

«Смертельная идиллия»: любовь на фоне гибели мира у Томаса Манна и Стивена Кинга

Мурзин Н. Н.,

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

Аннотация: Знаменитая новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» представляет собой нечто больше, нежели символически оформленный социальный критицизм или рассуждение о природе и путях искусства. Поэтика запретного влечения, не просто воспетая, но детально проработанная в ней (и далее, в последующих произведениях Манна), сочетается с идеальной сюжетной основой, обеспечивая развитие заложенных Манном идей в новые области и формы мысли и воображения. Любовь на фоне рушащегося мира, любовь, подпитываемая его крушением, образ красоты и совершенства, нуждающийся для своего проявления в гибели и катастрофе, — все эти приемы с тех пор вошли в арсенал как высокой, так и жанровой литературы. В данной статье рассматривается творчество современного популярного американского писателя Стивена Кинга, в тех его аспектах, что поразительно совпадают с матрицей манновского наследия. Мрачная фантастика историй Кинга, культивирующая образы хаоса и распада, нередко воспроизводит в этих неуютных декорациях и двусмысленные страсти, присущие героям Манна, а теперь тенью стелющиеся и за простоватыми, такими, казалось бы, вполне морально устойчивыми персонажами «короля ужасов». Стоит ли за этим сознательное намерение автора и насколько он сам проводит прямые параллели между «внешним» и «внутренним» беспорядком в своих мирах и сюжетах — или же связи эти всегда сложнее и невероятнее, чем того хотелось бы ему, и нам самим тоже?

Ключевые слова: Томас Манн, Стивен Кинг, искусство, инвариант, палимпсест, субъект, связь, воля, мир.

*Хорошо, что мир знает только прекрасное произведение,
но не его истоки, не то, как оно возникло;
ибо знание истоков, вспоивших вдохновение художника,
нередко могло бы смутить людей, напугать их
и тем самым уничтожить воздействие прекрасного произведения.*

Томас Манн. Смерть в Венеции

*Он понял со смутной тревогой, что пытается уйти от ответа.
— Это было формальностью. Стилизованно, почти как танец.
— Он неприятно улыбнулся. — Как смерть.
Любовь и смерть были моей жизнью.*

Стивен Кинг. Темная Башня

*Тело из числа тех вещей, которые Аристотель называл *sygkehutena*, смешанными, путанными, свалкой.*

Владимир Биbihин. Собственность

Не бывает науки о единичном, говорил Аристотель. Если бы мир состоял сплошь из единичных, уникальных вещей, их (перефразируя К. С. Льюиса) нельзя было бы познавать — лишь узнавать. Знание строится на обобщении, а то, в свою очередь, коренится в объективных свойствах вещей, как мы их себе представляем — разве не располагаются они сами в порядки и подобию, что отражается и в языке, созданном для удобства нашего с ними обращения? И индивидуальность, и общность равно заложены в природе; они — неотменяемые и не способные отменить друг друга основы бытия и восприятия его, хоть бы, повинувшись законам диалектики, они и нападали, и пытались исключить друг друга в нашем сознании, будучи сведены, радикально, каждый лишь к собственному чистому принципу. Их взаимная игра продолжается на всех уровнях существования, где-то выглядя как война, но только если слишком довериться воображению.

Единство сущего — яснейшее и ближайшее к нам свойство его, и оно же предстает наиболее проблематичным, когда мы доходим до моделирования его нашими собственными интеллектуальными средствами. Метафизики и теологи на протяжении веков разрешали этот парадокс слишком грубо: они апеллировали к ограниченности человеческого разума в сравнении его с божественным, толковали прогресс как неизбежный распад первоединства бытия и человека с бытием, разрыв интуитивных связей сознания с полнотой и целостностью мироздания. Своими инвективами и табу они, начиная с «отца» их Парменида (как именовал его Платон), не столько достигали своей цели, сколько раздражали и угнетали человеческое Я, вместо дороги к истине указывая тому, как в зеркале, лишь на его собственные несовершенство, слабость и дурость, податливость ошибкам, соблазнам и злу. В результате их усилий история интеллектуальных свершений, помимо сияющих вершин, обрела мрачные подземелья и подвалы, в которых копилась запертая, изгнанная в них обида Я — безымянная, покуда не пришел Ницше и не окрестил ее ressentimentом. Вырвавшись на волю, эта бурлящая энергия развязала жестокую и непримиримую войну против всего, к чему человек, по идее, должен был стремиться и находить исконную цель своей жизни на земле — но вина была не только на нем, но и на каменно-холодных проповедниках «недрожащего сердца хорошо закругленной истины».

Многим областям человеческой деятельности пришлось миновать на пути своего становления двойную опасность. Сначала они боролись с высокомерием и подавлением, исходящим от той или иной уже закрепившейся парадигмы. Они были вынуждены доказывать, раз за разом, что и они могут быть сочтены достойными разумности — и как область приложения сил, и как цель познания — что, опять-таки, не взаимоисключающе-полярно, но комплементарно, взаимно-сплетено в мире: вместе и предмет, и накопление исследований и разработок по его поводу. Но даже если их борьба увенчивалась успехом (а как правило, так и случалось), они, уже отстояв себя и утвердившись, могли сами внутри себя развить тоталитарные механизмы, прежде причинявшие им самим такую боль, но теперь присвоенные и обращенные против следующего объекта культурного остракизма.

Конечно, возможна и иная, менее агональная картина развития нашего знания, далекая от эксцессов «войны научных парадигм» Т. Куна, от блумовской проповеди

«страха влияния» как главной движущей силы, порождающей различие между феноменами искусства. Мирная картина интеллектуального прогресса подразумевает, что любые открытия ведут к еще более глубоким тайнам и загадкам, что кладезь задач, стоящих перед разумом, неисчерпаем, и что совершенно естественно постоянно обнаруживать нечто новое, требующее дополнительных средств к своему постижению, как методологических, так и терминологических. В такой картине новые языки не отменяют прежние, они просто призваны очертить потенциальные границы некой очередной «Америки смысла», дать ее народу, ждущему нас там, речь — или нам самим позволить вникнуть в их уже существующий собственный язык. Движение духа человеческого в таком случае не узко-однонаправленно, не революционно-энтузиастично — оно не удар концентрированного луча гиперболоида в какую-то одну точку, а здоровая циркуляция крови по всему организму человеческой *sapientia*¹. Старый текст не затирается палимпсестом — он снова и снова перечитывается; лотмановский тезис, что мы не познаем то, что уже нами познано, здесь подвергается серьезной коррекции. Познаем. И наше открытие нового часто осуществляется через это самое перечитывание давно уже, казалось бы, известного². Здесь не разворачивается борьба между новым и старым — вещи утвердившиеся не пойманы в ловушку «отжившего», ментальность которой заставила бы их агрессивно обороняться от натиска одолевающих «свято место» претендентов. Они, скорее, взойдя в вечность, приняв статус чего-то абсолютного — смотрят оттуда спокойно, и даже с долей симпатии, как олимпийцы, на борения и свершения новых Гераклов, которые однажды, каждый пройдя свой собственный путь, присоединятся к ним, давая, в свою очередь, дорогу новым. И это «давая дорогу» означает признание прежних, а не свержение их, и свободу испытаний для новых, а не их «последний и решительный бой» за право считаться единственным в мире

¹ Война допускается как базовое состояние культурологических процессов, буквально или в интенции, но далее, в своих масштабах и последствиях она «снимается» благодаря механизмам уравнивания и сдерживания, обеспечивающим сохранение целостного тела культуры — метафизический холизм, знакомый со времен Парменида, постановившего, что Единое не терпит ущерба и что убыток здесь — прибыль там призваны естественно компенсировать друг друга. Ю. Лотман в книге «Культура и взрыв» формулирует эту диалектику наиболее приемлемым образом: «Взрывные динамические процессы... реализуются в сложном диалоге с механизмами стабилизации. Нас не должно вводить в заблуждение, что в исторической реальности они выступают как враги, стремящиеся к полному уничтожению другого полюса. Подобное было бы гибелью для культуры. К счастью, оно неосуществимо. Даже когда люди твердо убеждены, что реализуют на практике какую-либо идеальную теорию, практическая сфера включает в себя и противоположные тенденции: они могут принять уродливую форму, но не могут быть уничтожены» [Лотман Ю., 1992, с. 18–19]. «И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение. На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры. Агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной» [Там же, с. 26].

² Такова позиция выдающегося американского литературоведа Г. Блума. С его точки зрения, канонические тексты — это то, что заставляет бесконечно себя перечитывать [Блум Г., 2017, с. 43]. Впрочем, и Лотман осознает, что в перечитывании заключена особая энергия, особое значение для субъективности: «Повторение одного и того же текста отнюдь не означает, однако, получение нулевой информации... В таких случаях меняется не то, что передается, а тот, кто принимает, Структура человеческого интеллекта исключительно динамична» [Лотман Ю., 1992, с. 240–241]. Плюс — «художественный текст не имеет одного решения... Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз» [Там же, с. 189].

героем и неоспоримым его, мира, правителем на фоне опрокинутых тронов былых господ³.

Искусству, порой представляется, приходилось преодолевать еще более яростное сопротивление «носителей парадигмального превосходства», нежели науке. Если наука отстаивала себя — условно — перед лицом теологии и метафизики, то искусство, в свою очередь, часто противостояло и науке. Его история, по крайней мере, самые известные вехи-верха ее — вообще сплошь родовые травмы: и тебе оно вредоносно, не нужно в правильно организованном сообществе (Платон); и нечестиво-соблазнительно для общества, вдохновленного религиозными идеалами чистоты и святости (Августин, христианство); и вторично, играя роль развлечения и услуги в материалистически-классовом марксистском дискурсе⁴. Но все человеческое растет, прибывает с историей, и когда чего-то делается уже слишком много для того, чтобы просто изгонять или сжигать его, ему отводится особое место, где его по-картезиански систематизируют и ставят на учет. Как знак уже наличествующей избыточности, его пытаются разделить на более или менее полезное, применимое, востребуемое — и все остальное, чему пока оставаться за колючей проволокой, в загоне, в ящике под литерой «нет». Собственно, жесты вроде Платоновых или христианских свидетельствуют потому не об эпохе ранней, чистой репрессивности (в духе которой толковал Платона, «врага открытого общества», К. Поппер), но как раз о вторичной сегрегации, т. е. полупризнании. Платон был согласен оставить в своем идеальном государстве от всего искусства лишь дорийский музыкальный лад. Средневековые нуждались уже в большем от искусства — храмы, сакральные изображения, музыка для служб и т. п. Идеологизированные государства-тирании XX века приравняли перо к штыку и поставили искусство на службу своим целям в мировой борьбе, как эффективнейшее средство пропаганды своих ценностей и фальшивый фасад своих добродетелей. А изнутри искусство пронизывали не менее сильные напряжения — развивались школы и направления, накапливался изоциренный технический аппарат, постоянно осуществлялась работа самопонимания. И продолжался вечный спор об индивидуальности, творилась игра абстрактного и конкретного, обобщений и единичности.

³ В этом Блум категорически со мной поспорил бы. «Эстетическое и агонистическое едины — так полагали все древние греки, а также Буркхардт с Ницше, вернувшие эту истину в мир... Свежая метафора, или тропотворчество, всегда предполагает отход от предыдущей метафоры» [Блум Г., 2017, с. 15, 19]. Лишь исследователи «противятся пониманию процессов литературного влияния или идеализируют эти процессы, изображая их как сугубо безвозмездные и благостные», отвергая «мрачные истины касательно соперничества» [Там же, с. 21]. В отличие от Лотмана, Блума не слишком волнует соображение, как и чем обеспечить сохранение единства целого при крайнем антагонизме его частей. У него Абсолют сам о себе заботится.

⁴ Новую волну гонений на чистое искусство Блум отождествляет с нынешними времена политкорректности — наследниками направлений мировой культуры, наиболее далеких от эстетики: платонического морализма и аристотелианской социологии. «Те, кто нападает на поэзию, либо гонят ее прочь из общества за то, что она подрывает его благополучие, либо готовы терпеть ее, если она будет служить делу социального катарсиса под знаменами нового мультикультурализма. Под поверхностью академического марксизма, феминизма и «нового историзма» по-прежнему протекает древняя полемика между платонизмом и столь же архаичной аристотелианской социальной медициной» [Блум Г., 2017, с. 29]. Нечто схожее говорит и И. Бродский в своей Нобелевской лекции: «Независимо от того, является человек писателем или читателем, задача его состоит в том, чтобы прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается. Было бы досадно израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию — тем более обидно, что глашатаи исторической необходимости, по чьему наущению человек на тавтологию эту готов согласиться, в гроб с ним вместе не лягут и спасибо не скажут» [Бродский И., 1992, с. 7].

Возможно, этого конфликта вовсе не было бы, если бы попытки мыслить искусство, выстраивать общую его картину, не увязали регулярно то в архаических болотах подозрения и отрицания, то в новомодных параноидальных паутинах диктата и манипуляции — а в конечном итоге еще и в лени, и в подслеповатости исследователей... Условно «репрезентативная» модель, например, в отличие от «диалектической» и «прогрессивной», рассматривает единичное просто как представителя всеобщего; одно обуславливает другое — без конкретной статуи мы никогда не получили бы идею скульптуры как таковую, и в то же время не имея этой идеи, мы не поняли бы, и как смотреть на отдельную статую. Сплетение, взаимозависимость, взаимопереход, неразличимость концов и начал в клубке или узле смысла любого явления являются нормой нашего существования⁵.

Но всеобщее на каком-то этапе формирования своих парадигм — автономного или подневольного — оказалось противопоставлено единичному, потеряло его, слишком увлекшись увязыванием всего со всем в непротиворечивую схему той или иной теории⁶. Как ответ на это, вспыхнул романтический бунт, предвестием которого сначала сгустилась некая характерная тоска, скука, ощущение бесцельности, опустошенности, пародийности обобщений — а то и репрессивности их. Это настроение — нигилизм, декаданс, томление — охватило европейскую культуру с конца XVIII века и развивалось вплоть до экзистенциально-абсурдистских философов XIX и XX веков. Ощущение, что нечто подлинно живое должно все время опасаться своего окостенения, одряхления, отмирания, обращения в свою противоположность, в «несобственную форму», стало магистральным для самоидентификации искусства в эту эпоху. Десятины, которые искусство на протяжении веков выплачивало религии, науке, философии, этике, обществу, государству с его сиюминутными законами, не отменяли друг друга, а парадоксальным образом суммировались, пока не легли на живую материю его настолько тяжким грузом, что породили в нем уже совершенно неподконтрольное, нерелефлексивно-рефлекторное, истерическое желание сбросить их все разом, освободиться. К началу XX века искусство окончательно становится другим

⁵ Можно еще ввести условную «инвертно-генетическую» модель — ярчайшим ее представителем является, на наш взгляд, тот же Г. Блум. Согласно ей, основа и точка отсчета всякой традиции — это не идея на платоновых небесах, относительно которой все на земле есть не более чем «версии», а «произведение, которому мир не даст умереть» [Блум Г., 2017, с. 30]. В отличие от превратившегося в пошлость утверждения об имманентном, самом по себе данном рукописям «бессмертии», Блум хочет показать, что выживание канонических произведений достигается, парадоксальным образом, не только за счет того, что в них самих содержится обеспечивающий его «божественный» заряд, но и волей людей, читателей, которые решают, что это произведение будет сохранено во времени и удержано от забвения. Т. е. обессмерчивающая сила в истории движется инвертно, наоборот, от того, что следует после обессмерчиваемого и является его следствием. Рассеянный во множестве жизней, умов и волей сын возводит на вечный небесный престол своего отца. Это еще и довольно демократичный процесс — обсуждения, признания и избрания. Другое дело, кто этот читатель, это общество с избирательным правом. Как правило, это не вообще какие-то люди, а другие авторы. «Стихотворения, рассказы, романы, пьесы появляются в ответ на предшествующие им стихотворения, рассказы, романы и пьесы, и ответ этот определяется актами чтения и истолкования со стороны писателей-потомков — актами, идентичными новым произведениям» [Блум Г., 2017, с. 18]. Демократия, стало быть, у Блума античного образца — охлос и рабы не допускаются к принятию судьбоносных решений о том, чему быть или не быть на полисном небе. Но важно здесь то, что эйдос, порождающий свои отражения, посюсторонен и не теоретичен — это просто некое предшествующее, или первичное произведение, кое мы храним как матрицу всех дальнейших операций.

⁶ Это хорошо понимал Ю. Лотман. В книге «Культура и взрыв» он фиксирует, что «отношения между множественностью и единственностью принадлежат к основным, фундаментальным признакам культуры. Логическая и историческая реальность здесь расходятся: логическая конструирует условную модель некоторой абсолютной абстрактности, вводится единственный случай, который должен воспроизвести идеальную общность... Реальное движение осуществлялось иным путем» [Лотман Ю., 1992, с. 10]. Для Лотмана, очевидно, абстрактная и генетическая модели сходятся.

революции — и не романтическим влюбленным, но остервенелым сообщником, тем, чей сорванный голос из первых рядов толпы, скандирующей «Распи его!», наиболее заметен и слышим. Буквально это воплотилось в различнейших новых его формах (точнее, по сути, анти-формах), от эклектического эпатажа до радикального авангарда.

Единичное, уникальное в искусстве отныне понимается как единственная правомерная его собственность и сущность. Достигается оно, как и атом, интеллектуальным штроблением — дроблением и отслаиванием всего, что может принадлежать (и быть использованным) чему-то другому. И. Бродский в Нобелевской лекции заявил, что искусство — древнейшая форма частного предпринимательства [Бродский И., 1992, с. 7]. Б. Пастернак четвертью, а то и полувеком ранее призывал «забирайте глубже в себя»⁷ и провозгласил: «Талант — единственная новость, которая всегда нова» [Пастернак Б., 1989, с. 165]. Ю. Лотман, жизнь положивший на то, чтобы выявить более тонкие и аутентичные законы искусства, в конце концов, пришел к аналогичному выводу: закон в искусстве лишь один — гений, творящий самым непосредственным образом его фактическое содержание. Г. Блум в «Западном каноне» выступил еще резче: социальные движения не пишут книг; книги пишут всегда конкретные люди⁸.

Но как тогда быть с наукой — не холодно, отстраненно каталогизирующей (да и бывает ли такая), а с имманентным всякой форме нашей деятельности желанием понимать ее, распахивать ее глубины и горизонты вплоть до предельной обозримости, не достижимые, может, прямо сейчас, но намеченные данным конкретным, как пути из него и возможности, предлагаемые им? Как, на каком языке будет уместнее формулировать саму суть этого раскрытия, набрасывания, охвата — чтобы не впасть снова в грех сковывания и подчинения живой материи искусства некоему гетерономному образцу, будь то отвлеченное теоретизирование или идеологический запрос?

О единичном науки быть не может; это постановлено, как сказал бы В. Библихин, жестко, на века. И вот самые оригинальные и выдающиеся мыслители XX века — Мартин Хайдеггер, Жак Деррида, Жиль Делез — начали разрабатывать особую терминологию, могущую показаться странной, размытой, даже невменяемой порой — чтобы сделать ее проводником этой новой интенции, воли к осторожному обращению с сущью вещей.

Хайдеггер произнес ключевое слово: «Забота». Фундаментальным лейтмотивом его изысканий стало настойчивое отличие *сущего* — от *бытия*, т. е. налично-данного — от того, что его дает, но само не дается так просто, и оттого слишком часто теряется, забывается за нагромождением сущих, блокирующих-составляющих горизонт нашего жизненного мира. Дело человека — пребывать-стремиться к *просвету* в загроможденно-нагроможденном пространстве-времени нашей жизни, а этот просвет и есть он сам, и он же — дорога к бытию. «Рука» Хайдеггера, этот образ его философии, о котором писаны исследования, — это прежде всего заботливая рука, это осторожно-возделывающие, хозяйски-любовно-оберегающие касания того, кто запретил себе отныне всякий прямой и грубый натиск, героический энтузиазм, полет валькирий и что там еще из репертуара былых конкистадоров бытия⁹. Это культивирование, возделывание, выхаживание — и потому скоро случится ренессанс, переоткрытие понятия культуры в его изначально

⁷ «У сильного писателя глубокая погруженность в себя — это сила, ограждающая его от гнета свершений прошлого, который в противном случае подавлял бы всякую самобытность, не давая ей проявиться» [Блум Г., 2017, с. 20].

⁸ «Уильям Шекспир написал тридцать восемь пьес, из них двадцать четыре — шедевры, а социальная энергия в жизни не написала ни единой сцены. Смерть автора — троп, причем довольно вредный» [Там же, с. 52].

⁹ Мне часто доводилось слышать высказывания вроде «у Хайдеггера нет экзистенциала любви». Однако вся его философия и есть не что иное, как выражение любви.

простом смысле, особенно среди отечественных мыслителей («Язык, знак, культура» М. К. Петрова, семиотическая школа Лотмана, «диалог культур» В. С. Библера).

Ж. Делез определил новый идеал тонких, живых, имманентных связей бытия через термин «ризом» — корневище, ветвление (отсюда еще их с Деррида игры в *positions* — *superpositions*, в смысле перекрестного наложения друг на друга петель при плетении). В книге о Лейбнице Делез вернется к предложенному тем пониманию Вселенной как того, что объединяет все отдельные монады, но одновременно и само разворачивается из них, и заключено целиком в каждой отдельной из них. Позже он даст этому образу имя «Хаосмос», стирая тем самым прежние жесткие границы между упорядоченным и смутным.

Непосредственно в искусстве (и конкретно в литературоведении, к которому относится предмет данного нашего исследования) грандиозные сдвиги, намеченные философами, отразились как аналогичный поиск новых, не чуждых и не агрессивно-навязываемых форм понимания и самопонимания его, при неизбежно-деликатном подчеркивании неотъемлемости рефлексии от всякой разумной деятельности. Пускай эта рефлексия принимает причудливые формы, от которых, несомненно, откристились бы прежние догматики, — но она вдохновлена простой и ясной целью: подобно настоящему психоаналитику, она не давит на больного, а следует за ним (недаром нашумевшая ранняя книга Ж. Делеза «Логика смысла» изобилует психоаналитическими ассоциациями — казалось бы, при чем здесь... а вот при том). Она осторожно, стараясь не поранить еще больше, распрягает загнанную лошадь, не дает ницшевско-достоевскому извозчику и дальше охаживать ее кнутом. Символом этого нового подхода делается уже не нагой атлет Клодта, укрощающий природу силой, смекалкой и удалью рано осознавшего свой особый в ней статус *homo sapiens erectus*'а (у Пастернака это выражается словами про «высокое мнение природы о человеке»). Скорее, если вообще оставаться в рамках данной метафоры, это «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина. Юноша, оседлавший животное, строен и тонок, управляет он им грациозно, и цель его — не загнать в стойло, взнуздать для скачки и подчинить, а отвести к воде, на отдых и игру — к стихиям жизни и любви. На том знаменитом полотне присутствуют и другие кони, и их всадники; все они плавно движутся в едином кругу, в размеренном и спокойном ритме (вспомним еще один хит начала XX века, рондо «Болеро» М. Равеля для выездки лошадей), при сохранении уважительной дистанции, сообщающей, а не разобщающей, говорящей о теплом единстве-сообщничестве в добром и предельно естественном деле. Новое тело человека, проявляющееся в изобразительном и пластическом искусстве, — не угрожающее, но, напротив, намеренно дающее собой знак: я не покоритель, а друг и брат, я забочусь и ласкаю, а не скручиваю в бараний рог. Я юн и наг, я сам дитя земли, такое же, как вы.

Зарей этой новой эстетики в литературе выступила новелла «Смерть в Венеции» Томаса Манна (1912), где представитель монументальных, эпических (= старомодных) подходов к искусству Густав Ашенбах оказывается ослеплен и поражен явлением нового — и одновременно такого древнего, едва ли не изначального — образа человеческого совершенства, воплощенного в прекрасном подростке Тадзио, невинно

играющем у воды (опять-таки)¹⁰. Но одновременно с явлением нового, великолепным и утешительным, нарастало у Манна и тревожное предчувствие некой неумолимо надвигающейся катастрофы. Причем старое — в лице Ашенбаха — тут вовсе не враг нового, оно добровольно и даже раболепно склоняется перед ним; а вот новому, к сожалению, не гарантирован однозначный триумф — смерть, нагрянувшая в Венецию, угрожает не только Ашенбаху. Да и не в одной эпидемии холеры дело. Ашенбах проницательным взглядом усматривает печальные тени нежизнеспособности на лице своего обожаемого Тадзио, никак не связанные со свирепствующим здесь и сейчас

¹⁰ «Он бежал с закинутой назад головой, вспенивая ногами сопротивляющуюся воду, и видеть, как это живое создание в своей строгой предмужественной прелести, со спутанными мокрыми кудрями, внезапно появившееся из глубин моря и неба, выходит из водной стихии, бежит от нее, значило проникнуться мифическими представлениями. Словно то была поэтическая весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов...» [Манн Т., 1986, с. 155]. Вскоре «Ашенбах знал каждую линию, каждый поворот этого прекрасного, ничем не стесненного тела, всякий раз наново приветствовал он уже знакомую черту красоты, и не было конца его восхищению, радостной взволнованности чувств. Когда, подавая руку, он всей тяжестью тела опирался на одну ногу, другую едва касаясь земли, в изгибе, в изящном повороте его тела было столько очарования, столько сосредоточенности, обаятельной, целомудренной внимательности к ближнему и аристократической обязательности! Когда он лежал, вытянувшись во весь рост, по грудь закутанный в купальную простыню, точеной рукой опершись оземь и подбородком уткнувшись в кулачок. Когда он стоял у самой воды, один, совсем подле Ашенбаха, стоял прямо, заложив руки за голову, медленно раскачиваясь, и мечтал, заглядевшись на синеву, а мелкие волны, набегая, брызгали пеной в его ступни. Медвяные волосы мальчика кольцами вились на висках и на затылке, солнце подсвечивало чуть приметный пушок между лопаток, изящный абрис ребер и гармоническая линия груди проступали сквозь ткань простыни; под мышками у него была гладкая впадинка, как у статуи, кожа под коленями блестела, и голубоватые жилки, казалось, говорили о том, что это тело сотворено из необычно прозрачного вещества. Какой отбор кровей, какая точность мысли были воплощены в этом юношески совершенном теле!» [Там же, с. 164–165].

бедствием¹¹. А финальное нападение на Тадзио его товарища по играм Яшу, мальчика «более грубого» по виду и повадкам, отчетливо говорит об опасениях Манна, что будущее едва забрезжившего нового идеала — не безоблачное и не решенное¹².

