье – и так страшно, что он не смог даже раздеться и лечь в кровать» (SI 592; МИ 296).

Билетер сообщает рассказчику о вызывающих ужас впечатлениях фабричного инспектора, который останавливался в «Гилман-хаусе», единственной гостинице в Инсмуте. Работник станции переубеждает рассказчика, который собирается переночевать в Инсмуте: лучше бы молодой человек остановился в Ньюберипорте и поехал на автобусе до Инсмута в 10 утра, а затем в 8 вечера пересел на автобус до Аркхема. Это предупреждение уже подготавливает нас к событиям следующего вечера в Инсмуте, когда Джо Сарджент имитирует поломку автобуса. Рассказчик вынужден остановиться в «Гилман-хаусе», где ночью его пытаются убить.

Самое интересное в этом отрывке – «хлюпающий» голос, хорошая характеристика для зловещих и преображенных морем персонажей из Инсмута. В других старших текстах Лавкрафта чудовища создают ощущение чего-то внеземного. Однако существа из Инсмута целиком земного происхождения, точнее, они происходят из океана, покрывающего три четверти Земли. В зоологическом смысле они недалеки от уже известных нам видов, которые в естественных условиях не скрещиваются и представляют собой непотребную помесь человека, рыбы и жабы. Замечания рассказчика о водителе автобуса Джо Сардженте дают нам первое представление о них: «И весь он был какой-

то скользко-маслянистый, что лишь усугубило мою неприязнь. Он явно изо дня в день только и делал, что крутил руль своего автобуса да шатался по рыбным складам, о чем можно было судить по исходящему от него сильному запаху рыбы» (SI 598; МИ 305). Если прибавить к этому типичные для Инсмута признаки – немигающий взгляд, овальная голова, нескладные руки, гигантские стопы – получается образ инсмутца, в котором уже смутно различимы несомненные черты рыб и жаб.

Но хлюпающий голос интересен еще и с точки зрения стилистики. В этом описании мы находим замаскированную лавкрафтовскую дизъюнкцию вроде «хихиканье или шепот», но здесь один из терминов остался неназванным. Обратите внимание, билетер не сказал: «Язык бессилен описать голос из соседней комнаты, но казалось, что в нем можно различить некоторые звуки, напоминающие хлюпанье». Это была бы классическая лавкрафтовская аллюзия на неименуемое. Но вместо этого Лавкрафт напрямую сообщает, что голос был хлюпающим (хотя авторская формулировка довольно расплывчатая – «похожий на хлюпанье»). Проблема не в том, что свойства голоса слишком глубоки и не поддаются описанию, а в том, что это довольно ясное описание трудно совместить с другим очевидным аспектом ситуации: мы имеем дело с голосом человека, который очень редко или вообще никогда не приобретает хлюпающие обертоны. Вот как можно переписать отрывок: «Ему почудилось, что лопочут иностранцы, но, по его словам, больше всего его напугал один голос, *то ли хлюпающий, то ли человеческий*, который время от времени вступал в разговор». Здесь мы видим классическую дизъюнкцию Лавкрафта, но несбалансированную, поскольку в человеческом голосе нет ничего удивительного. Таким образом, нам предлагается вообразить нечто среднее между голосом человека и хлюпаньем. Это гораздо проще, чем представить себе цвет, который будет цветом только по аналогии, но тем не менее возникает тревожное ощущение.

66. Неизвестная расовая или национальная традиция

«Все прочие произведения искусства, какие я видел когда-либо ранее, либо были созданы в известных традициях культуры той или иной расы или народности, либо же представляли собой нарочитые модернистские отклонения от любых узнаваемых норм. Но эта

тиара не была ни тем ни другим. Ее, несомненно, создали в какой-то канонической технике, доведенной до высочайшего уровня совершенства, но эта техника была абсолютно далека от любого... стиля из тех, что я знал или чьи образцы я видел» (SI 595; MI 301).

Первое предложение прекрасно выстроено: оно изящно уравнивает все известные человеческие культуры с модернизмом, идущим на разрыв с традицией. Хотя модернистские направления в искусстве обычно позиционируют себя как дерзкие революции против всего им предшествующего, это предложение показывает их взаимную с традицией включенность в диалектические отношения простого неповиновения. Модернизм больше не исполняет роль экзотического «инога» всей истории человечества; его место занимает странная тиара в музейной витрине, которая очевидным образом принадлежит древней культуре, пусть даже и ранее неизвестной нам. Традиционная культура и бунт человека эпохи модерна теперь выглядят одинаково прозаично по сравнению с украшением в инсмутском стиле.

Это типичный для Лавкрафта жест. В его рассказах мы часто встречаем объекты, которые ошеломляют своей новизной, хотя при этом и принадлежат к определенному загадочному стилю. Благодаря этому наше внимание смещается с поверхностного содержания таких объектов на едва уловимые повторяющиеся элементы их структуры, которые сообщают нам, что объекты принадлежат к установившейся традиции. Любой человек способен дать грубое описание стиля Фомы Аквинского, Сезанна или Тракля; в таком случае мы, пожалуй, упомянем некоторые темы их текстов или картин, а также несколько основных черт, характеризующих организацию их произведений. Но это становится совершенно невозможным в случае, когда мы имеем дело с чем-то совершенно неведомым, поскольку оно будет ускользать от любого точного описания. Тем не менее мы сможем обнаружить в таких объектах повторяющиеся элементы. Подобный опыт знаком тем, кто побывал в далеком путешествии. Будучи американцем, я не могу точно сказать, на что похожа первая неделя, проведенная в Египте, Японии или Индии. Помимо очевидных различий с Соединенными Штатами, обнаруживаются некоторые негласные правила и практики (*usages*), которые мы подспудно научаемся замечать. Такой же слой расплывчатых и невыразимых повторяющихся элементов мы находим в тиаре.

Более того, предмет сам по себе вызывает беспокойные ощущения. Во-первых, тиара, видимо, «предназначалась для головы причудливой эллиптической формы» (SI 595; МИ 300). Во-вторых, рассказчик замечает, что после нескольких минут осмотра «повторяющиеся в рельефах морские мотивы обрели вдруг почти что зловещую суть» (SI 595; МИ 301). Это вполне понятное беспокойство сопровождается наилучшими образчиками лавкрафтовских аллюзий. Например: «Эти орнаменты словно намекали на далекие тайны и невообразимые бездны времени и пространства» (SI 595; МИ 301). И еще: «Среди рельефных фигур угадывались сказочные чудовища гротескно-уродливого и зловещего вида, причудливо сочетавшие в себе признаки рыб и земноводных, и они вызывали у меня некие навязчивые и неприятные псевдовоспоминания» (SI 595; МИ 301). После этих предварительных аллюзий Лавкрафт, как обычно, совершает дополнительный шаг в бездну космологической паники: «Временами мне грезилось, что рельефные контуры этих нечестивых рыбожаб являют собой квинтэссенцию неведомого беспощадного зла» (SI 596; МИ 301). Но только «временами» – рассказчик должен знать меру.

67. Откровенно произвольная

«Странным контрастом жутковатому виду тиары была ее короткая и прозаичная история, которую мне поведала мисс Тилтон. В 1873 году эту тиару буквально за гроши сдал в ломбард на Стейт-стрит пьяный житель Инсмута, вскоре после того зарезанный в уличной драке. <...> Экспонат снабдили этикеткой, на которой указали местом ее вероятного изготовления Восточную Индию или Индокитай, хотя эта атрибуция была откровенно произвольной» (SI 596; МИ 301–302).

В этом пассаже Лавкрафт сильно рискует, но все-таки ему удается дестабилизировать ситуацию. Мы имеем дело со структурой, состоящей из двух противопоставлений, увенчивающихся аллюзией. Рассказчику разрешают посетить экспозицию Исторического общества Ньюберипорта, поскольку «было еще не слишком поздно» (SI 594; МИ 300) – намек на то, что стоял поздний вечер. Куратор коллекции – «престарелая дама» (SI 594; МИ 300 – *пер. изм.*), мисс Анна Тилтон. Почти все женские персонажи у Лавкрафта либо чудовища, либо калеки, но в

данном случае мы сталкиваемся с редким исключением из этого правила. Она неглупа и вполне привержена своему делу, демонстрирует некоторый снобизм: «Ее же собственное отношение к объятому мглой Инсмуту – где она никогда не бывала – было продиктовано отвращением к общине, которая в культурном смысле скатилась на самое дно» (SI 596; МИ 302). Основание для этого снобизма не самое верное: вскоре мы узнаем, что социальное разложение – наименьшая из проблем Инсмута. Мисс Тилтон считает, что тиара была частью «пиратского клада» (SI 596; МИ 302), как будто бы пираты и тропические племена – подходящее объяснение для странной овальной тиары с ужасающими узорами, не принадлежащими ни одной из известных расовых или национальных традиций. В довершение всего, она рассказывает «короткую и прозаичную» (SI 596; МИ 301) историю предмета, настолько необычного, что рассказчик «буквально вытарашил глаза при виде этого диковинного произведения, рожденного какой-то неземной богатой фантазией, которое покоилось на пурпурной бархатной подушечке» (SI 595; МИ 300). Тем не менее мисс Тилтон, похоже, равнодушна к очевидной странности тиары.

Второй контраст обнаруживается между передачей рассказчиком истории и ее непосредственным содержанием. Вряд ли читатель согласится с тем, что она «прозаична», после таких строк: «В 1873 году эту тиару буквально за гроши сдал в ломбард на Стейт-стрит пьяный житель Инсмута, вскоре после того зарезанный в уличной драке. Историческое общество выкупило тиару у хозяина ломбарда». Затем мы узнаём о «настойчивых предложениях о выкупе тиары за огромные деньги, которые стали поступать Обществу от семейства Марш, как только те прознали о ее местонахождении, и которые они неустанно делали по сей день, невзирая на решительный отказ Общества с ней расстаться». Когда автор называет «прозаичной» такую таинственную драматичную историю, это напоминает намеренно смехотворное объяснение силуэта повешенного черного кота у По. Такой ход побуждает читателя к гораздо более *weird*-овым предположениям, чем те, которые сообщает рассказчик. Это делает его отчасти смешным в наших глазах, поэтому мы немедленно и навсегда отвергаем приговор о прозаичности. К тому же такая характеристика может относиться и к тону мисс Тилтон, рассказывающей эту историю, что распространяет комический эффект и на нее. Прозаический снобизм престарелой да-

мы, увлеченной историей, придает особенный оттенок ее рассказу о действиях хозяина ломбарда и пьяницы, убитого в драке.

Остается заключительная часть отрывка: «Экспонат снабдили этикеткой, на которой указали местом ее вероятного изготовления Восточную Индию или Индокитай, хотя эта атрибуция была откровенно произвольной». Рассказчик уже сообщил нам, что предмет явно не принадлежит ни к одной из расовых или национальных традиций. Историческое общество Ньюберипорта, очевидно, несогласно с этим, со свойственной ему узостью взглядов заявляя о том, что такие дикари, как жители восточной Индии или Индокитая, вполне могли создать столь потустороннее изделие. Забавно, что историки, в общем-то, могли бы и согласиться с рассказчиком, поскольку их оценки «были откровенно произвольными». С атрибуцией тиары явно связана какая-то проблема, но Историческое общество не обеспокоено этим фактом, да и рассказчик не спешит критиковать его за это.

68. Биологическое вырождение

«...Странная внешность [Джо Сарджента – Г. Х.] не выдавала в нем ни азиата, ни полинезийца, ни левантинца или негроида, но я теперь понимал, отчего люди считали его инородцем. Хотя я бы сказал, что в нем угадывались признаки не чужеземного происхождения, а скорее биологического вырождения» (SI 598; МИ 305).

Водитель автобуса Джо Сарджент, возможно, самый омерзительный из гуманоидных персонажей Лавкрафта. Но его отталкивающий облик – не просто результат сложения отдельных отталкивающих качеств: «...Еще до того, как я успел внимательно его рассмотреть, меня охватила волна инстинктивного отвращения, которое я не мог ни сдержать, ни объяснить» (SI 597; МИ 304). И далее: «Мне вдруг стало совершенно ясно, почему здешние жители не хотят ездить на автобусе, владельцем и водителем которого был Сарджент» (SI 597; МИ 304). Волна спонтанного отвращения, вызванная первым впечатлением, ставит рассказчика в один ряд с лавкрафтовскими лошадьми, собаками и волками, которые всегда точны в своих симпатиях и антипатиях. Но когда Сарджент выходит из аптеки, рассказчик пытается выделить конкретные зримые качества, вызывающие это отвращение. При бо-

лее внимательном рассмотрении он обнаруживает сутулого человека около 35 лет от роду в поношенной одежде. Но самое жуткое вот что:

У него была узкая голова, выпученные водянисто-голубые глаза, которые, похоже, никогда не моргали, приплюснутый нос, маленький покаты́й лоб и такой же подбородок и, что особенно было заметно, недоразвитые ушные раковины. Над его длинной толстой верхней губой и на пористых землянистых щеках не замечалось никакой растительности, кроме редких желтоватых волосков, торчащих курчавящимися клоками, причем в некоторых местах кожа его лица была покрыта странными струпами, точно ее поразила экзема (SI 597-598; МИ 304).

У Сарджента невероятно огромные руки. Он прихрамывает и пошатывается при ходьбе, и рассказчик, единственный пассажир автобуса, предполагает, что водитель не очень дружелюбный человек. По мере приближения к Инсмуту «сутулая спина молчаливого водителя и узкая голова показались мне еще более омерзительными» (SI 599; МИ 305-306).

В отрывке примечательно то, что странные качества Сарджента «были определено не азиатского, полинезийского или негроидного происхождения», особенно учитывая предшествовавшие размышления о неизвестной принадлежности тиары. Кроме того, есть основания считать, что большинство людей можно отнести к какой-нибудь этнической, расовой или национальной группе. Это противоречит отчасти верному мнению рассказчика, что телесные аномалии Сарджента объясняются не тем, что он иностранец, а «биологическим вырождением». Молодой человек считает, что Сарджент принадлежит к какой-нибудь всем известной расе (видимо, европеоидной) в состоянии генетического вырождения вследствие близкородственных браков. Здесь мы обнаруживаем две основные стилистические техники Лавкрафта, представленные в виде двух различных объяснений внешнего вида Сарджента. Горожане предпочитают подход аллюзии, считая Сарджента представителем какой-то загадочной и неизвестной расы, а рассказчик принимает его за обычного европеоида, каких много в Мас-сачусетсе, но считает, что его внешность испорчена вырождением. Горожане воспринимают Сарджента как некий неопикуемый идол Ктулху, а рассказчик видит его как циклопический город в Антарктиде, странные качества которого в беспорядке громоздятся друг на друге.

Два взгляда на Сарджента отражают две основные оси стилистики Лавкрафта.

69. Кошмар без качеств

«...Фигура стремительно возникла и исчезла... тотчас вызвав у меня ассоциацию с каким-то кошмарным видением, причем самое ужасное заключалось в том, что, если рассудить здраво, в этой фигуре ничего кошмарного не было» (SI 602; MI 310–311).

Среди пассажей Лавкрафта, содержащих неявную критику Юма, этот – один из лучших. Потрясение от того, что рассказчик увидел, проходя мимо церкви, невозможно возвести к определенному ужасающему качеству. Нет, ужас залегает на более глубоком уровне, чем качества вещи. Поскольку ужасающее зрелище появилось лишь на мгновение, предполагается прямой доступ к до-качественному (*sub-qualitative*) кошмару, минующий долгие беспокойные размышления.

Рассказчик пытается преуменьшить ощущение, возлагая вину на свое общее самочувствие: «...Не будь я в столь возбужденном состоянии, я бы не усмотрел в нем ничего ужасного» (SI 602; MI 311). Однако это выглядит до смешного невероятным после прояснения некоторых деталей: рассказчик видел еще одну диковинную тиару, которая «заставила меня приписать зловещие черты человеку в странном облачении» (SI 602; MI 311). Кажется маловероятным, что менее «возбужденное состояние» могло бы устранить ужас такого зрелища. Неубедительна и попытка рассказчика объяснить «пугающие псевдовоспоминания», связанные с инцидентом, риторическим вопросом: «Так ли уж странно, что местный таинственный культ использует в качестве одного из атрибутов своего ритуального облачения диковинный головной убор, который, как считали местные жители, попал сюда загадочным образом...»? (SI 602–603; MI 311 – *пер. изм.*) И снова нас, читателей, вынуждают опираться на разум и редуccionистские объяснения в меньшей степени, чем автор. Выдвигая слабые редуccionистские объяснения, он делает их еще слабее.

Во время этой мгновенной вспышки мы также бессознательно убеждаемся в том, что прихрамывающая фигура в тиаре, несомненно, «священник» (SI 602; MI 311). Позже он обнаружится среди чудовищных созданий, охотящихся за рассказчиком по проселкам близ Инсму-

та. Образ этого религиозного лидера вновь заставляет нас усмехнуться, когда, несколько страниц спустя, рассказчик узнаёт о духовной жизни инсмутцев от мальчика, живущего за пределами города и работающего в лавке: «Местные церкви отличались странностями – от них решительно отреклись все единоверцы из прочих мест, потому что там явно практиковали очень уж странные обряды, а их священники носили очень уж странные облачения. Их вера была основана на ересях и тайных культах, которые включали элементы неких чудесных превращений, якобы ведущих к телесному бессмертию в этом мире» (SI 604–605; МИ 314). Рассказ завершается блестяще: «Духовник моего собеседника – доктор Уоллес из методистской евангелической церкви Эсбери в Аркхеме – настоятельно рекомендовал ему держаться подальше от инсмутских храмов» (SI 605; МИ 314). Подобно собакам, лошадям и волкам, церкви и духовенство Массачусетса наделены инстинктивным пониманием опасностей, связанных с достопримечательностями Инсмута.

70. Костная структура

«Ведь только крайне редкое заболевание могло бы вызвать у человека в зрелом возрасте изменения основных костных структур – например, формы черепа...» (SI 605; МИ 315 – *пер. изм.*).

Это отрывок из разговора рассказчика с юным бакалейщиком, которого бессердечный работодатель перевел в Инсмут. Обсуждается вопрос – может ли «инсмутская внешность» быть следствием заболевания? Собеседники не приходят к какому-либо выводу, хотя позже мы узнаем, что дети-гибриды рождаются с человеческой внешностью, но с годами приобретают все больше рыбьих и жабьих черт, пока, наконец, не переселяются в море.

В отрывке мы обнаруживаем холодное и бесстрастное клиническое описание телесных изменений, которые при непосредственном наблюдении наверняка вызвали бы сильнейший ужас. Строго говоря, с точки зрения медицины такие масштабные изменения просто невозможны. Поэтому фраза «только крайне редкое заболевание...» будет преуменьшением: в нем совмещается комичная педантичность и расплывчато-трогательная забота о местных жителях. Другой яркий элемент отрывка – характеристика «в зрелом возрасте», которая добавля-

ет странные ограничения в описание гипотетической редкой болезни, как будто анатомические изменения, проявляющиеся у инсмутцев, были бы каким-то образом приемлемы в *более раннем* возрасте.

И наконец, завершающая фраза, которая, как очевидно, никогда ранее не произносилась на английском языке: *osseous features as basic as the shape of the skull* [основные костные структуры – например, форма черепа]. Первое, что вызывает или усмешку, или беспокойство (или, быть может, то и другое) – использование множественного числа, как будто бы тело человека состоит из множества костных структур, часть которых будет основными. [С точки зрения науки] это верно, но в данном случае это не имеет большого значения. Общеизвестно, что структуры человеческого тела могли бы эволюционировать совсем по-другому. Когда Маклюэн говорит «медиум есть послание», он имеет в виду, что мы настолько заморожены содержанием телешоу, что не можем заметить основные структуры телевидения как фонового медиума. Подобно тому, как мы не замечаем кантовские категории, которые действуют в наших восприятиях, точно так же и костную структуру человека мы принимаем за данность и любые внезапные изменения костей у нас или наших товарищей немедленно вызывают ужас. Форма черепа, в частности, особенно дорога нам, ведь он ближе всего к тому, что мы считаем вместилищем нашего «Я».

71. Совершеннейший бред

«– Йа! Йа! Ктулху фтагн! Ф'нглуи мглу'наф Ктулху Р'льех вгах-нагн фтагн...

Старый Зейдок уже нес совершеннейший бред» (SI 622; MI 338).

Реплика Зейдока – одна из типичных произносимых формул, которые бормочут или напевают последователи культа Ктулху. Таким образом, она непосредственно связывает историю об Инсмуте с корпусом лавкрафтовской мифологии. После произнесения этих слов Зейдока уже нельзя считать простым городским пьяницей. Теперь мы вынуждены предположить, что он – последователь одной из неортодоксальных религий, контролирующих Инсмут, или (что более вероятно) усвоил многие положения этой религии в детстве и юности. В противном случае это один из тех вариантов, когда читатель вынужден делать более радикальные заключения, чем рассказчик. Это особенно

забавно, поскольку рассказчик, впавший в отчаянное отрицание, считает эту фразу «совершеннейшим бредом», хотя, в сущности, его характеристика слишком мягка. В конце концов, это гораздо хуже, чем бред. Странно и то, что рассказчик не просто сообщает, что Зейдок начал нести что-то, но и точно передает последовательность почти бессвязных звуков, изрекаемых стариком, и это производит еще более комичный эффект.

Старый Зейдок заправлялся нелегальным алкоголем более двух часов, пока рассказчик извлекал из него всевозможные сведения. Несмотря на комически-страшный эффект внезапных песнопений культа Ктулху, сцену можно назвать трогательной. Старик обращается к отдаленным детским воспоминаниям, давая намеки на человеческие жертвоприношения, предназначенные морю, которые должны были помочь приобрести золото и различные «побрякушки». Наконец, Зейдок начинает плакать и причитать. Он рассказывает, что дал две клятвы Дагону и намекает на ужасающую третью: «А вот третью клятву я не дам... Я лучше умру, чем сделаю это...» (SI 622; МИ 338). Рассказчик тронут: «Бедняга! В какие же ужасные бездны галлюцинаций низвергся сей плодовитый творческий ум под воздействием алкоголя, одиночества, окружающего запустения и уродства!» (SI 622; МИ 338).

72. Зерно исторической аллегории

«Позднее я бы мог трезво проанализировать рассказ старика, отсеять все лишнее и вычленить зерно исторической аллегории; но сейчас я лишь хотел поскорее забыть о нем» (SI 625; МИ 343).

Повествование Зейдока посвящено истории Инсмута как до, так и после учреждения Оубедом Маршем Тайного Ордена Дагона, приведшего к быстрому и значительному росту благосостояния города. Когда Марш однажды попал в тюрьму, морские существа напали на город и освободили основателя ордена. В Инсмуте широко распространились принудительные случки с рыбожабами – так начался процесс, приведший к проявлениям генетического вырождения. Старый Зейдок также сообщает, что в морских глубинах шоггот готовит нападение на жителей суши (SI 624; МИ 341). Читатели, знакомые с «Хребтами безумия», вспомнят, что шогготами называют «многоклеточную протоплазменную массу, способную под гипнозом формировать из

своего состава всевозможные временные органы», или, выражаясь более поэтически, «вязкие организмы» (ММ 541; ХБ 530). Они передвигаются со скоростью товарняка и отрывают головы своим жертвам. В отличие от рассказчика, читатель готов поверить каждому слову истории старого Зейдока, которую виски сделал скорее более яркой, нежели менее точной.

Как это обычно бывает у Лавкрафта, рассказчик более скептичен: «Какой бы наивной ни казалась история, поведенная стариком Зейдоком с безумной искренностью и неподдельным ужасом, она лишь усилила мою неприязнь к объятому мглой городу и его тайнам» (SI 625; МИ 342). Содержание истории Зейдока отделяется от его манеры повествования. Рассказчик совершенно отвергает содержание как «наивное», но *тон* старика производит на него глубокое впечатление. Остается вопрос: что делать с содержанием истории? У читателя нет причин для сомнений в ее достоверности – в конце концов это рассказ Лавкрафта. Тем не менее рассказчик со свойственной ему осторожной педантичностью (довольно нелепой в сложившихся обстоятельствах) соглашается допустить, что в истории есть только «зерно исторической аллегории». Студент Оберлина только что услышал ужасающую повесть кричащего, стонущего и плачущего пьяницы, который внезапно переходит на необычный иностранный язык, и, несмотря на то, что рассказчик провел в этом вырождающемся прибрежном городишке целый день, охваченный (и не зря) ощущением зловещего ужаса, у него появляются «заумные» (*eggheadish*) планы насчет антропологического «просеивания» истории в более комфортных условиях. Здесь мы находим одно из многих доказательств в пользу сократовского тезиса о том, что один и тот же человек должен уметь писать комедии и трагедии. Я не отношусь к тем, кто считает рассказы Лавкрафта нестрашными, мне они кажутся прямо-таки жуткими. Но я часто улыбаюсь, читая даже самые пугающие сцены в его рассказах; улыбку вызывают предложения вроде: «Позднее я бы мог трезво проанализировать рассказ старика, отсеять все лишнее и вычленить зерно исторической аллегории; но сейчас я лишь хотел поскорее забыть о нем».

73. Расколотое на множество слогов кваканье

«Спустя мгновение я уже засомневался, что это были голоса, потому что этот хриплый лай и расколотое на множество слогов кваканье

не имели никакого сходства с человеческой речью» (SI 630; MI 349 – *пер. изм.*).

Рассказчик вынужден ночевать в «Гилман-хаусе». Здесь фабричный инспектор некогда слышал «хлюпающий» голос из соседней комнаты, который мешал ему спать. Но положение, в котором находится рассказчик, еще хуже. Кто-то уже пытался отпереть ключом двери – как входную, так и ведущие в смежные номера. Тихие поскрипывания слышны в коридоре и на лестнице. Когда рассказчик вскакивает с кровати и пытается включить лампу, он обнаруживает, что электрические провода перерезаны – окончательное свидетельство в пользу заговора против постояльца.

Но нас больше интересуют звуки, доносящиеся из-за стен; скорее не голоса, а может быть даже голоса по аналогии. Что касается «хлюпающего» голоса, который слышал в той же гостинице фабричный инспектор, мы видели, что его можно понимать как классическую лавкрафтовскую дизъюнкцию, один из терминов которой не назван: автор предлагает нам направить внимание на то, что расположено между речью человека и хлюпаньем. Теперь мы имеем дело с конъюнкцией лая и кваканья. Можно предположить, что в коридоре находятся чудовища двух родов – одни лают, другие квакают. Ничто не мешает такой интерпретации. Но, мне кажется, более естественно считать, что лай и кваканье исходят из одного и того же источника. И поскольку эти звуки обычно связывают с двумя совершенно непохожими друг на друга животными, наше внимание немедленно перемещается с самих звуков на неизвестные голосовые органы, которые позволяют загадочным существам переходить с лая на кваканье и обратно.

Однако нам следует рассмотреть более полные версии формулировок, которые приводит Лавкрафт. Сначала появляется «хриплый» лай – это прилагательное не хуже любого другого мешает нам слишком быстро пройти мимо лая, придает ему необычные свойства. Наше внимание задерживается немного дольше, чем в случае без прилагательного, ведь мы тратим некоторое время, чтобы представить себе этот хриплый лай. Поскольку даже крики обезьян иногда описывают как хриплые, эта задача не составляет большого труда. Но куда больших усилий требуют наши попытки вообразить «расколотое на множество слогов кваканье», и здесь мы сталкиваемся с классическим приемом

Лавкрафта. Кваканье лягушек, как мы его слышим, не распадается на множество слогов, так что мы вынуждены расположить описываемый звук в промежутке между кваканьем и голосом человека. Такая «раздельная многосложность» выбивает из колеи даже в случае речи человека. По умолчанию не принято считать, что слоги образуют очень уж плотное единство. Но в данном случае ритм кваканья должен порождать зазоры между слогами так, чтобы это создавало жуткий эффект.

74. Шаркающая походка

«Разглядеть их лиц я не мог, но при виде их сутулой осанки и шаркающей походки меня сразу затошнило от омерзения. Хуже того, на одной фигуре я разглядел странное одеяние и – тут сомнений не было – уже знакомые мне очертания высокой тиары на голове» (SI 636; MI 356).

Второе предложение немедленно пробуждает воспоминание об омерзительном «священнике», на мгновение появившемся в дверном проеме ранее. Фигура в одеянии не обязательно та же самая, но основные свойства в обоих случаях совершенно одинаковые. То, что чудовищные существа одеты в церемониальную одежду, как люди, только усиливает эффект отвращения. Причем одежда не всегда может быть ритуальной: позже рассказчик отмечает, что одно из существ, «вожак, был облачен в мерзкий черный сюртук, пузырящийся на горбатой спине, и полосатые штаны, а на бесформенном окончании туловища, где должна находиться голова, торчала мужская фетровая шляпа» (SI 646; MI 369).

Но ключевой момент обнаруживается в первом предложении: упоминание «шаркающей походки», типичной для инсмутцев, – один из самых сильных образов у Лавкрафта. Рассказчик впервые сталкивается с «шарканьем» в Ньюберипорте, тем утром, когда три неопрятных человека, «неуклюже волоча ноги, выползли наружу [из автобуса Джо Сарджента] и направились вверх по Стейт-стрит – молча и едва ли не крадучись» (SI 597; MI 303). В Инсмуте рассказчик часто замечал это шарканье; покидая порт, он вынужден был продвигаться по освещенным перекресткам, «усердно волоча ноги по брусчатке и сгорбившись» (SI 640; MI 362), имитируя походку, которую он в других случаях клей-

мит как «отвратную манеру передвигаться – по-собачьи выгнув спину» (SI 641; МИ 362 – *пер. изм.*); эти собачьи свойства приписываются и местному наречию: шаркающие фигуры наделены «гортанными голосами» (SI 641; МИ 363).

Прежде всего нужно признать: воспроизвести эту шаркающую походку непросто. Многие описания физических, музыкальных и цветовых аномалий у Лавкрафта в принципе не предполагают имитацию или визуализацию. Но это правило не вполне применимо в данном случае, поскольку у каждого из нас есть какое-нибудь представление о шарканье и даже я достиг некоторых успехов в подражании инсмутской походке. Но это очень трудно из-за ограничений нашего привычного способа передвижения. Попытки шаркать по-инсмутски зачастую безуспешны исключительно по прагматическим причинам: трудно добиться достаточно отталкивающего эффекта, хотя рассказчик, похоже, с этим справился. В конечном итоге шарканье занимает в нашем сознании почти то же самое положение, что и «хлюпающий» голос. Сложно добиться такого эффекта при помощи нашего голосового аппарата, вероятно, только опытный актер сможет достичь устойчивого результата.

75. Намек на странное колыхание

«Сперва я заметил – или мне привиделось? – лишь какой-то намек на странное колыхание в южной стороне горизонта; чуть погодя, взглядевшись в колышущуюся массу, я заключил, что из города по ипсвичскому шоссе движется довольно внушительная колонна. <...> Колонна двигалась по дороге колышущимся потоком, ярко поблескивая под лучами уже клонящейся к западу луны. До моего слуха донесся неясный гомон...» (SI 643; МИ 365 – *пер. изм.*).

В этом отрывке происходит много интересного, но для наших целей подходят только два момента. Первый – очень хороший пример отделения качества от объекта. Ни одно из существ нельзя разглядеть издали, но их воспринимаемые свойства уже здесь, в нашем напряжении; они намекают на подлежащую реальность, управляющую ими. Далеко на юге различим яркий блеск лунного света, сопровождающийся колыханием и даже звуком. Ужас вызывают не сами качества, а, скорее, то, от чего они, по нашему заключению, отделены – от

толпы преследователей со всеми их собачьими повадками. Вторым моментом – объект, который мы наблюдаем с такого большого расстояния, будет не совокупностью отдельных чудовищ, а только их массой в целом. Колышется и поблескивает масса, а не отдельные существа, недоступные для наблюдения. Так что и звук не может принадлежать отдельным существам. Это наводит на тревожные размышления о психологии толп или о цели, воплощенной в физическом существовании человеческой массы, когда одно тело разделяется между многими. Нельзя разглядеть этот объединенный объект-массу, даже если он находится прямо перед нами, наоборот, вблизи он еще менее доступен для наблюдения, поскольку на таком расстоянии наш взгляд запутается в многообразии признаков отдельных существ.

Когда рассказчик дает описание массы вблизи – «я видел их, скачущих, прыгающих, клокочущих, квакающих, марширующих бесконечной колонной в призрачном сиянии луны, точно в зловещем уродливом танце фантастического кошмара» (SI 646; MI 369), – эффект получается не таким выразительным, как в пассаже выше. Вся вторая половина предложения лишь добавляет остроты тому, что уже выражено в перечислении «скачущих, прыгающих, клокочущих, квакающих». Эта фраза – мастерская лавкрафтовская конъюнкция или дизъюнкция в зависимости от того, считаем ли мы, что каждое из этих действий относится к подгруппе чудовищ или все это – разнообразные движения каждого из существ.

Сны в ведьмином доме

«Сны в ведьмином доме» – единственный из старших текстов Лавкрафта, помимо «Ужаса Данвича», в котором повествование ведется от третьего лица. Поэтому в нем избран более спокойный и холодный тон по сравнению с другими произведениями. Лавкрафт пробует себя в области сказаний о новоанглийских ведьмах, успешно совмещая этот жанр со своей расширяющейся мифологией. Уолтер Джилмен, студент Мискатоникского университета, снимает комнату в доме в Аркхеме, где несколько столетий назад жила ведьма Кеция Мейсон. Университетский курс Джилмена охватывает широкий спектр дисциплин: неевклидову геометрию, квантовую теорию и фольклор.

Но впоследствии выясняется, что эти сферы тесно связаны, поскольку ведовство – это более быстрый путь к истинам, которые смутно выразили прорывные открытия в физике и математике начала XX века. Кеция и ее отвратительный фамильяр – крысopodobное существо по кличке Бурый Дженкин – часто посещают Джилмена во сне, сопровождая его во множестве путешествий по местностям, предположительно расположенным в других измерениях. Кеция и Бурый Дженкин с нескрываемой страстью рассказывают о неимоверно рослом чернокожем человеке по имени Ньярлатхотеп, которого случайный свидетель мог бы принять за африканца, хотя черты его лица типично европейские. В действительности Ньярлатхотеп не просто необычный человек, но одно из самых жутких существ, упоминаемых в «Некрономиконе».

Ночные приключения Джилмена приводят к отставанию в учебе, тем не менее сопровождаемому быстрым прогрессом в изучении неевклидовой геометрии. В конце рассказа студент тщетно пытается предотвратить заклятие ребенка во время гротескной вальпургиевой ночи, происходящей в некоем непознанном абстрактном пространстве. Ему удается столкнуть Бурого Дженкина в черный треугольный провал, но отвратительное мелкое животное не умирает и вскоре получает возможность отомстить. Однажды ночью Бурый Дженкин вгрызается в тело спящего Джилмена, пожирает его сердце и выбирается из грудной клетки с противоположной стороны.

76. В высшей степени передовые изыскания

«[Джилмену] непременно нужно было попасть туда, где в силу каких-то неизвестных ему обстоятельств пожилая городская обывательница из семнадцатого столетия была наделена – вероятно, неожиданно для нее самой – способностью проникать в такие глубины математики, какие, быть может, были недостижимы для в высшей степени передовых изысканий Планка, Гейзенберга, Эйнштейна и Де Ситтера» (WH 656; ВД 232–233 – пер. изм.).

Одна из выдающихся черт лавкрафтовского видения обнаруживается в его понимании отношений между наукой и оккультным. В комиксopodobной просвещенческой интерпретации отважные ученые смеют паутину в темных углах и освещают то, что раньше было по-

крыто тьмой. Гоблины, тролли и алхимики навек изгоняются из нашего мира, когда ученые уничтожают этих иллюзорных существ, чтобы раскрыть стоящие за событиями подлинные причины, в которых нет ничего глубинного или потустороннего. Но Лавкрафт смотрит на науку совсем по-другому. Далекий от того, чтобы *противопоставлять* ведьм, чудовищ, фольклор и таинственные культы безумных богов, окруженных верной ордой безликих танцоров, науке, он полагает, что науки движутся в том же направлении, что и все эти менее престижные дисциплины. Таким образом, Планк и Эйнштейн принадлежат к тому же братству, что и такие антипросвещенческие проходимцы, как Парацельс, фон Юнцт и Абдул Альхазред.

В самом деле, мы вновь сталкиваемся с точкой зрения, изложенной в начале «Зова Ктулху». Наука не уничтожает иррациональные иллюзии, а становится чем-то вроде зонда, проникающего в сферу ужасающих и разрушительных для рациональности истин. Если ведьм нужно сжигать, то и ученых, пожалуй, тоже, причем *по той же самой причине*: и те, и другие – прямая угроза разуму на Земле. Лавкрафт не склонен называть оккультизм примитивной формой науки или ее предшественником (так иногда характеризуют алхимию и магию), он лишь предпочитает быстрый путь оккультного медленному и постепенному научному прогрессу. Ведовство дает Кеции Мейсон, «городской обывательнице из семнадцатого столетия», математические познания, превосходящие достижения самых революционных умов начала XX века. Общение с Кецией и Бурым Дженкином дает Джилмену образование гораздо более глубокое, чем может предложить Мискатоникский университет.

Помимо прочего, «в высшей степени передовые изыскания» (*utmost modern delvings*) – одна из самых замечательных фраз у Лавкрафта. Этот пассаж подвергается жесточайшему надругательству, когда мы переписываем его следующим образом: «Такие глубины математики, какие, быть может, были недосыгаемы для самых продвинутых исследований (*most advanced researches*) Планка, Гейзенберга, Эйнштейна и Де Ситтера». В таком варианте манера выражения слишком «усреднена» в аристотелевском смысле; неожиданное обращение к словам «в высшей степени» и «изысканиям» придает предложению обертоны достоинства и красоты.

77. Причудливая кличка Бурый Дженкин

«...Тварь, размером не более крупной крысы, получила от горожан причудливую (*quaintly*) кличку Бурый Дженкин. <...> Очевидцы рассказывали, что зверек покрыт длинной шерстью, по форме сходен с крысой, имеет необыкновенно острые зубы; мордочка его, снизу и по бокам также поросшая шерстью, удивительно напоминает болезненно сморщенное человеческое лицо, а крошечные лапки выглядят как миниатюрная копия человеческих кистей» (WH 658; ВД 236–237 – *пер. изм.*).

Один из иронических моментов творчества Лавкрафта заключается в том, что, несмотря на все целенаправленные попытки создания немислимых, неизменемых и внеземных монстров, не имеющих аналогов в мировой литературе, одно из самых злокозненных его порождений глубоко укоренено в европейской традиции. Представление о том, что у ведьм есть фамильяры, было широко распространено уже в Средние века; обычно так называли животных или других существ, которые выполняли роль помощника или альтер-эго ведьмы. Если бы самым жутким чудовищем Лавкрафта оказалось приведение или эльф, это вызвало бы меньшее удивление.

Бурого Дженкина нельзя отнести к разряду лавкрафтовских существ, изъятых за пределы возможностей языка в некий монструозный ядерный хаос, kloкочущий под именем «Азатот», или к просто сокрытой и неупоминаемой реальности. Бурый Дженкин, скорее, похож на циклопический город в Антарктиде, ведь он – кубистическое существо, составленное из изобилующего множества совмещенных качеств, каждое из которых в отдельности не вызывает нареканий у нашей познавательной способности, но все они не могут составить единое целое. Давайте еще раз позабавимся и опишем этого зверька на языке Дэвида Юма: «Когда мы думаем о Буром Дженкине, мы только соединяем пять взаимосвязанных идей – *крыса, длинная шерсть, острые зубы, поросшее шерстью человекообразное лицо и лапы, похожие на кисти человека*, – которые ранее были известны нам». Эта абсурдная попытка терпит крах по тем же самым причинам, что и в других случаях. Пожалуй, мы могли бы с большим трудом соединить воображаемый образ острых зубов с лапами, похожими на кисти человека. Но сочетание всех перечисленных свойств приводит к замешательству кубистического рода, производимому толчеей разноплановых качеств.

Еще один интересный момент в отрывке – способ введения имени персонажа: «...Тварь... получила от горожан странную кличку Бурый Дженкин». Обычно имена существ у Лавкрафта имеют экзотически-мифологическое звучание (Азатот, Ньярлатхотеп, Ктулху) или представляют собой расплывчатые и сухие характеристики, от которых становится не по себе (Старцы, Те, Древние, Старшие, Великая Раса). Напротив, «Бурый Дженкин» звучит как имя, которое американская девочка может дать своему плюшевому медвежонку, – будто эта кличка не подходит к клыкастой крысе-дегенерату, убивающей детей и пожирающей сердца спящих студентов. «Дженкин» – вероятно, германизм со значением «маленький Джон»; уже сам факт, что это кличка ужасного зверя, вызывает тошноту. Дополнение «бурый» часто используется в кличках таких домашних животных, как щенки, кролики или утята. И к тому же мы не вполне уверены, что Бурый Дженкин – настоящее имя фамильяра ведьмы. Поскольку эту кличку придумали горожане, можно предположить, что здесь закралась какая-то ошибка, и у твари на самом деле какое-нибудь жуткое имя вроде Ньярлатхотеп или Азатот.

78. Особое чутье на уравнения Римана

«Он [Джилмен – Г. Х.] приобрел некое особое математическое чутье, позволявшее ему без труда решать, к примеру, уравнения Римана, и немало поражал профессора Апхэма тонким пониманием проблем четвертого измерения и иных вопросов, которые ставили в тупик его товарищей по учебе» (WH 661; ВД 241).

Немец Бернхард Риман (1826–1866) считается одним из наиболее выдающихся математиков XIX века. Его идеи об искривленном геометрическом пространстве заложили фундамент общей теории относительности, предложенной Эйнштейном в 1916 году, которая, в свою очередь, совершенно преобразила наше понимание гравитации, ускорения и массы. Идеи Римана о пространстве с произвольным числом измерений легли в основу такой дисциплины, как топология. Что же касается процитированного отрывка, понятие уравнения Римана действительно непросто. Дело в том, что многие из них включают измерения, недоступные опыту человека, что, пожалуй, делает невозможным их интуитивное понимание. Но тем не менее именно об этом

идет речь у Лавкрафта. До этого сюжетного момента Джилмен был посредственным студентом, часто спал на занятиях после ночных прогулок по высшим измерениям с ведьмой и ее фамильяром. Новый интеллектуальный уровень был достигнут Джилменом именно благодаря снам с Кецией и Бурым Дженкином, а не усердной домашней работе. Другие студенты предсказуемо поставлены в тупик непрыстыми идеями Римана о более чем трех измерениях, а Джилмен чувствует себя в пространстве этих проблем как дома.

В следующем пассаже всезнающий рассказчик приводит пример превосходства Джилмена в области геометрии Римана:

Однажды в аудитории обсуждалась возможность существования нерегулярных искривлений пространства и теоретическая вероятность сближения или даже соприкосновения нашего участка вселенной с другими ее областями, удаленными от нас не менее, чем самые далекие звезды нашей галактики или чем сами другие галактики, а может быть, даже не менее далекие, чем такие объекты, которые, как можно предположить лишь гипотетически, находятся вне пределов эйнштейновского континуума пространства-времени. Всех поразило, с какой свободой владеет Джилмен этими темами, несмотря даже на то, что некоторые из его гипотетических примеров не могли не возбудить новых слухов о его эксцентрической нервозности и замкнутости (ВД 241-242 – *пер. изм.*).

Здесь мы обнаруживаем хороший пример лавкрафтовской аллюзии на гипотетические объекты за пределами эйнштейновского пространства-времени, которое само по себе с трудом поддается визуализации. Эти гипотетические объекты приводят сокурсников Джилмена в замешательство, но он настолько хорошо овладел предметом, что может даже предлагать «гипотетические примеры» достаточно выразительные, чтобы вызвать подозрения относительно его вменяемости.