¹¹ Эта мысль преследует Ашенбаха с момента его первой встречи с Тадзио, и он сам не может дать ей удовлетворительного объяснения. «Ашенбах с изумлением отметил про себя его безупречную красоту. Это лицо, бледное, изящно очерченное, в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьезности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времен и, при чистейшем совершенстве формы, было так неповторимо и своеобразно обаятельно, что Ашенбах вдруг понял: нигде, ни в природе, ни в пластическом искусстве, не встречалось ему что-либо более счастливо сотворенное» [Там же, с. 146]. Но «не болен ли он? Ведь золотистая тьма волос так резко оттеняет бледность его кожи цвета слоновой кости» [Там же, с. 147]. Там и далее, внимательный взгляд Ашенбаха — натренированный взгляд художника, почти что мандельштамовский «хищный глазомер простого столяра» — как будто намеренно выискивает в Тадзио признаки телесного неблагополучия, обнаружив которые, он с чувством «удовлетворения и спокойствия», в которые предпочитает не вникать, думает про мальчика: «Слабый и болезненный, верно, не доживет до старости» [Там же, с. 156]. «Когда Тадзио машинально выпрямился и вдохнул воздух, Ашенбаху почудилось, что мальчик испытывает стеснение в груди. «Он слаб здоровьем и, верно, не доживет до старости», — вновь подумал Ашенбах с той четкостью представлений, которую странным образом вызывает опьянение страстью; и заботливая тревога одновременно с неистовым удовлетворением наполнила его сердце» [Там же, с. 183]. Почему эти мысли столь важны для Ашенбаха? Конечно, проще всего присоединиться к легиону критиков, объявляющих Ашенбаха символом — символом одержимой влечением к гибели эпохи, которая пытается заразить своей тлетворностью все юное и здоровое, бросить на него свою тень. Но, перефразируя Блума, социальные движения не только не пишут книг — они даже не являются их персонажами. Ашенбах — человек, живой человек, Тадзио — тоже. Манн дотошно и скрупулезно выписывает влюбленность Ашенбаха в Тадзио — да, на некоем фоне, да, с постоянным комментарием (потоком сознания) чрезвычайно образованного Ашенбаха — делает ли это их фигуры сливающимися с фоном или восстающими исключительно, как Тадзио из пены морской, из контекста, как функция последнего? Помимо «символизма» и «социального критицизма» в подходе к разбору героев новеллы и их отношений, не стоит забывать и о «психологизме», об индивидуальном, сингулярном психологизме данной ситуации. Свойственно ли любви вообще изыскивать основания для переживаний за любимого, реальные ли, кажущиеся? Или, как знать, вдруг Ашенбах таким образом борется, пытается как бы «расколдовать» самого себя, невольно стряхнуть с себя чары Тадзио, подмечая в его стати щербинки и несовершенства? Ведь любовь, сила страсти, вызываемая ею, и пугает тоже, и часто сопровождается инстинктивным стремлением к бегству, к освобождению от нее. Или это просто два никак не связанных обстоятельства: мы любим и преклоняемся, несмотря на изъяны и проблемы, последние же вызывают в нас отдельные чувства — допустим, те самые тревогу и заботу (и здесь снова поднимается тень Хайдеггера). Проще говоря, в любви мы вовсе не слепнем — напротив, наш взор делается даже острее обычного («четкость представлений» Ашенбаха, подстегнутая «опьянением страстью») или просто остается прежним. Мы все видим, мы сохраняем для себя весь мир как он есть. Мы не фантазируем. Но при этом ко всему, что мы испытываем, добавляется новое состояние — любовь. Любовь — это не единый преображенный мир, а, странным образом, пребывание двух миров — обыденного-знакомого и нового — рядом, друг подле друга, их параллельность, вызывающая головокружение внезапно раздвоившейся оптикой, требующейся для их синхронного восприятия. Влюбленный чувствует себя немного актером, переключающимся между собой, как он есть, и «ролью», то ли надевающим, то ли, напротив, снимающим маску, погружающимся в исполнение прежних экзистенциальных ритуалов как в своего рода игровую стихию — ибо удвоение мира вызывает ощущение релятивности, относительности каждой из составляющих этой вновь образовавшейся двойственности. Потому неслучайно, опять-таки, местом действия новеллы Манна выбрана Венеция с ее мифологией карнавалов-маскарадов. Остается лишь понять, когда и где человек, охваченный страстью, сам для себя «настоящий», а когда он «характер» в представлении. Но странным образом это верно для обеих сцен; и там, и там — идет представление, и актер, давая два эти спектакля сразу, разорван: между тем единственным привилегированным зрителем, кому он играет с полной отдачей (пастернаковские «мы будем гибнуть откровенно», «гибель всерьез»), и массовой, перед которой он, по большому счету, кривляется, чувствуя бесконечную иронию в этом «параллельном» обхождении с ней на уровне общепринятой, абсолютно профанированной коммуникации. Интересно, что Томас Манн, которого всю жизнь преследовало ощущение некой повышенной ироничности в его творчестве, вместе с тем «страдал» и повышенной влюбчивостью (в основном касавшейся юношей). Любовь и ирония не то что ближе друг к другу, чем любовь и пафос. Скорее, любовь всегда соседствует одновременно и с иронией, и с пафосом; любое подлинное чувство склонно к образованию треугольника.

В основание мировоззрения, культуры, искусства кладется (как некогда жертвенный первопредок архаичных преданий растворяется в стихиях основанного на его плоти и крови мира) новый человек, новый образ. Это не очередной мускулистый герой, воин и переустроитель бытия, подросший Яшу, которым грезили в то же самое время основатели будущих тоталитарных империй. Но в результате всех воспоследовавших из ресентиментного бунта «грубых начал» пертурбаций «настоящего, не литературного» XX века, осознание пришествия — присутствия (как перевел еще один ключевой хайдеггеровский термин, *Dasein*, В. Биbihин) — насущной необходимости этого нового идеала — оказалось сильно отсрочено и затруднено. Снова забрезжил он, наверное, уже лишь в шестидесятые, эхом отдаваясь в контркультурных веяниях, «революции цветов», пацифизме и протестном самоопределении молодежи. И здесь мы подходим к фигуре, которая редко упоминается, когда доходит до обсуждения всех этих возвышенных материй, но которая, как я попытаюсь показать, на деле весьма существенно, хоть и необычно с ними связана.

Стивен Кинг — популярный американский писатель, плодотворно работающий едва ли не во всех поджанрах фантастики, хотя более всего он известен своими «романами ужасов». Имеются у него и реалистические произведения, вполне серьезные. Споры о том, где Кингу быть и в какой литературной категории числиться, не стихают до сих пор. Упомянутый мною маститый литературовед Г. Блум, когда Кингу была вручена премия американской литературы, отнесся к этому факту чрезвычайно негативно, посчитав это знаком упадка, собственно, если не самой американской литературы, то реноме ее блюстителей. Конечно, Кинг во многом уже и так признанный феномен и классик в своей литературной области, фигура что художественно, что интеллектуально отнюдь не тривиальная, вполне достойная рассмотрения. Но чтобы пробить лед отчуждения, которым «большое искусство» отгорожено от всего, что его защитниками почитается за низшее, вульгарное и массовое, мало абстрактно провозглашаемых постмодернистских программ по отмене привычных дистинкций, границ и полярностей.

Кинг родился в 1947 году. Его молодость и первые серьезные литературные опыты пришлось на конец 1960-х — начало 1970-х, и эпоха, бесспорно, оставила на его трудах свой отпечаток. Но нас сейчас интересует один конкретный аспект его творчества, который редко в нем усматривают, и который не столько проистекает из эпохи, сколько эпоха из него, как мы попытались ранее продемонстрировать. Этот аспект настолько значителен и повсеместен, что восходит фактически до статуса сюжетного и смыслового

¹² «Коренастый мальчик, в костюме с кушаком и с напوماженными волосами, которого звали «Яшу», ослепленный и разозленный пригоршней песка, которую ему бросили в лицо, вынудил Тадзио к борьбе, которая скоро кончилась тем, что прекрасный, но слабый Тадзио упал на землю. Но угодливость низшего в этот прощальный час, как видно, обернулась грубой беспощадностью. Стремясь отомстить за долгое рабство, победитель не отпустил поверженного противника, прижимая его спину коленом, он так настойчиво вдавливал лицо Тадзио в песок, что тому, и без того запыхавшемуся от борьбы, грозила опасность задохнуться. Его судорожные попытки сбросить с себя тяжеленного малого постепенно прекратились и стали разве что легкими подергиваниями. В отчаянии Ашенбах уже готов был ринуться на помощь, но тут силач смилоствовал над своей жертвой. Тадзио, очень бледный, приподнялся и несколько минут сидел неподвижно, опершись рукой о песок, волосы его спутались, глаза были темны от гнева. Затем он поднялся и медленно пошел прочь. Его окликнули сначала задорно, потом испуганно и просительно: он не слушал. Чернявый, раскаиваясь в своей выходке, догнал его, ища примирения. Тадзио движением плеча отвел его попытки и пошел наискосок вниз, к воде. Он был босиком, в своем всегдашнем полосатом костюме с красным бантом» [Там же, с. 194–195].

инварианта¹³ многих произведений Кинга. Говоря об инварианте, мы, однако, подразумеваем здесь несколько интересных поворотов. Обычно этот термин употребляется, когда речь заходит о характеристиках прозы, далекой от простых способов повествования, в чем-то экспериментальной, в чем-то, по-своему, даже неудачной — с проблематичными сюжетом и фабулой¹⁴. О творчестве Кинга такого не скажешь. Во-вторых, инвариант обычно рассматривают как конструктивный элемент творчества того или иного автора, но не мостик, который бы смыкал это творчество с чьим-то еще. Т. е. инвариант считается индивидуальной особенностью — и собственностью, — а не традирующе-традиционным элементом (в силу недоверия ко всякой традиционности как теряюще-отчуждающей схеме). Тем не менее, если оставить в стороне глобальные литературоведческие проблемы, мы увидим, что данный инвариант дает основание, на каком Кинг может быть сопоставлен — для более отчетливого уяснения его собственной позиции — конкретно и плодотворно с авторами, уже попавшими в классики, но что важнее, чья работа в «теле культуры» остановилась там, где дальше было непонятно, кто, как и когда ее подберет, продолжит, разовьет. И вполне возможно допустить, что некими своими способами и силами это сделал как раз он.

Мы начнем с разбора темы, общей для Кинга и, как ни странно, все того же Томаса Манна, — темы, в развитии которой они, несмотря на все свои различия, настолько совпадают, что возникает вопрос, может ли это быть случайностью (пускай даже самому преданному поклоннику Кинга не придет в голову ставить его на одну доску с классиком мировой литературы, мастером изящного слога и высокоинтеллектуальным хроникером упадка европейской буржуазной культуры — если верить многочисленным его исследователям).

Возьмем все ту же новеллу Манна «Смерть в Венеции», пользующуюся огромной популярностью и стоящую в одном ряду как с самыми значительными произведениями писателя, так и с величайшими произведениями мировой литературы.

По сюжету новеллы, главный герой, немолодой усталый писатель Густав Ашенбах, повинувшись внезапному импульсу, решает прервать однообразное течение своих дней (посвященных в основном работе) и отправиться в путешествие, подальше от родных мест и приевшейся рутины своего существования. Поначалу это желание приобретает в нем несколько фантазмагорические черты, он даже грезит о каких-то далеких странах и непроходимых джунглях, весьма неопределенно и романтично, в духе приключенческой литературы (т. е. низшего жанра, если сравнивать с той элитарной традицией, к которой принадлежит сам Ашенбах, — важное соображение, возвращаясь к Стивену Кингу и его литературному статусу).

«Желанье странствовать налетело на него как приступ лихорадки, обернулось туманящей разум страстью. Он жаждал видеть, его фантазия, еще не умиротворившаяся после долгих часов работы, воплощала в единый образ все чудеса и все ужасы пестрой нашей земли, ибо стремилась их представить себе все зараз. Он видел: видел ландшафт,

¹³ Об инварианте, или инвариантной теме в творчестве того или иного художника. И. Кузнецов и С. Ляляев на примере прозы Б. Пастернака приводят следующие определения этой общей структуры: «В творческом сознании художника существует некий сюжетный инвариант, допускающий принципиально разные структурные оформления — от развернутого и мотивированного (“линейного”) сюжетного повествования до “точечного” (пользуясь терминологией Юрия Лотмана) воспроизведения фрагментов этого сюжета в лирическом стихотворении». При этом «событие получает возможность принципиально множественной сюжетной интерпретации — при всей иллюзии единственности и неповторимости ситуации» (Д. Магомедова); «Инвариантная тема — это та любимая мысль автора, в свете которой он — вольно или невольно — видит вещи» (А. Жолковский)» [Кузнецов, Ляляев, 2020, с. 12–15].

¹⁴ Там же, с. 8–13.

под небом, тучным от испарений, тропические болота, невероятные, сырые, изобильные, подобие дебрей первозданного мира, с островами, топями, с несущими ил водными протоками; видел, как из густых зарослей папоротников, из земли, покрытой сочными, налитыми, диковинно цветущими растениями, близкие и далекие, вздымались волосатые стволы пальм; видел причудливо безобразные деревья, что по воздуху забрасывали свои корни в почву, в застойные, зеленым светом мерцающие воды, где меж плавучими цветами, молочно-белыми, похожими на огромные чаши, на отмелях, нахохлившись, стояли неведомые птицы с уродливыми клювами и, не шевелясь, смотрели куда-то вбок; видел среди узловатых стволов бамбука искрящиеся огоньки — глаза притаившегося тигра, — и сердце его билось от ужаса и непостижимого влечения» [Манн Т., 1986, с. 126].

Постепенно Ашенбах слегка успокаивается, вводит нахлынувший на него поток сознания в рациональные рамки, от неясных грез о джунглях переходит к попыткам подыскать себе курорт для отдыха где-нибудь поюжнее, и, в конце концов, останавливается на Венеции, где бывал как-то раз. В Венецию он и едет. Добравшись до пункта назначения, Ашенбах обнаруживает, что там, как в сказке или в анекдоте, его ждут две новости — хорошая и плохая. Плохая заключается в том, что Венеция, какой он ее застает, производит удручающее впечатление — и постепенно становится лишь хуже, ибо на весь регион напал эпидемия азиатской холеры, зародившейся в тех самых джунглях, о которых Ашенбах безрассудно грезил в начале истории — «в теплых болотах дельты Ганга, возросши под затхлым дыханием избыточно-никчемного мира первозданных дебрей, которых бежит человек и где в зарослях бамбука таится тигр» [Там же, с. 184]. А хорошая — для Ашенбаха — новость заключается в том, что в отеле, где он останавливается, он встречает мальчика необычайной красоты, Тадзио.

«Увидев его четкий профиль, Ашенбах изумился и даже испугался богоподобной красоты этого отрока. На нем была легкая белая блуза в голубую полоску с красным шелковым бантом, завязанным под белым стоячим воротничком. Но из этого воротничка, не очень даже подходящего ко всему костюму, в несравненной красоте вырос цветок его головы — головы Эрота в желтоватом мерцании паросского мрамора, — с тонкими суровыми бровями, с прозрачной тенью на висках, с ушами, закрытыми мягкими волнами спадающих под прямым углом кудрей.

«Как красив!» — думал Ашенбах с тем профессионально холодным одобрением, в которое художник перед лицом совершенного творения рядит иногда свою взволнованность, свой восторг» [Там же, с. 150].

Напускная холодность и профессионализм действительно быстро сходят с Ашенбаха; вскоре мэтр осознает, что влюбился в Тадзио — сильно, хоть и платонически. Постепенно он начинает следить за ним, искать встреч, подглядывает за его купаньями и преследует на прогулках. По этой причине он задерживается, а затем и вовсе остается в Венеции, хотя его первое понятное побуждение, когда он узнает об эпидемии, — как можно быстрее уехать отсюда.

«Ашенбах смотрел в окно, сложив руки на коленях, довольный, что он опять здесь, и недовольный, даже огорченный своей нерешительностью, незнанием самого себя. Так он просидел с добрый час, отдыхая, предаваясь бездумным грезам. Около полудня он увидел Тадзио в полосатом костюме с красным бантом, возвращавшегося с моря по длинным деревянным мосткам. Ашенбах со своей вышки узнал его, собственно, даже раньше, чем увидел, и собрался было подумать что-то вроде: «Эге, Тадзио, вот и ты

опять!» Но в ту же секунду почувствовал, что небрежный привет сник и замолк перед правдой его сердца, — почувствовал буйное волнение крови, радость, душевную боль и понял, что отъезд был ему так труден из-за Тадзио» [Там же, с. 161].

«Я бы остался, куда ты остаешься здесь», — думает Ашенбах. В результате, махнув рукой на собственную безопасность, он предсказуемо заболевает и умирает, наблюдая за играющим на пляже Тадзио и невнятно мечтая о том, как бы им сблизиться.

Сюжет «Смерти в Венеции» давно стал чем-то хрестоматийным, как и магистральная интерпретация смысла новеллы — речь, мол, в ней идет об упадке буржуазного общества, на удручающем примере столпов его искусства, одержимых декадентскими страстями.

Теперь рассмотрим сюжет романа Стивена Кинга «Судьба Иерусалима» (опубликован в 1975 году).

Главный герой романа — достаточно молодой (если сравнивать с Ашенбахом), но вполне серьезный и состоявшийся писатель Бен Мейрс (пускай до уровня всенародно признанного властителя дум, каковым описывается у Манна Ашенбах, ему далеко). Он приезжает в свой родной город Салемс-Лот (откуда название романа), где он когда-то вырос, но с тех пор не бывал. Салемс-Лот вряд ли тянет на Венецию — это не граница и не культурный центр, а всего лишь маленький провинциальный американский городок. Тем не менее, в нынешние времена он тоже процветает в основном благодаря туризму (о чем в книге вскользь брошена пара фраз). Причины возвращения Бена загадочны — в целом складывается ощущение, что ему просто некуда больше податься, и даже не особо есть зачем жить: молодая жена его трагически погибла незадолго до того в аварии; как писатель он на хорошем счету, но ничего грандиозного пока не выдал; как обстоят дела с новой книгой, тоже пока неясно. Короче, он в кризисе. С родным городом его связывают, помимо обычной детской сентиментальности, и мрачные воспоминания: однажды в детстве он пережил не самый приятный опыт в местном «доме с привидениями» — старом заброшенном особняке, когда-то принадлежавшем бизнесмену с сомнительной репутацией Марстену, убившему свою жену и вслед за тем покончившему с собой. Ранее Марстен подозревался в окресте в похищении и убийстве нескольких детей, преимущественно мальчиков (а также, очевидно, в сексуальных надругательствах над ними), но доказать ничего не удалось.

Охваченный болезненными реминисценциями и душевной путаницей, Бен решает, что к творчеству его подтолкнет экстремальный шаг — так сказать, борись с огнем огнем и вышибай клин клином: он поселится в доме Марстена, взглянет своим страхам в лицо — и напишет книгу, о которой давно втайне мечтает, — резкую, жесткую историю о том, что там могло случиться, и о грехах маленького городка (микрокосма человеческого существования) в целом. Схожим образом герой еще одного знаменитого произведения Томаса Манна, романа «Доктор Фаустус», композитор Адриан Леверкюн приходит к опасной идее, что помочь ему творить в эпоху всеобщего опустошения, нигилизма и пересмешничества в искусстве могут поспособствовать лишь инъекции чего-то inferнального, запредельно-запретного, вызывающего [Манн Т., 2016, с. 622]. Да и Ашенбах, если разобраться, вымотанный привычной колеей в работе, разочаровавшийся в своих чрезмерно формальных, лишенных «живого огня» достижениях, мог подспудно желать не только и не столько отдохнуть «на югах», сколько обрести новый,

неожиданный, будоражащий источник вдохновения¹⁵ (и это не только встреча с Тадзио, но и внезапно пробудившиеся в нем «дионисические» инстинкты).

Возвращаясь к «Судьбе Иерусалима», планам Бена не суждено было сбыться — вернее, они сбылись, однако ж с такой лихвой, на какую депрессивный писатель и не рассчитывал. При попытке снять дом Марстена выяснилось, что тот уже продан английскому бизнесмену с сомнительной репутацией Стрейкеру. Стрейкер этот открывает в Салемс-Лот антикварный магазин. Он производит впечатление достаточно милого и располагающего к себе человека, однако очень скоро после его переезда и обустройства на новом месте в городе пропадает мальчик. Потом странной смертью умирает брат пропавшего мальчика. Бен чувствует, что дело нечисто, что все эти события каким-то образом связаны с терзающими его кошмарами из детства — а также с загадочным партнером Стрейкера, мистером Барлоу, которого пока еще никто не видел, но Стрейкер обещает, что тот прибудет в город в самое ближайшее время и всем его жителям очень-очень понравится.

Постепенно Салемс-Лот захлестывает целая волна необъяснимых смертей и исчезновений. Бен запоздало делится своими подозрениями с теми немногими, кто кажется ему заслуживающим доверия. Вместе они приходят к смелому выводу, что Барлоу — самый настоящий вампир, и над всем их городом нависла смертельная опасность.

В конце концов, сплотившись, горстке героев удастся одолеть Стрейкера и его хозяина, но Салемс-Лот все равно безвозвратно гибнет, а из всех близких Бена в живых остается только мальчик Марк Петри. С ним вдвоем они бегут из города, но спустя несколько лет возвращаются, чтобы сжечь Салемс-Лот дотла и таким образом покончить с заповолившими его живыми мертвецами.

Казалось бы, что общего между историями Манна и Кинга? Но мы видим, что общего немало. Подобно тому, как на Венецию надвигается из Азии эпидемия холеры, Салемс-Лот столь же неотвратимо захватывает иной вирус, пускай мистической природы, вызывающий эпидемию вампиризма. Не стоит думать, что этот ход показался бы чрезмерным Манну-реалисту: в «Докторе Фаустусе» дьявол открывает Адриану Леверкюну, что заразившие того венерической болезнью бациллы, хоть, с одной стороны, и природа, но с другой — служат ему, нечистому, и, может даже, вызваны и порождены им [Манн Т., 2016, с. 291]. Граница между мирами, между «естественным» и «сверхъестественным» размыта. Так что штамм, убивший Ашенбаха и многих других безымянных персонажей третьего плана в новелле Манна, тоже может быть из числа демонических явлений, а не просто какой-то скучной, тривиальной болезнью, пусть и с обширным радиусом поражения.

Однако важны в данном случае не истоки и характер болезни, а то, как реагирует — как связан с катастрофическим ее пришествием и течением сам главный герой.

Ашенбах, складывается впечатление, знает, предчувствует, к чему все идет. Причем задолго до кульминации событий — и все же он соглашается с их развитием, даже принимает его. Он «настороженно и неотступно вел наблюдение за нечистыми событиями на улицах Венеции, за бедой во внешнем мире, таинственно сливавшейся

¹⁵ Внезапное желание путешествовать охватывает Ашенбаха, когда он не может прорваться через трудное место в своей работе. Он задается вопросом, не омертвел ли его стиль со временем, ему кажется, что «его творению недостает того пламенного и легкого духа, порождаемого радостью, который больше, чем глубокое содержание (достоинство, конечно, немаловажное), составляет счастье и радость читающего мира» [Манн Т., 1986, с. 128]. В Венецию он отправляется не просто отдыхать, а восстановить свои силы, обрести, насколько это возможно, ту самую радость или ее подобие, пускай и несколько механически, как эффект-встряску от перемены мест, от вояжа в красивое, овеянное древностью и могущее послужить новым источником вдохновения место. Так — или почти что так — все, собственно, в дальнейшем и происходит.

с бедою его сердца, и вскармливал свою страсть неопределенными незаконными надеждами» [Манн Т., 1986, с. 178]. «Сознание своей сопричастности, своей совиновности опьянило его, как малая толика вина опьяняет усталый мозг. Картина пораженного заразой опустевшего города, возникшая перед его внутренним взором, зажгла в нем надежды непостижимые, несообразные с человеческим разумом и сладостные до дрожи. Чего стоило искусство и праведная жизнь в сравнении с благами хаоса?» [Там же, с. 187].

Ашенбаха подпитывает страсть к Тадзио, ему наконец-то удастся разжечь, даже распалить костер своего творческого воображения¹⁶ — как если бы его горение тоже было частью инфильтрации, некой духовной стороной заразы, подтверждающей ее двойственный, естественно-сверхъестественный характер. Адриан Леверкюн в «Докторе Фаустусе» идет еще дальше — он не просто играет с огнем, разожженным не им (как Ашенбах, но с оговоркой «вроде бы...»). Он сознательно идет сам на причинение себе вреда, на порчу, фактически призывает дьявола в свою жизнь, плоть и кровь, и, что гораздо важнее, в душу и творчество, когда дает заразить себя своей «изумрудной гетере» [Манн Т., 2016, с. 623–625].

Бена Мейрса аналогично гложут неясные подозрения, что именно его приезд, его интерес к темным истокам бед города, его желание покопаться в них и получить с этого некий личный выигрыш в виде книги послужили катализатором мистической беды, обрушившейся на Салемс-Лот. В конце концов, говорит ему один его знакомый, «ты же писатель и должен быть немного метафизиком» [Кинг С., 1993, с. 257]. А от метафизика недолго и до мистика, до заклинателя — того, кто приглашает, открывает двери, впускает некие могущественные силы, порой разрушительные, на эту сторону реальности силой одного своего желания и мысли.

Мог ли манновский Ашенбах некоторым образом вызвать, наслать на себя, и Венецию заодно, холеру? Вопрос этот может показаться абсурдным с точки зрения законов реальности, в которые мы верим в нашей повседневной жизни, но для искусства он вполне естественен. Ведь художник прекрасно знает, каково это — чувствовать, будто ты управляешь реальностью, он знает это непосредственно, на примере создаваемого им художественного произведения, когда он задумывает и когда ведет его. Конечно, он не правит им глупо и беспрекословно, как тиран или «дитя играющее» Гераклита. Но все же, творя его, он настолько сближается с материями жизни и смерти, бытия и небытия, ткущими его, что порой не может — и не должен — отличать (как поражение от победы у того же Пастернака) свою интенцию от воления судьбы или (условно) естественного течения событий в нем, при всех шутках, какие только может «удрать» его Татьяна.

Но нас сейчас интересует другое, культурологическое, а не псевдоокультурное обстоятельство всех подобных сюжетов. Назовем его условно «пир во время чумы» (Пушкин, Э. По) или «любовь во время холеры» (Г. Г. Маркес). Это сопричастие в теле рассматриваемых нами текстов Эроса и Танатоса, «упоение бездны мрачной на краю», и упоение эротической, а не агональной природы.

Ашенбаху его приезд в Венецию (и соответствующая гибель) дарует любовь к Тадзио — и почти что любовь с Тадзио, поскольку граница между платонической, односторонней влюбленностью, одинокой и мучительной, и страстью взаимной, ответченной, на самом деле чрезвычайно тонка в этих произведениях, основной темой которых и является, собственно, крах всего привычного, окружающего его героев мира, а соответственно, и конституирующих его разграничений, табу и условностей.

¹⁶ «Между освобождением Ашенбаха от оков его старого существования и его служением хаосу, его отказом от культуры и гуманной нравственности находятся странные переживания и пробуждение чувств, обогащающие его на какое-то короткое время», — признает И. Дирзен в книге «Эпическое искусство Томаса Манна» [Дирзен И., 1981, с. 101].

«Какие-то отношения, какая-то связь неизбежно должны были установиться между Ашенбахом и юным Тадзио, и старший из них с острой радостью заметил, что его участие, его внимание остаются не вовсе без ответа. Что, например, побуждало Тадзио идти утром на пляж не по мосткам позади кабинок, а по песку, мимо кабинки Ашенбаха, иногда без всякой нужды, чуть ли не задевая его стол, его кресло? Или это притяжение, гипноз более сильного чувства так действовал на незрелый, бездумный объект? Ашенбах всякий день дожидался появления Тадзио и, случалось, притворялся, что занят и не видит его. Но иногда он поднимал глаза, и их взгляды встречались. Оба они в этот миг были глубоко серьезны. Умное достойное лицо старшего ничем не выдавало внутреннего волнения; но в глазах Тадзио была пытливость, задумчивый вопрос, его походка становилась нерешительной, он смотрел в землю, потом снова подымал глаза, и когда уже удалялся, казалось, что только воспитанность не позволяет ему оглянуться» [Манн Т., 1986, с. 171].

Так же и Бен несколько проглядывает начало эпидемии вампиризма в Салемс-Лот, поскольку ровно в это время он занят неожиданным и упоительным романом с местной девушкой Сьюзен. И хотя потом Сьюзен гибнет, в одиночестве Бен не остается — с какого-то момента у него есть Марк. Впрочем, и до их актуальной встречи Марк все время мелькает на периферии жизни Бена, проскакивает то тут, то там, обращает на него — и его на себя — внимание.

Тут важно понимать, во-первых, что Кинг, хоть, по видимости, и не Томас Манн, и далек от гомоэротики, но если приглядеться, далек не настолько, как может показаться. Однако в данном случае проблема вообще не в гомоэротике, не в том, что в книге говорится и описывается напрямую, а в том, что составляет ее фон, ее общий размытый план, в том, какую мелодию играют пронизывающие ее лейтмотивы. Потом, не стоит забывать об известной парадоксальности эротических описаний в литературе, в стиле Фуко: чем больше говорится о вещи, тем меньше есть ее самой. Новелла Манна изобилует красочными портретами Тадзио, данными глазами Ашенбаха, но буквально между Тадзио и Ашенбахом ничего не происходит. Ашенбах сгорает от восхищения и желания, возможно даже, сгорает не один, и чувство его не трагически-безответно¹⁷. И все же, сколь бы прямо новелла не обозначала, что в ней главное, в «действительность» ничего из

¹⁷ Конечно, Тадзио замечает Ашенбаха и откликается на то внимание, которое ему дарит старший. Однажды, когда они случайно сталкиваются, и Ашенбах «не был подготовлен к милой его сердцу встрече, все произошло внезапно, у него не достало времени закрепить на своем лице выражение спокойного достоинства. Радость, счастливый испуг, восхищение — вот что оно выражало, когда встретились их взгляды, и в эту секунду Тадзио улыбнулся: губы его медленно раскрылись, и он улыбнулся доверчивой, говорящей, пленительной и откровенной улыбкой. Это была улыбка Нарцисса, склоненного над прозрачной гладью воды, та от глубины души идущая зачарованная, трепетная улыбка, с какой он протягивает руки к отображению собственной красоты, — чуть-чуть горькая из-за безнадежности желания поцеловать манящие губы своей тени, кокетливая, любопытная, немножко вымученная, замороженная и завораживающая» [Манн Т., 1986, с. 172]. На том, что гомоэротизм по преимуществу нарциссичен, настаивают многие исследователи. Плюс, Ашенбах сам обряжает свою страсть к Тадзио в интеллектуальные одежды платонитско-гегельянского толка, где встреча любящего и любимого — это встреча двух изначально сопринадлежащих друг другу аспектов целого, вариаций одного и того же; это *узнавание*. И однако же, эмоциональность реакции Ашенбаха на улыбку Тадзио не оставляет сомнений в том, что он воспринимает ее должным образом — не как элемент зеркальной игры отражений в лабиринтах духа, а как жест одного человека, адресованный другому и призванный показать, что чувство этого другого распознано и отвечено. «Ашенбах был так потрясен, что бежал от света террасы и сада в темноту, в дальний угол парка. Странные слова, укоры, гневные и нежные, срывались с его губ: «Ты не должен так улыбаться! Пойми же, никому нельзя так улыбаться!» Он бросился на скамейку и, вне себя от возбуждения, вдыхал ночные запахи цветов. Откинувшись назад, безвольно свесив руки, подавленный — мороз то и дело пробегал у него по коже, — он шептал извечную формулу желания, презренную, немыслимую здесь, абсурдную, смешную и все же священную и вопреки всему достойную: «Я люблю тебя!» [Там же].

этого не обращается — возможно, в силу элементарнейшего правила: чем больше разговоров (мыслей, планов), тем меньше дела. Все мысли и планы Ашенбаха, все его внутренние монологи и образы желания остаются исключительно его личным достоянием, фантомами его воображения. Как Алиса, оказавшаяся в Зазеркалье, он не может достичь Тадзио тем прямолинейным способом, каким он привык работать: сначала вдохновляясь, затем обдумывая и, наконец, воплощая.

Не исключено, что этот странный срыв ясных стратегий выражает очередной аспект увлечения Манна Шопенгауэром, только причудливо вывернутый в соответствии с законами искусства: воля обнаруживает, что для того, чтобы попасть в мир представления, она должна «снять» себя, отказаться от своих привычных бури и натиска. «Смерть в Венеции» — это не история безволия (интеллигентского ли, артистического). Это история воли, и воли очень даже сильной, дисциплинированной, настойчивой (в затравке новеллы Манн тратит немало усилий, чтобы изобразить нам Ашенбаха именно таким — человеком действия, достижения, последовательности¹⁸). Просто (а точнее, сложно, очень сложно) эта воля попадает в такое пространство, в такие условия, где, чтобы чего-то достичь, надо поступать иначе, надо быть чем-то иным. Ашенбах — Ахилл,

¹⁸ Все, с чем Ашенбах сталкивается, он привык «обуздывать разумом, смолodu упорядочивать усвоенной самодисциплиной». Его воля «горда, упорна и прошла сквозь многие испытания». Его кредо — «стойкость перед лицом рока», «выдержка», «активное действие, позитивный триумф». Даже влюбившись, он видит в этом позднем посещении Эротом его жизни признак и признание силы, заключенной в ней, а не поражение, пускай и (по выражению А. Мердок) довольно почетное. «Он тоже отбывал службу, тоже был солдатом и воином, — потому что искусство — война, изнурительный бой. Жизнь, полная самопреодоления, бесчисленных «вопреки», горькая, упорная, воздержанная жизнь, которую он сделал символом хрупкого героизма, только и возможного в наше время, — ее по праву можно было считать мужественной, храброй, и ему почему-то казалось, что Эрот, его поработивший, выбирает и отличает именно такую жизнь. Разве храбрейшие народы не чтили его превыше других богов и разве не процветал он в их городах, отмеченных храбростью? Немало древних героев-воинов добровольно несли его иго, и рок, насланный этим богом, не считался за унижение, поступки, которые клеймились бы как трусость, будь они совершены с другою целью: коленопреклонение, клятвы, нескончаемые мольбы и рабская покорность, — не только не позорили любящего, но, напротив, считались достойными похвалы» [Там же, с. 177–178].

гонящийся за черепахой, но Ахилл, а не хлюпик¹⁹; иначе в апорию Зенона не попасть. Трагедия и тупик — участь сильных и ищущих, а не слабых и изначально опустивших руки; она постигает лишь достойных, и удостоиться ее не зазорно.

Но возможно, все еще интереснее. Шопенгауэр считал, что мир воли — это мир реальный, а мир представления (скажем, искусства) — отраженный, негативный по отношению к нему. У Манна выходит наоборот: это вторичный, контролируемый, экспериментально-лабораторный мир Ашенбаха, его искусства и работы — мир воли. А вот т. н. «реальный мир» — это мир, законам воли полностью противоположный, ускользающий от нее, лишаящий ее всех ее упоений и побед. Реальность не устроена согласно воле, она требует чего-то иного от того, кто хочет подступиться к ней. Грубый мальчик Яшу, дерущийся с Тадзио в финале новеллы, подтверждает то, что Ашенбах уже бессознательно принял: буря и натиск в реальности способны лишь все испортить и разрушить, максимум — выплеснуть раздражение от несбыточного и недостижимого (ведь Тадзио дразнит этого мальчика, как дразнит он и Ашенбаха). Сущность Тадзио не вымышленна, а реальна, предельно реальна, он (за)одно с миром, с настоящим миром. Он не греза Ашенбаха. И потому для Ашенбаха, апостола воли, он неприкасаем. Ашенбаху — воле — требуется отпустить себя, стать чем-то совершенно иным, чтобы приблизиться к Тадзио; а величайшей трансформацией такого рода, или, по крайней мере, ее наилучшей метафорой, является смерть.

Приговоренный к смерти, как рассказывает сестрам Епанчиным князь Мышкин у Достоевского, тоже понимает, что, когда он умрет, его природа необратимо изменится, станет подобна тому солнечному лучу, который играет сейчас на шпиле собора (чем не чистое «представление»?). Это приводит его в ужас. Ашенбах, однако, не ужасается смерти — он ее уже желает, принимает и приветствует; так у Блока «звоном щита» приветствуют жизнь, но тут это звон щита, отброшенного на землю.

¹⁹ Это подтверждают исследователи Манна В. Адмони и Т. Сильман. «Его (Ашенбаха. — Н. М.) духовный переход на сторону смерти, его движение к хаосу и распаду не есть бегство из жизни из-за невозможности с нею совладать, из-за практической беспомощности. Напротив, Ашенбах — мастер самообуздания и обуздания жизни. Он боролся и победил жизнь, достиг всего, чего только можно было достигнуть» [Адмони В., Сильман Т., 1960, с. 120]. Да, так оно и есть. Но тут следует добавить кое-что еще — что Ашенбах бежит не от жизни, а к жизни, открывшейся ему в Тадзио и благодаря Тадзио. Адмони и Сильман слишком важно выставить Ашенбаха символом декадентского искусства, якобы презирующего жизнь. Это не так, и механизм смерти Ашенбаха работает куда тоньше. Он собирается не умирать, а использовать смерть, подчинить ее себе, чтобы жить и обрести даже большую жизнь, чем та, что была у него раньше, а то и обрести ее вообще, впервые. Он готов принести смерти в жертву весь мир, но не себя и свою любовь. По крайней мере, так мыслит/действует/желает одна часть Ашенбаха — «дионисическая». А вот другая его часть, более человеческая, как раз производит впечатление покорной, усталой, готовой принять судьбу. В чем Адмони и Сильман точно правы, это в том, что «падение» Ашенбаха — знак не краха его воли, а, напротив, высочайший пик, ею взятый. Его воля «перебравает» в дионисизм, а не растворяется им, как кислотой. Вот для С. Апта «стихия чувств», которой отдается Ашенбах, есть нечто темное, то ли прямо противоположное предшествовавшей ему «выдержке», аскетическо-стоическому самообладанию героя, то ли компрометирующее его и заставляющее предположить, что с самого начала Ашенбах имел соответствующую «гибельную склонность» [Апт С., 1980, с. 16]. С этим солидарна И. Дирзен: «Кризис смерти позволил узнать обратную сторону существования Ашенбаха, хаос, скрывающийся за стойкостью мастера» [Дирзен И., 1981, с. 99]. Но так ли это, не слишком ли это грубо и упрощенно? Мне представляется, что воля Ашенбаха сама переходит в свою противоположность, не изменяя себе и не опровергая себя, но при том на последнем своем витке действительно закладывая невероятный вираж, пируэт с полным оборотом вокруг своей оси. Вот эта глубочайшая правда и двусмысленность Манна — понимание, что в самые решающие моменты все одновременно остается прежним — и становится абсолютно новым, странный отголосок не только Шопенгауэра с его неразличимой двойственностью чувств, но и христианства: две природы Христа — божественная и человеческая — не отрицают одна другой, равно как и благая весть, которую Он несет, Новый Завет, не перечеркивает Ветхий: «не нарушить пришел Я, но исполнить».

«Он сидел, не шевелясь, никому не видимый со своего места и смотрел внутрь себя. Черты его ожили, брови поднялись, внимательная любопытная и одухотворенная улыбка тронула губы. Затем он поднял голову и, простерев руки, безвольно свисавшие с подлокотников, сделал неторопливое вращательное движение, словно открывал объятия, кого-то заключал в них. Это был приветственный и умиротворенно приемлющий жест» [Там же, с. 162].

Сам он узла своей воли не развяжет, это Ашенбах понял. Ему нужен Александр Македонский смерти, и Тадзио — это он и есть, это прекрасная маска, лик красавца-Александра на смерти, пришедшей махнуть своим мечом-холерой и сопроводить (потому он и называется в финале психагогом, проводником души) Ашенбаха к мирам иным²⁰.

Но столь крепки и многочисленны воли привязки воли к миру, столь растворен индивид в ее превосходящем потоке, что порой требуется уничтожить весь мир, чтобы освободить индивида от него. И так мы попадаем в царство Стивена Кинга, в грезы о тотальном апокалипсисе.

Для того чтобы войти в него, требуется иной герой, нежели настойчивый герой воли, Ахилл, устремляющийся за черепахой. И это герой в большей степени пассивный, скорее приемлющий ход событий и отдающийся ему. Преобладание пассивности, восприимчивости — притом намеренной, сознательной — отмеченный многими литературоведами поворотный пункт искусства начала XX века и далее. Интересно развитие этой темы в связи с фигурой и творчеством Бориса Пастернака — русского поэта, преемника традиций Серебряного века. Ю. Лотман считает, что в творчестве Пастернака, несмотря на то, что он мужчина, преобладает женское, женственное начало,

²⁰ Влечение Ашенбаха к смерти представляется многим исследователям Манна самой очевидной мыслью новеллы и определяющим свойством ее главного героя. «В критической литературе «Смерть в Венеции» обычно и толкуется как история о торжестве смерти» [Адмони В., Сильман Т., 1960, с. 121]. При этом в собственно умирающем на ее страницах Ашенбахе видят по большей части символ — символ искусства, или целой эпохи, влекущейся к опасным играм с иррациональными, экстатическими, разрушительными интенциями, и потому рискующей своей страшной гибелью. «Основная тема новеллы, — пишут, к примеру, В. Адмони и Т. Сильман, — связана с... внутренней проблематикой искусства, с перерождением одного вида искусства в другой, приводящим, в конечном счете, к триумфу стихийных сил, враждебных морали, несущих с собой экстатическое напряжение чувств, мистическое опьянение и смерть. Именно смерть является подлинной победительницей в новелле. Она не только настигает Ашенбаха — она оказывается тем началом, к которому он бессознательно — а затем и наполовину сознательно — испытывает все большее стремление. Смерть становится для него притягательной... Искусство Ашенбаха изначально заражено тягой к хаосу и к гибели» [Там же, с. 119, 123]. Все это, может, и верно, да слишком теоретично. И потом, почему не мог Ашенбах погибнуть один, единолично, каким угодно образом? Почему именно эпидемия, массовая гибель? Банальнее всего думать, что мир и Ашенбах гибнут заодно, что выпущенная художником порча-зараза погубит и мир, и его самого — разве ж он не часть мира, и разве не велит так справедливость, не говоря об эффектной драматургии? «Разрушающий будет раздавлен, опрокинут обломками плит...», — писал Н. Гумилев. Или — Ашенбах гибнет от болезни всего окружающего его мира, к которому и к которой он не может быть НЕ причастен [Дирзен И., 1981, с. 104–106]. Реже (если не сказать «почти никогда не») рассматривают третий вариант — что гибель была призвана именно на мир, а призвавший вовсе не собирался гибнуть. Он-то как раз хотел продолжать жить, развязавшись со сковывавшим его миром, и получить то, что ранее получить не мог. «Чтоб всему миру провалиться, а мне чай пить!» — восклицает подпольный человек у Достоевского. Это довольно-таки революционная мысль — причем буквально: свобода не «не от мира», и достигается не уходом из него; она — в мире, и достигается ниспровержением мира, падением его к моим ногам. Эпидемия, катастрофа, если она и метафора чего-то, то как раз посюстороннего переустройства мира во имя желаний и свободы индивида, расчистка и устранение препятствий с пути его. То есть по сути это идея революции.

связанное с пассивностью и восприимчивостью²¹. Дм. Быков тоже обнаруживает присутствие женственности — субъективное ли, объективное — в разработке Пастернаком темы революции. Magnum opus Пастернака, роман «Доктор Живаго» — книга о катастрофе русского мира и о любви на фоне этой катастрофы, любви между Юрием Живаго и Ларой. Быков, размышляя о «Докторе Живаго», приходит к выводу, что весь роман, может, и написан за тем, чтобы у Юрия и Лары были эти счастливые несколько месяцев любви — но возможны они оказываются лишь тогда, когда рушится весь прежний уклад жизни [Быков Д., 2007, с. 722–723]. И. Бродский заметил, что в настоящей трагедии гибнет не герой, а хор [Бродский И., 1992, с. 13]; применительно к роману можно сказать, что целью нового романа (и в целом прозы) становится не вмещение в себя, воздвижение в себе мира, но описание краха его.

Но тут есть один немаловажный нюанс. Мало быть просто пассивным. Герой апокалиптически-любовной истории должен быть, с одной стороны, пассивным — но не в смысле просто какого-то лишнего человека, который ни сном, ни духом, который вообще про другое, а тут его каким-то ветром занесло в сюжет с мировыми потрясениями. Такой герой никому не нужен, более того, сочетание его с сюжетом эпического размаха произведет абсурдное впечатление на читателя, в полном согласии с формулой Аристотеля «комическое в несоответствии». Герой должен, с одной стороны — рациональной, эмпирической, — быть совершенно, никоим образом не причастен к происходящему, которое огромно и гроыхает на горизонте своими тревожными раскатами, полыхает роковыми зарницами («чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар», сказано об этих и подобных играх отсветов у А. Блока). Но вот с другой стороны — а она-то и есть решающая в данном вопросе, — он должен быть со всем этим внешним и грозным в некоем специфическом, трудно доказуемом союзе, должен обнаруживать, что оно отвечает чему-то в нем, должен притягивать его и резонировать с ним в унисон. Проще говоря, он должен желать его, утверждать, приветствовать звоном своего щита.

Именно здесь, в этой точке, на сцену и выступает *желание* как особая инстанция, как тайная заклинательная сила, делающая человека виноватым при безвинности. Герой романа Кинга «Темная половина» испытывает потрясение, осознав, что это он, и никто другой, на самом деле призвал в мир своего темного двойника, хотя, по всей видимости, и сам первый от него пострадал.

«Неожиданно все ответы как-то задрожали у него в мозгу, и он едва не утратил контроль над собой, такие они были жуткие, немыслимые...

— Я не хотел! — закричал он.

Но было ли это правдой? Разве какая-то часть его самого не любила всегда простую и яростную природу Джорджа Старка? Разве часть его самого не восхищалась всегда Джорджем — человеком, который никогда не спотыкался о вещи и никогда не натыкался на них; человеком, который никогда не выглядел ни слабым, ни дураком; человеком без жены и детей, с которыми нужно считаться, без любви, связывающей его, тормозящей его бег? Человеком, у которого всегда был острый и прямой ответ на самые трудные вопросы, поставленные жизнью? Человеком, который не боялся тьмы, потому что владел тьмой?

²¹ «Принципиальная женственность позиции Пастернака, который «женской доле равен», женственность его поэзии проявляется даже не в сюжетности, а в принципиальной отзывчивости и «страдательности». Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается — стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он «всеми побежден». Пастернак вбирает мир в себя. Он, как доктор Живаго, всегда постоянен потому, что всегда растворяется в чужом» [Лотман Ю., 1992, с. 173].

Возможно, сам он, Тэд, на самом деле не создавал Джорджа, но... разве не может быть, что какая-то его отдаленная часть допустила, чтобы Старк был *воссоздан*?» [Кинг С., 1994, с. 383–384].

Равно и Ашенбах чувствует свою «совиновность, сопричастность» разоряющей Венецию холере; и понятно, почему — она позволяет ему питать безумные надежды, что «бегство и смерть сметут вокруг него все живое, бывшее для него помехой, и он один с прекрасным Тадзио останется на этом острове, — и когда по утрам у моря его взор, пристальный, мрачный, безответственный, устремлялся на вождя, когда в сумерках он позорно преследовал его на улочках, где крадучись бродила мерзостная гибель, немыслимое и чудовищное казалось ему мыслимым и нравственный закон необязательным» [Манн Т., 1986, с. 189]. Потому что, мы помним, «страсти, как и преступлению, нестерпима благополучная упорядоченность будней, она не может не радоваться всем признакам распада узаконенного порядка, любому отклонению от нормы, ибо смутно надеется извлечь выгоду из смятения окружающего мира. Так и Ашенбах испытывал безотчетное удовлетворение от событий на грязных улочках Венеции, которые так тщательно замалчивались, от этой недоброй тайны, сливавшейся с его собственной сокровенной тайной» [Там же, с. 174].

Но то, что Ашенбаху лишь грезилось, да и то «распаленному страстью», у Кинга становится явью: бегство и смерть действительно сметают с пути его героев все помехи, и они остаются одни в опустошенном мире, где мерзостная гибель бродит уже не крадучись, чудовищное и немыслимое и впрямь стало вполне себе мыслимо. Вот только хотели ли они сами того? Призывали ли на свои и чужие головы напасть? Горит ли в них самих «темный эрос», скрытая страсть, предуготовляющая гибель мира как ультимативный способ очистить сцену для себя, для своего выхода?

Загадочная интимность, непроясненная фантастика нашей связи с миром²² и впрямь часто в подобных случаях соседствует и запускается иной интимностью — интимностью наших потаенных желаний, влечений, страстей, сексуальной и чувственной бездной. Ашенбах не просто застаёт в Венеции какую-то внешнюю эпидемию — он ее, до известной степени, сам накликавает, извлекает из себя или, как минимум, провидит. Он притягивает ее на берега старой Европы из наполовину вымышленных джунглей своего воображения и желания; его взгляд, пересекая границы реального и фантазматического, встречает исходящий оттуда другой взгляд, взгляд существа, прячущегося и царствующего там, — взгляд желания, взгляд тигра (так же заморожен этим образом,

²² Об особых «магических узах», связывающих-увязывающих между собой все сущее, размышлял еще Джордано Бруно. Его работа, посвященная исследованию этого вопроса, так и называется: «О связях как таковых». Вот пример рассуждений Бруно: «Эта всеобщая система связей (*hoc universaliter vinciens*), которую нельзя обозначить одним словом, не связывает (*ligat*) вещи каким-либо телесным осязаемым образом, ведь само по себе тело не источает (*pulsat*) ощущение, но [возникает оно] лишь благодаря некоей силе (*vim*), в теле обитающей и от него исходящей. Зовётся же эта сила в переносном смысле связующей рукой (*manus vinciens*), ибо благодаря сложным операциям склоняется и сама направляет (*deflectitur et inclinatur*) [дело] в нужную сторону. Привязывая, она... разум украшает [стройным] порядком идей, дух же наполняет рядом [разумных] мыслей и множеством [возвышенных] речей, природу же оплодотворяет множеством различных [животворных] семян, даёт форму (*informare*) материи во множестве её проявлений, всё оживляет, смягчает, услаждает и приводит в движение, всё стройным порядком располагает, всё рождает на свет, всем управляет, всё притягивает, возбуждает, всем движет, всё отворяет и освещает, всё очищает, всему угрожает и всё [собою] наполняет... Воистину, словно бы как поражённый и остолбенелый, взглянет на прелесть вещи, или природной или искусно сделанной, тот, кто почти не имеет привычки и созерцать единый [божественный] разум, плоды которого повсюду, и восторгаться им» [Бруно Д., 2020, с. 50–52]. Едва ли не впервые столь отчетливо в европейской философии мы видим проявленным мотив «Руки», невидимой, действующей за кулисами сознания, плетущей свою пряжу — покрывало Майи, или реальность мира — тайными узелками, с изнанки, для «остолбеневшего взгляда» посюстороннего эмпирического субъекта. Эта же «Рука» направляет и ведет, она есть метафора чувства и интуиции, причастных истине и указывающих — *intentio*-интенциональность — направление нашему познанию, формирующих его склонность-характер; а также своего рода ангел-хранитель или гений. Правда, для Бруно желание есть лишь одна из связей-привязок, пронизывающих бытие и соединяющих нас с предметом нашего желания — да и то, возможно, наиболее грубая: «Значительнейшая часть из этих связующих сил, конечно, связывает людей, а не животных, и больше — людей живого ума, а не глупцов, ведь те, кто изобилует множеством умений и сил [своего разума] и взирают на самые различные стороны вещей, обстоятельства и цели, а следственно, и движимы более разнообразными стремлениями. Человека бестолкового сможет связать побуждаемое лишь природным позывом сильное влечение, а пища его ограничивается несколькими грубыми приправами. Красноречие не смягчает его, не прельщают его ни [нежности] любви, ни музыка, ни живопись, ни прочие изящества [природы]» [Там же, с. 52–53]. Захваченность чем-то одним, одним-единственным образом — странность, иногда свидетельствующая о возвышенности, но чаще — о слепоте и односторонности человека. И все же, самая лучшая аналогия для связи, с позиции ее непререкаемой силы — это именно желание, страсть. Оно же именуется у Бруно «колдовством», в частности, он пишет о тех, «кого околдовывает, захватывая в свой плен (*vincit*), мальчик» [Там же, с. 56]. Мироздание влечет нас к себе своими богатствами, тайнами и красотой, заключенными в нем — и в нас, относительно них — возможностями, соблазняет, привлекает и вдохновляет; этот образ, начиная с Данте, образ романтической связи человека с жизнью-миром-бытием, делается магистральным для всей философии Возрождения. Принято считать, что Ренессанс — это культ Человека, но с тем же, если не с большим успехом, можно утверждать, что в центре его медитаций находится влекущий Человека к себе, воспламеняющий его сердце образ мира — творения Божьего, полного энергий и красот, вызов ему и принадлежность его по праву богоподобия: утонченной разумности, чувствительной души и пылкой воли. Вот почему, забега вперёд, представляется столь интересным поворот, ведущий от Манна к Кингу — мир в нем изъят из уравнения. Венеция хаотична и мерзка, обречена гибели. Красота Тадзио и влечение к ней у Ашенбаха более не метафора влечения к жизни, захваченности красотой мира — разве что природной, да и то скорее картинно-ассоциативной, ностальгической. У Кинга мир вообще погибает. Красота остается одна, она самодостаточна. Или нет? Не потому ли на его прекрасных героях лежит тень рока, что разорвана важнейшая связь между красотой человека и питающим ее порядком мироздания — связь, которая должна быть всеми силами восстановлена, и к этому героическому свершению и призваны герои апокалиптических историй Кинга: вернуть в опустошенную землю воды жизни?