79. Пузыри вытянутой сферической формы

«Два существа из числа двигавшихся наиболее осмысленно (одно напоминало скопление переливающихся пузырей вытянутой сферической формы, а другое, поменьше, – многогранник совершенно невероятной окраски с быстро сменяющимися выступами на поверхностях), казалось, чуть ли не опекали Джилмена и двигались рядом с ним или чуть впереди, пока он пробирался между какими-то гигантскими призмами, огромными лабиринтами, на-

громождениями кубов и плоскостей, подобиями странных циклопических построек» (WH 665; ВД 248).

Как это обычно происходит во «Снах в ведьмином доме», описание подается как сцена из сновидения. Читатель вряд ли согласится с этим объяснением происходящего, и к концу рассказа у нас не останется оснований утверждать, что все это происходило во сне, а не в действительности. Начнем с заключительной части отрывка, где мы обнаруживаем образец типичной архитектуры Лавкрафта, который мог бы занять достойное место в Антарктике. «Нагромождения кубов и плоскостей» – яркое, вызывающее замешательство изобретение; «подобия зданий» также порождают множество догадок, как и ранее описанные «половинчатые существа». Уилсон счел бы «подобия зданий» банальным трюком автора бульварного чтива, но мы замечаем, что это определение появляется в конце перечисления более правдоподобных геометрических тел – будто бы непрошенный гость проникает в закрытый клуб, затесавшись среди своих почтенных друзей.

Это отсылает нас к более необычной первой части отрывка. Легче всего описать вытянутую сферу как форму, расширенную в вертикальном направлении, похожую на яйцо. Большое скопление таких переливающихся сфероидов, похоже, наблюдает за Джилменом без всяких враждебных намерений. Существа парят неподалеку от студента, когда он бредет по странному живописному ландшафту. Это скопление переливающихся пузырей, несомненно, опасные шогготы, которых Дайер и Данфорт встретили в Антарктиде; они же, если верить старому Зейдоку из Инсмута, готовятся к нападению на побережье Массачусетса. Несмотря на жуткую репутацию этих существ, Джилмен, похоже, наладил с ними удивительно хорошие отношения. Помимо шогготов, его сопровождает существо, описанное как «многогранник совершенно невероятной окраски [„цвет по аналогии“? – Г. Х.] с быстро сменяющимися выступами на поверхностях» (WH 665; ВД 248). Фантастические, невозможные с зоологической точки зрения монстры сменились фольклорными ведьмами, а теперь перед нами появляются строго геометрические чудовища, населяющие многомерные пространства Римана.

Интересно и то, что эти скопления пузырей, как и небольшие подвижные многогранники, принадлежат к более широкому классу су-

ществ из сна Джилмена: «...Органические объекты, чьи движения казались наименее беспричинными и бесцельными» (WH 665; ВД 248). Никто, кроме Лавкрафта, не смог бы придумать такую классификацию. Автор не сообщает напрямую, что другие существа в этом пространстве движутся беспричинно и бесцельно, но мы неизбежно приходим к такому выводу. «Из всех собак на выставке, эти три – наименее уродливы...» – подобные двусмысленные комплименты можно услышать от любителей кошек, но никогда ранее такой ход мысли не применялся к определению обоснованности и целесообразности передвижения живых существ.

80. Рядом со старухой шевелилась высокая трава

«Рядом со старухой шевелилась высокая трава, как если бы у ног ее, на земле, копошилось другое живое существо» (WH 666; ВД 250).

Через вымышленный город Аркхем протекает вымышленная река Мискатоник, невольно бросающая вызов Рейну и Истру Гёльдерлина, о которых писал Хайдеггер. Но вместо того, чтобы в мрачной хайдеггеровской манере связывать немцев и греков, Мискатоник связывает неевклидовы штудии юного Уолтера Джилмена с фольклорным ведовством «обывательницы» Кеции Мейсон и ее фамильяра со «странной кличкой». В день, который описывается в отрывке, Бурый Дженкин «поднял правую лапку, так пугающе похожую на человеческую кисть, и указал ею куда-то в пустоту» (WH 666; ВД 249). Затем Джилмен, по обыкновению прогуливающий занятия в университете, ловит себя на том, что неотрывно смотрит на ничем не примечательное место на полу, причем точка, приковавшая его внимание, постепенно смещается. Выйдя из дома, чтобы пообедать, Джилмен «неожиданно заметил, что все время поворачивает на юго-восток» (WH 666; ВД 249). Впоследствии выясняется, что все его сознательное и бессознательное внимание было направлено на точку, которая «располагалась где-то между Гидрой и Кораблем Арго» (WH 667; ВД 251) и медленно вращалась по небосводу по обычной дневной траектории звезд.

Джилмен переходит мост через Мискатоник, глядя на «остров, что пользовался такой дурной славой» (WH 666; ВД 250), причина которой нигде не раскрывается. Там он видит женщину, которая раньше являлась ему только в так называемых снах; она поворачивается к Джил-

мену, тот убегает. Но перед этим он видит, как возле нее шевелится трава. Расплывчатое описание, не раскрывающее, что за существо движется в траве, очевидно обманчивый маневр, ведь мы точно знаем, какое это существо. Здесь мы имеем дело, можно сказать, с домашней версией аналогичного указания в заключительной части «Мглы над Инсмутом», когда появляется очевидное свидетельство присутствия невидимой толпы – отблески и колыхание. Теперь Джилмен наблюдает не ужасающие темные знамения, а простое движение высокой травы. Присутствие Бурого Дженкина, таким образом, выражается в колебаниях растений. Это материальное свидетельство сопровождается уже не столь вещественной отсылкой к отвратительной хозяйке крысы: «...Даже находясь на значительном расстоянии от острова, он [Джилмен – Г. Х.], казалось, чувствовал всю силу чудовищной, неукротимой злобы, которую источал полный насмешки взгляд согбенной ветхой старухи в коричневом платье» (WH 667; ВД 250). Мы невольно приходим к выводу, что не менее чудовищная и неукротимая злоба может скрываться и за невинным движением травы на острове.

Однако равенство здесь будет неполным. Характеристики Кеция указывают на некую злую силу, которую невозможно адекватно выразить словами. Движение травы, напротив, наделяется «кубистическим» аспектом еще одного чувственного качества, привитого ко вполне земной сущности, принадлежащего к тому же порядку знаков, что и острые зубы, длинная шерсть, поросшее шерстью лицо и странные, похожие на человеческие кисти лапы. Коротко говоря, Кеция и Бурый Дженкин воплощают здесь две главные оси *weird*-онтографии Лавкрафта. Не удивительно, что они нуждаются друг в друге и всегда неразлучны.

81. Своя неземная симметрия

«Джилмена поразила причудливая форма угловатых плиток – не то чтобы полностью асимметричная, но, скорее, имеющая какую-то свою неземную симметрию, правил которой он никак не мог уразуметь» (WH 669; ВД 254 – *пер. изм.*).

В этом отрывке Джилмен блуждает в еще одном «сне», который переносит его в физическое пространство, уже описанное в «Хребтах безумия». Джилмен наблюдает не что иное, как «бескрайний циклопи-

ческий город» (WH 669–670; ВД 255), раскинувшийся в двух тысячах футах под ним. Отсутствие льда и снега в данном случае не имеет значения, поскольку Антарктида, вероятно, не была покрыта льдами во времена расцвета Старцев, много миллионов лет назад. Более показательно, что Кеция и Бурый Дженкин приближаются к Джилмену в компании трех «живых существ ростом примерно в два с половиной метра... существа передвигались на своих нижних лучах, изгибая их наподобие паучьих лапок...» (WH 670; ВД 255). Теперь отсылка к «Хребтам безумия» совершенно очевидна.

Плитки странной угловатой формы напоминают о черном камне, который Эйкли отправил Уилмарту в «Шепчущем из тьмы». И там и здесь, почти как в случае с морской тиарой из Ньюберипорта, предмет невозможно отнести ни к одной из известных человеческих культур, равно как и к «нарочитым модернистским отклонениям от любых узнаваемых норм». Плитка указывает на точку, лежащую за пределами человеческой культуры, на законы симметрии, доселе не встречавшиеся в опыте человека. Кто может понять это лучше, чем исследователь многомерных римановских пространств? Революционная немецкая геометрия середины XIX века дает Джилмену возможность постичь эти странные угловатые формы гораздо лучше, чем Эйкли, Уилмарту или рассказчику из Оберлина, посетившему Инсмут. Несмотря на это, Джилмен не вполне понимает законы этой симметрии, хотя ранее он мог приводить странные гипотетические примеры, которые свидетельствовали в пользу его глубокого знания предмета. Вероятно, когда люди сталкиваются с этими неземными симметриями, они могут надеяться в лучшем случае на расплывчатое прагматическое знание. Мы можем предположить, что антарктические существа с конечностями, как у морских звезд, имеют прямой доступ к этим законам, поскольку они могут создавать на их основании целые города. Но даже высокоразвитый Джилмен, глубокий знаток геометрии Римана, находящийся под научным руководством ведьмы и ее тошнотворного фамильяра, не может пересечь границ человеческого доступа к реальности. Джилмен различает поверхностные эффекты симметрии, но их более глубокий принцип остается скрытым. Это может показаться типично кантианским моментом у Лавкрафта, словно неземная симметрия – «ноуменальное» свойство реальности. Но поскольку Старцы имеют доступ к этой симметрии как архитектурному инструменту, по-

стольку мы должны отказаться от такой интерпретации, ведь Кант очертил границы для всех мыслящих существ, не только для людей. В статье 2008 года о Лавкрафте и Гуссерле я продемонстрировал следующий антикантианский пример: «Собака не способна научиться играть в шахматы, но это не значит, что шахматы „ноуменальны“ для собаки, как и грамматика санскрита – для выжившего из ума старика или трехлетнего ребенка»⁸⁰. Теперь мы можем дополнить это следующим образом: необычная симметрия плитки в циклопическом городе не «ноуменальна» для Джилмена, который не понимает ее. Он просто слишком глуп, несмотря на помощь умных Римана, Планка, Гейзенберга, Эйнштейна, де Ситтера и, пожалуй, еще более умной Кеции Мейсон.

82. Дорога в Инсмут

«Вокруг простирались блеклые пустые солончаки; Джилмен шел по узкой дороге, что вела в Инсмут, старинный полузаброшенный городок, куда по непонятным соображениям так опасались ездить жители Аркхема» (WH 670; ВД 256).

На следующий день Джилмен просыпается в холодном поту и обнаруживает, что его внимание приковано к новой точке, не той, что была между Гидрой и Кораблем Арго. В результате мы оказываемся в подозрительно знакомой местности. Рассказчик из Оберлина попал в Инсмут из Ньюберипорта на автобусе, не доехав той ночью до Аркхема, своей конечной цели. Солончаки, защищающие Инсмут от внешнего мира, показали свою могучую силу, преграждая путь студента, затрудняя его побег из вырождающегося, обреченного порта, населенного рыбожаболодьями. Джилмен сталкивается с тем же препятствием во время пешего путешествия из Аркхема. Он сообщает уже знакомый нам факт, что Инсмут – это древний полузаброшенный город, который жители окрестных населенных пунктов обходят стороной; аркхемцы избегают его не меньше, чем ньюберипортцы. Нити всех старших текстов Лавкрафта начинают сплетаться, нет только «Цвета иного мира», но это ненадолго, как мы вскоре убедимся (и к тому же молодой невротик Данфорт упоминал этот цвет после своего путешествия в Антарктиду, см.: MM 586; XB 581).

Джилмен обедает, затем коротает время в «киношке, несколько раз подряд просмотрев фильм и ничего из него не запомнив» (WH 671; ВД

256) – это только прелюдия к событию, ожидающему студента по возвращении домой в девять вечера. Прошлой ночью во «сне» о циклопическом городе Джилмен случайно сломал украшение на балюстраде, предохранявшей его от падения с высоты двух тысяч футов. И теперь он обнаруживает в своей комнате в Аркхеме то самое украшение, статуэтку. «Джилмен не закричал только потому, что ужас совершенно парализовал его. Невозможно было перенести такое смешение сна и реальности» (WH 671; ВД 257). Фольклорный мир Старцев, Ньярлатхотепа, Кеции и Бурого Дженкина впервые сливается с научным миром неевклидовой геометрии и квантовой теории, которые Джилмен с таким трудом изучал в Мискатоникском университете. Статуэтка с балюстрады указывает на чудовищную реальность существ из прошлого сновидения: «Все детали полностью совпадали: сужающийся к концам цилиндр, радиально расходящиеся от него спицы, набалдашники сверху и снизу, плоские, чуть отогнутые в сторону лучи – все было на месте» (WH 671; ВД 257). Лавкрафт переворачивает распространенное литературное клише, когда реальность оказывается сном, показывая нам, как сновидения становятся реальными.

83. Неименуемое подобие формы

«Джилмена втолкнули туда два неизменно увивавшихся за ним существа, одно – как скопление вытянутых пузырей, а другое – будто маленький многогранник. Вступив в эту новую область теперь уже полного мрака, они, подобно самому Джилмену, обратились во что-то вроде клочков тумана или пара. Впереди двигался еще кто-то, какое-то более крупное облако пара, которое время от времени сгущалось в некое неименуемое подобие формы» (WH 674; ВД 261 – пер. изм.).

Здесь два самых аморфных чудовища Лавкрафта становятся еще более аморфными. Скопление пузырей (шоггот) уже по определению можно считать самым бесформенным из существ, поскольку оно может по желанию создавать себе любые необходимые в данный момент органы. «Сон» Джилмена показывает, что эта ужасающая неопределенность была лишь уподоблением чему-то еще более глубокому и аморфному. Способные к бесконечным изменениям скопления пузырей «обратились во что-то вроде клочков тумана или пара» (WH 674; ВД 261).

И еще у нас есть «маленький многогранник», который всегда «увидается» за Джилменом, будто это той-пудель, а не топологическое чудовище из пространств Римана. Описание многогранника «невероятной окраски», постоянно меняющего количество сторон, уже настолько абстрактно, что дальнейшее обобщение кажется практически невозможным. Но и здесь Лавкрафт справляется с поставленной задачей: многогранник также превращается «во что-то вроде клочков тумана или пара». В литературных произведениях большинство чудовищ имеют определенные качества и очертания, а самые абстрактные существа Лавкрафта превращаются в нечто, настолько же неопределенное, как и остаточное космическое излучение Большого взрыва или даже самые незначительные флуктуации вакуума, пустого поля ничто.

И все-таки эти новопомазанные клочки тумана или пара – не верховные владыки королевства почти-неразличимости. Эта честь выпадает «крупному облаку пара», находящемуся неподалеку; во всяком случае, оно может претендовать на количественное превосходство над бывшим скоплением пузырей и многогранником. Крупное облако, похожее на неопределенный апейрон досократиков, «время от времени сгущалось в некое неименуемое подобие формы». Все эти полусущности движутся не по прямой, а по «совершенно невероятным кривым или, возможно, спиралям в непостижимом завихрении эфира» (WH 674; ВД 261 – *пер. изм.*) – в этом описании обнаруживаются лишь отдаленные намеки на содержание. Судя по доносящимся звукам, мы приближаемся к слепому безумному богу: различима «некая чудовищная пульсация, лишь отчасти доступная слуху, и высокий монотонный наигрыш невидимой флейты» (WH 674; ВД 261). Перед нами предельная аллюзия на совершенно неразличимый и непостижимый ландшафт.

84. За пределами периодической таблицы

«Профессор Эллери установил, что в необычном сплаве содержатся платина, железо, теллур и еще по меньшей мере три неизвестных вещества с огромным атомным весом, идентифицировать которые современная наука совершенно не в состоянии. Они не просто отличаются от всех известных элементов, но и вообще не укладываются в Периодическую таблицу – даже в еще оставшиеся в ней пустые клетки» (WH 677; ВД 265).

Ранее мы высказывали предположение, что «Сны в ведьмином доме» связывают все старшие тексты Лавкрафта в единый миф. Не хватало только «Цвета иных миров». Но отрывок выше можно прочесть и как мостик между римановой ведьмой Джилмена и приходящей в упадок фермой Нейхема Гарднера в запущенных холмах на западе от Аркхема. Мы помним, что Мискатоникский университет забрал небольшой образец метеорита Гарднера и в ходе испытаний выяснилось, что его цвет, «отчасти напоминающий некоторые группы полос исследованного накануне спектра, описать было почти невозможно; да и вообще, назвать это цветом можно было только по аналогии, из-за невозможности подобрать какое-то другое слово» (CS 345; ЦМ 218 – *пер. изм.*). В данном случае, окраска объекта, который Джилмен напоминает из своего «сна», не вызывает нареканий, и все-таки остаются другие существенные трудности.

Лавкрафт любит придавать достоверность вымышленным местам (Мискатоникский университет), описывая их связи с реально существующими (Гарвард), равно как и ставить в один ряд вымышленных и реальных авторов (фон Юнцт и Роджер Бэкон). Теперь то же самое происходит с химическими объектами. В конце концов предмет, найденный Джилменом, не *совсем* потусторонний. В нем содержится платина, теллур и железо, вероятно, такой же разновидности, как в дешевых ювелирных изделиях, солнечных панелях и витаминных комплексах. И все-таки, помимо этих хорошо изученных элементов, в предмете есть еще три других – обладающих огромным атомным весом и не поддающихся химической классификации. Если отбросить предположение, что это преждевременное открытие нептуния или плутония, мы имеем дело со сверхредкими элементами, которые недостаточно стабильны, чтобы входить в состав металлической вещи.

Такую тайну не следует скрывать от публики ради ее же безопасности. Наоборот, ученые из Мискатоникского университета благородно признают свое поражение и распространяют информацию об этой загадке, предлагая ее широкой общественности как научную задачу, открытую для всех желающих. Лавкрафт описывает это в восхитительно абсурдном тоне: «Тайна эта остается неразгаданной до сего дня, а сам необычный предмет ныне находится в экспозиции музея Мискатоникского университета...» (WH 677; ВД 265). Какой бы звездноголового скульптор ни изготовил это изделие, такое положение вещей

явно не вяжется с его замыслом. Трехсторонняя связь устанавливается между историями Джилмена, циклопическим городом в Антарктиде и не поддающимся классификации элементом из метеорита Гарднера. Единственный недочет Лавкрафта заключается в том, что он не объяснил, почему сотрудники Мискатоникского университета не связали загадку метеорита Гарднера с аналогичным затруднением из рассматриваемого рассказа и почему Дайер и другие сотрудники университета, выжившие в Антарктиде, не обратили внимание на подозрительно знакомую форму предмета, отломанного от балюстрады во сне Джилмена.

85. Космический тембр

«Похоже, Джилмен знал, что должно за этим последовать – чудовищный взрыв ритма Вальпургиевой ночи, космического тембра, вобравшего в себя всю силу брожения изначального пространства-времени; ритм этот таится глубоко в недрах материи, но иногда пробивается наверх в отмеренных слабых отзвуках, проникающих во всякий слой бытия; такие взрывы не проходят бесследно – они придают жуткую (*hideous*) значимость определенным периодам в любом из миров» (WH 683; ВД 275 – *пер. изм.*).

Джилмен посещает последнюю жуткую церемонию в рассказе, и здесь все нити нашего вырождающегося космоса вновь связываются воедино. Похищен ребенок польско-американского происхождения, он предназначен для жертвоприношения, как и многие другие до него. К счастью, один поляк дал Джилмену распятие, которое, похоже, работает против ведьмы, но вряд ли будет работать против жителей Антарктиды с конечностями, как у морских звезд, или против крабообразного гриба с Юггота. Завершающий всплеск усложненного повествования подготавливается раздумьями, которым придается Джилмен перед сном: «...Он дал волю воспоминаниям о некогда прочитанных „Некрономиконе“ и „Черной книге“ и вдруг поймал себя на том, что тихонько раскачивается на месте в такт тем гнусным⁸¹ ритмам, что, говорят, сопровождают самые отвратительные обряды шабаша и происходят оттуда, где время и пространство не существуют» (WH 682; ВД 273).

Но настоящая жемчужина этих завершающих страниц содержится в отрывке, которым открывается этот подраздел. Уже в раннем «Зове

Ктулху», в болотах Луизианы, мы видели разгул странных танцев и музыки, часто сопровождающих у Лавкрафта приближение последних глубин космоса. «Космический тембр», который слышит Джилмен, немедленно напоминает нам «призрачный, инфрабасовый тембр» (WH 683; ДУ 203–204 – *пер. изм.*) чудовищного брата Уилбера Уэйтли в предместьях Данвича. Но этот тембр оказывается воротами в злую или аморальную версию неоплатонической теории эманации. Сначала у нас есть «глубокие недра материи». Под ними размещаются «брожения изначального пространства-времени», которые определяют устройство космоса. Кроме того, «брожения» не замкнуты в себе, иногда они «пробиваются наверх в отмеренных слабых отзвуках». Затем они проникают «во всякий слой бытия» – это во многом напоминает Единое неоплатоников, если вычесть из него характеристику изначального блага. Попади Авиценна или Николай Кузанский под влияние существ древнего мира, они могли бы написать произведения в духе «Некрономикона» безумного араба Абдула Альхазреда.

86. Сильнейшим пинком

«В ту минуту, когда ее [Кецию – Г. Х.] сотрясала агония, Джилмен почувствовал несколько резких укусов в лодыжку и увидел, что Бурый Дженкин пришел на помощь своей хозяйке. Сильнейшим пинком он отправил маленькое чудовище в черный треугольный провал и услышал его удаляющийся визг где-то далеко внизу» (WH 684–685; ВД 277).

Джилмен поверил в действительность того, что ранее принимал за мир сновидений, вступил в бой с Кецией и Бурым Дженкином и пытается убить их. Такое насилие оправдано приготовлениями к убийству польского мальчика. Джилмен борется с Кецией, пугает ее распятием и в конечном итоге набрасывает его на шею ведьмы, затем начинает душить ее. Она падает – возможно, замертво. Когда Бурый Дженкин приходит на помощь хозяйке, Джилмен сталкивает его в бездну, как это описывается выше. Но несчастного ребенка не удастся спасти, поскольку Бурый Дженкин до того, как упасть за ограждение, уже сделал свое черное дело: «...То, чему юноша [Джилмен – Г. Х.] хотел помешать, все же произошло, только не грудь ребенка была пронзена острым кинжалом, а шея его – клыками косматого чудовища; чаша, еще недавно ва-

лявшаяся на полу, стояла теперь наполненной, рядом с маленьким безжизненным тельцем» (WH 685; ВД 277).

У Лавкрафта удивительно много сцен, в которых обыкновенные люди и животные вступают в физическую схватку с превосходящими их по силе потусторонними существами. Прежде всего, у нас есть выразительный пример, когда доблестный Йохансен направляет корабль на самого Великого Ктулху, чтобы взорвать его. Отряд, который посещает ферму Гарднера, устраивает своего рода расправу над космическим цветом, закапывая колодец, в котором он находится; поскольку цвет может вытягивать жизненные силы человека только постепенно, людям удастся пережить это суровое испытание, хотя и с большим трудом. В «Ужасе Данвича» сторожевая собака при Мискатоникской библиотеке убивает Уилбера; затем Армитедж и его коллеги справляются с более сложной задачей уничтожения чудовищного безымянного брата Уилбера. В «Шепчущем из тьмы» беспорядочные выстрелы Эйкили из окна предположительно убивают пришельцев с Юггота, если судить по останкам, найденным снаружи. В «Хребтах безумия» вскрытие дремлющего Старца, проведенное профессором Лейком, возможно, умерщвляет существо, которое приняли за окаменелость. В Инсмуте силы федеральной полиции окружают и уничтожают рыбожаболюдей. На счету древних рас тоже есть убийства: при помощи острых углов, которые ведут себя, как тупые, в решительном нападении на лагерь в Антарктиде или в случае жертвоприношения ребенка во время Вальпургиевой ночи. И все же весьма примечательны невероятные успехи, которых достигают люди и животные в рассказах Лавкрафта, в физическом противостоянии с ужасающе могучими чудовищами.

87. Углы в бессознательном

«Смутные воспоминания о прежних видениях сливались в сознании с обрывками математических формул; юноша был почему-то уверен, что в дальних закоулках бессознательного должны сохраниться те самые *фигуры и углы*, нужные ему теперь для того, чтобы переместиться обратно в нормальный мир, на сей раз самостоятельно» (WH 685; ВД 277 – *пер. изм.*).

В мире Лавкрафта математика и физика всегда свободно смешиваются с фольклором и оккультизмом. Теперь к ним присоединяется и глу-

бинная психология. Во «Мгле над Инсмутом» рассказчика часто преследовали «псевдовоспоминания». Если Фрейд понимает бессознательное по большей части как чистую доску, на которой отпечатываются сексуальный опыт ребенка, а Юнг находит в подсознании доступ к незапамятному мифическому прошлому, то у Лавкрафта бессознательное насыщено измерениями римановой топологии. Утверждение Фрейда о том, что инстинкт смерти влечет человека к возвращению в протоплазматическое состояние примитивной жизни⁸², кажется вызывающим, но Лавкрафт идет еще дальше – он обнаруживает в бессознательном память о местах, где живут клочки тумана и пара и ядерный хаос, милосердно скрытый в «Некрономиконе» под именем Азатот.

Все человеческое знание и опыт теперь вплетены в единый чудовищный гобелен. От Бернхарда Римана один шаг до текстов об ужасных мистических тайнах, а донныне не объединенные квантовая теория и теория относительности сливаются в колышущейся толпе безумных безликих танцоров. Джилмен постепенно осваивается в этом мире, но вряд ли его можно винить за то, что он чувствует себя весьма неуютно. Поскольку Кеция и Бурый Дженкин теперь не у дел, ему нужно самостоятельно, без посторонней поддержки, продвигаться по странным траекториям этого пространства. «Невыносимо страшно погружаться в ревушую сумрачную пропасть... смертельный ужас охватил юношу при мысли, что ему придется услышать собственными ушами первозданный ритм космоса, таившийся до поры в неведомых глубинах» (WH 685; ВД 278). Этот ритм, различимый в форме «чудовищной низкой вибрации» (WH 685; ВД 278), кажется, даже вступает в общение с новичками этого насыщенного Азатотом космоса, в котором орды безумных безликих танцоров становятся на место аристотелевской первой материи и неоплатонического Единого как изначальные составляющие реальности.

88. Практически туннель

«Было бы попросту бесчеловечно строить какие-либо теории насчет причины смерти Джилмена. Было похоже на то, что кто-то прогрыз практически туннель сквозь все его тело – и вырвал сердце» (WH 687–688; ВД 281 – *пер. изм.*).

Из всех смертей у Лавкрафта эта, пожалуй, самая жуткая – гораздо хуже, чем падение в бездну остро-тупых углов или убийство Старцами, которые пропитывают мышцы солью и срезают их с костей. Приведенный отрывок содержит долю лицемерия: сначала утверждается, что было бы «бесчеловечно» строить теории о смерти Джилмена, и сразу же после этого она описывается во всех подробностях. Хотя Кеция, похоже, умерла от удушения распятием (косвенный признак – исчезновение фиолетового свечения, сопровождавшего ее [WH 686; ВД 278]), Бурый Дженкин выжил после падения в глубины. Никто иной, как «косматое чудовище» неизвестным путем проникает в комнату Джилмена и пожирает его сердце, пока тот спит.

Может показаться, что пожирание сердца крысой с поросшим шерстью человеческим лицом – это проблема для ужаса. В конце концов, когда ты умер, не так важно, что произойдет дальше. И все-таки тот факт, что Дженкин после поедания сердца не покинул тело тем же путем, что и попал в него, вызывает тяжелое впечатление. То, что Бурый Дженкин продолжает прогрызать туннель до противоположной стороны тела, кажется, не имеет оправдания. Фамильяр ведьмы, очевидно, перемещается по траектории, направленной сквозь физическое тело спящего, и вектор движения не меняется, когда его предположительная цель выполнена. Проведя туннель через сердце, косматое чудовище упорно продолжает вгрызаться все дальше и дальше, пока не покидает тело с противоположной стороны. Бурый Дженкин движется сквозь плоть Джилмена, как крот сквозь землю или как Джо Сарджент по маршруту из Ньюберипорта в Аркхем с остановкой в Инсмуте. Закончив туннель, крыса, похоже, остается на некоторое время, чтобы позлорадствовать над трупом, и попадает на глаза свидетелям: «Возглас изумления и страха вырвался у присутствующих, когда из пропитанной кровью постели выскочил маленький, похожий на крысу зверек и тут же исчез в новой крысиной дыре, появившейся в стене рядом с кушеткой пострадавшего» (WH 687; ВД 281). Позже истовый католик Джо Мазуревич осматривает «алые от крови следы крысиных лапок» (WH 688; ВД 281) ведущие от постели Джилмена к крысиной норе и обнаруживает, что отпечатки по форме напоминают руки человека. Как бы хорошо ни были знакомы и привычны крысы, Бурый Дженкин кажется более отвратительным, чем армия Ктулху или Старцев, пришельцев со страных, отдаленных планет.

За гранью времен

Повесть была завершена в феврале 1935 года. Мне кажется, это самое слабое из восьми взаимосвязанных произведений, поскольку в нем сочетается утомительное исследование инопланетных руин, подобное тому, что испортило вторую половину «Хребтов безумия», и тема реальности сновидений, которая была лучше раскрыта во «Снах в ведьмином доме».

В этом рассказе список столкновений преподавателей Мискатоникского университета с *weird*-ом дополняется новым пунктом. На этот раз главный герой – Натаниэль Уингейт Пизли, преподаватель политической экономии. Во время лекции 14 мая 1908 года (в лучших произведениях Лавкрафта действие разворачивается позже, в 1920-х годах) Пизли ощущает, что кто-то пытается завладеть его мыслями, и внезапно теряет сознание. Очнувшись, он обнаруживает себя в странной комнате. Оказывается, его похитили пришельцы, которые путешествуют во времени и завладевают телами представителей множества других рас в исследовательских целях. Пизли несколько лет заточен в странном городе, населенном существами, «представлявшими собой складчатые конусы». Тем временем одно из конусообразных существ живет в теле Пизли в Аркхеме и не очень убедительно имитирует его поведение. Жена понимает, что его подменил кто-то другой и подает на развод. Старший сын и молодая дочь реагируют подобным образом и отказываются видеться с отцом, но младший сын (также ученый, его зовут Уингейт Пизли) остается и в дальнейшем становится его поверенным. В 1913 году Пизли возвращается в свое тело, продолжая с середины предложения ту же лекцию, которую он читал пять лет назад перед тем, как упасть в обморок. Пизли сталкивается с большими трудностями при возвращении к нормальной жизни, хотя он и убежден, что все, произошедшее в городе конусообразных существ, было просто сном. Эти видения продолжаются, они неизменно сопровождаются ощущением «псевдовоспоминания», аналогичного тому, которое переживал рассказчик в Инсмуте. Много лет спустя, в 1934 году, Пизли получает письмо от известного горного инженера из Австралии по фамилии Маккензи. Он обнаружил странные образцы камня в пустыне Аутбэк и уже встретился с неким доктором Бойлом, который был поражен удивительным сходством между странными

камнями Маккензи и видениями, которые Пизли описывал в своих журнальных статьях. Пизли отправляется в Австралию, сопровождаемый четырьмя своими коллегами. Один из них – преданный сын Уингейт, другой – профессор Дайер, руководитель экспедиции из «Хребтов безумия». Путешественники пребывают к черным камням, обнаруженным в пустыне. Однажды ночью Пизли просыпается и направляется в подземную часть раскопок. Там расположены обширные постройки, к счастью, описанные не так подробно, как циклопический город в Антарктиде. В глубине руин он находит документ возрастом 10 миллионов лет, к немалому удивлению Пизли написанный на английском языке, да к тому же его рукой. Его заключение в странном городе оказывается не сном, а реальностью.

89. Вновь научиться владеть всеми частями тела

«На моем физическом состоянии болезнь практически не отразилась, хотя мне потребовалось довольно много времени для того, чтобы вновь научиться владеть всеми частями тела и выполнять даже самые простые и обыденные операции» (ST 722; ГВ 426).

Из всех наших отношений с предметами, отношение с телом – самое непосредственное. Да, мы иногда падаем, спотыкаемся или совершаем неуклюжие движения, химические реакции в нервной системе создают едва различимую задержку между мыслью и действием, но все-таки мы обычно ощущаем волшебную силу дальнего действия, даже когда шевелим пальцами рук или ног. Мы овладеваем базовыми двигательными функциями в таком раннем возрасте, что у нас не сохраняется воспоминаний о том, как мы испытывали затруднения при ходьбе или глотании. Коротко говоря, с практической точки зрения наша связь с телом – прямая и непосредственная.

В этом относительно прямолинейном отрывке связь сознания и тела на короткое время прерывается. Пизли долгое время прожил в городе высоких складчатых конусов и возвращается в свою человеческую оболочку после длительного отсутствия. Прошло пять лет, но непонятно, где прошли эти годы – в XX веке или во времени конусообразных существ. В любом случае мы видим, что отсутствие было долгим. Каждый, кто покидал свой город на восемь месяцев или год, знает это странное чувство, когда забываешь названия улиц, цены на разные

услуги, может быть даже имена нескольких знакомых и т. д. Ощущение своего тела как чего-то незнакомого должно быть намного более странным. Зазор между сознанием и телом отчасти напоминает философию окказионализма, хотя в данном случае в ней нет бога.

90. Статьи скандального характера

«Время от времени в газетах появлялись статьи почти скандального характера, в которых утверждалось, будто я могу по своей воле изменять и направлять мысли и действия других людей, хотя я, безусловно, старался не злоупотреблять этим опасным даром. Другие совершенно безобразные публикации высказывали предположения о моих близких связях с представителями различных оккультных обществ, а также с учеными, которых не без основания подозревали в близости к безымянным группам мерзких иерофантов древних миров» (ST 724; GB 430 – *пер. изм.*).

Пизли дорого заплатил за невольную передачу своего тела складчатым конусам на пять лет. Он потерял жену и двух из трех детей – все они были потрясены тем, что происходило с его телом без него. Теперь мы узнаём, что профессор потерял хорошую репутацию и за пределами семьи. Отныне Пизли – персонаж статей «почти скандального характера» и «совершенно безобразных публикаций». Он довольно спокоен при анализе действий, которые по понятным причинам несправедливо приписывались ему во время его отсутствия. Если в прошлом отрывке раскол между сознанием и телом продемонстрирован через необходимость повторного освоения базовых двигательных функций, в этом отрывке появляется искусная вариация этой темы. Здесь Пизли отделен от того, что, *казалось бы*, является его разумом, вследствие образования новой связи между телом Пизли и разумом псевдо-Пизли (то есть одним из складчатых конусов). Можно взглянуть на это и по-другому: хотя обычно между нашим сознанием и его внешними проявлениями есть непосредственная связь, в данном случае Пизли предательски лишился этой связи и теперь его обвиняют в поступках, совершенных кем-то другим.

«Статьи почти скандального характера» повествуют о его способностях влиять на мысли и действия других. Здесь мы находим феномен лавкрафтовских раскалываний вывернутым наизнанку: сознание «Пиз-

ли» сплавляется с сознаниями и телами окружающих, над которыми он, похоже, имеет непосредственный контроль. Упоминание о том, что «Пизли» пользуется своими способностями с осторожностью, намекает на то, что маскировка его манипуляций не работает, и снова возникает разделение между намерениями в сознании и внешним восприятием реализации этих намерений. «Совершенно безобразные публикации» не касаются темы влияния на других против их воли, но сообщают о произвольных связях с сомнительными людьми. В одной статье сообщается о «сношениях с представителями различных оккультных обществ», которые определенно шокировали семью и друзей Пизли, поскольку ранее он сообщал, что «ни разу за все это время [до 1908 года – Г. Х.] не проявлял интереса ни к оккультизму, ни к психопатологии» (ST 721; GB 424). Связавшись с представителями оккультных обществ, псевдо-Пизли налаживает контакт с теми, кто пытается проникнуть в ужасающие потаенные глубины космоса, не довольствуясь комфортной жизнью на его поверхности. Другие новые друзья Пизли крайне интересны, поскольку это аллюзия, указывающая сразу в трех направлениях. Авторы статей предполагают, что Пизли стал общаться с некими учеными. Их подозревают в связях с «безымянными группами мерзких иерофантов древних миров (*nameless bands of abhorrent elder-world hierophants*)». Эта фраза в кавычках, в свою очередь, оказывается классической аллюзией Лавкрафта, которая сопротивляется непосредственному схватыванию по меньшей мере тремя способами: во-первых, группы «безымянные» (*nameless*), во-вторых, они поклоняются древним мирам – это чрезвычайно странное понятие, которое становится еще более странным, когда подается в виде прилагательного (*elder-world*); наконец, их определение – иерофанты – звучит настолько абсурдно-архаично, что вызывает мысль скорее о картах Таро, чем о какой-нибудь из духовных функций современного мира.

91. Неизвестная садоводческая традиция

«На отдельных террасах или в разбитых на крышах садах можно было увидеть более крупные и яркие цветы, отнюдь не радовавшие глаз своими отвратительно хищными формами, – эти, вне всякого сомнения, были плодами искусственной селекции. Невероятной величины и окраски грибы располагались в соответствии с опре-

деленной схемой, что выдавало наличие неизвестной, но хорошо развитой садоводческой традиции» (ST 732; ГВ 443 – *пер. изм.*).

Пизли, потерявший свое тело, посещает экзотические сады, описанные выше. Глядя на созвездия в небе, он точно угадывает свое местоположение: «Даже те немногие [созвездия], что казались мне знакомыми, были как-то странно искажены и смещены; по их положению на небе я определил, что нахожусь где-то в Южном полушарии, в районе тропика Козерога» (ST 732; ГВ 443). Отклонения от привычных форм связаны с тем, что действие разворачивается задолго до нашего времени, с тех пор относительные позиции звезд немного изменились.

Мы можем начать разбирать отрывок, приведенный в начале этого подраздела, с уже знакомой нам техники: «...В соответствии с определенной схемой, что выдавало наличие доселе неизвестной, но хорошо развитой садоводческой традиции». Как и в случае с тиарой, хранящейся в Ньюберипорте, или убежденности горожан в том, что Джо Сарджент – иностранец (хотя он не обладает чертами ни одной из земных рас), здесь мы сталкиваемся со странным садом, который принадлежит к неизвестной культуре садоводства. Содержание этого предмета лежит за пределами понимания, но некоторые свойства его формы доступны неопределенно-интуитивному постижению, несмотря на то, что Пизли не может определить эту неизвестную традицию.

О самих растениях Лавкрафт сообщает, что они обладали «отвратительно хищными формами», не объясняя, как форма может быть хищной, – классический прием. Однако, поскольку в интересах экономии места, я должен был взять короткий отрывок, мы упустили множество деталей о странных садовых растениях из предыдущих предложений. Растения «выглядели настолько странно, что даже вызвали страх» (ST 732; ГВ 443 – *пер. изм.*), среди них попадались «чрезвычайно необычные и совершенно неведомые разновидности» (ST 732; ГВ 443 – *пер. изм.*), высаженные среди «монолитов, покрытых странной резьбой» (ST 732; ГВ 442). Мы также встречаем «чудовищно разросшиеся папоротникообразные растения» (ST 732; ГВ 442 – *пер. изм.*), некоторые из них «отвратительно бледные, цвета поганки» (ST 732; ГВ 442). Имеются и «росшие пучками подобия цикадовых» (ST 732; ГВ 442), «огромные нереальные растения, напоминавшие древовидные хвощи» (ST 732; ГВ 442 – *пер. изм.*), а также «деревья, напоминавшие по ви-

ду хвойные» (ST 732; GB 442); их, судя по всему, невозможно прямо отождествить с хвойными. «Цветы – мелкие, бледные и совершенно мне незнакомые – были высажены в клумбах различной конфигурации» (ST 732; GB 443). Применение приемов Лавкрафта к садоводству неожиданно и свежо, но здесь, как и во многих других местах повести, описания не очень выразительны. Это лишь бледная тень массивных сборок фрагментов из описания антарктической архитектуры. Муза Лавкрафта, похоже, устала, и вряд ли он бы смог продолжать писать в этой манере, даже если бы его не постигла преждевременная смерть.

92. Криволинейные иероглифы

«Одна из надписей на страницах „Unaussprechlichen Kulten“ фон Юнцта резко отличалась от всех прочих. Она была выполнена теми же чернилами, что и пометки на немецком языке, но состояла из причудливых криволинейных иероглифов, не имеющих, насколько я мог судить, ничего общего с любым земным иероглифическим письмом» (ST 734; GB 446–447).

Здесь мы вновь обнаруживаем стилистическую находку Лавкрафта в ослабленной форме. Прием такой же, как и в предыдущем отрывке: неизвестный объект, который принадлежит к установившейся традиции. Пометка на полях фон Юнцта (вымышленный запрещенный писатель) включает «криволинейные иероглифы». Текст совершенно непонятен и не принадлежит к какой-либо известной человеческой письменности, но, во всяком случае, можно определить, что это криволинейные иероглифы.

Однако основная нагрузка отрывка – сюжетная, а не стилистическая. Дело в том, что иероглифы написаны теми же чернилами, что и пометки на немецком языке, значит, авторы немецкого и иероглифического текста находились в одном и том же месте в одно и то же время. Предполагается, что фон Юнцт или немецкоязычный исследователь его творчества тоже стал жертвой складчатых конусов, похитителей тел, и каким-то образом попал в комнату Пизли. Последний не особенно встревожен такой возможностью, но это объяснимо: до самого конца повести он убежден, что все произошедшее привиделось ему во сне.

93. Бесчеловечная корневая система

«Большая часть всего этого была написана на языке иероглифов, который я странным образом освоил с помощью гудящих машин, – грамматические формы здесь образовывались по принципу агглютинации при структуре корневых систем, не имеющей аналогов в нашей лингвистике» (ST 744; ГВ 461–462 – *пер. изм.*).

Еще одна ослабленная версия излюбленного приема Лавкрафта. Мы уже привыкли к его цветам по аналогии, призрачным, инфракрасным тембрам и другим вещам, встречающимся в опыте человека впервые. Но в данном отрывке мы имеем всего лишь язык, в котором определенно есть агглютинация, но структура корневых систем не имеет аналогов среди известных на Земле наречий (первая аллюзия). Загадочность нагнетается еще больше тем фактом, что привычные способы обучения языку не работают: нужно «странным образом» (вторая аллюзия) освоить их с помощью «гудящих машин» (третья аллюзия – ни один читатель никогда не слышал о таких устройствах).

Содержание этих книг мрачнее и таинственнее, чем корневые системы языка, на котором они написаны. «Это были описания других миров и вселенных, а также той смутной нематериальной жизни, что таится за границами всех вселенных вообще» (ST 744; ГВ 461). Заключительная фраза определенно неплоха, если не принимать в расчет, что она обыгрывалась лучше в кульминациях предыдущих рассказов; этот поезд уже проехал мимо нас, ощущения не такие острые. «Были там и повествования о разумных расах, населявших наш мир в незапамятные времена, и потрясающие хроники жизни суперинтеллектуальной цивилизации, которая будет населять его миллионы лет спустя после исчезновения последнего представителя человечества» (ST 744; ГВ 461). Но это всего лишь сокращенный, смягченный и разбавленный пересказ магистральной темы всех произведений Лавкрафта. Поезд удаляется и исчезает в ночи.

94. Полная эмоциональная ломка

«Виды наказаний варьировались от лишения привилегий и заключения в тюрьму до смертной казни или полной эмоциональной ломки сознания; они никогда не применялись без предваритель-

ного тщательного расследования всех мотивов преступления» (ST 750; ГВ 469).