воспетым еще У. Блейком, и Кинг — тигр, зверь расхаживает по самым пугающим страницам его романов). И эта игра встречающихся взглядов у Манна, голодное, неутоленное созерцание друг друга при отсутствии внешнего действия — тоже хороший способ передать растущее на темной стороне души напряжение-влечение, неумолимо выплескивающееся куда-то еще, реализующееся как-то еще.

«Нет отношений страннее и щекотливее, чем отношения людей, знающих друг друга только зрительно, — они встречаются ежедневно и ежечасно, друг за другом наблюдают, вынужденные, в силу общепринятых правил или собственного каприза, сохранять внешнее безразличие — ни поклона, ни слова. Беспокойство, чрезмерное любопытство витают между ними, истерия неудовлетворенной, противоестественно подавленной потребности» [Там же, с. 171].

Но при чем, зачем, в конце концов, здесь апокалипсис, если все, что движет тобой в действительности, есть не более чем личное стремление к удовольствию, к любви?

Тут можно, конечно, дать моралистический ответ — что, мол, вот эти-то стремления и погубят мир, они и есть начала хаоса и гибели. Однако имеется у этого рассуждения и обратная сторона. Герой прибегает к магии, когда не может использовать прямую силу. Магия — обходной путь, сила бессильных («есть ли иной героизм, чем героизм слабых», задается вопросом Ашенбах у Манна), пассивная агрессия; она женское, ведьмовское дело. Применяя магию, ты делаешь не делая. Эта формула, столь привычная Востоку, на Западе ставится под сомнение или откровенно демонизируется. Как это так — делаешь не делая? Ты либо делаешь, либо нет; либо есть у тебя сила, воля, энергия для поступка, либо нет; и этот поступок, он тоже либо совершенно явственен, разбирается на эмпирические свои составляющие — либо его вовсе нет. Петр Верховенский может устроить с помощью реальных манипуляций революцию в России, но не может ее наколдовать, лежа, как Обломов, на диване и формально палец о палец не ударяя.

Третье не просто исключено, по Аристотелю. Оно от лукавого; оно в зоне той жуткой аномальности, наличие которой первым предположил Платон: а вдруг ничто каким-то образом все же впущено в бытие, бытийствует? Если ты сидишь и читаешь газету, а события вокруг тебя вдруг как бы сами по себе принимают желанный тебе оборот, значит, что? Значит, есть еще какая-то сила, устраивающая все это. В «Докторе Фаустусе» это, разумеется, дьявол, плетущий вокруг Леверкюна свои сети, но до поры хитро скрывающийся за пеленой совпадений и судьбоносных случайностей.

Герой магической истории прячет от себя ту свою часть, которая хочет, жаждет того, что происходит. По видимости, он отдается случаю, естественному течению — или даже неожиданному развитию — событий; он «пассивен», по-пастернаковски женственен, он отрекся от воли и дал самому бытию все устраивать. Но по сути, может быть так, что даже и здесь воля никуда не уходила — просто через оставшуюся ей щелочку она протянула, пробросила самую тонкую и долго разматывающуюся из всех своих нитей.

О том, что мир воли полон не только прямых и отчетливых, но и тонких, смутных связей и привязок, странных тропок и глухих проходов (хайдеггеровы *Holzwege*), шатких мостиков и одиноких ожиданий, что он может давать не только мгновенное и очевидное удовлетворение, исполнение желаний — обо всем этом размышляет у Манна такой герой, как Томас Будденброк, причем непосредственно над книгой Шопенгауэра, которая становится его финальным утешением на склоне лет, при мыслях о неизбежности

смерти²³. Воля может вести к цели долгим и окольным путем, заставляя паломника блуждать и иногда даже как будто регрессировать вместо прогресса²⁴. Она может присылать весть из смутного далека (темная зона монады, согласно делезовской интерпретации Лейбница, воспримет весь диапазон бесконечно малых перцепций — эхо, отголоски всех мировых событий отражаются в ней и доходят до нее, как в капле воды для ума заключен весь океан²⁵). Она может соединять через не-встречу и готовить тебе неузнаваемую смену — но это все равно она, вернее, это все равно ты сам.

Тадзио — сама реальность для Ашенбаха²⁶, но это свое ошеломляющее явление она может произвести лишь путем наихитрейшего из всех своих подлогов. Ю. Лотман, рассуждая о природе знаков и информации, которую мы получаем от мира, приходит к выводу, что тут имеет место процесс смешанной природы. Мы не можем, в строгом смысле, познавать то, что уже знаем, — но точно так же не можем и познать нечто полностью неизвестное и непостижимое, вещь-в-себе, объект = x. Информация обеспечивает свою интересность для нас тем, что располагается в идеальном промежутке, лучится золотым светом середины между знанием и незнанием, известным и неизвестным — а то и составляет эту самую золотую середину [Лотман Ю., 1992, с. 14–16]. То, что привлекает нас в ней и к ней — есть именно эта идеально выверенная пропорция, мера соотношения в ней диалектических элементов-радикалов познания. «Рацио», разум — напомним, само это слово означает именно «меру», соотношение, пропорцию. Это то, что отделяет лекарство от яда; обосновывает антропный принцип (идеальное положение Земли в близлежащем космическом пространстве для развития на ней жизни и, в итоге, эволюции этой жизни до разумного состояния). Точно рассчитанная пропорция — успех эксперимента, искра для Гераклитова мирового огня, импульс к движению механизма всей Вселенной. И это также огонь, воспламеняющий нашу душу. Это наша страсть, воля, *impetus* — и одновременно это то, что вызывает в ней ее воспламенение: сама красота, истина и сущность жизни и бытия, тайная формула мироздания, вечность и миг, встреча и откровение, врата рая и исполнение желаний.

Перемещаясь на темную сторону воли — на темную сторону нашей собственной монады, — мы оказываемся в мире, определяемом последствиями принятых нами решений, выраженных нами однажды пожеланий — при том, что сами эти решения и пожелания, равно как и тот факт, что они принадлежат нам, скрыты от нас. Да что там, мы сами скрыты от нас, расколоты на действующего в мире последствий (т. е. имеющего с ними дело, отвечающего) светлого нашего двойника — светлого в смысле невинного, не ведающего — и темное всезнающее начало воли, предопределившее все, что происходит,

²³ Осознав, что его сын и наследник Ганно вряд ли способен продолжать его дело, бизнесмен Томас начинает искать более широкой и утешающей картины своей связи с миром и другими людьми, надежды на преемственность и наследие, пусть она и была бы более странной, размытой, не прямой. «Я надеялся продолжать жизнь в сыне? В личности еще более робкой, слабой, неустойчивой? Ребячество, глупость и сумасбродство! Что мне сын? Не нужно мне никакого сына!.. Где я буду, когда умру? Но ведь это ясно как день, поразительно просто! Я буду во всех, кто когда-либо говорил, говорит или будет говорить «я»; и прежде всего в тех, кто скажет это «я» сильнее, радостнее... Где-то в мире подрастает юноша, талантливый, наделенный всем, что нужно для жизни, способный развить свои задатки, статный, не знающий печали, чистый, жестокий, жизнерадостный, — один из тех, чья личность делает счастливых еще счастливее, а несчастных повергает в отчаяние, — вот это мой сын! Это я в скором, в скором времени — как только смерть освободит меня от жалкого, безумного заблуждения, будто я не столько он, сколько я...» [Манн Т., 2016, с. 606].

²⁴ Отсылка к знаменитому средневековому трактату «Кружной путь, или Блуждания паломника».

²⁵ Делез Ж., 1998, с. 145–171.

²⁶ «Тадзио появляется в новелле как олицетворение реального чуда, как естественное воплощение совершенства» [Федоров А. А., 1981, с. 46].

но скрывшееся от него и даже от самого себя²⁷. Это и есть тот «далекий отголосок», ловя который, пастернаковский Гамлет предчувствует, что случится на его веку.

Герой — наша светлая половина — живет в мире знаков, которые поданы из-за кулис его бытия неизвестно кем; в мире следствий, но не причин, вызвавших их лавину; в мире вещей и явлений, но не их трансцендентальных основ; в мире действий, но не рефлексии. Это «Фауст» с оторванным, нечитанным, забытым прологом на небесах, издевательская проделка Мефистофеля, когда мы обретаем искомое, но не понимаем этого и в результате не узнаем его. «У тебя такие красивые глаза, словно это очень важно, словно это что-то значит», — говорит персонаж одной истории сильно нравящейся ему девушке. Мы никогда не знаем, почему мы притягиваемся к чему-то или кому-то. Но мы чувствуем огромное напряжение в тот момент, ощущение, что вот, свершилась, завершилась — хоть и странным, неполным успехом, прикрыв половину чудесного лица

²⁷ В романе П. Страуба «История с привидениями» (Кинг посвятил его разбору целую главу в своем теоретическом труде «Пляска смерти») огромное внимание уделяется авторской разработке мифа о Нарциссе как метафизически-солипсического откровения, влекущего за собой потерю «невинности» эмпирического субъекта (убежденного, что есть Я — и есть не-Я, все остальное, никак с ним не связанное и никак от него не зависящее). Нарцисс не просто находит в природе некое зеркало для себя; вся природа вдруг становится для него этим зеркалом, он внезапно понимает, что ее сущность сводится лишь к тому, чтобы быть его, Нарцисса, эхом, отражать его. В этот момент он умирает как эмпирический субъект — но отныне он повсюду в ней: в отголосках ветра («луговая арфа» Т. Капоте), в запахах на распустившемся цветке, как Гиацинт. Аналогично и Томас Будденброк у Манна, озаренный учением Шопенгауэра, понимает, что будет жить и после смерти, потому что будет вечно пребывать то единственно истинное в нем, сущность чего составляет сама мировая воля — а умрет лишь индивидуум, который и так является чем-то иллюзорным в сравнении с ней. Томас обретает утешение, что «он» возродится в некоем «юноше», который где-то, когда-то, однажды явится, никак не связанный с ним кровно, но будучи его абсолютным повторением по линии воли-духа. Это тоже своего рода метафизический нарциссизм, желание увидеть в другом себя. Женщина, изначально абсолютно иная, принадлежащая к иным началам и силам мироздания, не может быть частью таких отношений — ее чуждость (вспомним гумилевское определение Евы как «вечно и всюду другой, чужой» для Адама) препятствует проведению в мужском уме этой прямой пифагорейской линии между предшественником и наследником, условными «отцом» и «сыном», умирающей и возрождающейся формами одного и того же. Возвращаясь от Манна к Кингу и Страубу: создавая «Историю с привидениями», Страуб вдохновлялся, как образцом, «Судьбой Иерусалима». Но то, что для метафизика радость, в этих историях становится источником тревоги, а то и ужаса — укорененный в бытии эмпирический субъект не готов расстаться со своей метафизической невинностью. И вот тут интересно было бы предположить, что моральный стержень героев жанра ужасов, как его понимают Кинг и Страуб, — это своеобразная стыдливость, сдержанность («эпохальность», от *erosche*), воздержание от магической гордыни, метафизическое целомудрие. В предисловии к «Ночной смене» Кинг пишет, что влечение к странному всегда сопровождают неловкость и стыдливость, напоминающие те, что сопутствуют человеку при половом созревании [Кинг С., 2018, с. 66]. Как подобает добропорядочному человеку, герой такой истории обязан отвергнуть блуд (блуд во всех смыслах, и как духовный разврат — тоже), отринуть «фурор» неконтролируемого, алчного, «неправильного» проникновения в собственную тайну и призвание его как бытийствующего субъекта. Блуд — растрата, потеря себя (вспомним «утрату», лейтмотив книг Т. Вулфа, уже цитированного нами), излишество («лишнее лишает», по Библиину). Добропорядочный человек должен удовлетворять свои страсти лишь в законном браке. Это может прозвучать старомодно и даже немного смешно, но вот откуда, возможно, романтическая литература заимствует свои архетипические финалы в виде свадеб, рассказывает на тысячи ладов истории об обретении героями единственной истинной любви и т. п. Всеу свое время, как бы говорит нам вечная мораль всех этих сюжетов. Фабула едва ли не любого традиционного романа — это герой, подвергающийся испытаниям и искушениям, принимающий на себя все трудности инициации и взросления, чтобы в финале с честью преодолеть их и постичь сладостное единение с Богом данной избранницей. Это, под всеми своими масками, все тот же рыцарь, паладин, прокладывающий свой путь сквозь все соблазны мира и совершающий подвиги самообуздания во имя своей Прекрасной Дамы. Высшей похвалой мужу главной героини кинговского «Куджо» служат ее слова, что он «как рыцарь, сражался за семейное благополучие с гербом на щите». И кинговский трагизм всегда вращается вокруг опасностей, которые подстерегают человека на путях взросления, обретения истинной любви и жизни в добропорядочном браке (а самое зримое воплощение всего этого — ребенок, как дар и подтверждение того, что ты прошел этот путь, и успешно: стал, состоялся, победил).

своего маской — работа какой-то огромной, непостижимой силы, работа, размах которой равен векам и континентам (у Кинга Барлоу, кичась своим недобрым бессмертием перед людьми, заявляет, что меряет время «континентальными дрейфами»). Томас Вулф говорил, что если внимательно взглядеться, то увидишь, как вчера закончилась в Техасе любовь, которая началась четыре тысячи лет назад на Крите [Вулф Т., 1994, с. 5]. Вдруг встали на место какие-то шестерни, замыкая круг, итожа запущенный однажды процесс. Все сбилось, весь песок просыпался через перемычку часов. Мгновение остановилось, оно прекрасно, и Фауст отправляется в ад — ну, или на круги бесконечного повторения без осознания и понимания. Кинг неоднократно воспроизводит в своих книгах формулу: ад — это повторение. Но повторение — это не только ад, это может быть сама жизнь, сама судьба — все то, что Кинг называет словом *ка*. Это слово, взятое из древнеегипетской религии, первоначально означало «душу», но у него становится существом вселенной. Субъективность бесконечно размытая и потаенная распространяется до последних пределов вселенной, подобно магической ризоме или «струнам» из теории струн.

Все истории, рассказывающие нам о нас самих и о том плоде, который наша же собственная часть вкладывает нам в руку, будут потому делиться на три условные категории.

Это, во-первых, истории, в которых первооснова (подлинные действующие силы-лица, начала) ясна, ведома, выведена на свет. Таковы языческие мифы с их богами и трикстерами, иудео-христианское священное предание, творения вроде «Фауста» с его великолепным введением — «прологом на небесах». Далее, это истории-дежавю, когда основа уходит в сокрытость, но все еще достаточно близка к поверхности, чтобы герои мучились ощущением ее близости, смутным подозрением, что все, что происходит, каким-то невообразимым образом связано, и более того, связано с ними самими. Идеальный символ такой истории и ее героя — Эдип, тянущий за кончик свободной нити клубок роковых загадок, пока еще не ведающий, что, ища причину происходящего, он обречен найти самого себя²⁸. И наконец, это истории, мир которых, по удачному выражению Платона, это вообще уже тень тени, отражение отражения — следующий виток проклятия отчужденной реальности. В них герой, окруженный последствиями, уже даже не чувствует своей связи с ними, этого могучего взаимного притяжения. Вместо него его чувствуют автор — и читатель, с которым автор делится подозрениями. Такие истории — хроники их своего рода перешептываний за спиной героя, исчисление знаков, которые не столько судьба подает герою, сколько автор — читателю (не обязательно конкретному, это как письмо, отправленное в бутылке): смотри, разве не странно... и почему он этого не видит?.. а ты видишь?.. Такие истории можно было бы назвать постмодернистскими, если бы с этим словом не ассоциировались скорее насмешка и упадок, нежели серьезные и, в целом, трагические материи. Условно «постмодернистским» в них выступает вот эта интерсубъективность, упразднение привычных стен между рассказчиком и аудиторией, подразумевающая включение последней — необходимое — в процесс истолкования сущности происходящего, потому что герой, пойманный в его паутину, совсем уже слеп и бессилён, и сам себе помочь не может. Собственно, это палимпсестные истории, которые становятся энергичными сюжетами популярных жанров, второй-третий слой штукатурки поверх мифа и классики. «Забвение бытия» настолько сильно на этом этапе, и штукатурка лежит уже настолько плотно, что требуется проницательный взгляд со стороны, чтобы догадаться, что под ней. Требуемся *мы*. Мы — новое героическое начало такой истории, приходящее, со своими

²⁸ Сюжет о герое, ищущем, не ведая того, самого себя, Кинг обыграл в повести «Потаенное окно, потаенный сад» [Кинг С., 1993].

догадками и прозрениями, на помощь ее запутавшемуся, потерянному герою-персонажу. Мы контрагент его темной половины, раскручивающий-разрубающий узлы ее загадок и ловушек, и одновременно мы — ее замена: мы призваны стать магическим протезом утраченной героем-персонажем части, возместить ее утрату и исправить все, что она натворила. Так из «взгляда извне» мы эволюционируем сначала до восполнения героя (освобождающего его от его демона), а затем и до бога этой истории, который «недвижимый, все движет» и «ума мановением все потрясает» — потому что вмешательство наше не буквально, оно в первую очередь интеллектуально: мы призваны как разгадыватели загадок из трансцендентного запределья. Мы знак того, что магия темной стороны начинает работать на восстановление целостности, а не на усугубление раскола. И теперь ее тонкие ниточки, ее тайные шепоты не заклинаят героя-персонажа извне, из-за кулисы, превращая его в марионетку, безвыходно блуждающую с завязанными глазами по сцене желания. Теперь они захватывают нас и затягивают в его мир, чтобы помочь ему и исцелить его. Все должно проясниться. И потому эпоха новейшей литературы — это эпоха исследований и критики, не менее значимых, чем оригинальные произведения, которым они посвящены, эпоха комментариев, примечаний и глоссариев, эпоха семиотики — науки отличия знаков и их истолкования. Это эпоха психоанализа, обращающего внимание на подрагивание руки, а не на громогласные монологи, эпоха подтекста, символа и лейтмотива, царство последних вещей, а не первых.

Мир произведений Кинга — это как раз такой мир, мир в значительной степени исполненный знаков, дважды отраженных, запутанных указаний. Потому в поисках разгадки его следует внимать не тому, что автор говорит прямо, доверять не тому, с чем герои его непосредственно имеют дело, вовне или внутри себя (если отталкиваться от этого, конечно, мы нигде не обнаружим у Кинга ничего и приблизительно похожего на «Смерть в Венеции»), в каких направлениях действуют. Скорее, имеет смысл скрупулезно развинчивать его мизансцены, исходя из самого наличия в них в определенном контексте тех, а не иных персонажей, образов, ощущений. Тени и то, как они легли, как запечатлены в тексте их взаимоположения, могут подсказать, где солнце этого мира, откуда, из царства каких идей оно светит.

Мир «вторичного забвения» порой настолько безыскусен, незамысловат, настолько напоминает предельно очищенный, едва ли не позитивистский мир субъектов, действий и событий, что подозрение начинает вызывать сама его плоскостность. Разрывает ее (как в «Золотом ключике» требовалось разорвать нарисованный фон, чтобы проникнуть в Страну Чудес) мистический, эсхатологический мотив, чуждый и даже враждебный этому псевдоупорядоченному, квазирациональному полумиру. Все, что остается от загадки, спрятанной под его поверхность, это темный крик беспокойного мертвеца или погребенного заживо, как у Э. По в «Падении дома Ашероу». И эта неслышимая, но мощнейшая вибрация приводит в какой-то момент к яростным конвульсиям внутри сюжета, вызывающим возмущение читателя-реалиста, — ко всем тем апокалиптическим испытаниям и перекореживанию бытия, каковое, по видимости, и составляет суть жанра ужасов.

Однако же эти конвульсии вовсе не дают нам подлинного понимания происходящего — они лишь оргии разрушения, призванные показать, насколько все с описываемым в нем миром не в порядке.

«Судьба Иерусалима» не сразу и не очевидно демонстрирует нам, что удар, который она наносит по реальности, — это тройной удар, что карта ее боевых действий предполагает тройную стратегию, три основные линии смысловой атаки.

Во-первых, это широкая, сложно сплетенная сеть Танатоса, набрасываемая на мир бесхитростных сущностей. Тут тебе и зловещие предчувствия конца, и нескончаемое кармическое эхо былых проклятий, и вторжение новых болезней, и общая изношенность экзистенциального фона (часто принимаемая исследователями за элемент социально-политической критики²⁹). Это всплески люмпенского насилия и идеологический сплин интеллектуалов. Город, подчеркивает Кинг на этом уровне, обречен и сам знает это, он знает о поджидающей его темноте [Кинг С., 1993, с. 204]. Самое тьма «поглощает» его первые жертвы ей [Там же, с. 81]. Город умер, возвещает героям страж порядка, призванный охранять его [Там же, с. 384]. Возможно, что и Бог умер, вторит Ницше местный спивающийся священник — Фрейд и электричество убили живую веру былого, с ее истинным светом и неподдельной тьмой [Там же, с. 152, 291]. Ценностный кризис, отчаяние, опустошение захватывают души героев. Но и природа не дает им утешения. В мире, лишившемся стержня, не может быть даже естественной смерти, естественного конца; смерть в нем означает, что тебя «хватает монстр» [Там же, с. 141]. Мир в перспективе жанра ужасов, как его исповедует (лучшего слова не подберешь) Кинг, это мир, который настолько отдалился от собственной истины, настолько потерял с ней контакт, что вернуться в него (и вернуть его себе) она может только посредством катастрофического его коллапса.

На эту идею играет эпиграф второй части книги: «В колонне этой есть просвет. / Ты видишь в нем царицу мертвых?» Комментируя как-то другой свой рассказ, Кинг снова обратился к этому месту и сказал: «Со времени «Судьбы Иерусалима» я пишу о столбе истины, в котором имеется дыра... о том, как человек натывается на эту дыру» [Кинг С., 1994, с. 630]. Истина приходит в мир как царица мертвых, как воплощение ужаса и конца. Анаксимандровы вещи, взявшие у Первоединого в долг, чтобы существовать, трепещут момента, когда долг придется отдавать. Мир ужаса — это гностический мир, отгородившийся от того, что его породило, и способный встретиться с ним лишь в предельно искаженной перспективе кошмара, в агонии своего финала — и собственно, финал обещает ему лишь агонию.

С другой стороны, Кинг выставляет декорации Эроса. Что, конечно, не случайно. Как Ашенбах у Манна перед лицом надвигающейся на Европу эпидемии предается своей влюбленности в Тадзио, а Живаго, пока бушуют волны революционных потрясений, улучшает, лавируя на их гребнях, свое недолгое счастье с Ларой, так и кинговский Бен Мейрс в апокалиптические для родного города времена переживает милый, в чем-то «подростковый» роман со Сьюзен. Но Кинг не был бы Кингом, если бы все у него было так просто. Мир ужаса — это именно что мир фальшивой простоты, находящийся в напряженной отчужденности от собственной глубинной сложности (как у Г. Померанца «поверхность» не совпадает с «глубиной», а то и противостоит ей) и потому обреченный на жесточайшую отдачу от обратного столкновения с ним. Соответственно, Кинг здесь намечает — самым расплывчатым пунктиром — третью стратегию своей книги: тему тонких связей между всем и всем, линию отражений и намеков, перевернутых картинок и скрытых посланий.

Вчитаемся в самую первую фразу романа: «Почти все думали, что мужчина и мальчик были отцом и сыном» [Кинг С., 1993, с. 6].

²⁹ Так, Вадим Эрлихман, блистательный переводчик лучших романов Кинга и заодно автор его первой отечественной биографии, доходя до «Судьбы Иерусалима», уподобляет ее... распутинскому «Прощанию с Матерой» [Эрлихман В., 2006, с. 117], а Кинга, соответственно, изображает кем-то вроде американского реалиста-почвенника, только с приправой из жанровых страстей. С его точки зрения, в своем романе Кинг оплакивает уходящую простоту американской сельской глубинки, а Барлоу — это «метафора железной поступи прогресса». Странноватое, но очень русское прочтение, поднимающее извечный вопрос: почему же нам так трудно воспринимать основной посыл литературы ужасов и мы все время пытаемся заменить его чем-то более приземленным и доступным?

Если ненадолго забыть, что речь идет об истории ужасов, главные герои которой объединены противостоянием мистическому злу, — что может прийти в голову, когда читаешь нечто подобное?

Пролог, открывающийся этой фразой, описывает, как Бен и спасенный им из Салемс-Лот мальчик Марк скитаются по юго-западу Америки (на побережье Тихого океана тоже забредают). Они беглецы, без документов. В конце концов, они перебираются в Мексику, обустриваются недалеко от границы. Мексика — вечный рай для бегущих из Америки, в чем-то фольклорный образ, воспроизводимый во множестве историй, например, о преступниках, рвущихся на свободу. Уильям Берроуз, один из лидеров бит-поколения, изображал Мексику, в частности (отталкиваясь от личного опыта), и как прибежище американских гомосексуалов, придушенных пуританскими нравами родной страны.

Трудно сказать, имеет ли Кинг в виду нечто хотя бы приблизительно подобное. С одной стороны, он незапятнан, чист, строго гетеросексуален; нигде у него не найдешь и следа таких «фресок желания», каковые представляют из себя всем известные страницы «Смерти в Венеции» Манна (и не только), открыто воспевающие влечение к прекрасным юношам. За одним интересным исключением, но о нем позже.

С другой стороны, образы двусмысленного Эроса, игра неоднозначных лейтмотивов, щедро рассыпаны по текстам Кинга, особенно ранним, к каковым относится и «Судьба Иерусалима». Разумеется, и это можно объяснить, причем больше чем одним способом. Во-первых, Кинг не ханжа и вообще в достаточной степени реалист, чтобы не игнорировать человеческую телесность и сексуальность. Он один из тех честных и смелых писателей, кто называет лопату лопатой, если уж видит ее. Во-вторых, что намного важнее, Кинг отдает себе отчет в эротическом символизме некоторых фигур жанра ужаса, в котором он работает, особенно фигуры Вампира (о чем он пишет в сборнике эссе «Пляска смерти» — главном своем теоретическом труде). Т. е. в данном случае он выступает не только как незашоренный, непредвзятый в моральном отношении человек, но и как профессионал, досконально знающий свою область и использующий все предоставляемые ею ресурсы. Упрекнуть его не в чем. Конечно, любого писателя, имеющего дело с любой разновидностью Эроса, можно обвинить в общей «непристойности» (и кого только не обвиняли, в том числе и Кинга), вне зависимости от нюансов. Так или иначе, у Кинга имеется и дополнительная гарантия от посягательств на его моральный облик — многие, реагирующие в первую очередь на крупный план его произведений и на жирно выведенные там линии, склонны скорее обвинять его в гомофобии, о чем и сам он хоть и с раздражением, но не без толики похвальбы свидетельствует в своей автобиографии: мол, для некоторых читателей — и много таких — я «матерщинник, расист, гомофоб» [Кинг С., 2003, с. 200] и в принципе персона нон грата в приличном обществе.

Тем не менее, общий план у Кинга способен представить нам несколько иную картину, выписанную, как правило, очень изящными и замысловатыми штрихами.