Идея полной «эмоциональной ломки сознания» как уголовного наказания отчасти забавна. Но подлинный вопрос: зачем нам столько деталей о цивилизации складчатых конусов? В этом отношении «За гранью времен» повторяет неудачу второй половины «Хребтов безумия». Для некоторых авторов живописание инопланетных цивилизаций во множестве ярких и выразительных красок и нагнетание интриги становится самоцелью. Такой подход потребовал бы насыщенной, атмосферной прозы, которая заставила бы читателя поверить в достоверность описываемых цивилизаций. В обоих упомянутых повестях Лавкрафт никоим образом не претендует на такую задачу; он просто составляет длинный список свойств этих чужих миров, ни одно из которых не будет достоверным или особенно интересным. Самый убедительный момент творчества Лавкрафта – в его описаниях разделения между объектами и их проявлениями (*appearances*), или объектами и их качествами. Лавкрафт показывает себя с лучшей стороны не в прямых высказываниях или утомительных перечислениях, а в намеках.

Следовательно, для Лавкрафта контрпродуктивно давать нам так много сведений о существах древнего мира. Они должны оставаться совершенно недоступными познанию; нам нужно только ощущать их присутствие, а не знакомиться со всеми тончайшими деталями их повседневной жизни. Другой прискорбный момент второй половины «Хребтов безумия» – удушающая банальность вывода о том, что существа из древнего мира совершенно такие же, как мы. У них тоже есть цивилизации, которые переживают периоды подъема и спада, у них тоже есть враги, которые хотят причинить им вред (шогготы). В этом можно открыть большой потенциал поучительной антирасистской аллегии (хотя вряд ли Лавкрафт был склонен к поучительным аллегориям), но для литературного хоррора это будет полной катастрофой. Воистину ужасающее впечатление первой части повести совершенно подрывается избыточно детализированной экскурсией Дайера и Данфорта по изукрашенному фресками антарктическому городу. Нечто похожее происходит и в случае с исследованием складчатых конусов, проведенным Пизли. После того, как мы познакомились с юриспру-

денцией конусов и узнали, что они, как и мы, пользуются пером и чернилами, нам уже сложно обнаружить в них аллюзию, ускользание и ужас.

95. Чудовищная пластичность

«Ходили неясные слухи об их чудовищной пластичности, об умении временно становиться невидимыми; кое-кто приписывал им способность вызывать и направлять движение ураганов» (ST 750; ГВ 472).

Рассматриваемый отрывок повествует о борьбе разных форм потусторонней жизни. Складчатые конусы (Великая Раса), похоже, уничтожаются антарктическими монстрами (Старцами), и это побудило их к отчаянной затее по масштабной проекции сознания в тела всевозможных существ. Завораживающее описание борьбы этих видов можно было бы дать двумя взаимоисключающими способами. Во-первых, невероятно способный писатель-фантаст мог бы сделать нас свидетелями этих сражений и эмоционально вовлечь в происходящее. Это был бы очевидный путь мейнстримного писателя, достаточно одаренного, чтобы превзойти уровень бульварного чтива. Во-вторых, можно было бы дать расплывчатые намеки и загадочные аллюзии на эту борьбу, вместо того, чтобы создавать невозможное детальное описание. Это был бы подходящий для Лавкрафта вариант, который не раз доказал свое умение достигать нужного эффекта таким способом. Но вместо этого писатель выбирает неэффективный средний путь, просто перечисляя детали культур и их борьбы. Например: «Политическая и экономическая система в каждом из них [регионов Великой Расы – Г. Х.] была некой разновидностью социал-фашизма...» (ST 749; ГВ 468). *Социал-фашизм?! Мы также узнаём, что после одного волнующего сражения «были замурованы почти все выходы, за исключением нескольких люков, сохраненных в стратегических целях, для борьбы со Старцами, совершившими прорыв в неожиданных местах»* (ST 731; ГВ 472 – *пер. изм.*). Деградация Лавкрафта как стилиста здесь вызывает почти тревогу, и я опасаясь, как бы мне не скатиться в разрушительную критику, напоминающую Эдмунда Уилсона в самом недоброжелательном настроении. Замурованные входы как элемент войны между инопланетными расами – похоже на подростковое чтиво, во всяком случае, когда о таких вещах пишут столь прямо и пресно.

Я хочу показать, что отрывок, вынесенный в начало подраздела, очевидно, задуман как серия пугающих аллюзий, но на деле не справляется со своей функцией. Говорить о «неясных слухах о пластичности», «временной невидимости» и том, как «кое-кто приписывал» Старцам «способность вызывать и направлять движение ураганов» – значит таинственно намекать на то, что мы уже увидели воочию в «Хребтах безумия». С тем же успехом он мог бы написать: «Неведомый циклопический город Чикаго, который почти не поддается описанию». Сложно внушить ужас перед расой существ, против которой уже порекомендовали хорошую защитную меру – завалить входы.

96. Профессор Дайер был потрясен

«Профессор Дайер был потрясен неисчислимым возрастом руин, а Фриборну удалось найти следы некой символики, отдаленно напоминавшей мотивы древнейших папуасских и полинезийских легенд. Судя по состоянию блоков и их разбросанности, здесь поработало не только головокружительно долгое время, но и разрушительные силы природы, в том числе грандиозные тектонические катаклизмы» (ST 757; ГВ 481 – *пер. изм.*).

Это одно из мест, где критика в духе Уилсона оказывается релевантной. Не то, чтобы слова вроде «потрясен», «неисчислимый», «отдаленно», «древнейших», «головокружительно», «разрушительные силы природы» были запрещены в хорошей прозе. Мы уже видели, как Лавкрафт мастерски использует их, чтобы добавить остроты уже произведенному эффекту. Но здесь на эти слова ложится избыточная нагрузка, и если их убрать, останется немного. Фраза о Фриборне, обнаружившем «следы символики» неплоха, она создает хорошую структуру двойной аллюзии. Но попытка соотнести их (причем, «отдаленно») с папуасскими и полинезийскими легендами – уже исчерпавший себя трюк, который раньше производил гораздо больший эффект. То же самое можно сказать и о «головокружительно долгом времени» и «разрушительных силах природы», которые ранее соотносились с более убедительными объектами, чем разбросанные блоки. Лавкрафт здесь будто бы выздоравливает после болезни, у него не хватает воздуха в легких. Самая интересная часть отрывка – «профессор Дайер был потрясен» – вдыхает немного жизни в историю, напоминая нам о го-

раздо лучше удавшихся «Хребтах безумия», где у Дайера были по-настоящему убедительные причины для потрясения. Тем не менее умножающиеся попытки Лавкрафта задним числом связать все незаконченные линии прошлых повестей и рассказов вызывают тревогу. Известно, что для голливудских франшиз это всегда будет плохим предзнаменованием. Например, когда сценарист считает своим долгом показать нам, что Джокер когда-то упал в чан с химикатами, или когда нам рассказывают о ранних днях семьи Корлеоне в продолжениях «Крестного отца», или когда мы знакомимся с молодым Оуэном и его «девушкой» Беру в одном из жалких приквелов к «Звездным войнам». Лавкрафт еще не пал так низко, но его желание связать все истории сотрудников Мискатоникского университета напоминает отчаянную попытку привести в порядок выдохшийся сериал; Лавкрафт, как говорится, совершает «прыжок через акулу»^{*}.

97. Сходство каждой линии, изгиба и завитка

«Но как объяснить, что эта таинственная, забытая иконография демонстрирует совершенное сходство каждой линии, каждого ее изгиба и завитка, высеченного на стенах подземного здания, с соответствующими изображениями из вот уже многие годы преследовавших меня снов?» (ST 766; ГВ 493 – *пер. изм.*).

Отрывок не вызывает большого интереса со стилистической точки зрения, впрочем, такая задача перед ним и не стоит. «Таинственная» и «забытая» иконография – слабая форма аллюзии, уступающая обычному для Лавкрафта высокому стандарту; «изгибы и завитки» еще менее выразительны. Задача этого отрывка не стилистическая, а сюжетная – автор подготавливает Пизли к осознанию того, что совпадение между реальностью и сохранившимися в его памяти снами существует просто потому, что Пизли не спал. Здесь, как это часто бывает у Лавкрафта, читатель может догадаться каково истинное положение дел задолго до Пизли. Но вместо того, чтобы создавать комический эффект – как в случае с рассказчиком в Инсмуте, который игнориру-

* Американская идиома «jumping the shark» обозначает попытку производителей теряющего популярность сериала исправить положение путем неожиданных и неудачных решений. Фраза вошла в обиход после одного из эпизодов ситкома «Счастливые дни» (1974–1984), в котором персонаж осуществил буквальный прыжок через акулу.

ет ужасающие песнопения Старого Зейдока, называя их совершеннейшим бредом, – здесь получается только утомительно-медленное приближение к кульминации, которую мы уже давно предвосхитили.

98. С'гг'ха из Антарктики

«Найду ли я вновь тот дом, где меня некогда обучали письму, или ту башню, на стенах которой С'гг'ха, плененный разум из числа хищных звездоголовых хозяев Антарктики, вырезал свои ни на что не похожие письма?» (ST 767; ГВ 494–495).

Описание юриспруденции и письменности Великой Расы, а также их боевой тактики с заваливанием входов – все это очень плохо. Но это еще не предел: нового уровня падения Лавкрафт достигает, когда сообщает имя одного из звездоголовых существ из Антарктиды. Хорошо, что он не сообщает нам день рождения С'гг'ха (возможно, 6 октября?), его любимый цвет (синий?) и несколько цитат из его дневника. Необходимая дистанция, отделяющая нас от Старцев, потеряна. У них есть не только история с подъемами и спадами, слишком похожая на нашу, но и имена – мы могли бы обращаться к ним по имени во время разговора. Быть может, С'гг'ха, звездоголовое растение-хищник из Антарктики, даже согласится на дружеское прозвище, когда мы познакомимся с ним поближе. Если бы авторство этой повести не было установлено достоверно, я бы заподозрил в нем хорошую подделку. Лавкрафт явно теряет свое превосходство.

99. Сбалансированные математическим гением

«Мощные гранитные блоки, которые были тщательно сбалансированы неким математическим гением и скреплены сверхпрочным цементом, и сейчас, спустя невероятное количество лет, эти стены и своды сохраняли раз и навсегда приданную им форму» (ST 771; ГВ 499 – *пер. изм.*).

В этом отрывке к нам ненадолго возвращается стилистика великого писателя. Идея блоков, сбалансированных математическим гением, хороша. Она отлично передает ощущение непреодолимого препятствия и создает хорошую аллюзию, ведь мы не знаем, каким образом этот гений смог «сбалансировать» блоки, чтобы достичь желаемой цели. «Сверхпрочный цемент» замечательно совмещает мир аллюзий

с миром инженерного дела. И наконец, отрывок продолжает центральную для Лавкрафта тему взаимосвязи между новейшими достижениями математики и естественных наук с потусторонними существами, которые были открыты оккультистами и безумцами, скитающимися по бескрайним арабским пустыням.

100. Дремлющие, рудиментарные органы чувств

«Во мне ожили какие-то дремлющие, рудиментарные органы чувств, с помощью которых я мог заглянуть в ямы и бездны мира полуматериальных созданий, чьи базальтовые города возвышались когда-то на берегах доисторического океана» (ST 781; GB 511 – *пер. изм.*).

После того, как в произведении обнаружилось столько недочетов, приятно завершать разбор мощным отрывком. Этот мастерски выполненный пассаж располагается через несколько страниц после разочаровавшей меня развязки повести. Представление о том, что у нас есть дремлющие, рудиментарные органы чувств, недоступные в повседневной жизни, – мощная лавкрафтовская тема, которая разворачивается и в тех случаях, когда автор приписывает острую интуицию собакам, лошадям и волкам. Но хотя большинство обычных трюков Лавкрафта в восьмом из старших текстов кажутся бледным подражанием прошлым образцам, короткая отсылка к дремлющим рудиментарным органам чувств почти так же хороша, как аналоги в более ранних рассказах.

Эти таинственные органы чувств оживают внутри Пизли. С их помощью он может «заглянуть» в «ямы и бездны» – конъюнкция создает интересную смесь конкретного ужаса (опасные ямы физического мира) и более абстрактного ощущения смутной угрозы (бездны, которые могут быть метафизическими, космологическими или духовными). Более того, эти ямы и бездны ведут в «базальтовые города», которые «возвышались когда-то на берегах доисторического океана» – этот конкретный образ позволяет нам напоследок ощутить вкус сущностно романтического воображения Лавкрафта.

Часть III
WEIRD-РЕАЛИЗМ

Собирая воедино

Задача этой заключительной части книги состоит в том, чтобы связать воедино различные темы, намеченные в первых двух частях. В первой части обозначены философские моменты, прослеживающиеся в творчестве Лавкрафта, во второй – в ходе рассмотрения ста отрывков – даются разноплановые примеры этих моментов, показывающих его сильные (и иногда слабые) стороны как стилиста. Насколько мне известно, никто еще не проводил исследований стиля Лавкрафта. Его творчество всегда рассматривали с точки зрения *содержания*, как литературу в жанре ужаса, сюжетные ходы которой можно обобщить, а затем выделить из них представление о мировоззрении автора. Проблема такого подхода заключается в слишком буквальном понимании функции автора, который представляется как человек, по случайному стечению обстоятельств выражающий свои космологические воззрения в произведениях на стыке жанров ужаса и научной фантастики. В результате автора можно, с одной стороны, подвергнуть унижительным обвинениям в том, что он пишет подростковое чтиво, как это делает Эдмунд Уилсон и прочие, а с другой – осыпать его только отчасти заслуженными похвалами, как это делают те, кому проза Лавкрафта по каким-то причинам скорее нравится, чем нет. В таком случае мы получаем Лавкрафта, который мог бы написать банальные и неубедительные строки об идоле Ктулху – «осьминог, дракон и человек в одном лице». Так мы создаем своего рода «Упрощенного Лавкрафта» (*Lovecraft Made Easy*), нечто в духе ернического парафраза Жижеком строки Гёльдерлина «*Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende*» [«Но там, где угроза, растет и спаситель» – нем.] – «когда у тебя большие проблемы, не сдавайся слишком быстро, внимательно оглядись по сторонам, решение может быть у тебя перед глазами»⁸³. Такие переложения со-

вершенно пусты по тем же самым причинам, которые Жижек выделяет в своем великолепном размышлении о неотъемлемой глупости, содержащейся во всех расхожих мудростях. Помимо прочего, «Упрощенный Гёльдерлин» легко опровергается расхожей мудростью с противоположным смыслом: «Когда у тебя большие проблемы, абсурдно искать простые решения. Нужно крепко задуматься, ведь только дурак верит, что сложные проблемы решаются легко». В результате у нас остается только противостояние банальностей.

С этой проблемой сталкивается не только литература, поскольку к равно катастрофическим последствиям приводит слишком буквальное понимание *философии*, превращающее ее в вопрос о верных и неверных догматических положениях. Например, мы можем представить себе такой отрывок из предисловия к книге «Упрощенный Ницше»:

Ницше считал, что все во Вселенной обладает волей к власти, через нее все существующее стремится навязать свою точку зрения чему-то другому. Он также верил в вечное повторение того, что уже произошло, бесконечное количество раз и без остановки; он считал эту мысль настолько ужасной, что каждый, кто может ее перенести, получает у него эксклюзивный статус сверхчеловека, способного породить человека нового типа, который будет превосходить нас настолько же, насколько мы превосходим обезьяну. Здесь можно усмотреть источник крайних антидемократических политических взглядов Ницше⁸².

Не будучи в строгом смысле неверным, такое пресное изложение говорит о Ницше *гораздо меньше*, чем мог бы сказать какой-нибудь другой мыслитель, отстаивающий противоположную доктрину, но стилистически более близкий к Ницше. Вполне возможно представить себе альтернативного Ницше, который бы критиковал волю к власти и высмеивал вечное возвращение, предпочитая ему преходящую уникальность каждого события, выдвигая бунтующие демократические массы, а не утонченных аристократов на роль почвы, из которой произрастает подлинное величие. Этот анти-Ницше гораздо больше походил бы на реального Ницше, чем его буквализированный вариант. Все обобщающие исследования подвергаются той же опасности, что и одностороннее прочтение Лавкрафта Уилсоном. Я считаю это одним из непосредственных результатов кантовского переворота всех догма-

тических утверждений, произведенного непознаваемой вещью в себе. Две расхожих мудрости у Жижека показывают нам, как антиномии Канта проявляются в *любой* паре противоположных утверждений, а не только в тех космологических теориях, которые Кант по стечению обстоятельств поместил друг подле друга в своем *opus magnum*. И все же глупый текст *не обязательно бесполезен*, ведь если мы назовем Ницше философом воли к власти и вечного возвращения, это не будет ни неточностью, ни бессмыслицей. Это позволяет сформулировать проблему, вокруг которой разворачивается наш диспут о буквализме. Как бы то ни было, наша убежденность в том, что существует наименьшая материальная частица, не то же самое, что убежденность в бесконечной делимости материи. Кант считает, что эти догмы взаимообратимы лишь в том смысле, что они в равной степени не поддаются верификации, а не в том, что они тождественны друг другу во всех смыслах.

Каковы наиболее важные темы, возникшие в ходе нашего обсуждения Лавкрафта? Мы видели, что Лавкрафт – это не просто бульварный писатель, он дистанцируется от низкопробной литературы при помощи двух разрывов, которые парализуют силы буквального языка. Во второй части мы привели многочисленные примеры, в которых Лавкрафт только *намекает* на реальности, не поддающиеся описанию. Также были обнаружены примеры, обозначенные нами как разновидности *литературного кубизма* (близкого по духу философии Гуссерля); в них нет аллюзий на вещи, превосходящие возможности языка. В этих случаях многочисленные странные или пугающие качества осязаемой вещи нагромождаются в таком количестве, что все эти грани уже невозможно аккуратно, без зазоров, соединить в единый объект; так у читателя создается представление о совершенно имманентном объекте, который тем не менее отделен от любой совокупности качеств. И кроме того, у нас есть немногочисленные случаи, в которых *и* объект, *и* его качества сопротивляются любому описанию, например, когда перед нами предстает «слепой бог-идиот Азатот, Вседержитель Всего, окруженный верной ордой безумных безликих танцоров и убаюканный тонким монотонным писком демонической флейты в лапах безымянного существа» (WH 664; ВД 199 – *пер. изм.*). Безусловно, этот отрывок можно прочитать буквально: бог по имени Азатот действительно окружен ордой танцоров и, кроме того, слышны

звуки флейты. Но, учитывая многочисленные ограничения, которые мешают буквальному прочтению этого пассажа (например, утверждение Лавкрафта в «Шепчущем из тьмы» [WD 464; ШТ 365] о том, что имя Азатот лишь милосердно скрывает за собой «чудовищный ядерный хаос»), я считаю, что, по-видимому, вещественные свойства, описанные в этой странной сцене, такие же намеки, как и хаос, который скрывается за именем Азатот. И наконец, у Лавкрафта есть случаи (обычно они связаны с провалом научных испытаний), когда хорошо известный и непосредственно доступный объект вроде метеорита или металлического узора обладает вполне реальными, но невысказанными качествами. Эти четыре базовых напряжения в творчестве Лавкрафта точно соответствуют четырем напряжениям, описанным в философской дисциплине под названием «онтография»⁸⁵. В этом отношении Лавкрафт оказывается писателем, специально предназначенным для объектно-ориентированной философии, как Гёльдерлин – для философии Хайдеггера, а Малларме – для философии Деррида или Мейясу.

Такая четверичная онтография – ключевой, но не единственный аспект творчества Лавкрафта, связывающий его с объектно-ориентированной философией. Помимо этого, имеет значение момент тождества и различия комедии и трагедии. Во второй части мы неоднократно встречались с примерами, когда рассказчики Лавкрафта создают комедийный эффект в самых ужасающих сценах. Мы можем вспомнить тему, которую Сократ затрагивает в конце «Пира» Платона, и подумать над тем, как она относится к другим темам, обсуждаемым в книге. При этом многие из отрывков, приведенных во второй части, включают элементы стилистики Лавкрафта, не относящиеся к созданию аллюзий или кубистических эффектов, поэтому необходимо внимательно рассмотреть их функции и их возможную связь с «онтографией» Лавкрафта. Также следует добавить, что хотя сила внушения Лавкрафта повышает его писательскую действенность в жанре ужасов, это внушение может применяться в контекстах, где нет ничего ужасного. Поэтому нужно определить, какую роль играет тот факт, что автор работает в этом жанре, а не в каком-нибудь другом. И наконец, мы знаем, что даже в тех случаях, когда Лавкрафт вводит в повествование разрывы между объектами и качествами, он остается писателем и никоим образом не превращает свое произведение в метафизический трактат. Несмотря на то, что творчество Лавкрафта имеет большее зна-

чение для философии, чем могут предположить многие читатели, будет очевидным преувеличением называть его философом и очевидным абсурдом – одним из величайших философов XX века (хотя я бы рискнул назвать его одним из величайших писателей). В завершающей части книги мы должны связать все эти темы воедино, насколько это возможно.

Сплавление

Сначала следует более внимательно рассмотреть «онтографию» Лавкрафта, способ описания взаимодействия между объектами и их качествами. Это центральный момент как литературного стиля Лавкрафта, так и объектно-ориентированной философии. Мы не раз видели классический прием, когда сущности (*entity*) приписываются какие-нибудь свойства и в то же время нам сообщают, что она сопротивляется описанию посредством ее же свойств и наибольшее, что мы можем извлечь из этих характеристик, – безнадежно расплывчатое подобие. Самый яркий пример аллюзии такого рода – это, пожалуй, описание идола Ктулху: «Если я скажу, что в моем воображении, тоже несколько экстравагантном, возникли одновременно образы осьминога, дракона и пародии на человека, то, мне кажется, смогу передать дух этого создания. ...Именно *общее впечатление* от этой фигуры делало ее пугающе ужасной» (СС 169; ЗК 57). «Дух этого создания» и даже «общее впечатление» можно понимать как аллюзии на *реальный объект*, поскольку он никогда не оформляется в осязаемый чувственный объект, как это могло быть в случае, когда Ктулху оказался бы просто огромным осьминогом. Ситуация усугубляется тем, что в рассказе физически присутствует Ктулху, которого изображает идол. Чтобы не усложнять наш анализ сверх меры, давайте просто забудем о физическом Ктулху, который преследует корабль в Тихом океане: когда мы говорим «реальный объект», мы имеем в виду только «дух» или «общее впечатление» идола вне зависимости от их взаимосвязи с монстром. Мы называем произведение искусства или объект культа «реальным» объектом в том смысле, что его невозможно исчерпать совокупностью конкретно-определенных восприятий или пропозиций: в какой-то степени он всегда сопротивляется любому восприятию и любому анализу и никогда не исчерпывается ими. В этом отношении Ктулху ничем не отличается от молотка, стула, атома или человека.