Барлоу, прибыв в Салемс-Лот, селится в доме Марстена — убийцы и гомосексуального педофила. Эпидемия вампиризма начинается с убийства мальчиков, а не девочек. Констебль, наводящий справки о Барлоу и его человеческом помощнике-компаньоне Стрейкере, подозревает, что они находятся в гомосексуальной связи. Описывая специфическое изящество Стрейкера, Кинг сравнивает его с танцором. Облик самого Барлоу описывается как чрезмерно чувственный — более того, священник Каллаген, увидев его, узнает в нем существо из своих интимных детских кошмаров [Там же, с. 338]. Опять же, сколь размыты у Кинга границы между внешним и внутренним, между вторжением зла и призывом его (вампира следует пригласить, впустить)! Позже,

вернувшись к образу Каллагена в эпосе «Темная башня», Кинг откровенно признает, что священник — гей.

В письме, адресованном Бену и его соратникам, Барлоу хвастается, что его «ритуалы были древними, когда ритуалов вашей церкви еще не было и в помине» [Кинг С., 1993, с. 321]: чем не намек на исповедуемую им религию разврата?

Тут, конечно, можно возразить, что все эти детали и признаки скорее играют на гомофобию Кинга, раз уж они все принадлежат сплошь злодеям его истории, располагаются на темной стороне его онтологии. Однако это не совсем так.

Бен Мейрс, главный герой «Судьбы Иерусалима», — одинокий, странный человек. В детстве он пережил сильно травмировавший его загадочный опыт в доме Марстена. Его жена погибла в аварии (что служит источником дополнительных подозрений со стороны местных жителей к нему), детей у них не было. Своему учителю Мэтту Берку, когда тот предлагает открыть горожанам правду о вампирах, Бен говорит, что те скорее поверят, что они сошли с ума или являются тайными гей-любовниками. Да, на переднем плане романа ярко выписанный роман Бена со Сьюзен. Но Сьюзен в конце концов гибнет — Барлоу обращает ее в вампира, и Бену самому приходится ее убить. Более того, в последнем описании Сьюзен, лежащей в подвале дома Марстена, присутствует одна труднообъяснимая аналогия — она неожиданно кажется похожей на «сайгонских проституток» (Вьетнам очень недалеко по времени и от написания «Судьбы Иерусалима», и по внутреннему календарю романа). «У этих девиц в чертах лица не было зла — только печальное знание мира. Лицо Сьюзен было другим, но невозможно было определить отличия». Она «обрела мрачную красоту» [Там же, с. 324–325].

Тут, конечно, самое время вывести на сцену утонченного критика-символиста (а то и фрейдиста) и развить линию политических аллюзий романа Кинга, включив его в череду мощнейших осмыслений трагически-травматического опыта Вьетнама в американском искусстве тех и последующих лет. Это не то чтобы неоправданно (Кинг и впрямь часто обращается к теме Вьетнама, в той же «Судьбе Иерусалима» это не последний по значимости мотив). Так что все может получиться, и даже очень вкусно³⁰. Но если предположить, что Барлоу в данном раскладе — не вульгарный намек на агрессивный милитаризм-капитализм (кровопийца, развязывающий войны и превращающий молодых людей в убийц, а девушек — в обслуживающих их проституток), то выйдет нечто куда более прямолинейное.

Бену нравится Сьюзен; он любит ее, он спит с ней, он ей «практически муж». Но в последний момент она изменяет ему, вольно или невольно, с вечным демоническим Другим. В таком повороте сюжета дает о себе знать традиционный мужской комплекс-страх перед старшим, более опытным и умелым любовником-соперником — а иногда и наоборот, более юным, жовиальным. Тема эта в книге не примысленная, измены, причем неравновесные, в обе стороны, «Судьба Иерусалима» отыгрывает по полной, хоть и среди второстепенных персонажей. Да и сам Барлоу претерпевает по ходу действия магические метаморфозы — если начало книги застает его старообразным, то ближе к ее финалу он омолаживается и становится по виду чуть ли не свежее Бена, который совсем еще не старый человек, и даже не мужчина среднего возраста.

Итак, Барлоу здесь выступает скорее в роли подавляющего Другого. Он фактически аналог Куилти из набоковской Лолиты; и, как и у Набокова, убийство Гумбертом развратника Куилти не спасает ни Лолиту, ни ее с Гумбертом отношения. Сьюзен сама толком не может объяснить, что тянет ее в дом Марстена, и злится на себя за это. В результате она попадает к Барлоу, становится его собственностью. И глядя на нее,

³⁰ Более того, Кинг сам подчеркивает символический характер многих произведений в жанре ужасов; они исполнены аллюзий, отсылающих к тем или иным реальным событиям, явлениям и конфликтам, будь то холодная война или Вудсток [Кинг С., 2018, с. 71–73].

когда она уже потеряна для Бена и остальных, предсказуемо и очень по-мужски видеть в ней «шлюху» (ведь гибель и падение — одно и то же, для женщины так точно).

В конце концов, все гибнут. А Бен остается с Марком. Мужчина и мальчик — Кинг реализует старейший гомосексуальный фетиш.

Но и Барлоу отнюдь не так прост. Он не любит Сьюзен, хоть и отнимает ее у Бена. Для него она не более чем пища, что он, опять же, подчеркивает в своем письме. Столь же сложно его отношение к гомосексуальности.

С одной стороны, Барлоу связан с нею тысячью эфемистических нитей, которыми Кинг пронизывает свой текст. С другой — по всей видимости, отвечая сам подобным критериям и развязывая в одержимом им городе эпидемию кровавого блуда, Барлоу вовсе не символ свободы и раскрепощения, эдакой пусть разрушительной, но все же революции. Он архаик и закрепоститель, его царство — непреодолимая дикость и табу на любовь (как и у дьявола Леверкюна). Вампиры не могут любить, убеждает Бена доктор Коди — которому Кинг хитро передоверил ведущую скрипку в ассоциативном сопоставлении Сьюзен с проститутками. Никак — ни традиционно, ни даже нетрадиционно (хотя гомосексуализм, кстати, древнейшая мировая традиция, так что это вопрос, применимо ли к нему вообще данное определение). Марку Барлоу обещает: «В моей церкви ты будешь играть роль певчего-кастрата» [Там же, с. 321]. Стрейкер, поймав Марка, жестко связывает его и притом насмехается над причиненными мальчику телесными неудобствами, суля ему долгую-долгую, но лишенную удовольствий жизнь [Там же, с. 277]. Марк, однако, находит способ выпутаться из узлов Стрейкера, не пожертвовав самым драгоценным, — и это великолепная метафора гибкой (во всех отношениях) юности, готовой бороться с тоталитарными ограничениями и одолеть их. Двадцать лет спустя Кинг снова применит этот прием в романе «Безнадега» (тоже история обреченного маленького городка из американской глуши). Там мальчик Дэвид бежит из тюрьмы обезумевшего шерифа сам и помогает бежать другим, причем довольно оригинальным и даже эротичным способом — раздевшись догола и смазав все свое тело мылом. Только так, хоть и все равно не без труда, он может протиснуться через прутья тюремной решетки.

Школьный хулиган кричит Марку, что тот «педик»³¹. Конечно, это обычное подростковое грязнословие плюс люмпенское желание оскорбить более развитого и утонченного человека. В Мексике Марк спрашивает у Бена, любит ли тот его, и, получив утвердительный ответ, обнимает его и плачет. Это не обязательно что-то значит помимо обычной человеческой привязанности, тем более усиленной одиночеством персонажей и выпавшими на их долю испытаниями, не говоря уж о нормальной фиксации

³¹ Кстати, именно этому хулигану Марк задает взбучку — притом не теряя своего достоинства и изящества. Казалось бы, проходная сцена, но учитывая все, что мы сказали о торжестве «грубых начал», воплощенных в мальчике Яшу у Манна, зеркальность/обратность двух этих моментов у того и другого писателя завораживает. Там, где Тадзио терпит ущерб (а Ашенбах сочувствует), кинговский мальчик очень даже может за себя постоять, да еще и справиться с трудностями самостоятельно. «Положительно прекрасные» персонажи Кинга не только внешне привлекательны, но и развиты духовно и телесно; они, проще говоря, полноценны. В то время как Манн проводит мысль, что красота всегда лишь часть системы отношений, что она символически неполна и нуждается в ином: в созерцателе, в творце-оформителе, в субъекте-символе, в мире, в конце концов.

«старший-младший», лишенной какой-либо сексуальной подоплеке. Пазл складывается, только если обратиться к другим произведениям Кинга³².

Если в «Судьбе Иерусалима» погибал лишь маленький город, то в эпопее «Темная башня» фоном странствий героя — стрелка Роланда — в поисках загадочного центра-стержня всего сущего, Темной Башни, становится целый погибший мир (возможно, что и не один). Потерянный в бескрайней пустыне, где он пытается преследовать мистического «человека в черном», знающего и могущего указать ему дорогу к Башне, Роланд набредает на руины дорожной станции. Там он обнаруживает мальчика Джейка, прячущегося в подвале. Джейк попал в мир Роланда неведомо как — точнее, через магические двери, открываемые человеком в черном: весьма прозрачная метафора партеногенеза, покровителем которого этот персонаж Кинга выступает во множестве его произведений. Он дает матерям детей без отца, но он же дает отцам дитя без матери. Джейк — тоже своеобразный подарок Роланду от человека в черном. Роланд сразу понимает, что мальчик — какая-то ловушка, только не понимает, в чем ее суть [Кинг С., 1994, с. 59]. Джейк дает изнуренному Роланду воды — символ жизни, но и любви тоже. У него «хорошенький рот, изгибающийся в слабой улыбке» — чрезвычайно характерная примета образов эпохи Возрождения, изобилующей в том числе гомоэротическими мотивами.

Общение героев развивается стремительно.

«— Тут есть еще, — сказал Джейк. Он взял жестянку и пошел в дальний конец конюшни. На полпути он остановился и неуверенно улыбнулся Стрелку. Тот кивнул ему. Мальчик был симпатичный, хорошо сложенный, лет девяти» [Кинг С., 1994, стр. 51].

Человека в черном Джейк принимает за священника и, остерегаясь, не выходит из своего убежища. Это еще один символ амбивалентной роли зла у Кинга — одновременно разрушающей и дарующей что-то, подавляющей, но и намекающей на возможность своего антитезиса.

Роланд понимает, что через мальчика каким-то образом приблизился к человеку в черном. Параллельно привлекательность Джейка все больше вызывает к нему.

«Мальчик вскочил на ноги. Он был высок, у него была стройная, прямая фигура. Руки были тонкими, но кожа, хоть и загорелая, не шелушилась и не трескалась. «Он полон соков, — подумал Стрелок. Он опять отпил из жестянки. — Он полон соков, и он не из этих мест» [Там же, с. 52].

Пытаясь разгадать загадку появления мальчика, Роланд приходит к любимой мысли Кинга: он, он сам каким-то образом хотел этого, это уже не человек в черном играет на «плохих струнах», а он сам [Там же, с. 153]. Это он призвал мальчика сюда,

³² В предисловии к сборнику «Ночная смена» Кинг уподобляет страх слону, которого ощупывают слепые, и потому каждому кажется что-то свое: нащупавший ногу решает, что это колонна, нащупавший хобот — что змея, и т. п. Но там же Кинг проводит аналогию между страхом, смертью — и сексом [Кинг С., 2018, с. 66–68]. Секс, Эрос — тоже загадочная, огромная вещь, красота, которая, как думает Бартон Доуз в «Дорожных работах», может простираться и на мили. В центре ее, как и в центре смерти, — Тело, наше тело, вся его непознанность и связь с другими телами, реальная ли, возможная, какая еще. Чтобы вобрать все аспекты красоты, требуется движение к этому огромному, и движение (вращение) вокруг него, подобное обходу всей экспозиции (габитус культурного человека) или облету колоссального небесного объекта. Или написанию/прочтению весьма значительного числа книг.

к себе, притянул каким-то отдаленным, смутным, бессознательным напряжением воли, о котором мы уже столько говорили прежде.

Когда мальчик рассказывает ему о себе, Роланд быстро выцепляет главное: в своей прежней жизни мальчик был одинок (никаких друзей, только знакомые), у него не было близости с родителями (отец его описывается как жесткий и безэмоциональный мачо-бизнесмен, мать часто ему изменяет и мало заботится о сыне). В сердце Джейка, невзирая на юный возраст, уже проросли «ростки ненависти к самому себе» [Там же, с. 56]. Интересно, почему; только ли потому, что, согласно распространенной психологической теории, дети склонны винить самих себя за плохое или индифферентное обращение с ними родителей? И хотя мальчик не вводил Стелку в тонкости относительно «своей непонятной раздвоенности, это было достаточно прозрачно для того, кто хочет увидеть» [Там же, с. 58]. Все употребляемые здесь Кингом слова — «одиночество», «непонятная раздвоенность», «ненависть к себе» — могут многое сказать сами по себе, особенно финальная сентенция о прозрачности.

Пусть в итоге Джейк кажется Роланду «мирным и безобидным, но Стелок не верил, что он безобиден. Он вызывал какое-то мертвенное чувство, дух предчувствия. Ему не нравилось это чувство, но ему нравился мальчик. Очень нравился» [Там же].

Неожиданно и лавинообразно от встречи с Джейком меняется и внутренний фон личности Стелки. Он, не относивший себя к людям, которые любят копаться в себе, в своем прошлом, даже считавший себя «существом без воображения, тупицей», ощущает вдруг, как внутри него рушится некая преграда, и его захлестывает целый поток мыслей, воспоминаний, ассоциаций — интенсификация эмоциональной жизни, животворная интроспекция.

«Стелок некоторое время наблюдал за ним, вспоминая свое собственное детство. Обычно оно казалось ему чужим. Но сейчас детство вдруг стало трогательно близким... Ему казалось, что если он закроет глаза, он услышит первых весенних птиц, запах зелени и почти летний запах свежестриженного газона... Это было непохоже на него — так погружаться в прошлое» [Там же, с. 58, 61].

Но он погружается, и вспоминает все — своих родителей, друзей, весь тот прежний, «зеленый и теплый мир», которому он когда-то принадлежал и который пропал навсегда. При этом его мысли демонстрируют отчетливый лирический уклон. В его сознании даже крутятся стихи. Задумавшись о своем старом учителе, наставнике в боевых искусствах Корте, «чье лицо было покрыто шрамами от камней, пуль и разных тупых предметов. Это были шрамы войны» [Там же, с. 59], Роланд задается нестандартным для себя вопросом, а «была ли когда-нибудь у Корта любовь, которая смягчила бы эти величественные шрамы. Вряд ли» [Там же].

Все доходит до того, что Роланд начинает мурлыкать себе под нос песенку о любви — совершенно невероятное для него поведение [Там же, с. 60].

Несомненно, что именно мальчик производит в Стелке все эти изменения. Кинг фактически представляет нам здесь, пусть сжато и без особых подробностей, основную идею отношений старшего и младшего, зрелого мужчины и юноши, в античности — взаимообмен опыта и чистоты, искушенности и непосредственности, силы и уязвимости. Что неудивительно, учитывая, что Стелок — воин. Тадзио Манн тоже именует в финале своей новеллы «психагогом», т. е. тем, кто налаживает связь человека с его собственной душой, отворяет животворные каналы между активным прагматичным «я», базирующимся, как правило, в «здесь-и-сейчас», и поддерживающей его ресурсной базой эмоций, воображения, памяти, связей с миром, другими и глубинами собственной личности.

Кинг в своих описаниях, в отличие от классиков и мастеров беллетристики вроде Манна, лаконичен и сдержан. Но все же, когда он дает нам сцены с Роландом и Джейком, мы захвачены картинностью их образов и поз друг относительно друга — притом совершенно не вычурной, не манерной, а спокойной и естественной.

«Он сел рядом с мальчиком, который лежал, положив одну руку под голову. Красивый мальчик» [Там же, с. 59].

Точно так же и Тадзио вдохновляет Ашенбаха — но то, что у Манна пылает яркими, полуденными красками европейски-пышного искусства, у Кинга выписано приглушенными теплыми оттенками, отсветами от дрожащего огня масляной лампы в сумерках, которую зажигает Роланд, сидя с Джейком на обветшалом крыльце дорожной станции. Эти сцены окрашены ностальгией, смутным томлением, в них звучит голос простора и дали, неразборчивый, но чистый.

«Мальчик просительно глянул на него.

— Можно мне спать с вами в конюшне?

— Конечно. — Стрелок повернулся и подобрал лампу. — Пошли.

Они вошли в конюшню вместе» [Там же, с. 61].

Далее происходит много всего. В погоне за человеком в черном Стрелок, помимо прочего, спасает Джейка от контакта с Оракулом — женским демоническим духом, суккубом, заточенным в кругу древних камней. Это весьма характерный ход — мальчик не допускается до половой инициации с участием женского начала, а само это начало изображено как негативное, опасное и разрушительное, хотя взаимодействие с ним порой необходимо.

Также Роланд делается все более заботливым по отношению к Джейку.

«— Я соберу дров, — сказал мальчик.

Стрелок улыбнулся.

— Нет, ты не пойдешь. Садись, Джейк.

Чья это могла быть фраза? Какой-нибудь женщины?» [Там же, с. 82].

Роланд смягчается. Он уже Джейку не только символический отец, но и мать. Он штопает ему рубашку и, «изумленный собственным жестом», треплет мальчика по волосам.

Но Джейк становится для Роланда источником не только простых, теплых и человеческих ощущений. В ночном кошмаре, когда Роланд вспоминает страшный для него эпизод из прошлого — гибель возлюбленной его молодости, Сюзан (Кинг очевидно был заиклен на этом имени в ранний период своего творчества), Джейк тоже появляется, и весьма художественно притом.

«Мальчик выглядывал из окна, как алебастровая статуя святого в соборе. У него были мраморные глаза. Шипы пронзили лоб Джейка. Роланд вскрикнул и проснулся — огонь обжег его. Поворачиваясь, он попал одной рукой в гаснущие угли. Он поднес руку к лицу, чувствуя, как улетает сон, оставляя только образ Джейка — алебастрово-белый, святой для демонов» [Там же, с. 84].

Намеренно или случайно, но Кинг воспроизводит здесь еще один знаменитейший фетиш гомоэротического искусства — в образе Джейка-мученика угадывается святой Себастьян³³.

Когда Роланд уносит мальчика из круга камней, куда того заманил Оракул, «лунный свет, падающий на лицо Джейка, опять напомнил ему о святом из церкви, о неведомой алебастровой чистоте. Неожиданно он крепко обнял Джейка, поняв, что любит его» [Там же, с. 85]³⁴. Чувство это взаимно.

«Стрелок уснул. Когда его дыхание стало медленным, спокойным и ровным, мальчик открыл глаза и взглянул на Стрелка с выражением, которое очень походило на любовь. Последний огонек затрепетал на секунду и погас» (Там же, с. 105).

Но образы святости и жертвенности не случайны, равно как и недоброе предчувствие, испытанное Стрелком по поводу Джейка в самом начале. Неумолимая логика его странствия требует от него, чтобы мальчик был принесен в жертву, иначе цель его никогда не будет им достигнута. На этом месте круг ассоциаций резко меняется, и Джейк сравнивается уже с ветхозаветным персонажем — Исааком, обреченным на заклание от руки собственного отца. В отличие от Авраама, Роланд ведом не Богом и не ангелом Божьим, и потому жертва действительно осуществляется. Джейк тонет в подземной реке. Водная стихия у Кинга здесь — не полноводный открытый океан, на берегу которого резвится Тадзио, рожденный из пены морской. Она ушла глубоко под землю, она течет «в вечной тьме под пустыней». Ею, ее крошечными глотками, добытыми из этой тьмы старыми проржавелыми механизмами (ветшающими формами прежнего искусства)³⁵, поит Роланда Джейк на станции. И в нее же он возвращается, растворяется в ней. Роланду остается безводная пустыня его скитаний, мертвые огромные формы эпоса — он Ашенбах, взошедший на гору вместо того, чтобы ехать к морю, он пожертвовал своим Тадзио, в его мире Тадзио нет места, и он действительно обречен. Этот мир — отступившие во тьму воды жизни и любви, иссякший «океан доверья» М. Арнольда³⁶, «ракушки в песке, который когда-то был морем».

После гибели Джейка Стрелок думает, что теперь он проклят. Но механизм этого проклятия, как он воображает его себе, очень сложен.

«Он понял, что отныне всегда будет бежать от убийства. Он понял, что дальше может пасть еще ниже, и содеянное покажется ему незначительным, и все же он будет бежать от него сквозь города, по коридорам, с кровати в кровать; он будет бежать от лица мальчика и пытаться похоронить его, прибегая к разным уловкам или еще большим разрушениям только для того, чтобы войти в последнюю комнату и увидеть его в свете свечи. Он стал мальчиком, мальчик стал им. Он стал вурдалаком, обратном по

³³ Которым, разумеется, вдохновлялся и Ашенбах.

³⁴ В замыкающей книге цикла Роланд подтверждает, причем дважды, один раз — над могилой Джейка, в другой — у дверей самой Башни, что не просто любил Джейка, но любил его даже больше Сюзан.

³⁵ Однако ж, насос, качающий эту воду, — одна из немногих вещей в рушащемся мироздании «Темной Башни», которая все еще работает. В «Сердцах в Атлантиде» Кинг сравнивает книги с насосами — чем больше сил вложишь, тем больше в ответ получишь [Кинг С., 2004, с. 564]. «Как писать книги» завершается характерным для Кинга обращением-напутствием к Постоянному Читателю: «Писательство — это волшебство, как вода жизни, как любой творческий акт. Пей и наполняйся» [Кинг С., 2001, с. 296]. Роланд объясняет долговечность и функциональность насоса тем, что он, возможно, работает на атомной энергии [Кинг С., 1994, с. 59]. Это может показаться каким-то бездуховным техницизмом, если только не вспомнить, что непрестанная ядерная реакция кипит в сердце звезд, так что для Кинга сказать нечто такое — это самое близкое к дантовой формуле про «любовь, что движет солнце и светила».

³⁶ Чье знаменитое стихотворение «На побережье Дувра» Кинг взял эпиграфом ко второй части романа «Дорожные работы».

собственному желанию, и в глубоких снах он будет превращаться в мальчика и говорить на странных языках» [Там же, с. 136–137].

Эрос и Танатос предельно близки и во многом схожи. Механизм отождествления с жертвой, описанный здесь, наводит на мысли не только о мистерии вины, возложении на себя ответственности за чужую потерянную жизнь, но и о странной зеркальности, извечном нарциссизме гомоэротического желания, неоднократно описанных психологами³⁷, когда в любимом, в силу вашего подобия, ты видишь самого себя³⁸.

В своих ранних произведениях Кинг неоднократно обращается к темам любви и страха как основным отношениям, связывающим родителя и ребенка. Как правило, в роли последних выступают отец и сын. Все это в целом было бы значительной банальностью, если бы только и любовь, и страх не подавались автором столь конкретно и отчетливо, так, чтобы одна балансировала на грани двусмысленной чувственности, а другой — сваливался за грань гротеска. Педалирование Кингом непостижимых ужасов, с которыми сталкиваются его герои, подчеркивает, что и любовь, лежащая на другой чаше весов, необычна. Проще говоря, рост ужаса и его характер отражают рост и характер любви. Если бы лирический герой Кинга (единственный и неизменный при всех своих трансформациях от книги к книге) просто любил бы некоего другого человека, ближнего своего, и просто боялся бы за него — т. е. если бы его эмоции вращались в кругу чего-то обыденного, — Кингу не было бы нужды облекать его психодрамы в столь фантастические формы.

Кинг-человек во многом сформирован опытом вьетнамской войны — хотя, вот ведь ирония, сам он на ней не бывал (правда, застал ее в призывном возрасте, но — плохое зрение), и прямо о ней никогда не писал, вплоть до и за исключением «Сердец в Атлантиде», а это довольно поздняя книга. Кинг-писатель всегда был склонен к мифологизации своих переживаний. Кинг-родитель (а он отец троих детей — двоих сыновей и дочери) явно испытывал кризис доверия к миру и конкретно к своей стране, которая однажды уже бросила своих детей в мясорубку по весьма смутным мотивам, а значит, способна сделать это вновь. Всего этого, несомненно, достаточно для формирования примерно половины того комплекса «любви и страха», который мы застаем на страницах его ранних произведений. Что до второй половины («темной половины», если использовать выражение самого Кинга — темной зоны его монады), с ней все не так ясно.

С одной стороны, красота жертвы — прием более чем распространенный в искусстве, когда мы имеем дело с трагедийным подходом к любой человеческой деятельности, осуждаемой нами как нечто негативное, особенно к наследию войны. Нам важно показать, символическими средствами, сколь прекрасно и многообещающе то, что война отнимает, — т. е. человеческая жизнь. Ужасы и мерзость войны растут в нашем сознании прямо пропорционально осознанию того, что она топчет и уничтожает нечто полностью им противоположное — максимально достойное жизни, любви и восхищения, нечто великолепное и бесценное. Это касается не только войны, но и любого социально-политического зла. Вот почему любая практика жестокости и пренебрежения человеком, от бандитизма до тоталитаризма, основана на том, чтобы прежде всего разрушить в сознании человека — равно и жертвы, и ее мучителя — идею какого бы то ни было

³⁷ О преобладании аутоэротизма в однополой любви см. у И. Кона [Кон И., 2003, с. 442].

³⁸ Станным образом это воплотили авторы первой экранизации «Судьбы Иерусалима». Намеренно или нет, но актер, играющий там Марка, выглядит действительно один в один с актером, играющим Бена, как если бы и впрямь был его сыном.

человеческого достоинства, ценности личности, неприкосновенности жизни. Если человек ничто, если он жалок, уродлив и нечист совестью — лишен, по большей части, собственно человеческих черт, как физических, так и нравственных, — топтать его делается несравненно легче, ведь в нас уже не возмущается так сильно наш инстинкт поляризации добра и зла, без здорового функционирования которого невозможны ни мораль, ни справедливость. Мы должны понимать, что губим нечто, что не имеем права губить, — такова простейшая формула, расшифровывающая идею «прекрасной жертвы».

Жертвы Кинга, безусловно, прекрасны³⁹ — как и жертвы Манна. Напомним, что «Смерть в Венеции» вышла в 1912 г., за два года до начала Первой мировой войны. К. Г. Юнг, знаменитый психолог, примерно в то же время видит сон о плывущем по подземной реке смерти и крови бездыханном теле белокурого юноши — павшем Зигфриде. Поскольку война в жертву себе требует в первую очередь молодых людей, этот образ становится с нею неразрушимо спаян⁴⁰. Но при этом спаян он достаточно сложно, иначе великие произведения искусства, представляющие нам разные, порой весьма причудливые варианты этой «спайки», не слишком отличались бы от прямолинейной и плоской пропаганды, пусть даже последняя иногда и питается трогательными и оправданными соображениями.