Во всех этих случаях невозможен прямой контакт с реальным объектом. Например, в инструмент-анализе Хайдеггера сломанный молоток не выскакивает внезапно из темноты в сферу прямого доступа. Сломанный, или явленный, молоток скрывает в себе непознанные глубины даже тогда, когда лежит у нас перед глазами, и это очевидно для рассказчика Лавкрафта, который описывает идол Ктулху. Реальный объект ни при каких обстоятельствах не дан непосредственно. В этом отношении мы можем даже согласиться с аргументом идеалистов о том, что мысль о вещах самих по себе остается мыслью и, следовательно, не выходит за пределы, установленные законами мышления. Мы только не согласны с тем, что невозможен *непрямой* доступ к вещам самим по себе, поскольку его как раз и обеспечивает *аллюзия*, дающая указание на отсутствующую вещь.

Непрямой доступ обеспечивается тем, что в чувственном мире возникают искажения, производимые скрытым объектом: точно так же мы заключаем о существовании черной дыры по траекториям света и газов, окружающих ее центр. Обратите внимание, рассказчик, говоря о неуловимости идола, *не просто прибегает* к формулировкам вроде «никакая попытка не могла бы передать дух этого создания, поскольку именно *общее впечатление* от этой фигуры делало ее пугающе ужасной». В таком случае не будет даже неудачной попытки описания. Получается пустая, слишком аллюзивная характеристика, совершенно закрытая от нас. Вместо этого Лавкрафт использует известные нам физические качества дракона, осьминога и гуманоида как грубые, приблизительные указатели. Но, упоминая о «духе» и «общих впечатлениях», он также указывает на скрытую в недоступных глубинах единицу, которая каким-то образом подчиняет себе этот гротескный набор качеств. Иными словами, описание Ктулху – это метафора, в которой один из членов отношения устранен. В «Партизанской метафизике»⁸⁶ я анализировал маловыразительную, но чрезвычайно полезную метафору Макса Блэка «человек (*man*) – это волк» (гендерно-нейтральный язык еще не был нормой в начале 1960-х годов)^{*}. Смысл этой метафоры не в том, что люди в буквальном смысле – стая жестоких хищников, находящихся под влиянием фаз луны. Здесь мы просто-напросто

* Английское слово «man» означает и «человек» и «мужчина». Гендерно-нейтральный язык предлагает использовать синонимы «person» (человек, личность, особа) и «individual» (индивидуум, человек).

не можем точно определить отношения между человеком и волком. Человек из этой метафоры недоступен нам, его нельзя отождествлять с людьми, с которыми мы сталкиваемся в самых различных обстоятельствах. Мы имеем дело с человеком, находящимся глубже любого возможного доступа, теперь он оказывается в окружении странных неопишуемых волчьих качеств. Обратная метафора «волк – это человек» сохраняет силу. В этом случае реальный объект «волк» скрывается в глубинах, и вокруг него по неопределенным орбитам вращаются смутные человеческие качества. Но в обоих случаях подлежащий объект не будет совсем неведомым, поскольку мы в общем и целом знакомы с онтологическим стилем людей и волков. Пример с идолом немного отличается от вышеописанного, поскольку чудовище Ктулху никоим образом не входило в сферу повседневных и расхожих банальностей нашего общества до того момента, пока Лавкрафт не вывел его в своих произведениях. Таким образом, описание идола Ктулху можно грубо перефразировать как «X – это волк». Или, точнее, «X – это осьминого-драконо-гуманоид». Известно, что такая структура часто встречается у Лавкрафта. Обыкновенные метафоры у него попадают реже, чем у других писателей. Он предпочитает структуры, в которых в качестве одного из терминов намеренно избирается совершенно неизвестный предмет, неопределимый с точки зрения повседневных социальных установок (в противоположность «человек – это волк»); объект определяется только гравитационным эффектом искривления качеств, которые оказываются единственными свидетельствами его существования. В этом отношении «черная дыра» – хороший технический термин для таких аллюзивных, изъятых объектов – излюбленных созданий Лавкрафта. В терминах онтографии это напряжение называется «пространством»⁸⁷, поскольку объекты, удаленные в пространстве, оказываются как абсолютно отдаленными от нас (раз они не слиты с нами), так и близкими к нам (раз их отдаленность дана непосредственно).

Другое напряжение называется «сущность» (*essence*)⁸⁸, оно не позволяет получить прямой доступ ни к объекту, ни к его качествам. У Лавкрафта, как и у других авторов, такие описательные структуры встречаются редко, поскольку трудно высказываться неопределенно сразу в двух смыслах. Но я утверждаю, что одним из примеров будет вышеупомянутый слепой бог-идиот Азатот, окруженный верной ордой близких танцоров. Если мы не будем интерпретировать этот пассаж

буквально – вещественная сущность по имени Азатот окружена танцорами и звуками флейты, – тогда обе составляющих описания следует понимать как аллюзии. Мы уже знаем, что имя Азатот в «Некрономиконе» лишь «милосердно скрывает» таящийся в глубине «ядерный хаос». Поскольку трудно представить себе ядерный хаос в окружении звуков флейты и танцоров (пусть даже и близких), их тоже следует считать отсылками к неким глубоким и не вполне осязаемым качествам.

То, что объединяет пространство и сущность – *сплавление* – вынесено в заголовок этого раздела. В случае «человек – это волк» и любых других метафор качества сплавляются с объектом, который обычно не ассоциируется с ними. В результате возникает реальный объект, просто потому, что его слишком сложно четко представить себе в виде чувственного объекта. Нечто подобное происходит и с сущностью: попытки представить себе Азатота с танцорами и звуками флейты – отличная проверка для способности воображения. Но, безусловно, такое сплавление предполагает расщепление, поскольку мы не берем эти качества сами по себе, из воздуха. Сначала качества волка были связаны с волком, а качества осьминога – с осьминогом, и только потом они сплавляются с инородным телом.

Расщепление

Перейдем к очевидной терминологической противоположности – расщеплению. В отличие от сплавления, которое соединяет качества в ненадежных отношениях с недоступным реальным объектом, расщепление разрывает обычное отношение между доступной нам чувственной вещью и ее доступными чувственными качествами. Я описывал это как «кубистический» разлом между объектами и качествами, поскольку в этом случае, как в живописи кубистов, гитара, гора или почтальон разбиваются на множество поверхностей, каждая из которых не совместима с любой возможной их совокупностью. Классический пример – описание антарктического города профессором Дайером: «На усеченных конусах, то ступенчатых, то желобчатых, громоздились высокие цилиндрические столбы, иные из которых имели луковичный контур и многие венчались истонченными зазубренными дисками; нечто вроде множества плит – где прямоугольных, где круг-

лых, где пятиконечных звездчатых – складывались, большая поверх меньшей, в странные, расширявшиеся снизу вверх конструкции» (ММ 508–509; ХБ 492–493 – *пер. изм.*). Чтобы разрушить кубистический эффект этого отрывка, достаточно упростить его таким образом: «Город состоял в основном из усеченных конусов, некоторые из них были ступенчатыми, а другие – желобчатыми». Сведите кубистический портрет города к одной-двум точкам зрения, и вы получите традиционное академическое полотно. То же верно и для стиля Лавкрафта. Как правило, объект не отличается от совокупности качеств, которые он нам предлагает – это зерно истины в теории «пучков» Юма. Для надрыва связи между объектами и качествами требуется некоторое усилие, и очевидным способом его осуществления будет умножение качеств до предела, за которым то, что их объединяет, предстает как перегруженная независимая сила, залегающая глубоко в их общем основании, как прочный мост, который трескается и скрежещет под весом парада с десятками тысяч платформ. Такую же технику мы находим не только на картинах Пикассо и Брака, но и в философии Гуссерля (кстати говоря, некоторые работы Брака представляют почти полное визуальное воплощение архитектурных описаний Лавкрафта). Гуссерль предлагает нам умножать наброски предмета в мышлении для того, чтобы избавиться от большинства его несущественных свойств и получить доступ к объекту как таковому.

Важно отметить, что, несмотря на всю свою необычность, город в Антарктиде имеет иную литературную структуру, чем идол Ктулху (несколько лет назад я так не думал). Лавкрафт не считает, что архитектурное описание «не передаст дух» или что «общее впечатление» города ужасают больше, чем любое из отдельных зданий. Вместо этого антарктический город целиком размещается перед нами; он только лишь поражает нас своей странностью, совмещением огромного списка необычных архитектурных свойств. Таким образом, мы имеем дело с чувственной версией города, полностью доступной для нас и ни в коей мере не изъятой, замкнутой в сомнительные отношения со странными качествами, которые очень сложно объединить. Вместо «духа» мы обнаруживаем *тело* вещи, но это тело покрыто разломами. В ходе расщепления качества предмета теряют целостность и впервые предстают перед нами как нечто частично независимое. Эта структура тоже часто встречается у Лавкрафта. Я называю ее «временем»⁸⁹, по-

скольку наш опыт времени предполагает колебания многочисленных качеств вокруг более или менее устойчивых (но не вечных) объектов, которые сохраняют свое тождество, несмотря на эти колебания.

Помимо расщепления между чувственными объектами и их чувственными качествами, у Лавкрафта встречаются и случаи напряжения между чувственными объектами и их скрытыми в глубинах *реальными* качествами. Я считаю, что это происходит исключительно в тех случаях, когда научное исследование не может выявить истинную природу необычного объекта. Например, мы уже обсуждали следующий отрывок: «Профессор Эллери установил, что в необычном сплаве содержатся платина, железо, теллур и еще по меньшей мере три неизвестных вещества с огромным атомным весом, идентифицировать которые современная наука совершенно не в состоянии. Они не просто отличаются от всех известных элементов, но и вообще не укладываются в Периодическую таблицу – даже в еще оставшиеся в ней пустые клетки» (WH 677; ВД 265). В философии Гуссерля *не все* качества считаются мимолетными случайными признаками, плавающими по поверхности вещей и изменяющимися с течением времени. Некоторые из качеств – сущностные, без них вещь не была бы тем, чем она является для нас; их можно обнаружить с помощью «эйдетической редукции». Вот почему я часто называю *эйдосом*⁹⁰ напряжение между доступными чувственными объектами и недоступными качествами, которые играют в них важную структурную роль. У Лавкрафта это всегда связано с *провалом* научного исследования и невысказанной предпосылкой о том, что успешное исследование позволило бы выявить реальные качества объекта. Гуссерль согласен с этим: он считает возможным исчерпывающее познание реальных качеств. Он также признает, что они никогда не даны в *чувственном* опыте, но могут быть открыты только разумом; тем самым Гуссерль допускает, что они не относятся к тому же порядку, что и чувственные качества.

Оба этих напряжения, которые я называю временем и эйдосом – разновидности *расщепления*. В отличие от двух вариантов сплавления, описанных в предыдущем разделе, они не соединяют объекты с качествами, которые им обычно не свойственны. Напротив, они разделяют привычные повседневные связи между объектами и их качествами. Но выше мы видели, что всякое сплавление предполагает расщепление, и здесь аналогичным образом мы обнаруживаем, что всякое рас-

щепление приводит к новому сплавлению. Качества, оторванные от подлежащего объекта, теперь могут образовать новые объекты: усеченные конусы перестают быть частью общего антарктического окружения, превращаясь в самостоятельные и полноправные объекты, более не подчиненные главенствующей атмосфере большего объекта – города.

Таксономическая ошибка

Эта книга критикует любые попытки буквального пересказа содержания рассказов Лавкрафта. Такая позиция, в общем, не нова. По меньшей мере один из известных литературных критиков XX века занимает аналогичную позицию по отношению к английской поэзии. Я имею в виду Клинта Брукса (1906–1994). Он был одним из выдающихся представителей ныне вышедшего из моды направления американских «новых критиков», в основном благовоспитанных джентльменов-южан, которые превозносили внимательное чтение литературных текстов и принижали значение любых прочтений произведения, ориентирующихся на их исторический контекст. Они считали стихотворение автономной сущностью, производящей определенные эффекты по машинному принципу. Новые критики, главенствовавшие в Америке на протяжении 1940-х и 1950-х годов, уступили место таким направлениям, как «новый историзм», который отказывался признать литературные произведения своеобразными продуктами культуры, в чем-то отличными от своего нелитературного окружения. Можно сказать, что «новых критиков» постигла та же участь, что и Клементя Гринберга, на которого я ссылаюсь преимущественно в первой части. Иногда объектно-ориентированную философию критикуют аналогичным образом, так что важно показать, где я согласен и не согласен с аргументами Брукса против парафраза.

Нападки на «новых критиков» (и Клементя Гринберга) вызваны, грубо говоря, двумя основными причинами. Одна заключается в предполагаемом эстетстве «новых критиков» и их элитарности в духе «башни из слоновой кости», которые мешают признанию роли исторических, материальных и политических условий создания литературных произведений. Отсюда исходят возражения против «новых критиков», ставящие искусство на одну планку с любым другим культурным про-

изводством. Я согласен с этими возражениями, но по другим причинам; устранение исключительного положения произведений искусства должно осуществляться не путем опровержения факта их автономного существования и помещения их в громадный историко-социально-экономический контекст. Мы должны наделить составляющие этого контекста таким же независимым существованием, каким «новые критики» наделяли только литературу. Действительно, большинство вещей в значительной мере зависит от некоторого количества других вещей, но это не значит, что весь мир представляет собой массивное целостное переплетение, в котором все воздействует на все. Такой беспредел холизма – одна из тайных интеллектуальных догм нашего времени, и я вскоре покажу, как он проникает даже в позицию Брукаса. Верно, что мы можем лучше понять произведение искусства, если узнаем подлежащие исторические и материальные условия, но такой познавательный подход не должен применяться безудержно и беспорядочно. Чтобы понять, какие из факторов окружающей среды воздействуют на данную вещь, а какие никак не связаны с ней, нужно быть осторожным судьей истории. Например, положение евреев в Амстердаме XVII века²¹, безусловно, оказало влияние на произведения Спинозы, но некоторые аспекты ситуации оказали большее влияние на философию, чем другие, а некоторые вовсе никак на ней не сказались. Отдельные черты еврейской культуры Амстердама, несомненно, были настолько незначительными и периферийными, что ни одному из исследователей философии Спинозы даже не придет в голову упомянуть их в своей работе. Или, выражаясь более общо, любой объект поглощает из своего окружения только некоторые силы и воздействия, при этом оставаясь совершенно нечувствительным ко всем остальным. Воздействие контекста никогда не бывает тотальным; здесь, как и во всех других случаях, необходимо противостоять догме системности. Кроме того, у нас есть и более простой аргумент: философия Спинозы распространена по всему земному шару и пережила разные эпохи, попадая в исторические обстоятельства, не имеющие никакого отношения к амстердамским евреям XVII века. Коротко говоря, философия Спинозы – это объект, и несмотря на то, что у этого объекта есть история, его так же невозможно свести к ней, как и ребенка – к его родителям. Объекты можно сравнить со спасательными капсулами, которые предназначены для того, чтобы покинуть свое окружение, не-

смотря на то, что оно оставило на них некоторые (а не все) следы. Это приложимо не только к стихотворениям, философиям и детям, но и к юридическим документам, *lettres de cachet* [письмо с печатью – фр.]*, тюремным камерам и кандалам, медицинским клиникам, психиатрическим больницам, людям, пианино, червям, записным книжкам и надкусанным ирискам. Объект становится объектом только тогда, когда он частично закрывается от мира и приобретает способность проникать в другие контексты, высвобождая свою энергию за пределами места своего рождения. Борьбу с элитарным эстетством посредством сведения произведений искусства к их контексту следует сменить на разделение всех контекстов на триллионы автономных произведений искусства, за частью из которых может быть закреплена более важная роль.

Второе обвинение против «новых критиков» заключается в том, что они, отвлекая наше внимание от исторического контекста и буквального значения, привлекают внимание к структурам иронии и парадокса и, таким образом, повинны в «формализме» (как и Гринберг), который превращает критику в пустую интеллектуальную игру, лишенную всяких социальных и политических следствий – или, другими словами, игру, которая служит господствующей идеологии современности. Брукс отклоняет обвинения в формализме, отрицая, что единственная альтернатива состоит в выборе между правдивым буквальным утверждением и внешним эстетическим украшением⁹². Это верно, но Брукс недооценивает масштаб проблемы, возникающей в результате ущемления буквального содержания в пользу структурной иронии и парадокса. Ведь не совсем верно утверждать, что «Канонизация» Джона Донна всего лишь нечитаемый парадокс, поскольку стихотворение имеет дело с весьма *специфическим* парадоксом**;

* В абсолютистской Франции королевский приказ об аресте, в который можно было вписать имя любого человека.

** К. Брукс анализирует стихотворение Донна в эссе «Язык парадокса», где утверждается, что парадокс – естественный способ выражения для поэта; в случае «Канонизации», в которой воспевается парадоксальная профанно-сакральная любовь – единственно возможный способ (подробнее см.: Brooks C. *The Language of Paradox* // Brooks C. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Dobson Books Ltd, 1960. P. 3–20). Г. Харман отмечает, что инструментом Донна становится не парадокс вообще, а его конкретная, «специфическая» разновидность с определенным содержанием, которое невозможно полностью устранить из рассмотрения.

разом и Лавкрафт разрывает связь между объектами и их качествами не в контексте романа или детектива, а именно в рамках хоррора. Выходя на территорию, которую Брукс стремится полностью исключить, Лавкрафт выдвигает противоречивые философские и научные утверждения, но каждый из этих парадоксов заполнен специфическим содержанием. Иными словами, вопреки великолепному замечанию Жижека о глупости расхожих мудростей, все-таки есть разница между следованием максиме *carpe diem* [лови момент, живи настоящим – лат.] и аскетизмом, который практикуют ради обретения благ в загробной жизни. Очевидно, глупость любого содержания не безгранична и эти границы нужно описать; парафраз – это ересь, но только наполовину. Брукс иногда показывает, что ему это известно, но в такие моменты ему недостает огня и энтузиазма, с которыми он обращается к формальной стороне дела²³.

Небесполезно будет кратко обобщить верные и неверные моменты подхода Брукса и, соответственно, любого другого «формализма». Прежде всего, можно только согласиться с общим духом его критики парафраза. Основная догма, с которой сражается Брукс, гласит: «Стихотворение представляет собой „утверждение“, которое может быть истинным или ложным, которое может быть высказано более или менее ясно, выразительно, красиво; именно из этой формулы проистекает большинство еретических суждений о поэзии»²⁴. Это будет справедливо и для многих других областей, не относящихся к поэзии, но мы продолжим следовать за Бруксом по избранной им стезе литературного критика. С его точки зрения, любая попытка обобщить содержание стихотворения обречена на провал, и в попытке приблизить изложение к первоисточнику критик должен будет добавить так много характеристик, вопросов и даже метафор, что в результате получится нечто, совершенно непохожее на исходное литературное утверждение²⁵. Парафраз ничем не лучше «абстракции»²⁶ – так и для Хайдеггера любая форма подручности будет всего лишь абстракцией более глубокой подземной жизни инструмент-бытия. Таким образом, стихотворение (как и архитектурное, музыкальное, драматическое произведение или балет) – это не набор эстетически обработанных литературных утверждений, а «последовательность разрешающихся напряжений»²⁷. Основное орудие, при помощи которого Брукс показывает несамодостаточность литературного содержания, – обнаружение в сти-

хотворениях иронии и парадокса или, выражаясь более общо, «признание присутствия неуместного»⁹⁸. Из некоторых образчиков английской поэзии, которые рассматривает Брукс, мы узнаём, что «ребенок – лучший философ, свет исходит... из своего рода тьмы, взросление – не освобождение из тюрьмы, а заключение в нее»⁹⁹. Как говорит Брукс, стихотворения похожи на палки, погруженные в воду¹⁰⁰, – этот образ многое объясняет. Брукс вполне обоснованно утверждает, что большинство величайших произведений мировой поэзии построено вокруг подобных парадоксов¹⁰¹.

Пока что у нас нет причин не соглашаться с предостережением против поиска истинного и ложного содержания в стихотворениях. Однако у Брукса есть два дополнительных положения, которые следует опровергнуть. Первое заключается в том, что невозможность парафразы делает литературу уникальной: «Мерило науки и философии неприложимо к стихотворению, поскольку это мерило прилагают не к „стихотворению в целом“, а к абстракции стихотворения...»¹⁰² Но такая точка зрения приводит к тому, что я называю таксономической ошибкой¹⁰³. Мы можем правомерно отделить буквальное содержание от непереказываемого, но нет никаких оснований для распределения этих двух структур между двумя различными типами интеллектуальной деятельности человека и создания своего рода разделения труда, в котором философия и наука будут отвечать за буквальные истины, а литература – за иронию и парадокс. С одной стороны, в стихотворениях есть разнообразные буквальные утверждения: несмотря на то, что Данте невозможно свести к политическому трактату об ограничениях папской власти, мы тем не менее не можем произвольно устранять его политические высказывания. С другой стороны, в философии и науке не меньше иронии и парадокса, чем в литературе: уже Аристотель отмечал, что субстанция обладает противоположными качествами в разное время, а корпускулярно-волновой дуализм не менее парадоксален, чем любое из произведений Джона Донна. Ирония и парадокс не могут быть эксклюзивными особенностями литературы, они входят в онтологическую структуру, пронизывающую весь космос.