Ашенбах в новелле Манна видит, как ему кажется, тень нежизнеспособности на лице своего возлюбленного Тадзио — но в итоге не Тадзио погибает, а сам Ашенбах. Скорее уж он нежизнеспособен, вял, нерешителен. Максимум активности, который Ашенбах позволяет себе проявить в отношении Тадзио — да и то в фантазии, — это предупредить семью мальчика о надвигающейся беде. Очевидно, так сам Томас Манн представлял себе тогда роль и масштабы возможностей искусства, представителем которого выступает Ашенбах. Ашенбах волевой и трудолюбивый человек — но только в своем замкнутом фаустианском кабинете-мастерской, где он способен ставить чистые, изолированные от примеси случайности задачи и решать их. В мире за стеклом его колб и реторт воля его непригодна, поскольку и сама во многом искусственна, нуждается в соблюдении множества условий для своего поддержания.

Но Тадзио Ашенбаху, по большому счету, никто — и потому в огромном спектре чувств, которые Ашенбах испытывает к Тадзио, нет ни особого страха, ни чувства вины. Манн, сам имевший шестерых детей, редко вводит в свои книги отношения родных отца и сына в заботливо-тревожно-обожающем ключе (хотя именно такие отношения

³⁹ В хронологически первом романе Кинга «Длинный путь» смерть одного из Идущих, мальчика Перси, описана именно в таких тонах, в стилистике хорошо знакомой нам античной «смертельной идиллии» («Умиравший галл» и прочее): «Гэррети снова поглядел на Перси. Тот стоял у опушки леса, так же похожий на скульптуру, как стреляющий в него солдат. «Они могли бы послужить моделью для Микеланджело», — подумал Гэррети. Одна рука Перси была прижата к груди, будто он читал стихи. В глазах застыл немой экстаз. Между его пальцев заструилась кровь, блеснув на солнце... Перси с его дурацким именем преобразился в прекрасного, залитого солнцем Адониса, пораженного стрелой безжалостного охотника. Одна, вторая, третья капли крови упали на черные, запыленные туфли Перси, и все это случилось за какие-нибудь три секунды. Гэррети не успел сделать даже двух полных шагов, а Перси уже был мертв» [Кинг С., 1995, с. 103].

⁴⁰ В романе «Кладбище домашних животных» (считается самым страшным у Кинга) первый известный героям прецедент воскрешения человека с помощью магии старых индейских могил происходит во время Первой мировой и в прямой связи с ней. Местный житель, сын которого погиб на войне, относит его тело на кладбище. Когда тот возвращается, его не узнать: если до войны и смерти он был «обычным парнем, добрым, ну может, чуть хулиганистым», теперь это кошмарный зомби, исполненный злобы, ненависти и дурного знания. Более прозрачной метафоры того, что война делает с человеком — убивает его душу, даже если тело выглядит целым, — Кинг и придумать не мог. В романе «Кристина» злобный старик ЛеБэй, дух которого после смерти вселяется в его любимый автомобиль, тоже очень гордится своим военно-ветеранским прошлым, и мы понимаем, что для Кинга война и зло — две стороны одной медали.

связывали его, например, с его сыном Клаусом, особенно в подростковом возрасте последнего⁴¹).

Кинг в этом плане намного смелее. Страх за ребенка — своего ребенка, — ответственность за его несчастья, страдания и — не дай Бог — гибель, это сильнейший мотив его произведений, ему посвящены пронзительнейшие их страницы⁴². Лирический герой Кинга даже готов увидеть самого себя чудовищем, губящим своего ребенка, — как Джек Торранс в «Сиянии»; или просто безвольным родителем, как Лестер Биллингс в «Буке», но с тем же результатом; или, в самом лучшем случае, убитым горем отцом, который, вне зависимости от степени своей вины, просто не способен примириться со смертью сына, — как Бартон Доуз, герой, возможно, сильнейшего романа Кинга «Дорожные работы»⁴³, в прологе которого, отметим, опять же заходит речь о Вьетнаме, что знаменательно.

Горе и страсть, казалось бы, плохо уживаются друг с другом — если только не брать в расчет некрофилию. Однако Кинг преодолевает и этот барьер. Ужас у него всегда оттенен образами желаяния, и наоборот; любование красотой часто происходит на фоне тревожного предчувствия или сбывшейся угрозы. Опасность, смерть, утрата добавляют свои штрихи к портрету красоты и тем самым завершают его⁴⁴. И, как правило, Кинг выбирает именно позицию родителя, отца, реже — матери, чтобы вывести эту линию любования красотой на фоне гибели. Так Бартон Доуз вспоминает своего сына, обреченного умереть от неоперабельной опухоли: «Да, его Чарли был красивым мальчиком. Светлые волосы, потом потемневшие, голубые внимательные глаза, руки, которые обрели необычайную проворность еще в младенческом возрасте» [Кинг С., 1995, с. 349]. Луис Крид, в каком-то смысле двойник Доуза из романа ужасов «Кладбище домашних животных» (1983), похожим образом фантазирует о том, каким стал бы его сын, если бы трагический несчастный случай не оборвал его жизнь: «Он стал членом олимпийской сборной по плаванию, и в один из дней, через шестнадцать лет после того, как он вырвал Гэджа из-под колес грузовика, Луис и Рэчел смотрели по телевизору, как их сыну вручают золотую медаль. Когда камеры показали его крупным планом, с лицом, покрытым капельками воды, со спокойными ясными глазами, устремленными на флаг, с красной лентой вокруг шеи и золотым кружком, блестящим на смуглой груди, Луис прослезился» [Кинг С., 1993, с. 250]. Джон Делеван в романе «Солнечный пес» (1990) любит своим сыном Кевином: «В этот момент он поразился лицу Кевина. Он подумал: интересно, как много отцов имеют возможность увидеть своих сыновей взрослыми мужчинами? Он не всегда будет выглядеть таким вытянувшимся, напряженным, как сейчас — Боже, я надеюсь, что нет — вот как он будет выглядеть. И, о Боже, он будет красавцем!» [Кинг С., 1993, с. 799]. «Кевин тронул его за руку. Джон Делеван взглянул на него. Голова Кевина была настороженно поднята, как у оленя, почуявшего дымок костра. В этот момент мальчик казался особенно красивым, он был просто божественно прекрасным, как молодой поэт в час своей смерти» [Кинг С., 1993, с. 801].

⁴¹ Об этом можно прочесть у И. Кона [Кон И., 2003, с. 250].

⁴² Именно поэтому Кинг, выстраивая свою классификацию страхов, включает в нее и страх **за** кого-то другого [Кинг С., 2018, с. 44].

⁴³ Абсолютно не понятого тем же В. Эрлихманом. Для него Доуз — «откровенный психопат», а сама книга — слабейшая из всех, выпущенных Кингом под псевдонимом Ричард Бахман (прибежище нескольких реалистических опытов писателя). Мотивы действий героя оказались для Эрлихмана недоступны, отчего и все его поведение стало выглядеть иррационально и неоправданно.

⁴⁴ Лотман тоже отмечает это в своих исследованиях. «Тем более значимыми оказываются случаи соединения смерти с понятиями о молодости, здоровье, красоте — то есть образы насильственной смерти... Сложность создаваемых при этом смыслов заключается в том, что для того, чтобы сделать ситуацию носительницей значения, она должна восприниматься как противоречащая естественному (т. е. нейтральному) порядку вещей. Стремление сохранить жизнь — естественное чувство всего живого» [Лотман Ю., 1992, с. 253].

Единственный раз, когда Кинг передоверил позицию «смотрящего, в глазах которого красота» матери вместо отца — потому что отец там был совсем никудышный, — это роман «Куджо» (1980). В романе эта сцена играет все ту же привычную для Кинга роль «ока бури» — странного момента затишья, покоя и красоты посреди хаоса жестокого сюжета: «Бретт стоял на кухне в одних голубых пижамных шортах. Она видела его в профиль в мягком утреннем свете. Хотя она и была испугана, она невольно залюбовалась им — его стройным телом, изгибами мышц, чистыми линиями ног. «Какой он у меня красивый», — подумала она. Черити до конца своих дней не забыла того, как она стояла на кухне и любовалась своим сыном. Он казался ей совершенством» [Кинг С., 1993, с. 153]⁴⁵.

Мы уже упоминали логику «жертвенной красоты». Но тут, конечно, не только это. Во-первых, Кинг выбирает идеальную позицию для того, чтобы вообще ввести в свои истории тему любования человеческой красотой, почти что, по Канту, незаинтересованного, возвышенного. Родитель кажется максимально оправданным для этой роли, он единственный может позволить себе такой взгляд без примеси неловкости, стыда, непривычности. Попробовали бы Бартон Доуз или Луис Крид просто любоваться какими-нибудь там незнакомыми мальчиками, подростками, юношами! Представляю, что

⁴⁵ «Куджо» вообще кинговская «Анна Каренина» — роман о женщинах и детях, о катастрофических последствиях для семьи женской измены. Со временем Кинг развил и эту тему до апокалиптических масштабов: в «Темной Башне» измена матери Роланда с колдуном Мартеном становится чуть ли не началом конца целой цивилизации, а то и Вселенной, которую эта цивилизация поддерживала. Но тут интересен несколько иной поворот. В позднем своем романе «Признания авантюриста Феликса Круля» Томас Манн применяет тот же прием, что и Кинг в этой сцене «Куджо» (только, разумеется, с большим пафосом и подробностями) — как бы во избежание кривотолков и неловкости, вкладывает любовную песнь о красоте юноши в уста женщины. И хотя эта женщина юноше — главному герою Феликсу — вовсе не мать, тем не менее, пытаясь самой себе объяснить хотя бы часть своих чувств, она приходит к выводу, что в ее влечении к юношам есть аспект некоего извращенного материнства; будь у меня сын, недурной собой, признается она, я бы его боготворила. Извращенность данного желания не в том, что, будучи лишено естественного удовлетворения (материнства), оно компенсируется в неестественном, околном, смешанном, как бы переносит одно на другое. А в том, что, с точки зрения Манна (и кто бы сомневался в том, что героиня озвучивает именно ее, особенно учитывая все биографические обстоятельства, вложенные писателем в этот сюжет), всякая любовь (или, как минимум, страсть) является извращенной в принципе, и где ни копни, только извращение и обнаружишь. Путь плоти — всегда переносный или прямой инцест, аутоэротика Пигмалиона, сначала создающего Галатею, а затем влюбляющегося в нее. Вот и ранний Кинг, в «Темной Башне» ли, в романах Бахмана («Ярость», Долгий путь») тоже преследуем призраками инцеста. Роланд, например, знает историю Эдипа и опасается, что его чувства к матери замешаны не на чем ином, как на Эдиповом комплексе. Плавающим образам искушения Роланд, как святой Антоний в пустыне (а ведь пустыня и есть фон его вечных скитаний), противопоставляет «алебастровую белизну» Джейка, чистоту и красоту, святую для демонов, но надо сказать, фраза это двусмысленная, учитывая, что и «бесы веруют и трепещут», и Мефистофель у Гете неровно дышит к порхающим ангелочкам-амурам. Другой гуру из этой области, Владимир Набоков, также понимал, что желание — это двуликий Янус (сколько часто Роланд сравнивает себя и с этим мифологическим персонажем...), мостик, перекинутый на оба берега времени, что оно берет начало в прошлом, чтобы через какое-то время повторно разыграть свою драму в будущем. Гумберт с юности несет в себе боль от утраты подруги, и, мнится ему, возвращает ее себе в образе Лолиты. Но это довольно просто, почти зеркально. Манн и Кинг разыгрывают куда более сложные комбинации (привет еще одному набоковскому гроссмайстеру роковых путаниц, шахматисту Лужину!), где узор не повторяется, и напротив занятых кресел в одном ряду всегда будут пустые в другом. Отношения их героев с юношами на этом берегу времени не дублируют некоего аналогичного происшествия в прошлом, которое они по-кьеркегоровски хотели бы или обречены были повторить. Сын, не-сын, прошлое, настоящее, женское, мужское, детское, родительское — все они и расходятся друг с другом, и в то же время неразрывно связаны, формируя сложную, динамическую фигуру, подобие ансамблевого танца (где участников больше, чем двое, но меньше, чем в целой группе). Роланд, кстати, у Кинга великолепный танцор и постоянно применяет метафору стилизованного танца, полного скрытого напряжения и намеков, к своей жизни. Джейк в финале пятой книги «Темной Башни» прямо говорит, что их причудливая семья странников, где все друг другу чужие, но сплоченные крепче некуда, словно бы танцует особый танец. Дорога Анны к измене у Толстого тоже начинается со знаменитого «вальса».

они для начала подумали бы о самих себе, не говоря уж о том, что о них подумали бы другие. Кинг не слишком-то горит желанием превращать кого-то из своих героев в подобие Ашенбаха — кроме разве что Роланда, но тому можно, он сверхгерой, воин, находящийся в странствии к великой метафизической цели. Пошлость любовных историй зачастую заключается в том, что они только и исключительно любовные, там больше ничего нет, и герои ничем толком не занимаются, кроме своего романа, плотского ли, платонического⁴⁶. Герои Кинга всегда заняты, причем настолько серьезными делами — вроде «спасения мира» (формулы, ставшей в поп-культуре расхожей и потому слегка поднадоевшей), — что на пошлые, унижающие их человеческое достоинство выписывания кренделей вокруг объекта их желания у них попросту не остается времени.

Во-вторых, Кинг не может себе позволить и Гумберта, наряду с Ашенбахом. На все эти его любования мальчиками и сыновьями мало отыщется аналогичных или хотя бы немного рядом стоящих сцен с дочерьми (упаси Боже). Чуть ли не единственный пример такого рода — поздний роман «Дьюма-Ки» (2008), где главный герой, бизнесмен в летах Эдгар, очень нежно, хоть и морально безупречно, любит свою младшую дочь. Но тут рядом с ним объявляется славный парень, летний помощник Джек, и вот уже Эдгар начинает отвлекаться на него и даже прикидывать, как бы ему свести молодых людей вместе, а то ему не очень нравится нынешний жених дочери. А действие разворачивается на курортных островах, на южных взморьях...

Может показаться, что все эти примеры натянуты и что мы тут занимаемся чем-то сомнительным, да к тому же еще и гадким и непотребным. В конце концов, разве не имеет человек — родитель — права просто и без задней мысли любоваться своим ребенком и считать его красивым? Разве мы сами не заявили ранее, что менее всего Кинг ханжа и лицемер, что он просто честный, откровенный писатель, описывающий все как есть, в отличие от некоторых реально закомплексованных и зацикленных на самых разных девиациях деятелей культуры?

Ответ на этот вопрос чуть позже даст сам Кинг. А мы пока продолжим экскурсию по его дому с привидениями и призраками желания.

Хотя Кинг отказывает своим героям в «гумбертианстве», равно как и в «ашенбахианстве», он делает это опять же двусмысленно. Женское тело не является у него предметом любования, потому что выступает, грубо и непосредственно, объектом желания. Женская красота — красота чувственная, влекущая к себе самым приземленным, физиологическим образом. Доуз, повстречав на автострате голосующую девушку Оливию, привозит ее к себе домой, и там они довольно быстро переходят к делу. Конечно, они при этом общаются, и огромная доля человеческой теплоты и психологической проницательности (не говоря уж о литературном обаянии сцены) во все это Кингом вложена, сомневаться не приходится. Но в конечном итоге главным результатом встречи с Оливией для Доуза становится позже будоражащее воспоминание о том, что он «трахал молодую девушку, прижимаясь к ее упругим грудям, столь непохожим на грудь его жены» [Кинг С., 1995, с. 322]. Рэй Гэррети, герой романа «Длинный путь», стоит ему завидеть симпатичных зрительниц на обочине дороги, начинает распалать себя картинками воображаемого секса с ними, то же касается и его воспоминаний об оставшейся дома любимой девушке, Джен. Роланд в четвертой книге «Темной Башни», повествующей о его юности, едва встретив Сюзан, понимает, что хочет ее — именно хочет, а не влюбляется. Ладно, Гэррети и Роланд — подростки, но Доуз, Луис Крид и многие другие персонажи Кинга, — вполне зрелые мужчины, так что гормональными всплесками тут мало что объяснишь.

⁴⁶ «Говорят, что Эрот любит праздность, только для нее и создан», — думает Ашенбах у Манна [Манн Т., 1986, с. 167], отчаянно пытаясь в Венеции работать, извлечь хоть какую-то «практическую пользу» из романа с Тадзио.

Другое дело юноши. С ними можно довольно успешно хитрить с собой, скрываясь за старыми добрыми культурными штампами о духовности мужской красоты и чисто мужских отношений⁴⁷. И тут Кинг порой использует условный «метод Гумберта», только перенесенный с гетеросексуальной почвы на (для начала) гомосоциальную и гомоэротическую. Сыновняя фигура лучше всего подходит для выражения такой фиксации, но в крайних случаях, когда ввести в сюжет «сына» никак не получается, Кинг прибегает к мотиву «усыновления» — подобно тому как Гумберт рассчитывает подобраться к Лолите и присвоить ее через брак с ее матерью — обманный маневр, запрещенный прием, но приносящий результат. Причем Кинг невероятно ловок здесь. Гумберт и Ашенбах действуют топорно и напрямую, они, говоря современным языком, сталкеры, харассеры и сексуальные хищники, настырно (а с какого-то момента уже и преступно) добывающиеся своего. Герои Кинга практически никогда никого не усыновляют напрямую⁴⁸, уж тем более с откровенно грязными мотивами. Просто — так получается. Само выходит. Бену достается Марк, как Роланду — Джейк, как скромному гею Тому — мальчик Джордан в финале романа «Мобильник» (2006). Ни Бен, ни Роланд, ни Том не виноваты (если смотреть с рациональной, не с мистической точки зрения) в том, что случилось. Более того, они герои, они выживают и спасают других людей, вокруг них рушится мир — кто и когда заподозрит Кинга в том, что он прячет на самом видном месте этой апокалиптической каминной полки свое письмо?

Приятный молодой человек усыновляется и окольными способами — как фактически принимает на себя заботу о будущем Джека Эдгар в «Дьюма-Ки», как Джонни Смит из «Мертвой зоны» (1978) учит Чака, сына преуспевающего бизнесмена — споспешествует, согласно старым добрым античным заповедям, развитию в прекрасном теле не менее прекрасной души. У Чака «длинные загорелые ноги», и вообще, думает Джонни, «Господь, вдыхая жизнь в кусок глины, вероятно, представлял себе в конечном счете семнадцатилетнего Чака. Парень был великолепно сложен. При росте шесть футов два дюйма он весил сто девяносто фунтов, и все они ушли в мускулы», на лице его, гладком и чистом, особенно «поражали зеленые глаза. Джонни знал только одного человека с такими же ярко-зелеными глазами — Сару» [Кинг С., 1995, с. 212]. Напомним, Сара — вечная романтическая возлюбленная Джонни, и это двойничество признаков между нею и Чаком не случайно. Чак вообще воплощение едва ли не всех мыслимых для молодого человека (американца) физических и социальных достоинств: «В школе на него чуть ли не молились. Капитан бейсбольной и футбольной команд, староста класса,

⁴⁷ К подобным уловкам прибегали во все времена и во всех культурах, не только в языческой Античности. Не слишком-то отличались от греков — а возможно, что и перещеголяли их — и средневековое духовенство в Европе, и буддийские монахи в своих обителях на Востоке. Написано об этом немало. Мол, главное не вступать в блуд с противоположным полом — а со своим это, почитай, и не блуд. Манн отдает должное этому убеждению в «Докторе Фаустусе», ведь именно так Адриан Леверкюн планировал обмануть дьявола, постановившего ему запрет на любовь: «Я и прежде думал, что мне, монаху сатаны, дозволено любить плоть и кровь, если это не женщина» [Манн Т., 2016, с. 626]. И. Дирзен разоблачает аналогичное лукавство Ашенбаха, который «извлекает из своего классически-гуманистического образования идейные образцы, с помощью которых он может длительное время скрывать от самого себя подлинный, страстный характер движений своих чувств» [Дирзен И., 1981, с. 102].

⁴⁸ Манн тоже один-единственный раз прибегает к мотиву усыновления, и только в «Докторе Фаустусе» — произведении откровенно мистическом. В финале романа Адриан Леверкюн объявляет своего умершего племянника Эхо, прелестного мальчика, к которому он был сильно привязан, на самом деле своим сыном, только непрямым, магическим, сверхъестественно данным — якобы его родила ему его призрачная возлюбленная, «изумрудная гетера», из параллельного (язычески-адского) измерения бытия [Там же]. Но в каком-то смысле, как мы убедились, уже Томас Будденброк, практичный христианин, мечтает о чем-то схожем, а трактат Шопенгауэра, обнаруженный им случайно в своем шкафу, делается для него чуть ли не магическим трактатом, сулящим возможность достижения этого — дистанцированного, а то и посмертного (как в древнеегипетском мифе об Осирисе, Исиде и Горе) порождения Гомункула.

а с будущей осени — еще и председатель ученического совета. И что удивительно — все это ничуть не вскружило ему голову» [Кинг С., 1995, с. 212]. Похожими лестными характеристиками награждался идеальный Томми Росс в «Кэрри» (1973) — первом опубликованном и прогремевшем на весь мир романе Кинга. Похоже, Кинг выстраивает в ранних своих произведениях свой собственный образ «положительно прекрасного человека», и этот образ развивается в полном согласии с канонами античной идеализации. Кинг делает это откровенно, без особого стеснения, прикрытый всеми теми страховочными цитами, что мы упоминали.

Джонни Смит находит единственное слабое место Чака — дислексию. Он, соответственно, должен даровать этому идеальному телу речь — логос, — т. е. разум, т. е. душу. Он, как и полагается в гомосоциальной картине мира, играет важнейшую роль — восполняет физическое становление духовным, довершает формацию юноши. И он делает это с полной отдачей: становится Чаку эффективным наставником, затем — нравственным авторитетом (пайдейя в действии), и наконец, спасает молодому человеку жизнь. Трудно вообразить узы крепче этих. И хотя роман Кинга предсказуемо отворачивается от ашенбаховских грез (Чак тоже предстает вначале на фоне воды) и устремляется к спасению мира и самопожертвованию главного героя — все серьезно, такова рабочая формула Кинга, — все равно все нужные слова сказаны во всех нужных местах, все названо и произнесено, и читатель все понял.

В рассказе «Всемогущий текст-процессор» Кинг идет намного дальше, чем обычно. Там идея усыновления посредством сверхъестественного явлена с предельной отчетливостью. По сюжету, главный герой, интеллигентный мужчина в годах Ричард, всю жизнь, начиная с детства, страдал от своего кошмарного брата Роджера. В молодости Роджер даже отбил у Ричарда девушку, Белинду. Он женился на ней, и у них родился ребенок — сын, Джонатан. Ричард, в конце концов, тоже нашел себе пару — Лину, и тоже родил сына, Сета. По некой странной иронии судьбы, его жена оказалась вульгарной бабой, куда больше подходившей его брату, да и сын Ричарда тоже пошел весь в дядю. А вот Джонатан оказался абсолютным двойником самого Ричарда — интеллигентным и развитым мальчиком при хаме и неуче отце. Кинг описывает его в привычных метафорах жертвенности: «Какое слово пришло ему в голову? Обреченный. Оно действительно подходило Джону, именно это слово. Ореол обреченности, нависший над ним, казался таким ощутимым, что Ричарду иногда неудержимо хотелось обнять его, прижать к себе, развеселить, сказать, что не все в жизни кончается плохо и не все хорошие люди умирают молодыми» [Кинг С., 2004, с. 291]. От судьбы не уйдешь: едва Джонатану исполнилось пятнадцать, пьяный Роджер разбился в автокатастрофе и убил всю свою семью вместе с собой. Казалось бы, всякая надежда для «хороших ребят» потеряна. Однако перед смертью технически одаренный Джонатан успел сделать Ричарду, балующемуся писательством, особый подарок — текст-процессор собственной сборки. Запустив машину, Ричард обнаружил, что то, что напечатано на ней, сбывается. После нескольких проб и недолгих размышлений Ричард стер из бытия свою мегеру и отпрыска-неандертальца, а вместо них вернул к жизни Белинду и Джонатана — в качестве своих истинных жены и сына, кем они, собственно, для него и так были все это время.

Рассказ этот можно воспринимать по-разному: тут тебе и вера в новые поколения и технический прогресс, которые позволят избавить человечество от власти «грубых начал», на засилье которых сетовал еще Гамлет у Шекспира; и остроумные наблюдения за игрой генов; и понятная обида мыслящего, но слабовольного человека на жизнь с ее вызовами, свинцовыми мерзостями и непреодолимыми обстоятельствами. Можно даже увидеть ее главного героя не в очень-то хорошем свете — ведь он, в конце концов, совершает нечто весьма похожее на убийство, стирая Лину и Сета, и притом считает это совершенно оправданным, поскольку они не соответствуют его высоким стандартам

подлинной человечности⁴⁹. Но возникает вопрос, кто в действительности автор всего происходящего? Текст-процессор собрал и отправил Ричарду Джонатан. Это важно, потому что Кинг, очевидно, осведомлен о главной проблеме «историй про отношения» (любые): там редко заслушиваются обе стороны, в основном повествование ведется от лица влюбленного/ухаживающего. Мы можем лишь догадываться, как воспринимал инсинуации Ашенбаха Тадзио (хотя рассыпанные по тексту «Смерти в Венеции» намеки позволяют сделать вывод, что в целом благосклонно). Вот и в рассказе Кинга Ричард вовсе не ведущая скрипка. Он всю жизнь был заложником людей с более сильной волей, принимавших решения за него. Так, фактически, поступил с ним и Джонатан. И вообще, почему так важна ответченная любовь? Потому что она снимает с тебя как минимум половину ответственности. Если твоя любовь отвечена, ты уже не одинокий и потенциально преступный сталкер рядом с невинным объектом твоей привязанности. Теперь вы соучастники. Но задача Кинга — не составлять уголовное обвинение. Ему важно показать, что та фундаментальная связь, которую он чувствует и выстраивает между своими героями, — не односторонняя проекция, не выдумка и не произвол одного из них, оставляющие второго пассивным и незатронутым. Она реальна, эта игра, в которую могут играть оба, и еще вопрос, кто кого переиграет.

Может снова показаться, что мы заняты гнусным делом — берем простоватых персонажей Кинга и переворачиваем их и те простые и милые эмоции, которые они испытывают, до полной неузнаваемости, до степени зловещей, извращенной пародии на них. Почему не допустить, что бывают, как шутил Фрейд в знаменитом анекдоте, просто сны? Почему не поверить, что люди просто любят друг друга, просто тяготеют друг к другу, без подтекста, что дружба, взаимопомощь, доброта — самосущие реальности? Разве не на признании их таковыми строятся общество, культура, мораль, разве не выйдет иначе... кстати, что? Содом? Но там никто особо друг другу не помогал вроде. Или античность, где не только не разделяли, но и сплавливали личную аффекцию и общее благо?

Кинг методично, систематически простраивает отношения между своими персонажами, в том числе и ту загадочную, порой неназываемую их часть, которая определяется как зона интимности. Собственно, подтекст Кинга не столько сексуален,

⁴⁹ А вот Эрлихман считает это неподдельным хэппи-эндом [Эрлихман В., 2006, с. 172]. Правда, непонятно, иронизирует он при этом или нет.

сколько интимен⁵⁰. Интимно чувствуют себя герои «Темной половины», связанные телепатическими нитями, — словно братья, лежащие в одной кровати и шепчущиеся между собой [Кинг С., 1994, с. 301]. Кинг не бежит от этой темы в мачизм, не прячется в закомплексованных персонажей, шарахающихся даже от упоминания чего-то такого и искренне убежденных, что весь мир тонкости и нежности, не говоря уж о любовании красотой и телесностью, — исключительно женские владение и привилегия. Все мы, случается, думаем, представляем, желаем разное, глядя на другого человека. Пастернак в раннем своем стихотворении описывал «гештальт подкидыша» — желание ребенка на каком-то этапе взросления считать себя неродным, подброшенным цыганами (или эльфами?). Кинг переворачивает этот гештальт, как и многие другие, и задается вопросом, каково в данном случае быть не ребенком, грезящим о своей подмене, а взрослым, который мечтает стать тем самым цыганом для ребенка — иногда чужого, а иногда и для своего собственного — украсть его обратно. Этому посвящены самые пронзительные страницы «Кладбища домашних животных», там, где Луис воображает, как он сбежит, забрав сына: «Если все пройдет удачно, он и Гэдж покинут дом той же ночью. Он возьмет с собой нужные бумаги и никогда больше не вернется. Они полетят куда-нибудь — быть может, во Флориду» [Кинг С., 1993, с. 259–260], в Диснейуорлд. «Он увидел себя в ослепительно белой форме, за рулем белого фургончика с ушами Микки-Мауса — скорая помощь, посетители могут быть спокойны. Гэдж сидел рядом, загорелый, пышущий здоровьем. Тут был Утенок Дональд, пожимающий малышам руки; Гэдж с восхищением смотрел на него. Тут был и Винни-Пух, обнимающий двух смеющихся старух так, что третья могла снимать это на пленку; и маленькая девочка в нарядном платьице кричала: «Я люблю тебя, Тигра! Я люблю тебя, Тигра!» [Кинг С., 1993, с. 314]. Стрелок Роланд из «Темной Башни» тоже думает, почему бы ему просто не забрать мальчика Джейка с собой, сбежать с ним и тем самым отказаться следовать по пути, начертанному безжалостным человеком в черном, — пути, ведущему, в конечном итоге, к месту жертвоприношения, за которым здесь ли, в «Кладбище...» ли угадываются скала Авраама и костер Исаака. Но ничего не получается, и человек в черном — древнейший символ смерти — отнимает то, что сам же и дал; а иногда возвращает то, что отнял, но так, что лучше бы не возвращал. Он амбивалентен, этот волшебник, иногда дьявол, иногда — мрачный бог («бог потерянных», как назовет его Кинг в романе «Девочка,

⁵⁰ Об этом свойстве Кинга размышляет в предисловии к «Секретным окнам» его соавтор, коллега и друг П. Страуб. С его точки зрения, сила Кинга как писателя, сама суть его феномена, заключается как раз в преодолении тех естественных границ, которые лежат между автором и читателем, мгновенный выход на какой-то очень близкий, непринужденно-доверительный уровень общения между ними. Что же касается интимности в другом, приватном смысле, тут Страуб как раз иронизирует и отказывает Кингу в особом педальировании этой темы: мол, Кинг «еще не открыл для себя секс», «эротизм для него нехарактерен» [Кинг С., 2018, с. 7]. Т.е. в кинговской интимности, согласно Страубу, преобладает лого-, а не фаллоцентризм, он коммуницирует (языково и поведенчески), а не флиртует/соблазняет. Страуб в чем-то прав: в их совместных с Кингом книгах царит порой более смелая и раскованная атмосфера, чем по отдельности. Роман «Талисман» (1984) — незамутненный гимн красоте его главного героя, мальчика Джека, а также изобилует множеством ситуаций довольно двусмысленного, порой откровенно чувственного характера. Продолжение «Талисмана», роман «Черный дом» (еще один сателлит «Темной Башни», вышедший в 2001 г.), доводит тему симпатичных, сверходаренных детей (мальчиков), за которыми охотятся посланцы зла, включая сексуальных хищников, развратников и маньяков-убийц, до какого-то ослепительного крещендо. С другой стороны, Кинг настолько регулярно погружался в эти и схожие материи до и вне соавторства со Страубом, что тут еще вопрос, кто на кого повлиял. А то, что у него якобы нет «эротизма», это, мягко говоря, преувеличение и неточность. Начиная с самых ранних своих романов — «Долгий путь», «Ярость», «Кэрри» и прочее, — Кинг совершенно не стесняется описывать похоть, влечение, сексуальную притягательность и близость между людьми и каждый раз находит для этого новые краски. В данной работе мы несколько ограничены темой и потому не имеем возможности осветить сексуальность у Кинга во всей, что называется, полноте спектра, включая сюда как гетеро-, так и гомосексуальные ее образцы.

которая любила Тома Гордона») или его жрец, который доминирует над творчеством раннего Кинга, да и позже во многом сохраняет свое влияние. В рассказе «Отражение смерти» он, являясь отмеченным роковым знаком несчастливцам в старинном зеркале, сначала забирает полного жизни юношу, затем — услышавшего его историю торговца антиквариатом. «Отражение смерти» вообще, наверное, самая прозрачная пародия Кинга на «Смерть в Венеции» (начиная с темы смерти, заявленной в названии рассказа, и заканчивая образами классического искусства, составляющими фон это истории). Увидевшие в зеркале смутную тень Жнеца просто исчезают. Этим ходом выражено сразу все — и опасение, что гомосексуальная любовь бесплодна («от вас ничего не останется»), и желание ускользнуть в зазеркалье, в волшебную страну свободы (так и Луис думает о сказочном Диснейуорлде для себя и сына, а Бен увозит Марка на далекий, беспамятный юг, где можно плескаться в океане и наблюдать, как «кожа мальчика постепенно делается коричневой», — мечта об острове Робинзона и о превращении спутника в дружелюбного, доверчивого дикаря там, переизобретение себя). Скрыться, бесследно и безвозвратно, стать кем-то совсем другим — а точнее, стать наконец-то самим собой.

Зазеркалье, Страна Никогда, волшебная гора, в чреве которой пропадают уведенные гамельнским крысоловом дети, — все это вывернутые наизнанку образы мировой Голгофы, мельницы смерти. Трещина, узкая щель, через которую крысолов проводит детей, сразу же смыкается — и мир снова монолитен. Не тот ли этот просвет, дыра в столбе истины, исток кинговских «великих заворожений»? Плотной, жесткой, такой мужской по своему характеру реальности (недаром Луис в «Кладбище...» все повторяет, как мантру, строки о «земле, что тверда, как сердце человеческое»), где жизнь единственна, а смерть необратима, Кинг противопоставляет странную, фантазматическую полу-реальность, где границы плывут, а законы податливы к изменениям («пряничный домик», балкон Темной Башни)⁵¹. Проще всего было бы определить эту полу-реальность от обратного, как нечто преимущественно женское (вот и пифагорейцы полагали, что через мужские, нечетные числа нельзя провести сквозную линию, а через женские, четные, можно). Но Кинг не пифагореец, он платоник, да и то в самом лучшем случае. Его анти-мир — не женская, вторая, если отсчитывать от первой мужской, реальность (Симона де Бовуар назвала женщин «вторым полом»), а третья — «третий род», хора, связанная не с мягкостью женщины, а с податливостью ребенка, подростка, юноши, который (до)формируется через общение со старшим, через осеменение логосом духовным и — иногда — материальным. И потому главной фигурой такой мифологии становится не столько мужчина или женщина, отец или мать, сколько сам ребенок — а также вечно угадываемый им в тенях странный посредник, трансгрессор, психопомп-психагог, поддерживающий связь между этим миром и иным, единый принцип, работающий в обе стороны. Он может быть жестоким и пугающим — как человек в черном, буквально толкающий Джейку под колеса машины, чтобы тот осуществил переход в другой мир посредством самой что ни на есть физической смерти. Он может отнимать — как колдун в «Буре столетия» (1999), явившийся за сыном главного героя,

⁵¹ В часто цитированном нами предисловии к «Ночной смене» Кинг отстаивает точку зрения, согласно которой «сочинитель ужасов почти всегда находится на некой промежуточной станции... а если он к тому же последователен и талантлив, то мы, читая его книги, вдруг перестаем понимать, грезим ли мы или видим эти картины наяву... Сны начинают походить на реальность, а реальность протекает словно во сне. Это очень странное место, удивительная станция» [Кинг С., 2018, с. 74–75]. Дьявол в «Докторе Фаустусе» тоже намекает на то, что у него с Адрианом «такой уютный тайный мирок, мы обжились в нем как дома» [Манн Т., 2016, с. 290]. С. Апт, русский переводчик и автор книги о Томасе Манне, отмечает, что, с его точки зрения, «любимая сфера Томаса Манна» — это «двойственность», «посредничество» [Апт С., 1980, с. 387], т. е. та же самая кинговская ничья земля, магическая межеумочность, платонова хора между идеями и реальностью, темная зона монады, откуда разворачивается и куда сворачивается вселенная, реальность двусмысленная, смутная и пленительная.

отмеченным, опять же, особым знаком. Но он может и давать, и воскрешать — или, точнее, сама магия, которой он причастен, циркулирует поверх привычных нам границ, она способна принять иной, смягченный облик, обнаружить щедрые и привлекательные черты. Об амбивалентности магии как основной действующей силы волшебных сказок с древности и до наших дней писал американский теоретик Дж. Кэмпбелл.

В романе «Сияющий» мальчик Дэнни, очень привязанный к своему отцу, развивает в себе особую мистическую силу — ясновидчество-«сияние», — которая иногда визуализируется им в облике Тони, невидимого (для прочих, обычных людей) друга Дэнни. Тони — субстанциализация части Дэнни, ведь его среднее имя — Энтони. И одновременно это посредник между ним и отцом, с которым Дэнни чувствует сильнейшую связь. «И тут Тони оказался прямо перед ним, глядеть на него было все равно, что глядеть на самого себя, десятилетнего, отраженного в волшебном зеркале: широко расставленные, очень темные глаза, твердый подбородок, красиво вылепленный рот. Светлые, как у матери, волосы, однако черты лица повторяли отцовские, словно Тони — словно Дэниел Энтони Торранс, которым он станет в один прекрасный день — был остановкой на полпути от отца к сыну, призраком обоих сразу, их сплавом» [Кинг С., 1992, с. 400].

Перед нами снова круг традиционных для Кинга мотивов: красота — зеркало — двойник — нарциссизм (то ли другой тебе предстает, то ли ты сам). Но субъект желания в данном случае — сам ребенок, Дэнни. Его отец, Джек, не смеет, не находит сил признаться себе в некоторых вещах — он бежит от них и от преследующего его призрака красоты. Для него воспоминание о симпатичном студенте Джордже Хэтфилде, с которым он не поладил в бытность свою университетским преподавателем, — мучительное, катастрофическое. Он пишет пьесу, в которой то отождествляет себя с Джорджем (как прообразом главного героя — но Джек с самого начала видел в Джордже свое подобие), то жестоко ополчается на него как на злого обманщика, причину своих страданий (конечно, это объект желания всегда виноват в том, что вызывает в субъекте столь сильные чувства...). В отеле, населенном призраками, куда Джек по нужде устроился работать, ему в том числе предстает призрак Джорджа Хэтфилда — что характерно, обнаженный, и в виде убитого, поскольку Джек буквально «убивает» свое желание, убивает себя в себе. Поэтому, согласно безжалостной логике, он будет обречен напасть однажды и на собственного сына, попытаться убить его — что и случится в финале. Но перед тем Джек потеряет собственный образ — выбрав насилие, он разбивает себе лицо молотком, круша зеркало их подобия и обрывая нити между собой и сыном.

К. Г. Юнг, исследуя христианский догмат о Троице, обнаружил множество аналогий ему в древнейших религиях и мифологиях. Эти структуры, как он полагал, призваны были уловить нечто фундаментальное и, в конечном итоге, священное в отношениях между отцом и сыном. Например, Юнг установил, что в древнеегипетской религии фараона и его божественного прародителя связывает весьма интересная дополнительная, вспомогательная сущность — т. н. ка-мутеф.

Ка-мутеф представлял собой... гипостазирование порождающей силы. Святой Дух равным образом является гипостазированной животворящей силой. Таким, образом, в христианской Троице обнаруживается по-настоящему архаическое представление, но которое именно потому обладает столь необыкновенной ценностью, что является гипостазированной, высочайшей формой передачи умопостигаемого (двухмерной триады!). Впрочем, эта форма еще отдает конкретикой, пока архетип передается соотношением между «Отцом» и «Сыном». Если бы кроме этого ничего не было, то

архетип строился бы как диада. Но между «Отцом» и «Сыном» встает нечто третье, нечто связующее. Это нечто — не какая-то человеческая фигура, но дух. Так мужское соотношение отца и сына изымается из естественного, природного строя, в котором существуют еще матери и дочери, и перемещается в такое пространство, из которого женский элемент полностью исключен: в Древнем Египте, как и в христианстве, Богородица остается за рамками Троицы... Наверное, мы не ошибемся, если предположим, что это особое пространство, в которое перемещено отцовско-сыновнее отношение, есть пространство первобытных мистерий, связанных с инициацией мужчин. Есть племена, в которых женщинам под страхом смерти запрещено наблюдать за подобными мистериями. В ходе инициационных ритуалов молодые люди систематически отчуждаются от своих матерей и претерпевают второе рождение, становясь своего рода духами. Эта архетипическая идея продолжает жить еще и сегодня — в форме обязательного для священников celibата (Юнг К. Г., «Попытка психологического истолкования догмата о Троице»).

Согласно Юнгу, вся наша культура, от ритуалов первобытных племен до позднейших утонченных норм и форм социализации, конституирующих т. н. цивилизованное общество, свидетельствует об одном и том же. А именно — что в самом человеческом сознании, на глубочайшем его уровне, соответствующем понятию архетипа, присутствует, подобно чему-то врожденному, «сокровенная идея отцовско-сыновнего отношения более высокого уровня — выдвижение некоей незримой фигуры, «духа», представляющего собой самую суть мужской жизни» (Там же).

Самый существенный вопрос здесь — не «так ли это на самом деле», а другой: какую именно роль во всех этих мистериях, посвященных, по видимости, превозношению духовного аспекта человеческого бытия, играет тело — ведь мужское является как телесная реальность, а не духовная: разве у духа есть пол? И не просто тело, но весь комплекс человеческой индивидуальности (в который тело входит), тяготеющей к вступлению с другой индивидуальностью в абсолютно индивидуальные же отношения, подразумевающие случайность, свободный выбор, эмоции, личную привязанность, телесность и, в конечном счете, любовь? Проще говоря, когда мы испытываем к кому-то сильные чувства, которые сами толком объяснить не можем, когда нечто могущественное побуждает нас сблизиться с этим человеком и почитать свое влечение к нему, равно как и его самого, в ореоле некой едва ли не божественности — что это: наше личное событие, возвышаемое нами, в меру желания и способности, до статуса сакрального, или наоборот, самобытное сакральное, нисходящее в нашу маленькую частную жизнь и реализующееся в ней подобающим ему образом? Тело — или дух говорят в нас в этот момент? Романтический произвол это — или рок? И можем ли мы действительно рассматривать позднейшие формы культуры и фигуры современного развитого искусства через призму тех же идей, что, с нашей точки зрения, питали человеческий дух в его архаической древности?

Этим, мне кажется, обусловлена известная слепота современного реципиента произведений искусства к подобной игре символов и значений, заключенных в них. Человек, воспитанный в современной парадигме, может вообще никогда не приметить слона, о котором мы говорим, — и даже, в известном смысле, будет прав, как минимум, для себя. Читая истории о привязанности отца к сыну (и наоборот), о любовании родителей своими детьми, о жажде пребывания среди и обретения себе подобных, он будет совершенно искренне полагать, что эти вещи равны себе и речь идет о «нормальных» эмоциях и формах социализации, над которыми дважды и не задумаешься. Даже там, где он уловит специфическую чувственность тех или иных описаний, он спишет это на упомянутую мной «писательскую объективность» (хоть бы у

огромного количества других писателей и возникали с такой вот «объективностью» серьезные проблемы). Если, несмотря на все предпринятые усилия, закрыть глаза на «слона» все же не получится (как в случае со «Смертью в Венеции» Манна), читатель утешится тем, что все же ему преподнесли нечто: а) особое, б) «платоническое», и в) в первую очередь, изящно-словесное. Ну, а критик пустится в развернутые обсуждения символических подтекстов и культурных ассоциаций... Конечно, время от времени все же будет раздражаться скандал — как например, в случае с Набоковым, который ухитрился-таки обойти все эти абстрагирующие линии Мажино и ударить куда надо. Но нет, это я мечтаю — на самом деле и Набокова спокойно замуровали в стену хрустального дворца эквивалентов и иносказаний (читаем интерпретацию «Лолиты» у Дм. Быкова), превратили в очередного Кая, выкладывающего из ледяных кубиков слово «вечность».

Тут дело не в непристойности или, упаси Боже, порнографии. Тут вопрос, где мы, где человек. Когда мы встречаем другого, и это необратимо (вплоть до катастрофы) меняет всю нашу жизнь, что это — наш личный маленький рай/ад или, напротив, — подключение нас к неким могущественным, надличным, из глубочайшей древности идущим связям и ритуалам («вчера закончилась любовь, начавшаяся четыре тысячи лет назад»)? И что нам делать, если это происходит, как нам все это истолковать — духовно? душевно? телесно? Мы просто хотим кого-то — или хотим быть рядом с ним, влиять на его сознание, встраивать в социум? А может, все это сразу? Когда какое-нибудь первобытное африканское племя практикует коллективное семяизвержение на кожу мальчика, проходящего инициацию, как нам это понимать, сравнивать ли с известным нам — и порицаемым нами — развратом и искать ли среди этого нечто «чувственное», а то и личное, за пределами ритуальных действий?

Вот еще почему так трудно порой «выцепить» все эти темы из интересующих нас произведений искусства. Не только мы сами слепы и стыдливы непомерно. Но и автор, если только он в должной мере честен и последователен, понимает, насколько трудно дать однозначный ответ на все эти вопросы. Он понимает, что перед ним лабиринт, сад расходящихся троп, ветвление возможностей (тела — штука смешанная, по Аристотелю-Бибикину). И он говорит обо всем сразу, не пропагандируя при этом ничего. В каком-нибудь эпическом по размаху романе, вроде «Противостояния», тот же Стивен Кинг может затронуть весь спектр — или по крайней мере, значительную часть — омоузии, как это, вслед за теологами, именовал Юнг. Там мы снова увидим и мужчину, подбирающего дикуватого мальчика на просторах опустошенного мира (Ларри и Джо/Лео), и отношения наставничества-опеки (Ник/Руди), и откровенное brutальное насилие (Мусор/Мальш). Там даже будет редкое для Кинга прямое описание гомосексуального влечения/похоти — хоть и с толикой родного кошмара.

«Разгар лета, и так жарко, что даже в шортах твое тело истекает потом, а рядом стоит самый красивый парень в мире в лимонно-желтых плавках, которые любовно обрисовывают каждую выпуклость и впадинку его драгоценных ягод, и ты знаешь, что если он повернется, то лицо у него будет как у рафаэлевского ангела. Где ты его подцепил? На университетской сходке, посвященной обсуждению проблемы расизма? Или в кафетерии? Или во время автостопа? Какая разница. «Пойдем в постель, — говоришь ты этой гладкой коричневой спине, — пойдем в постель, и ты трахнешь меня, а я трахну тебя. Так, как ты захочешь». Он начинает бегать по кругу, и ты переводишь взгляд на плоский, загорелый живот, потом на прекрасную безволосую грудь и, наконец, на лицо... и это его лицо, впалое и яростно ухмыляющееся, оно принадлежит не ангелу Рафаэлю, а дьяволу Гойи, и из каждой пустой глазницы на тебя смотрит гадюка [Кинг С., 2000, с. 198–199].

Любопытно, кстати, что данная сцена в книге по сюжету совершенно не требуется — ее персонаж, Кит Брейдентон, не играет никакой существенной роли и, к тому же, скоро умрет. При этом Кинг, известный своей манерой вводить в повествование людей творческих, часто писателей — своих альтер-эго — делает Брейдентона поэтом и университетским преподавателем литературы. Интересно. Конечно, это может означать шарж на людей отвлеченных профессий (то ли дело другие, более приземленные герои «Противостояния», которым автор благоволит с моральной и экзистенциальной точки зрения) или даже откровенное сведение счетов с неким знакомым (мы знаем, писатели бывают мстительны), а то и с целым литературным направлением, образом жизни etc. Критикам, отстаивающим взгляд на Кинга как на завязанного традиционалиста и гомофоба, тоже есть чем здесь поживиться. Однако это не отменяет общей чувствительности Кинга к подобным темам, игнорировать которую невозможно и некоторые обороты которой заставляют глубоко задуматься.

Отталкиваясь от исследований Юнга или нет, Кинг начинает с середины 80-х применять термин «ка» (входящий в ка-мутеф). Это слово означало у египтян душу, и первоначально Кинг использует его практически в том же значении. Однако постепенно «ка» у него становится синонимом судьбы, рока, предопределения. Более того, на его основе он создает уже собственный, оригинальный термин — ка-тет, означающий единство нескольких человек, сведенных воедино судьбой ради исполнения некоего судьбоносного задания. «Тет» означает дружество, нечто вроде толкиновского *fellowship*, но есть у него и более интимные измерения. «Те-ка», как объясняет Кинг в романе «Сердца в Атлантиде», это буквально «друг-судьба», но речь не столько о друге-равном, сколько об отношениях старшего-младшего, инвариантах пайдеи. «Сердца в Атлантиде» — это очередная кинговская «Смерть в Венеции» наоборот. В названии этого сборника повестей фигурирует мифическая земля, чей образ связан с водой и смертью, — в отличие от Манна, смертью не частной, а, опять же, всеобщей, апокалиптической, пощадившей лишь немногих отмеченных, избранных. Кинг тем самым снова подчеркивает, что его герои — это те самые немногие выжившие, *survivor type* (так назван один его ранний рассказ). Далее рассказ ведется от лица мальчика Бобби (перспектива от младшего к старшему), который близко сходится с загадочным стариком Тедом, поселившимся по соседству. Тед — телепат, и он способен пробудить телепатию в другом — например, в Бобби, — просто прикасаясь к нему. Он также разъясняет Бобби, что если бы он дотрагивался до Бобби «больше и иначе», так, как это делают «люди, близкие между собой», уровень телепатии в последнем только возрос бы [Кинг С., 2004, с. 658].

В эпопее «Темная башня», к которой «Сердца в Атлантиде» мифологически примыкают (у Кинга много таких произведений-спутников, окружающих его *magnum opus*), Роланд и его спутники образуют не что иное, как ка-тет, судьбоносное единство, которому они причащаются, разделяя между собой символическую «воду жизни». Опять вода — на этот раз символ жизни и любви, та самая гипостазирующая порождающая сила, которую Юнг усматривал в особой инстанции ка-мутеф. Причащение идет через Роланда, потому что он глава ка-тета — точнее, его *дин*, что означает символического (а порой и буквального) отца. Члены ка-тета способны общаться телепатически. Также магия, сплывающая ка-тет, может привести к непредвиденным сексуально-физикалистским абберрациям (во многом из-за вмешательства человека в черном, этого вечного сводника и путаника). В силу этого семя Роланда невероятным образом попадает в Сюзанну, единственную женщину ка-тета, что вызывает зачатие зловещего псевдоинцестуозного ребенка, угрожающего им всем. Другой отец этого ребенка, получившего весьма символическое имя Мордред, т. е. отцеубийца, — Алый Король, сверхъестественный

антагонист Роланда, разрушитель миров и хозяин человека в черном. Кинговская воля к партеногенезу, тема своего-не своего ребенка здесь достигает кульминации. Тело Сюзанны лишь используется, ее беременность фантазматическая, точнее, телепатическая — Мордред клетка по клетке переносится из нее прямо в процессе формирования эмбриона. Материнское в Мордред вообще не важно. Он сын двух отцов, красивый и смертельно опасный; его внешность описывается через знакомую нам уже по Барлоу примесь «неприятной чувственности», отдающей, в восприятии Сюзанны, откровенно гомоэротическим оттенком⁵².

Безумное сплетение психоаналитических, культурологических, философских и религиозных мотивов отличает Кинга от многих поверхностных авторов, для которых их жанр — лишь прием и условность. Кинг и сам осознает, что он проблематичен, двусмыслен, уязвим в этом отношении. Тема мужских мистерий занимает в его творчестве слишком значимую роль, чтобы ею можно было пренебрегать. В автобиографии «Как писать книги» он шутливо (до известной степени) заявляет, что у него вместо музыки — муз, т. е. что его вдохновение носит отчетливо мужской характер

⁵² И вот еще одна общая для Манна и Кинга тема — «двукровность» как основа странностей (иногда переходящих в болезни и извращения) персонажа. Манн, непрестанно рефлексировавший свою эротическую раздвоенность (в «Феликсе Круле» она именуется влечением к «двуединому образу»), не мог не возвести ее, или как минимум сопоставить, со смешением кровей в себе, сплетением отцовского, добропорядочно-немецкого наследия своих генов, с тем, что досталось от матери-итальянки и ассоциировалось с эротико-эстетическим, чувственным, непрактично-иррациональным началом. Критики неоднократно отмечали, как он внедряет этот мотив в происхождение своих героев, начиная с «Тонио Крегера». Ту же линию проводит и Кинг. Первая книга «Темной Башни» пронизана медитациями Роланда о собственной двойственности — он прагматик и романтик одновременно, в нем сплавляются мастерство и искусство, он — сын не только своего отца-сухаря, но и матери-греховодницы. Возлюбленная Роланда, Сюзан, имеет в роду половину грамотно-хозяйственных предков, половину — безумцев. Джейк повторяет матрицу Роланда в масштабах своей жизни и мучается от сильной раздвоенности в себе. В этом смысле явление демонического Мордреда, сына двух отцов, слышащего голос то добра, то зла, оборотня — кульминация всех этих тем в творчестве Кинга вообще и непосредственно в «Темной Башне».