Еще одно серьезное возражение связано с причиной, по которой Брукс поддерживает идею о невозможности парафразы. Здесь мы обнаруживаем такую же великую иронию, как и в стихотворениях, которые анализирует критик. Ведь когда мы описываем его как смер-

тельного врага социально-исторического контекста, рассматривающего стихотворения как изолированные и автономные объекты, это будет верно только относительно социального контекста, *внешнего* по отношению к стихотворению. При рассмотрении внутренней структуры произведения, Брукс, напротив, становится ярким сторонником контекста. Как он сам говорит, ироническое и парадоксальное заявление Китса о том, что красота есть правда, а правда – красота, «может быть наделено определенным значением и смыслом только в *целостном контексте* стихотворения»¹⁰⁴. Я выделяю курсивом слова «целостный контекст», чтобы показать, как Брукс совершает ту же ошибку, что и его оппоненты. Подобно тому, как стихотворение поглощает и соединяет различные воздействия, не будучи при этом подверженным влиянию всех внешних факторов, точно так же и все отдельные *внутренние* составляющие стихотворения должны быть наделены частичной автономией. Вернемся к примеру Китса, смысл предпоследней строки стихотворения не может раскрываться его *целостным* контекстом. Допустим, мы изменим в строках 11–12 «Оды к греческой вазе» («напевы слушать *сладко*; а мечтать / о них милей...») – всего одно ключевое слово: «Напевы слушать *горько*; а мечтать / о них милей...» Это, безусловно, значительное преобразование стихотворения, меняющее наше восприятие автора, но это не оказывает никакого влияния на наше понимание фразы «Краса есть правда, правда – красота» в отдаленной 49-й строке. Причем, эта замена «сладкого» на «горькое» весьма существенна. Если мы заполним стихотворение вариантами правописания и пунктуации или заменим несколько менее существенных слов, это, вероятно, еще меньше повлияет на знаменитую предпоследнюю строку. Мы даже можем представить себе, что данное стихотворение – это на самом деле один из черновых вариантов, и в какой-нибудь пыльной библиотеке внезапно обнаружена окончательная авторская версия. Мы можем вообразить, что все строки этого новообретенного стихотворения будут другими, кроме двух последних, и все-таки эти строки будут производить тот же самый эффект. Я пишу это, чтобы показать, что Брукс правомерно отделяет стихотворение от совокупности его социально-исторических контекстов и подходит к нему как к частично автономному объекту, но ошибается, когда лишает такой привилегии отдельные *внутренние* составляющие стихотворения.

* Перевод с англ. В. Комаровского.

Брукс впадает в еще большее заблуждение, когда соединяет обе свои ошибки следующим образом: «Научное положение можно рассматривать в отрыве от всего остального. Когда оно истинно, оно истинно [при любых обстоятельствах]. Но выражение личного отношения, взятое в отрыве от обстоятельств, которыми оно определяется, и ситуации, в которой оно высказывается, бессмысленно»¹⁰⁵. И все же утверждение, что поэзия более холистична, чем наука, неверно. Еще менее верно, что холизм – это реальная альтернатива парафразу. Такую же ошибку совершают, когда инструмент-анализ Хайдеггера понимают как утверждение о том, что реляционность инструмент-системы освобождает наше сознание от независимости наличных сущностей. Ведь если инструменты находятся в отношении с сознанием человека или друг с другом, то в обоих случаях они сводятся к отношению с чем-либо другим. Соответственно, когда составляющие стихотворения в ходе парафразы связываются с их буквальным значением для нас или взаимно определяются принадлежностью к общему контексту, мы делаем ложный вывод, что каждая из составляющих исчерпывается своими взаимоотношениями. Иными словами, Брукс совершает таксономическую ошибку дважды: в первый раз, когда проводит ложное разделение между риторическим статусом литературы и других областей культуры, во второй раз – утверждая, что холизм плох, когда сводит стихотворение к его историческому контексту, но хорош, когда сводит его к внутреннему контексту взаимосвязанных значений.

Weird-содержание

Сходства и различия между объектно-ориентированной философией и «формализмом» «новой критики» Брукса можно обобщить следующим образом. Мы согласны с тем, что парафраз невозможен. Или, выражаясь более общо, ничто в этом мире, будь то стихотворение, молоток, атом, ящерица или цветок, не может быть отражено в чем-нибудь другом без искажений. Сводить любой из этих объектов к обстоятельствам их возникновения – значит игнорировать тот факт, что невозможно описать что-либо как дополнительный продукт его окружения: Шекспир совершает вещи совершенно невозможные для его елизаветинского окружения, то же верно по отношению к щенку и его

родителям, а также орехам или ягодам и деревьям или кустам, на которых они выросли. Нельзя игнорировать и тот факт, что ни одна вещь не сводима к воздействиям на окружение, которые она осуществляет после возникновения: Шекспир, щенки, орехи и ягоды – это объекты, а не события. Последними, несомненно, можно назвать перевороты в литературе, шумное веселье в парке и застолья, которым дают начало эти сущности. Но всякое событие состоит из объектов, которые могли бы с легкостью принять участие и в других событиях или вовсе ни в каких. Ягоды не обязательно съедают сразу же после того, как они созрели, их могут упаковать в ящики и отправить в Малазию, или они могут просто сгнить, никем не съеденные, и все эти разнообразные возможности – события, в которых могут участвовать *одни и те же* ягоды. Кроме того, они не будут становиться другими ягодами всякий раз, когда произведут иные следствия в окружающей среде. И к тому же события, в которых принимают участие ягоды, тоже могут быть самостоятельными объектами, поскольку завтрак или свадьба – это самостоятельная реальность, которая не сводится ни к сумме своих интерпретаций, ни к своим воздействиям на внешний мир.

Именно поэтому мы должны отказаться от мысли, что «контекст» спасает стихотворение или что угодно от парафраза. Пересказать что-нибудь – значит сформировать его новое описание в терминах литературного или любого другого языка, то есть поместить его в контекст, а именно в контекст *по отношению к нам*. Я уже писал выше, что Брукс привлекает контекст точно так же, как и большинство читателей «Бытия и времени» Хайдеггера, который не считает, что молоток сводится к его проявлениям в сознании (в полном соответствии с неявной предпосылкой, которой руководствовался Гуссерль, когда преобразовывал философию в описание феноменов). Действительно, Хайдеггер выступает против феноменальности сущих как раз тогда, когда утверждает, что молоток невозможно рассматривать как нечто самостоятельное, в отрыве от его назначения в рамках всей системы инструментов. Но как я неоднократно писал в своих публикациях¹⁰⁶, молоток, который появляется в сознании («сломанный молоток») погружен в реляционный контекст не меньше, чем молоток в его взаимодействии с досками, гвоздями и запасами материалов. Молоток в сознании – это ложный парафраз настоящего молотка не потому, что он свободен от контекста, а потому, что он *полностью определен* своим контекстом,

сведенным к карикатуре, которая существует только в контексте моего опыта молотка. Поэтому молоток может удивить нас неожиданной поломкой: молоток не сводится к воздействиям, которые он оказывает на нас, он – нечто большее. Подобным образом и молоток, который забивает железные гвозди, оставляя свои следы на медных и алюминиевых листах, *полностью определяется* своим контекстом только как мстительная сила, наносящая удары по этим несчастным металлам, и таким образом сводится к карикатуре, поскольку спектр его взаимодействий с ними чрезвычайно узок. Вот почему молоток может удивить металлические листы (несмотря на то, что они его не осознают), внезапно воздействуя на них с большей или меньшей силой, чем ранее: поскольку молоток не сводится к его воздействию на металлические листы. Если мы хотим избежать упрощенческих парафразов и позволить вещам быть тем, что они есть, единственный способ сделать это – признать, что все объекты по природе независимы от контекста. Брукс понимает это, когда пытается защитить стихотворения от растворения в серии социальных влияний или буквальных значений, но перестает это понимать, когда пытается превратить *интерьер* стихотворения в страну холистических чудес и взаимного определения терминов. Таким же образом Хайдеггер прав, когда утверждает, что инструменты существуют за пределами отношений с контекстом, данным в нашем феноменальном сознании, но он заблуждается, когда упускает из виду точно такое же изъятие из контекста в случае взаимоотношений между *неодушевленными* предметами. В самом деле, я неоднократно утверждал, что это главное философское заблуждение Хайдеггера, которое дает его последователям большие возможности для работы.

Мы не можем поддержать формализм, утверждающий, что конкретное содержание любого опыта играет относительно несущественную роль. Но мы не можем поддерживать и материализм, который дает преимущество первичной почве, из которой произрастает все [сущее], лишая его автономии или относительной независимости. Нам остается только поддержать *объекты*. Объекты не формализуемы потому, что их невозможно свести к условиям их познаваемости, как математическим, так и любым другим. Но объекты также не «материализуемы», поскольку сопутствующие условия их возникновения имеют значимость только в ограниченных пределах. Объекты нельзя назвать

и гилеоморфным сочетанием формы и материи, поскольку они располагаются между этими двумя крайностями, совмещаясь с ними только временно и непрямым путем. На самом деле объекты – это так называемые *субстанциальные формы* из классической традиции, населяющие средний уровень космоса; их невозможно пересказать ни как значение, доступное наблюдателю, ни как побочный продукт некоей предыстории из области генетики или воздействия факторов внешней среды.

Формализм, безусловно, преуменьшает значение контекста, относясь к нему как к пище для более значимых структурных отношений – жестов иронии и парадокса, когда содержание, которое помещается в эти структуры, может быть либо взаимозаменяемым, либо случайным, первым, попавшимся под руку. Например, мы можем назвать формалистской социальную теорию, которая рассматривает все, как продукт «системы» и не уделяет сколько-нибудь значимой роли лидерству или личным качествам тех, кто обладает властью. Все разновидности структурализма, несомненно, подпадают под это определение. Но материализм тоже недооценивает содержание, поскольку он рассматривает его как производное от чего-нибудь предшествующего или более глубокого. В качестве примера можно привести тех историков культуры, которые очищают произведения Хайдеггера от автономного философского содержания, подгоняя философа под образ типичного продукта антивеймарского течения или реакционного иррационализма, либо откровенного пропагандиста нацизма¹⁰⁷. Но уклонение как от формализма, так и от материализма, предполагающее рассмотрение только содержания стихотворения, или восприятия (*perception*), или опыта (*experience*) также принижает значимость содержания, поскольку, как мы уже знаем, такой подход подгоняет содержание под форму буквального значения, которое можно воспроизводить и транслировать, и тем самым *подменяет* им стихотворение, восприятие или опыт. Хорошим примером может стать книжная серия «Упрощенный Шекспир» (*Shakespeare Made Easy*), которую высмеивал Жижек. У меня нет достаточной компетенции, чтобы судить о педагогических достоинствах этой серии. Но едва ли будет очень уж рискованно предположить, что эти книги не могут *заменить* произведения Шекспира, и вряд ли редактор серии Джон Дербанд был бы рад такому результату.

То, что мы здесь называем содержанием, можно идентифицировать с чувственной сферой. Реальные объекты всегда изымают себя из дос-

тупа, они несопоставимы ни с одной из форм присутствия, но мы всегда «прилегаем» к чувственным объектам и качествам, подобно тому, как лица детей прижимаются к витринам игрушечных и зоомагазинов. Это мир содержания, а содержание – это мир *искренности*. Даже если мы – пресыщенные хипстеры или безудержные развратники и само слово «искренность» вызывает у нас усмешку, мы тем не менее искренне вовлечены в презрение или разврат, отказываясь при этом от более здорового времяпрепровождения, например наслаждения свежавыжатым соком или помощи бедным. В любой момент времени мы делаем одни вещи, а не другие: слушаем анекдоты, а не симфонии, верим в то, что мир имеет начало во времени, а не в противоположное, читаем Г. Ф. Лавкрафта, а не Джона Донна, Эмили Бронте или Плутарха. И эта искренность опыта (а не «целостный контекст» Брукса) делает содержание недоступным для парафраза. Это происходит потому, что искренность сплавляет содержание и реальное. Мы легко убедимся в этом, если добавим дополнительный аспект к тому, что мы уже узнали об онтографии и раздоре между объектами и их качествами, который она описывает.

Мы уже обсудили изъятие реальных объектов (RO) и реальных качеств (RQ), а также полную доступность чувственных объектов (SO) и чувственных качеств (SQ). Это привело нас к размышлению о четырех различных комбинациях напряжения между объектами и их качествами. Мы назвали их временем (SO-SQ), пространством (RO-SQ), сущностью (RO-RQ) и эйдосом (SO-RQ). У Лавкрафта мы обнаруживаем множество пассажей, которые эффектно раскрывают первые два напряжения (имеются в виду моменты «кубизма» и «аллюзии» соответственно), и несколько случаев, когда появляются два других напряжения. Повседневный опыт обычно не насыщен проявлениями изъятого реального фона. Хайдеггер показал, что это происходит в относительно редких случаях сломанных инструментов, всепоглощающей скуки или ужаса. Более того, в привычном чувственном опыте мы не обнаруживаем явного раздора между яблоком как единицей и набором его чувственных и реальных черт – чтобы разувериться в этом нужно явное указание Гуссерля. Но в ситуациях, которые мы назвали сплавлением и расщеплением, этот раздор трудно игнорировать, поскольку теперь мы вынуждены обратить внимание на неудачный брак между объектами и качествами, которые плохо уживаются друг с другом: город в

Антарктиде собран из десятков странных и несовместимых качеств, очертания осьминога, дракона и человека замкнуты во вращении вокруг более глубокого «духа вещи» или «общего впечатления». И в сплавлении, и в расщеплении вещь и ее качества не совмещаются в единое целое без затора. Когда мы обнаруживаем, что невозможно без усилий спрессовать осьминога, дракона, человека и некую невидимую суть вещи, качества приобретают раздражающую самостоятельность, но только частичную. Перед нами появляется объект и его качества-ставшие-объектами, но мы все еще не знаем, что связывает их друг с другом.

Помимо четырех *напряжений* между объектами и их качествами, онтография рассматривает два рода соединений. Одно из них – сотрудничество качеств, благодаря которому многочисленные реальные и чувственные качества совмещаются в одном объекте; такие связи называются *излучениями*, но для нас они пока не будут играть значительной роли. Другой род связи – *единения* (*junctions*), то есть объект-объектные соединения или их отсутствие¹⁰⁸. Этот род связи гораздо более уместен в нашем рассуждении. Мы знаем, что связь между реальными объектами (RO-RO) не может быть прямой, поскольку они изымаются друг от друга; в лучшем случае связь между ними будет косвенной, или замещающей¹⁰⁹. Мы также знаем, что связь между реальными и чувственными объектами (RO-SO) *прямая*, поскольку мы сталкиваемся с ней в опыте каждый день. Моя жизнь состоит не только из черных дыр, изымающих себя из доступа, закрытых от любой точки зрения. Напротив, я непосредственно взаимодействую со столами, компьютерами, поездами метро, фермерской утварью, хотя скорее в форме чувственных, чем изъятых реальных объектов. Это соприкосновение между реальным объектом (наблюдателем) и чувственными объектами (наблюдаемым) – единственная во Вселенной форма *прямого* контакта. Будучи реальным объектом, я даже не могу вступить в непосредственное взаимодействие с чувственными *качествами*, поскольку они всегда опосредованы своими объектами: зеленый цвет листа никогда не тождественен зеленому цвету машины или краски из баллончика, несмотря на то, что длины волны света во всех трех случаях будут одинаковыми. И наконец, два чувственных объекта (SO-SO) связаны только в том смысле, что оба сосуществуют в моем опыте. Я никогда не имею дело с монолитным миром-блоком или холистическим миром-сплетением; мой опыт изначально разбит на кусочки.

В этом отношении я (или любой другой наблюдатель, не обязательно человек) становлюсь посредником для любых отношений между чувственными объектами, которые, несомненно, не могут иметь прямого контакта друг с другом, поскольку они всего лишь образы, соединяющиеся в моем опыте.

Каждая из связей, описанных онтографией, за исключением прямого контакта между реальными и чувственными объектами, требует посредника. В книге, посвященной Г. Ф. Лавкрафту, не требуется описывать все десять опосредующих отношений, но один момент особенно поразителен: наблюдатель (то есть реальный объект, RO) оказывается посредником для всех четырех связей, которые я называю *напряжениями*, и все они включены в ядро стиля Лавкрафта. Во всяком случае, это верно по отношению к *сломам* (*breakdowns*) в этих напряжениях, которые мы назвали «расщеплением» и «сплавлением», поскольку в таких случаях качества становятся отчасти независимыми от объектов, которым они подчинены, и тем самым превращаются в своего рода объекты. Здесь мы обращаемся к вопросу о двух чувственных объектах. Мы уже знаем, что два чувственных объекта могут быть опосредованы реальным объектом, который воспринимает их одновременно. Учитывая, что чувственная реальность существует только в опыте наблюдателя, ясно, что такой наблюдатель (который, повторюсь, является реальным объектом и не обязательно должен быть человеком) по необходимости присутствует на сцене в случае трех напряжений, которые мы назвали временем, пространством и эйдосом. И хотя нет строгих оснований для того, чтобы распространять это и на случай напряжения между реальными объектами и их реальными качествами, следует помнить о том, что в случае подобия сущности (*essence-like*) у Лавкрафта – Азатота, окруженного ордой безумных танцоров, – мы имеем дело не с напряжением самим по себе, а только литературной *аллюзией* на него. И очевидно, что мы, наблюдатели (RO), оказываемся субъектами этой аллюзии.

Проблема парафразы заключается в том, что он претендует на преобразование реальной вещи в доступный нам смысл без потери энергии. Литературный текст превращается в поучение, которое можно сообщить кому-нибудь другому; изъятый реальный молоток превращается в молоток-для-нас или молоток-для-дерева, а мы не обращаем внимание на возникшие искажения. Таким образом, вещи можно брать

и перемещать для эффективного применения в другом месте, но их можно и превратить в карикатуры и клише. Очевидная глупость содержания проистекает из того факта, что оно представлялось нам в виде независимого факта, не связанного ни с чем реальным. А теперь мы обнаруживаем, что в любом содержании *есть* немалая доля реального, которая привносится наблюдателем (всегда реальным объектом, будь то человек или нет), прикладываящим неподдельные усилия к тому, чтобы в любой момент быть связанным с данной, а не с другой вещью. Реальные объекты существуют в себе, вне зависимости от того, фиксирует ли кто-нибудь факт их существования. Но содержание – это всегда содержание для кого-нибудь. В житейских ситуациях мы, как правило, не обращаем на это внимание, поскольку принимаем себя как должное и предполагаем, что достаточно открыть глаза, чтобы увидеть все таким, какое оно есть. Как правило, мы не осведомлены об искажениях, которые накладываются на вещи вследствие нашей ограниченности или нашей одаренности. Поэтому мы обычно воспринимаем напряжение между нами и нашим опытом не больше, чем напряжение между яблоком и его реальными или чувственными качествами. Чтобы это произошло, необходимо пережить крах обыденной ситуации, в которой восприятия и смыслы просто находятся в нашем распоряжении как очевидные факты или в которой мы блуждаем по жизни, подобно роботам, твердя пустые слова и повторяя привычные жесты, принимая их за наше естественное выражение.

Одна из возможностей такого краха возникает благодаря техникам аллюзии и кубизма, которые ясно проступают в литературном стиле Лавкрафта. Обе техники создают новые объекты, два полюса которых замыкаются в неразрешимом напряжении – когда мы принимаем эти объекты всерьез, наши усилия, направленные на это и новизна впечатлений, возникающая в результате, проявляют и выявляют нашу отделенность от них. Дело не только в том, что потаенный объект-Ктулху находится в напряжении с качествами осьминога, дракона и человека, привязанными к нему, но и в том, что мы прилагаем усилия к тому, чтобы обратить внимание на этот объект. Поскольку для нас это оказывается непростым делом, постольку возникает сплавление нас как наблюдателей с этим новоявленным объектом. Такой опыт, без сомнения, можно назвать опытом *содержания*; в конце концов, в опыте невозможно непосредственное присутствие реальных

объектов, поэтому нам нечего воспринимать, кроме содержания. Даже в повседневной жизни опыт всегда оказывается самостоятельным объектом, поскольку его можно анализировать бесконечно: никакой анализ не может его исчерпать и никакое количество анализов не может его заменить. Обычно мы это не осознаем, не больше, чем то, что напряжение между яблоком и его качествами – действительно напряжение. Но когда новый трудный опыт производит кризисы на линиях разлома вещей, становится очевидным то, что восприятие нового объекта невозможно пересказать, и, следовательно, этот опыт оказывается самостоятельной реальностью. Нельзя назвать его реальным в том смысле, что он находится в удаленных от нас глубинах, но все же он остается реальным в том смысле, что мы искренне вовлечены в него.

Однако к таким последствиям приводит не только расщепление, но и так называемое сплавление. Оно не может осуществляться непосредственно в опыте, поскольку мы, прежде всего, всегда смутно ощущаем свое сплавление с нашим опытом. Поэтому необходимо сплавление какого-нибудь *суррогатного* наблюдателя с наблюдаемым содержанием. Мы встречаемся не со сфинксом, Троянской войной, костюмом клоуна или банановой кожурой самими по себе, а, скорее, с *другим* наблюдателем, который встречается с ними. Наша искренность передается внешнему агенту. Мы уже видели, как возможно создание нового объекта путем сплавления чувственных качеств молотка с отсутствующим реальным молоком или чувственных качеств Ктулху с реальным «духом этого создания» или «общими впечатлениями». Но теперь мы видим, что равным образом возможно создать новый объект, сплавливая чувственный опыт с реальным объектом, который будет наблюдателем, но не нами. В таком случае мы попадаем не под непосредственное влияние событий, а под влияние вовлеченности другого наблюдателя в них. И мы уже знаем, что это можно осуществить только двумя способами – комедией и трагедией.