[Кинг С., 2001, с. 150]⁵³. Его связь с собственными сыновьями очень сильна: один из них даже послужил прообразом для Дэнни из «Сияния», тревогой за другого пронизано

⁵³ Конечно, Кинг здесь имеет в виду примерно то же, что и Манделштам, говоривший про «хищный глазомер простого столяра». Мол, творческая деятельность — это не нимфы и танцы на Парнасе, а тяжкий труд, и образ этакого неказистого пролетария из подвала подходит для обозначения ее гораздо лучше, нежели возвышенно-эфемерные классицистские фантомы. Опять-таки, не споря с мэтром, замечу, что аналогичный культ Работы был присущ и Ашенбаху, и Адриану Леверкюну — последний даже подчеркнул отдельно в своей финальной речи-исповеди, что если и есть ему чем оправдаться перед Господом, так это тем, что был он «трудяга», а не халявщик [Манн Т., 2016, с. 627]. Вообще, здесь прослеживается крайне любопытная троичная матрица — труд, демонизм и эротика. Еще Платон в своей теории «Эрота» утверждал, что Эрот потому есть влечение к прекрасному, что сам он этого прекрасного лишен, т. е., возможно, даже безобразен (ту же философию разделяет и манновский Ашенбах). Дьявол втолковывает Адриану, что то, что раньше художник мог получить без них (т. е. демонов, легиона, адского начала), сегодня ему недоступно иначе, чем через них (Манн Т., 2016, с. 297). Иначе говоря, Парнас закрыт; теперь, чтобы создавать, надо потеть, вкалывать, горбатиться в адских погребах. В новелле «Марио и волшебник» злоеущий хромоногий фокусник Чиппола сравнивает себя с древним богом-кузнецом Вулканом (Гефестом) — уродливым обитателем подземелий, богом-работягой, искусным создателем вещей-ловушек (узы Геры; золотая сеть, под которую оказались пойманы любовники Афродита и Арес; ларец Пандоры, в конце концов). Мильтон в «Потерянном рае» отождествляет Гефеста-Мультицера, сброшенного с Олимпа Зевсом, с Люцифером христианского предания. Тоталитарные общества XX века (а «Доктор Фаустус» Манна — это ведь роман о фашизме, как неустанно повторял сам автор) громкогласно прославляли труд, возводили многочисленные монументы мускулистых демиургов, будь то кузнецы или жнецы, а на воротах Освенцима, мы помним, красовалась надпись «Труд освобождает». В том числе, очевидно, и рабский, концлагерный труд. В данном случае речь не о том, что бездельничанье/недеяние лучше, чем приложение усилий — хотя И. Губерман, явно отдавая дань уважения Обломову, и написал однажды: «Есть безделье — которое выше трудов. / Есть труды — что позорней безделья!» Но то, что труд, с одной стороны, смыкается с эротизмом (вспомним миф о Пигмалионе и Галатее, и не только), а с другой — с чем-то мрачным, с коварством и опасностью, с голым энтузиастическим напором и пафосом бездушной материальности (вся критика техники в XX веке) — это совершенно несомненно. А. Федоров, анализируя творчество Манна, приходит к упрощающему выводу, что труд и негативное связаны, когда труд — ненастоящий, когда он бесплодное усилие сбившейся с верного пути души, подделка под истинное вдохновение, сальерианство, декаданс [Федоров А. А., 1981, с. 43–45]. Смычка эротизма и дьявольщины широко известна, но оттого и куда сильнее затерта. В интересующем нас аспекте, отмечу, весьма характерен финал «Фауста», где, как на гравюре Дюрера, присутствуют все три обозначенных нами концептуальных персонажа — Мастер (Фауст), Дьявол (Мефистофель)... и забавная стайка прелестных порхающих ангелов-Эротов, которым Фауст обязан половиной своего спасения, ибо Мефистофель, охваченный желанием, отвлекается на них, и силы небесные ровно в тот момент склоняются к милосердному разрешению судьбы Фауста. Кинг, пускай не барочно-пышно, воспроизводит в своих сюжетах тот же расклад: там всегда присутствует Мастер какого-то дела (творческого или воинского — в общем, архетипический мужчина, деятельная инстанция), то или иное воплощение Зла и красивый мальчик. В ряде случаев Мастер — отец мальчика (настоящий или названный, неважно), а значит, Творец, влюбленный в свое творение (как в «Солнечном псе», где немало страниц посвящено пролетарской биографии Джона Делевана, отца Кевина). Идея, что ради сотворения/обретения прекрасного надо спуститься, погрузиться в ужасающие глубины сущего, отражена в начале «Фауста»: до того, как связаться с Мефистофелем, Фауст вызывает Духа Земли — и отшатывается, твердя: «Ужасное виденье!» (Гете И., 1983, с. 57). Более того, огненно-мрачные глубины, из которых похищен драгоценный камень — единственный смысл их существования, — ярятся и жаждут вернуть свое сокровище. Поэтому кинговских героев — и «отцов», и «детей» — всегда преследует зло, с которым они ощущают странную, непостижимую связь. Один из величайших предшественников Кинга — Дж. Толкин — сделал фабулой своих историй похищение и разыскивание (а то и избавление от) некой прекрасной, но роковой драгоценности, «прелести», двусмысленной и опасной; таковы кристаллы-сильмариллы, таково Кольцо Всевластья. Они созданы великими падшими мастерами, на соблазн и горе всему миру во все века. Плюс есть еще четвертая, ускользающая ипостась в этой диспозиции — призрак матери, условно материнское начало. Мефистофель сопровождает Фауста к загадочным «Матерям». Р. Брэдли, писатель, которого Кинг чрезвычайно уважает, в романе «Надвигается беда» вкладывал в мысли одного из героев идею, что спускаться во тьму и возвращаться оттуда с младенцем — это исконно женская, материнская мистерия [Брэдли Р., 2016, с. 63]. Вот только «Мать» в мужских ритуалах (а родовые начала всегда отражают-опрокидывают друг друга, они зеркальны) — это не реальная женщина, жена, пара, а платоновская «хора»-материя, оплодотворяемая мужским разумом-волей (logos spermatikos), оформляемая мужской рукой (снова «Рука» и Хайдеггер). Но подобно воде (подземной реке), она возвращает взглядевшего в нее лишь его

«Кладбище домашних животных» (выросшее, как это бывает, из реального прецедента — семья Кинга ненадолго переехала в дом, стоявший у шоссе с совершенно нерегулируемым движением). Последнюю щедрую порцию керосина в этот костер Кинг плеснул все в той же в «Темной башне», когда ввел в повествование самого себя, став одновременно и автором, и персонажем своей собственной истории (забавная метафора единения активной и пассивной ролей). В последнем томе эпопеи есть сцена, где Роланд гипнотизирует Кинга и обещает, что тому, перед тем как он заснет, явится некое воплощение божества сна и сновидений — либо в образе женщины, либо в образе мужчины. Зависит исключительно от. Когда Кинг-персонаж смущенно переспрашивает Роланда: «Думаешь, я скрытый гомосексуалист?», тот в ответ говорит, что допускает это. «Кинг», ясное дело, отнекивается [Кинг С., 2005, с. 452].

Однако в той же седьмой книге эпопеи есть момент, перекрывающий эту игру личного и снова дающий нам тот фундаментальный архетип или инвариант, ту символическую, смысловую фигуру, с уяснения которой мы начинали наше погружение в мир Кинга. Накануне решающей схватки всем членам ка-тета Стрелка снится один и тот же сон, в котором они видят мальчика, похожего на Джейка. Но этот мальчик — нечто много, много большее, это одна из структурообразующих сил, держащих все многообразие миров (в терминологии Кинга — Луч). Однако образ, явившийся им, свидетельствует о страдании и мучении.

«— Я поднял голову и увидел, что в таверну вошел этот мальчик. — На мгновение он скосил глаза на Джейка. — Он выглядел, как ты, юноша, да, он мог бы сойти за твоего близнеца. Только лицо его было в крови, один глаз ему вышибли, изуродовав его, и он хромотал. Выглядел как смерть, это точно, и страшно меня напугал, и от одного его вида мне стало грустно.

Джейк вдруг осознал, что знает эту историю. Он все это видел. Или сам был этим окровавленным мальчиком?

— Тогда он посмотрел на меня, прямо на меня, и сказал: «Почему ты должен причинять мне боль, когда я так тебя люблю? Когда я не могу делать что-то еще и не хочу, ибо любовь создала меня, и кормила, и поддерживала в лучшие дни? Почему же ты и дальше собираешься резать меня, уродовать мое лицо, наполнять меня болью? Я только любил тебя за твою красоту, как ты когда-то любил меня. А теперь ты уродуешь меня; ты натравливал на меня зверей, да, натравливал, и они пожрали мои внутренности. И однако я люблю тебя и буду служить тебе, и вновь верну магию, если ты мне позволишь, ибо так было устроено мое сердце. Некогда я был не только красив, но и силен, но теперь сила моя практически иссякла». Он плакал, и я тоже плакал, ибо видел, что он был прекрасен, как светлый день [Кинг С., 2005, с. 330–331].

Здесь Кинг с максимальной ясностью и отчетливостью прорывается к тому образу, о котором мы говорили вначале, — к новому образу искусства (да и жизни), к образу, который должен был стать надеждой для человечества, но вместо этого был затоптан, искалечен, оттеснен культами жестокости и грубой силы, стал практически недоступен из-за тех ужасов, которые люди претерпели в XX веке, скрылся за соблазнами и слабостями,

собственное отражение — как античному Нарциссу (мифом о котором одержим П. Страуб в «Истории с привидениями») или ницшевскому Познающему, обнаружившему, что в него ответно вглядывается бездна. Важно здесь не то, божественные это пути или дьявольские, человеческие или природные — а то, что человек (в данном случае мужчина) вступает на них во всей полноте своего бытия, телесно равно как и духовно. Здесь невозможно отделить одно от другого, *sensus* от *sensualitas* (очень интересно о сплетении этих категорий, в связи, кстати, с Пастернаком, рассуждает С. Неретина). Более того, здесь их обоюдная завязь, двойное дыхание Логоса и Эроса — леденитое, увь, вечным третьим-лишним/не лишним, Танатосом.

которыми они попытались заслонить от себя эти ужасы и обманно избыть их. Но ни зло мира и века, ни данный образ добра не были обмануты уловками и изгнаны хитростями. Образ этот ждет терпеливо, когда мы вдоволь натешимся и наиграемся, когда нам надоеет слепнуть и бояться, когда нами снова будут востребованы добро и любовь, верность и стойкость, чистота души и красота жизни, без которых не удержаться над пропастью мрака и смерти, куда нас толкают наши гордыня, безверие, злоба и отчаяние.

Литература

1. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн. Очерк творчества. — Л.: Изд-во «Советский писатель», 1960. — 352 с.
2. Апт С. Над страницами Томаса Манна. Очерки. — М.: Изд-во «Советский писатель», 1980. — 392 с.
3. Биbihин В. Собственность. Философия своего. — СПб.: Наука, 2012. — 536 с.
4. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Пер. с англ. Д. Харитоновой. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 672 с.
5. Блум Г. Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. с англ. С. Никитина. — Е.: Изд-во Уральского ун-та, 1998. — 352 с.
6. Бродский И. Нобелевская лекция / Сочинения в 4-х т. Т. 1. — СПб.: Изд-во «Третья волна», 1992. — 480 с.
7. Бруно Д. О связях как таковых / Пер. с ит. М. Фиалко. — М.: Изд-во книжного магазина «Циолковский», 2020. — 192 с.
8. Брэдбери Р. Надвигается беда / Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. — М.: Издательство «Э», 2016. — 320 с.
9. Быков Д. Борис Пастернак. — М.: Молодая гвардия, 2007. — 896 с.
10. Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел / Пер. с англ. И. Гуровой, Т. Ивановой. — Т.; М.: Скиф Алекс, 1994. — 624 с.
11. Гете И. Фауст / Пер. с нем. Н. Холодковского. — М.: Изд-во «Детская литература», 1983. — 367 с.
12. Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. Свирского. — М.: Издательский центр «Академия», 1995. — 304 с.
13. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Издательство «Логос», 1997. — 264 с.
14. Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна. Мировоззрение и жизнь / Пер. с нем. С. Рожновского. — М.: Изд-во «Прогресс», 1981. — 304 с.
15. Кинг С. Буря столетия / Пер. с англ. М. Левина. — М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. — 381 с.
16. Кинг С. Всемогуший текст-процессор / Команда скелетов: Повести и рассказы. Сердца в Атлантиде: роман / Пер. с англ. И. Гуровой. — М.: АСТ, 2018. — 1004 с.
17. Кинг С. Длинный путь / Пер. с англ. В. Эрлихмана. — Л.: Изд-во «Сигма», 1995. — 384 с.
18. Кинг С. Дорожные работы / Пер. с англ. А. Медведева. — Л.: Изд-во «Сигма», 1995. — 384 с.
19. Кинг С. Дьюма-Ки / Пер. с англ. В. Вебера. — М.: Изд-во АСТ, 2008. — 671 с.
20. Кинг С. Как писать книги / Пер. с англ. М. Левина. — М.: ООО Изд-во АСТ, 2001. — 316 с.
21. Кинг С. Кладбище домашних животных / Пер. с англ. В. Эрлихмана. — Ж.: Кэдмен, 1993. — 428 с.
22. Кинг С. Кристина / Пер. с англ. М. Мастура. — Ж.: Кэдмен, 1993. — 428 с.

23. Кинг С. Куджо / Пер. с англ. В. Эрлихмана. — Ж.: Кэдмен, 1993. — 428 с.
24. Кинг С. Кэрри / Пер. с англ. А. Корженевского. — М.: Изд-во АСТ, 2019. — 313 с.
25. Кинг С. Мертвая зона / Пер. с англ. О. Васильева. — М.: Изд-во «Вагриус», 1995. — 352 с.
26. Кинг С. Мобильник / Пер. с англ. В. Вебера. — М.: Изд-во АСТ, 2006. — 475 с.
27. Кинг С. Отражение смерти / Судьба Иерусалима / Пер. с англ. О. Лежниной. — СПб.: Татьяна, 1993. — 428 с.
28. Кинг С. Пляска смерти / Пер. с англ. А. Грузберга. — М.: Изд-во АСТ, 2019. — 608 с.
29. Кинг С. Потаенное окно, потаенный сад / Четверть после полуночи. — СПб.: Изд-во «ИМА-пресс-реклама», 1993. — 832 с.
30. Кинг С. Противостояние / Пер. с англ. А. Медведева. — М.: ООО Изд-во АСТ, 2000. — 800 с.
31. Кинг С. Секретные окна / Пер. с англ. — М.: АСТ, 2018. — 544 с.
32. Кинг С. Сердца в Атлантиде / Команда скелетов: Повести и рассказы. Сердца в Атлантиде: роман / Пер. с англ. И. Гуровой. — М.: АСТ, 2018. — 1004 с.
33. Кинг С. Сияющий / Пер. с англ. — Ж.: Кэдмен, 1992. — 432 с.
34. Кинг С. Солнечный пес / Четверть после полуночи. — СПб.: Изд-во «ИМА-пресс-реклама», 1993. — 832 с.
35. Кинг С. Судьба Иерусалима / Пер. с англ. В. Эрлихмана. — СПб.: Татьяна, 1993. — 428 с.
36. Кинг С. Темная Башня. Т. 1. Стрелок / Пер. с англ. О. Беймука, Б. Любарцева, А. Немировой. — Л.: Информационное агентство «Хронос», 1994. — 640 с.
37. Кинг С. Темная Башня. Т. 7. Темная Башня / Пер. с англ. В. Вебера. — М.: АСТ, 2005. — 812 с.
38. Кинг С. Темная половина / Пер. с англ. Ф. Сарнова. — М.: «Мир», 1994. — 512 с.
39. Кинг С., Страуб П. Талисман / Пер. с англ. — Ж.: Кэдмен, 1994. — 672 с.
40. Кинг С., Страуб П. Черный дом / Пер. с англ. В. Вебера. — М.: АСТ, 2003. — 699 с.
41. Кон И. Лики и маски однополой любви. — М.: Изд-во «Олимп», 2003. — 574 с.
42. Кузнецов И., Ляляев С. Проза Бориса Пастернака: Мир, образ, текст. — Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2020. — 184 с.
43. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. О. Чекчуриной. — СПб.: Питер, 2021. — 544 с.
44. Лотман Ю. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. — 272 с.
45. Манн Т. Будденброки / Пер. с нем. Н. Ман. — М.: Изд-во АСТ, 2016. — 698 с.
46. Манн Т. Доктор Фаустус / Пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. — М.: Изд-во АСТ, 2016. — 640 с.
47. Манн Т. Смерть в Венеции / Пер. с нем. Н. Ман. / Новеллы. Лотта в Веймаре. — М.: Изд-во «Правда», 1986. — 560 с.
48. Неретина С. С. Земля гудит метафорой. Философия и литература. — М.: Изд-во Голос, 2022. — 604 с.
49. Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1989. — 704 с.
50. Страуб П. История с привидениями / Пер. с англ. В. Эрлихмана. — Ж.: Кэдмен, 1994. — 428 с.

51. Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1981. — 336 с.
52. Эрлихман В. Король Темной Стороны: Стивен Кинг в Америке и России. — СПб.: ТИД Амфора, 2006. — 383 с.
53. Юнг К. Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице. Электронный ресурс: https://carljung.ru/Library/CGJung_Dogmat.htm (дата обращения: 29.08.2022).

References

1. Admoni V., Silman T. *Thomas Mann. Ocherk tvorchestva* [Thomas Mann. An essay on his work]. Lvov: Sovetskii pisatel Publ., 1960. 352 p. (In Russian.)
2. Apt S. *Nad stranitzami Thomasa Manna* [Over the pages of Thomas Mann. Essays]. Moscow: Sovetskii pisatel Publ., 1980. 392 p. (In Russian.)
3. Bibikhin V. *Sobstvennost'. Filosofiya svoego* ["Ownness". The Philosophy of Oneself]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2012. 536 p. (In Russian.)
4. Bloom H. *Strah vliyaniya. Karta perechityvaniya* [Anxiety of Influence. Map of Misreading]. Yekaterinburg: Uralskii University Publ., 1998. 352 p. (In Russian.)
5. Bloom H. *Zapadnyi Kanon. Knigi i shkola vseh vremen* [The Western Canon. The books and school of the ages]. Moscow: NLO Publ., 2017. 672 p. (In Russian.)
6. Bradbury R. *Nadvigaetsya beda* [Something Wicked This Way Comes]. Moscow: "E" Publ., 2016. 320 p. (In Russian.)
7. Brodsky I. "Nobelevskaya lekziya" [Nobel Prize Speech], in: *Sochineniya v 4-j t.* [Works in 4 Vol.], Vol. 1. St. Petersburg: Tretiya Volna Publ., 1992. 480 p. (In Russian.)
8. Bruno G. *O svyazyah kak takovyh* [Of Bonds in General]. Moscow: Tsiolkovsky Bookstore Publ., 2020. 192 p. (In Russian.)
9. Bykov Dm. *Boris Pasternak* [Boris Pasternak]. Moscow: Molodaya Gvardia Publ., 2007. 896 p. (In Russian.)
10. Campbell J. *Geroi s tysiachiuyu litz* [The Hero with a Thousand Faces]. St. Petersburg: Peter Publ., 2021. 544 p. (In Russian.)
11. Deleuze G. *Logika smysla* [Logic of Sense]. Moscow: Akademiya Publ., 1995. 304 p. (In Russian.)
12. Deleuze G. *Skladka. Leibniz i barokko* [The Fold. Leibniz and the Baroque]. Moscow: Logos Publ., 1997. 264 p. (In Russian.)
13. Diersen I. *Epicheskoe iskusstvo Thomasa Manna* [The Epic Art of Thomas Mann]. Moscow: Progress Publ., 1981. 304 p. (In Russian.)
14. Erlichman V. *Korol' temnoi storony: Stiven King v Amerike i v Rossii* [King of the Dark Side: Stephen King in USA and Russia]. St. Petersburg: Amphora Publ., 2006. 383 p. (In Russian.)
15. Fyodorov A. *Thomas Mann. Vremya shedevrov* [Thomas Mann. The Times of Masterpieces]. Moscow: Moscow University Publ., 1981. 336 p. (In Russian.)
16. Goethe J. *Faust* [Faust]. Moscow: Detskaya Literatura Publ., 1983. 367 p. (In Russian.)
17. Jung C. *Popytka psichologicheskogo istolkovaniya dogmata o Troitse* [A Psychological Attempt to Interpret the Trinity Dogma]. URL: https://carljung.ru/Library/CGJung_Dogmat.htm, accessed on 29.08.2022]. (In Russian.)
18. King S. *Burya stoletiya* [Storm of the Century]. Moscow: AST Publ., 2001. 381 p. (In Russian.)
19. King S. *Dlinnyi put'* [The Long Walk]. Lvov: Sigma Publ., 1995. 384 p. (In Russian.)
20. King S. *Dorojnye raboty* [Roadwork]. Lvov: Sigma Publ., 1995. 384 p. (In Russian.)

21. King S. *Dyuma Ki* [Duma Key]. Moscow: AST Publ., 2008. 671 p. (In Russian.)
22. King S. *Kak pisat' knigi* [On Writing. A Memoir of the Craft]. Moscow: AST Publ., 2001. 316 p. (In Russian.)
23. King S. *Kerri* [Carrie]. Moscow: AST Publ., 2019. 313 p. (In Russian.)
24. King S. *Kladbische domashnihivotnyh* [Per Sematary]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
25. King S. *Kristina* [Christine]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
26. King S. *Kujo* [Cujo]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
27. King S. *Mertvaya Zona* [The Dead Zone]. Moscow: Vagrius Publ., 1995. 352 p. (In Russian.)
28. King S. *Mobil'nik* [Cell]. Moscow: AST Publ., 2006. 475 p. (In Russian.)
29. King S. *Otrajenie smerti* [The Reaper's Image] / *Sud'ba Ierusalima* [Salem's Lot]. St. Petersburg: Tatiana Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
30. King S. *Plyaska smerti* [Danse Macabre]. Moscow: AST Publ., 2019. 608 p. (In Russian.)
31. King S. *Potaennoe okno, potaennyi sad* [Secret Window, Secret Garden] / *Chetvert' posle polunochi* [Four Past Midnight]. St. Petersburg: IMA-press-reklama Publ., 1993. 832 p. (In Russian.)
32. King S. *Protivostoyanie* [The Stand]. Moscow: AST Publ., 2000. 800 p. (In Russian.)
33. King S. *Secretnye okna* [Secret Windows: Essays and Fiction on the Craft of Writing]. Moscow: AST Publ., 2018. 544 p. (In Russian.)
34. King S. *Serdca v Atlantide* [Hearts in Atlantis] / *Komanda skeletov. Serdca v Atlantide* [Skeleton Crew. Hearts in Atlantis]. Moscow: AST Publ., 2018. 1004 p. (In Russian.)
35. King S. *Siyayuschii* [The Shining]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1992. 432 p. (In Russian.)
36. King S. *Solnechnyi Pes* [The Sun Dog] / *Chetvert' posle polunochi* [Four Past Midnight]. St. Petersburg: IMA-press-reklama Publ., 1993. 832 p. (In Russian.)
37. King S. *Sud'ba Ierusalima* [Salem's Lot]. St. Petersburg: Tatiana Publ., 1993. 428 p. (In Russian.)
38. King S. *Temnaya Bashnya. T. 1. Strelok* [The Dark Tower: The Gunslinger]. Lvov: Chronos Publ., 1994. 640 p. (In Russian.)
39. King S. *Temnaya Bashnya. T. 7. Temnaya Bashnya* [The Dark Tower VII: The Dark Tower]. Moscow: AST Publ., 2005. 812 p. (In Russian.)
40. King S. *Temnaya Polovina* [The Dark Half]. Moscow: Mir Publ., 1994. 512 p. (In Russian.)
41. King S. *Vsemoguschii tekst-processor* [Word Processor of the Gods] / *Komanda skeletov. Serdca v Atlantide* [Skeleton Crew. Hearts in Atlantis]. Moscow: AST Publ., 2018. 1004 p. (In Russian.)
42. King S., Straub P. *Chernyi Dom* [Black House]. Moscow: AST Publ., 2003. 699 p. (In Russian.)
43. King S., Straub P. *Talisman* [The Talisman]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1994. 672 p. (In Russian.)
44. Kon I. *Liki i maski odnopoloi lyubvi* [Faces and Masks of Homosexuality]. Moscow: Olympus Publ., 2003. 574 p. (In Russian.)
45. Kuznetsov I., Lyalyaev S. *Proza Borisa Pasternaka: Mir, obraz, tekst* [Boris Pasternak's Prose: World, Image, Text]. Novosibirsk: NGTI Publ., 2020. 184 p. (In Russian.)
46. Lotman Y. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow: Gnosis Publ., 1992. 272 p. (In Russian.)
47. Mann T. *Buddenbroki* [Buddenbrooks]. Moscow: AST Publ., 2016. 698 p. (In Russian.)

48. Mann T. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Moscow: AST Publ., 2016. 640 p. (In Russian.)
49. Mann T. *Smert' v Venezii* [Death in Venice] / *Novelly. Lotta v Veimare* [Novellas. Lotte in Weimar]. Moscow: Pravda Publ., 1986. 560 p. (In Russian.)
50. Neretina S. *Zemlya gudit metaforoi* [The Earth Hums with Metaphor. Philosophy and Literature]. Moscow: Golos Publ., 2022. 604 p. (In Russian.)
51. Pasternak B. *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected Works in 5 Vol.], Vol. 2. Moscow: Hudojestvennaya Literatura Publ., 1989. 704 p. (In Russian.)
52. Straub P. *Istoriya s privideniyami* [The Ghost Story]. Zhukovsky: Cadman Publ., 1994. 428 p. (In Russian.)
53. Wolfe T. *Vzglyani na dom svoi, angel* [Look Homeward, Angel]. Moscow: Skif Aleks Publ., 1994. 624 p. (In Russian.)

Deadly idyll: how Thomas Mann and Stephen King celebrate love upon the world's ruin

Murzin N. N.,

Ph.D., research fellow, Institute of Philosophy RAS,

shywriter@yandex.ru

Abstract: Thomas Mann's famous novella "Death in Venice" is more than social critics or metaphor of artistic search for means. Its ambiguous poetry of forbidden longing offers a game we play ever since, a drama of strange, dreamlike romance unfolding itself in a highly troublesome atmosphere of ordinary life succumbing to the oncoming devastation and catastrophe of the outer world that inexplicably links with the wishes of a soul. This plot became a focus of ideas, a web of meanings covering more and more areas of mentality and imagination while living on. One of the latter writers rarely compared to Mann, a popular American author Stephen King, master of macabre fantasy, suddenly shows some extraordinary level of coincidence of his works' throughout motives/invariants with those of the European classic. The answers both of them are chasing after lie in the mysterious character of the Whole of the world denying any isolate and solid sense, medium lands of affection and connection, Gordian knots of disastrous dialectics interweaving will and passivity, creation and destruction. Why dark fantasy (that King embodies) constantly insists on destroying, erasing the entire world for the sake of some bittersweet heroic pathos upon its ruin, as before Mann unleashes the epidemics to his story's bourgeois backgrounds to celebrate the phantom love of his characters? Why does Beauty transgress the borders of subjectivity very much like Death does the borders of physicality, and they both lead us to the same revelation of some great apophatic quasi-Platonic *chora* at the core of our being where everything is born and we are all one?

Keywords: Thomas Mann, Stephen King, art, invariant, palimpsest, subject, bond, will, world.