Нельзя сказать, что в комедии обязательно должна быть счастливая развязка, ведь смешное можно обнаружить и во множестве книг, буквального содержания которых будет отталкивающим по всем статьям: на ум приходят «Кандид» Вольтера, «Путешествие на край ночи» Селина и в особенности «120 дней Содома» Сада. Аналогичным образом нельзя отождествлять трагедию с печальной концовкой. Несмотря на то, что примеров здесь не так много, все-таки есть множество книг, в

которых не происходит ничего по существу негативного, но они пронизаны смутным трагическим духом меланхолии; такое впечатление производят детские книги с картинками, во всяком случае, на меня. Так что единственное осмысленное, хотя и кажущееся на первый взгляд упрощенным определение комедии мы находим у Аристотеля: «Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая – лучшим людям, нежели нынешние»¹¹⁰. И мы уже знаем, что «лучше» или «хуже» указывает не на лучшее или худшее с точки зрения статуса, класса, образования, богатства или красоты, а только на высшее или низшее положение с точки зрения ранжирования наблюдателем объектов, которые он в настоящий момент воспринимает всерьез. В обоих случаях – трагическом и комическом – производится новый реальный объект, который содержит полную меру реальности, несмотря на то, что он производится в нас путем сплавления реального объекта (наблюдателя) с чувственным опытом. Литературу можно охарактеризовать как систематическое производство искренности, даже если предметом этой искренности будет болезненное распутство Сада. Этим литература отличается от философии, которая ориентирована на реальность за пределами опыта и не стремится производить реальности внутри него.

Таким образом, мы избегаем таксономической ошибки внутри нашей собственной позиции. Ведь, надо сказать, объектно-ориентированная точка зрения всегда рискует остаться с утверждением, что неподдающаяся парафразу реальность лежит только в отсутствующих глубинах мира, а переживаемое содержание всегда буквально и доступно для коммуникации. Но теперь мы находим явное производство невыразимых реальных объектов (антарктические города, идолы Ктулху) в самой сердцевине чувственной сферы. Будучи лишенными доступа к реальным объектам, которые скрываются под слоями восприятия и любых других контекстов, мы производим наши собственные реальные объекты посреди контекстов – как если бы бесчисленные черные дыры внезапно, но умышленно зарождались бы внутри банков, больниц, торговых центров или во Флоренсе, Стратфорде и Провиденсе.

ПРИМЕЧАНИЯ

Предварительные замечания

- ¹ Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, trans. D. Khazeni (San Francisco: Believer Books, 2005), p. 41 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт : Против человечества, против прогресса. Екб. : У-Фактория, 2006. С. 28].

ЧАСТЬ I. ЛАВКРАФТ И ФИЛОСОФИЯ

- ² Другими основными авторами, разрабатывающими ООО, в настоящее время являются Иен Богост, Леви Брайант и Тимоти Мортон. Хотя все они выступают за изъятость реальных объектов из преходящих чувственных качеств последних, никто из них всецело не отстаивает, в отличие от меня, четверичную структуру объекта, в рамках которой реальные и чувственные объекты сочетаются с реальными и чувственными качествами. См.: Graham Harman, *The Quadruple Object* (Winchester, UK: Zero Books, 2011) [Харман Г. Четвероякий объект : Метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь : Гиле Пресс, 2015].
- ³ Graham Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl," *Collapse IV* (2008), pp. 333–364 [Харман Г. Ужас феноменологии: Лавкрафт и Гуссерль // Логос. 2019. № 5 (132). С. 177–202].
- ⁴ Edmund Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's* (New York: Library of America, 2007), p. 700.
- ⁵ *Ibid.*, pp. 701–702.
- ⁶ Уилсон был бы столь же несчастен, если бы там обнаружили имена таких авторов «бульварного» детектива, как Рэймонд Чандлер и Дэшил Хэммет, чью писанину он также презирал. См. пренебрежительное эссе Уилсона за 1945 год, посвященное бульварному детективу: "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?" in Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, pp. 677–683.
- ⁷ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993), p. 118.
- ⁸ Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 702.
- ⁹ Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (New York: Harcourt, Brace, & World, 1947), см. Особенно: ch. 11, "The Heresy of Paraphrase."
- ¹⁰ Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 701.

- ¹¹ Slavoj Žižek, *The Parallax View* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), p. 11 [Жижек С. Устройство разрыва : Параллаксное видение / пер. с англ. А. Смирнова и др. М. : Европа, 2008 – в русском переводе цитируемый фрагмент отсутствует].
- ¹² Žižek, *The Parallax View*, p. 12 [Жижек С. Устройство разрыва – в русском переводе цитируемый фрагмент отсутствует].
- ¹³ Slavoj Žižek / F. W. J. Schelling, *The Abyss of Freedom / Ages of the World*, with the Schelling portion trans. J. Norman (Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press, 1997), pp. 71–72.
- ¹⁴ Ibid., p. 72.
- ¹⁵ Полезно сравнить якобы схожие примеры диспута в книгах Бруно Латура и Квентина Мейясу. На страницах 64–67 книги Латура «Наука в действии» (Latour, *Science in Action* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1987) [Латур Б. Наука в действии : Следуя за учеными и инженерами внутри общества / пер. с англ. К. Федоровой. СПб. : Изд-во Европейского ун-та, 2013. С. 112–122]) мы видим потенциально бесконечный спор между ученым и несогласным. На страницах 55–59 книги «После конечности» Квентина Мейясу (Meillassoux, *After Finitude*, trans. R. Brassier (London: Continuum, 2008) [Мейясу К. После конечности : Эссе о необходимости контингентности / пер. с фр. Л. Медведевой. Экб. ; М. : Кабинетный ученый, 2015. С. 76–84]) спор идет между догматическим теистом и столь же догматическим атеистом. Согласно прагматическому подходу Латура, спор заканчивается только тогда, когда кто-то сдаётся. В случае спекулятивного подхода Мейясу спор завершается тогда, когда вмешивается спекулятивный философ и дает верный ответ, который превосходит аргументацию обоих догматиков. Мой собственный подход лежит где-то посередине: одна из двух пословиц может оказаться вернее другой (в этом отличие от Латура), но вопрос не решается доступным непосредственно и буквальным доказательством (в отличие от Мейясу). Есть много истин и одна реальность, но связь их должна оставаться скорее косвенной, нежели прямой. Настоящая книга целиком основывается на этом представлении о непрямом доступе к подлинной реальности, которым Лавкрафт овладел лучше, чем любой другой писатель.
- ¹⁶ Martin Heidegger, *Towards the Definition of Philosophy*, trans. T. Sadler (London: Continuum, 2008), pp. 56–58.
- ¹⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie & E. Robinson (New York: Harper, 2008) [Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина. СПб. : Наука, 2006].
- ¹⁸ Наиболее подробное изложение этого см. в: Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Chicago: Open Court, 2002).
- ¹⁹ Alfred North Whitehead, *Process and Reality* (New York: The Free Press, 1978), p. 11 [Уайтхед А. Н. Процесс и реальность // Избранные работы по философии / пер. с англ. А. Грязнова и др. М. : Прогресс, 1990. С. 284 – пер. изм.].
- ²⁰ Обсуждение этого вопроса см. в: Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Chicago: Open Court, 2005), pp. 110–116.

- ²¹ Из “The Playboy Interview: Marshall McLuhan,” *Playboy*, March 1969. Доступно по ссылке: http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_01.html.
- ²² Опубликовано посмертно в: Marshall & Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1992).
- ²³ Clement Greenberg, “Modern and Postmodern,” in *Late Writings*, ed. R. Morgan. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), p. 28 [Гринберг К. Модерн и постмодерн // База. 2010. № 1. С. 146].
- ²⁴ Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch.” In *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, pp. 5–22 [Гринберг К. Авангард и китч / пер. с англ. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58].
- ²⁵ Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, pp. 701–702.
- ²⁶ H. P. Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, ed. S. T. Joshi (New York: Hippocampus Press, 2004), pp. 82–135 [Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / пер. с англ. И. Богданова и О. Мичковского // Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М. : Иностранка : Азбука-Аттикус, 2014. С. 497–593].
- ²⁷ Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, p. 702.
- ²⁸ Lovecraft, *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*, pp. 178–182.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 178.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 179.
- ³¹ *Ibid.*, p. 180.
- ³² *Ibid.*, p. 181.
- ³³ *Ibid.*, p. 178.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 178.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 179.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 179.
- ³⁷ Michel Houellebecq, H. P. Lovecraft: *Against the World, Against Life*, p. 32 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 18].
- ³⁸ Статья 2008 года – это уже упомянутая «Ужас феноменологии: Лавкрафт и Гуссерль». Тема зазора между чувственными объектами и чувственными качествами у Гуссерля подробно разбирается во 2-й главе моей книги «Четвероякий объект».
- ³⁹ В качестве одного из многочисленных примеров неправильного понимания того, что Brentano подразумевает под «интенциональностью» см.: Thomas Metzinger. *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity* (Cambridge, MA: MIT Press), p. 16. См. также мою статью: “The Problem with Metzinger,” *Cosmos and History*, vol. 7, no. 1 (2011), pp. 7–36.
- ⁴⁰ G. W. Leibniz, “Monadology.” In *Philosophical Essays*, trans. R. Ariew & D. Garber (Indianapolis: Hackett, 1989) [Лейбниц Г. В. Монадология / пер. с нем. В. Преображенского // Сочинения : В 4-х томах. М. : Мысль, 1982. Т. 1. С. 413–429].
- ⁴¹ Xavier Zubiri, *On Essence*, trans. A. R. Caponigri (Washington: Catholic University Press, 1980) [Зубири Х. О сущности / пер. с исп. Г. Вдовиной. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы Аквинского, 2009].

- ⁴² Harman, *The Quadruple Object*, ch. 9 [Харман Г. Четвероякий объект. С. 125–135].
- ⁴³ Martin Heidegger, *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, trans. K. Hoeller (Amherst, NY: Humanity Books, 2000), p. 52 [Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии / пер. с нем. А. Чусова // Логос. 1991. № 1. С. 37–38].
- ⁴⁴ Harman, "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl," p. 338 [Харман Г. Ужас феноменологии. С. 180].
- ⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo & The Antichrist*, trans. T. Wayne (New York: Algora Publishing, 2004), p. 30 [Ницше Ф. Ecce Homo / пер. с нем. Ю. Антоновского и И. Эбаноидзе // Полное собрание сочинений : В 13-ти томах. М. : Культурная революция, 2009. Т. 6. С. 213].
- ⁴⁶ Harman, *Guerrilla Metaphysics*, pp. 101–124.
- ⁴⁷ Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, p. 66.
- ⁴⁸ Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*, trans. A. C. Rancurello et al. (London: Routledge, 1995) [частичный перевод: Брентано Ф. Психология с эмпирической точки зрения // Брентано Ф. О будущем философии: Избранные труды / пер. с нем. Р. Громова. М. : Академический проект, 2018. С. 343–450]. Более буквальный перевод названия был бы такой: *Psychology from the Empirical Standpoint*.
- ⁴⁹ Уже классическое обсуждение того, что интенциональность не позволяет избежать корреляции человек-мир см. в: Meillassoux, *After Finitude*, pp. 5 ff [Мейясу К. После конечности. С. 11 и далее].
- ⁵⁰ Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (Rockville, MD: Wildside Press, 2008) [Бергсон А. Смех / пер. с фр. В. Флеровой и И. Гольденберга // Бергсон А. Творческая эволюция ; Материя и память. Мн. : Харвест, 1999. С. 1278–1404].
- ⁵¹ Из восьми рассказов, которые разбираются во второй части, только в «Ужасе Данвича» и «Снах в ведьмином доме» речь ведется от третьего лица, всезнающего рассказчика. В остальных шести случаях рассказчик более или менее лично участвует в описываемых событиях, как это обычно бывает и у По. «Цвет иных миров» представляет особую ситуацию повествования от первого лица о событиях десятилетней давности, переданных рассказчику их пожилым очевидцем.
- ⁵² Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*, pp. 701–702.
- ⁵³ Aristotle, *Poetics*, trans. S. H. Butcher (CreateSpace, 2011), p. 14 [Аристотель. Поэтика / пер. с др.-греч. М. Гаспарова // Сочинения : В 4-х томах. М. : Мысль, 1975. Т. 4. С. 647].
- ⁵⁴ Plato, *Symposium*, trans. A. Nehamas (Indianapolis: Hackett, 1987), p. 77 [Платон. Пир / пер. с др.-греч. С.Апта // Сочинения : В 4-х томах. М. : Мысль, 1993. Т. 2. С. 134].

ЧАСТЬ II. СТИЛЬ ЛАВКРАФТА В ДЕЙСТВИИ

- ⁵⁵ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 2007), p. 16 [Юм Д. Исследование о человеческом разумении / пер. с англ. С.Церетели // Сочинения : В 2-х томах. М. : Мысль, 1996. Т. 2. С. 16].
- ⁵⁶ Heidegger, *Towards the Definition of Philosophy*, pp. 57 ff.
- ⁵⁷ Houellebecq, H. P. *Lovecraft: Against the World, Against Life*, p. 106 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 117].
- ⁵⁸ Cited in Houellebecq, H. P. *Lovecraft: Against the World, Against Life*, pp. 106–107 [цит. по: Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 117–118 – пер. изм.].
- ⁵⁹ Houellebecq, H. P. *Lovecraft: Against the World, Against Life*, p. 107 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 118–119].
- ⁶⁰ Edgar Allan Poe, "The Black Cat." in *Poetry and Tales* (New York: Library of America, 1984), p. 602 [По Э. Черный кот / пер. с англ. В. Хинкиса // Собрание сочинений : В 2-х томах. Воронеж: Полиграф, 1995. Т. 1. С. 284 – пер. изм.].
- ⁶¹ Poe, "Arthur Gordon Pym," in *Poetry and Tales*, p. 1007 [По Э. Повесть о приключении сэра Артура Гордона Пима / пер. с англ. Г. Злобина // Там же. Т. 2. С. 198].
- ⁶² Poe, "The Cask of Amontillado," in *Poetry and Tales*, p. 848 [По Э. Бочонок амонтильядо / пер. с англ. О. Холмской // Там же. Т. 2. С. 163].
- ⁶³ Houellebecq, H. P. *Lovecraft: Against the World, Against Life*, p. 55 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 49].
- ⁶⁴ См.: Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. 3: Affirmations and Refusals, 1950–1956*, p. 239.
- ⁶⁵ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, trans. J.C. Bondanella & P. Bondanella (Oxford: Oxford Univ. Press, 1998) [Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : В 5-ти томах. М. : ТЕРРА, 1996].
- ⁶⁶ S. T. Joshi, H. P. *Lovecraft: A Life* (West Warwick, RI: Necronomicon Press, 2006), pp. 448–451.
- ⁶⁷ Houellebecq, H. P. *Lovecraft: Against the World, Against Life*, p. 70 [Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт. С. 72].
- ⁶⁸ Poe, *Poetry and Tales*, p. 600 [По Э. Черный кот. С. 283].
- ⁶⁹ Aristotle, *Poetics*. In *The Basic Works of Aristotle* (New York: Random House, 1941), p. 1478 [Аристотель. Поэтика. С. 679–671].
- ⁷⁰ Bill James, *The New Baseball James Historical Abstract* (New York: The Free Press, 2001), p. 433.
- ⁷¹ James, *The New Bill James Historical Abstract*, p. 434.
- ⁷² Poe, "The Fall of the House of Usher," in *Poetry and Tales*, p. 325 [По Э. Черный кот / пер. с англ. В. Хинкиса // Там же. Т. 1. С. 90].
- ⁷³ L. Ron Hubbard, *Battlefield Earth* (Los Angeles: Bridge Publications, 1999), p. 1 [Хаббард Л. Р. Поле боя – Земля / пер. с англ. О. Пономаревой. Смоленск : Русич, 1995. Т. 1. С. 3].
- ⁷⁴ См. особенно: Latour, *Science in Action* [Латур Б. Наука в действии].
- ⁷⁵ Latour, *Science in Action*, p. 43 [Латур Б. Наука в действии. С. 79].

- ⁷⁶ Ibid., pp. 146–150 [Там же. С. 234–242].
- ⁷⁷ Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970) [Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И. Налетова и др. М. : АСТ, 2001].
- ⁷⁸ Bram Stoker, *Dracula* (London: Penguin, 1994) [Стокер Б. Дракула / пер. с англ. Н. Сандровой // Стокер Б. Граф Дракула, вампир. М. : ЭКСМО ; СПб. : Домино, 2004. С. 5–392].
- ⁷⁹ S. T. Joshi, *H. P. Lovecraft: A Life*, p. 500.
- ⁸⁰ Harman, “On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl,” p. 340 [Харман Г. Ужас феноменологии. С. 183].
- ⁸¹ «Гнусный» («*infandous*») примерно означает «слишком одиозный даже для того, чтобы быть упомянутым».
- ⁸² Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. G. Richter (Peterborough, Canada: Broadview Press, 2011) [Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения ; Я и Оно ; Неудовлетворенность культурой. СПб. : Алетейя, 1998].

ЧАСТЬ III. WEIRD-РЕАЛИЗМ

- ⁸³ Žižek, *The Parallax View*, p. 12 [Жижек С. Устройство разрыва – в русском переводе цитируемый фрагмент отсутствует].
- ⁸⁴ Задача этого вымышленного отрывка не в том, чтобы высмеять вводные руководства по различным философам (одно из которых посчастливилось написать и мне: *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*. Chicago: Open Court, 2007). Этот отрывок бросает вызов представлению о том, что вводные руководства должны состоять из списков положений доктрины, то есть пропозиций, которые считаются содержанием философии, – эта точка зрения совсем не учитывает оттенки смысла и общую стилистическую атмосферу рассматриваемой философии.
- ⁸⁵ Harman, *The Quadruple Object*, Chapter 9 [Харман Г. Четвероякий объект. С. 125–135].
- ⁸⁶ Harman, *Guerrilla Metaphysics*, pp. 116 ff.
- ⁸⁷ См.: Harman, *The Quadruple Object*, pp. 99–102 [Харман Г. Четвероякий объект, С. 100–103].
- ⁸⁸ Ibid. [Там же].
- ⁸⁹ Ibid. [Там же].
- ⁹⁰ Ibid. [Там же].
- ⁹¹ Одно из интересных исследований: Steven Nadler, *Spinoza: A Life* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 2001).
- ⁹² Brooks, *The Well Wrought Urn*, p. 196.
- ⁹³ См., напр.: «Отношения между всеми составляющими, вне всяких сомнений, должны быть органическими. Однако остается очень серьезный вопрос о том, получают ли приоритет составляющие, поддающиеся пересказу» (Brooks, *The Well Wrought Urn*, p. 200).

- ⁹⁴ Ibid., p. 196.
- ⁹⁵ Ibid., p. 198.
- ⁹⁶ Ibid., p. 205.
- ⁹⁷ Ibid., p. 203.
- ⁹⁸ Ibid., p. 209.
- ⁹⁹ Ibid., p. 210.
- ¹⁰⁰ Ibid., p. 211.
- ¹⁰¹ Ibid., p. 212.
- ¹⁰² Ibid., p. 202.
- ¹⁰³ Harman, *The Quadruple Object*, p. 116 [Харман Г. Четвероякий объект. С. 115].
- ¹⁰⁴ Brooks, *The Well Wrought Urn*, p. 205. Курсив мой.
- ¹⁰⁵ Ibid., p. 207.
- ¹⁰⁶ См. например: Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*.
- ¹⁰⁷ Особенно печальный пример – пропагандистская работа Эммануэля Фейя: Faye, *Heidegger: The Introduction of Nazism into Philosophy in Light of the Unpublished Seminars of 1933–1935*, trans. Michael B. Smith (New Haven, CT: Yale Univ. Press, 2011).
- ¹⁰⁸ См.: Harman, *The Quadruple Object*, pp. 129–135 [Харман Г. Четвероякий объект, С. 129–135].
- ¹⁰⁹ См.: Harman, "On Vicarious Causation," *Collapse II* (2007), pp. 171–205 [Харман Г. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 75–90].
- ¹¹⁰ Aristotle, *Poetics*, p. 14 [Аристотель. Поэтика. С. 647].

Грэм Харман
WEIRD-РЕАЛИЗМ
Лавкрафт и философия



Издатели:
Дмитрий Вяткин
Яна Цырлина

Дизайн:
Яна Цырлина
Верстка:
Дмитрий Вяткин

Невозможно спорить с тем, что к началу третьего тысячелетия писатель «бульварных ужасов» Г. Ф. Лавкрафт стал культовой фигурой. Из его мифов была воссоздана вселенная вселенных любого мифотворчества в современной культуре. Сложно спорить с тем, что Лавкрафт является великим американским писателем. Наряду с По, Торо, Мелвиллом, Твенном, Уитменом и др., его произведения с 2005 года входят в «Библиотеку Америки». Но разве все это не влияние духа времени? Сопоставим ли Лавкрафт по своему стилю с такими писателями, как Пруст и Джойс? Американский философ Грэм Харман отвечает: «Как минимум». И если господствующей фигурой предыдущей философии (во многом благодаря Хайдеггеру) был «поэт поэтов» – Гёльдерлин, – то фигурой новой, реалистической философии должен стать Лавкрафт. Прочтение Харманом Лавкрафта интересно сразу в нескольких смыслах. Во-первых, речь идет о демонстрации своего рода стилистической прибавочной ценности, которая делает невозможной сведение рассказов Лавкрафта к их буквалистскому прочтению и за которой стоит неповторимая техника писателя. Во-вторых, эта техника связывается с лавкрафтовским умением выписывать в своих произведениях зазоры, соответствующие четырем базовым напряжениям собственной, объектно-ориентированной философии Хармана. Наиболее характерны здесь – аллюзивность (намек или серия намеков на темные, скрытые и не сводимые ни к какому описанию реальные объекты вроде статуэтки Ктулху или даже Азатота, «чудовищного ядерного хаоса») и кубизм (язык намеренно перегружается избыточностью планов, срезов и аспектов описываемого объекта, например антарктического города в «Хребтах безумия»). И в-третьих, вопреки формализму любого рода, нельзя забывать, что Лавкрафт – это прежде всего писатель ужасов и порождаемые им каскады аллюзий и нагромождения вычсаний ведут нас к маняще-пугающим сторонам реальн