



ИСКУССТВО ЧТЕНИЯ

Анатолий СМИРНОВ

СТИВЕН КИНГ. МАСТЕРСТВО ЖУТКОГО

Говорят, что самый сильный страх — это страх неизвестного. К сожалению, в исследовании жанра ужасов руководствоваться таким расхожим мнением едва возможно. Мы не можем с ним согласиться, как минимум, по двум причинам. Во-первых, оно не позволяет ничего понять ни о природе страха, ни о художественных средствах выражения, которыми страх достигается. Во-вторых, в самом определении «страх неизвестного» заложено противоречие — чтоб чего-то бояться, это «что-то» должно быть дано сознанию каким-то образом, пусть даже и в отрицательной форме. Как следствие, само «неизвестное» превращается в свою противоположность — во вполне известное. Данный парадокс можно проиллюстрировать бородастым анекдотом:

- Чего ты боишься?
- Темноты и стоматологов.
- Ну, стоматологов-то понятно! А темноты почему?
- А мало ли сколько в ней стоматологов!

А вот чем мы можем руководствоваться, так это работой З. Фрейда «Жуткое» («Das Unheimliche» ориг.), в которой он показывает, что чувство жуткого (зловещего, буквально: «недомашнего») сопряжено именно с чем-то знакомым, тем, что когда-то было известно, но вследствие вытеснения стало забытым. Столкновение с «неузнанным» и есть «жуткое». Больше всего пугает известное, но известное, которое приходит с «иной» стороны, буквально — из потустороннего мира.

В современной литературе и кинематографе жанр ужасов негласно относят к низким жанрам. Бесчисленные монстры, потусторонние миры, призраки и проклятые мертве-

Анатолий Эдуардович Смирнов родился в 1991 году в городе Первомайский Харьковской области. Окончил Таврический национальный университет в Симферополе по направлению «Психология» и магистратуру СПбГУ по направлению «Когнитивные исследования». Публиковался в электронном журнале «Лаканалия» и в сборнике статей «Бог. Человек. Мир». Живет в Санкт-Петербурге.

цы уже не пугают зрителя, от чего создателям приходится прибегать к совсем уж скучным приемам — скримерам (когда зрителя пугают резким звуком или кадром), а то и вовсе компенсировать страх биологическим реализмом, способным вызвать разве что чувство отвращения. Оно и неудивительно: жуткое — чувство куда более тонкое, чем принято считать. Одной загробной жизни и чудищ различной степени уродливости недостаточно, чтоб вызвать у читателя ощущение страха. Не стоит думать, будто сам объект авторской фантазии обладает качеством «ужасность» наряду со всем прочим. Это в корне неверно. Уж если чем и страшен злобный монстр, так вовсе не тем, что он злобный и монстр.

Фрейд исследовал бессознательные процессы, отталкиваясь от художественного текста (сказки Гофмана «Песочный человек»), мы же предпримем движение обратное. Отталкиваясь от мысли Фрейда, постараемся понять, как жуткое воплощается в художественном пространстве, как автор пугает читателя, какие лингвистические и художественные приемы при этом использует.

Для решения вопроса мы обратимся к творчеству Стивена Кинга, а точнее, к его рассказу «**Долгий джонт**». Это один из многих его текстов, в котором объект страха и место страха художественно разнесены. В тексте нет жутких монстров, кошмарных историй, насилия и преступления, в этом смысле рассказ предельно чист. Но в то же время высокий уровень напряжения и действительно жуткая концовка не оставят равнодушным малодушного читателя. Нас же текст привлек разницей между формальной стороной (отсутствием «страшного») и тем переживанием, которое текст способен вызвать (жуткий ступор в конце). Очевидно, что Кинг затрагивает глубинные переживания читающего.

Сюжет

«Долгий джонт» — это небольшая фантастическая история, вкратце перескажу ее сюжет.

Семейство Оутсов ожидает отправки на Марс. Дабы скоротать время и успокоить взволнованных членов семьи, Марк рассказывает историю об ученом Викторе Каруне. Ученый нашел способ мгновенного перемещения, однако успешно перемещались только неодушевленные предметы. Живые организмы при телепортации погибали, но не от физического воздействия. Там, в телепортации, они видели нечто, от чего сходили с ума и умирали. Только будучи погруженными в состояния глубокого сна, живые существа переживали телепортацию.

Рассказ заканчивается трагедией, сын Рикки, наслушавшись историй отца, телепортируется в состоянии бодрствования. На Марсе отец видит обезумевшего сына и впадает в истерику.

Композиция и приемы

В «Долгом джонте» Кинг разворачивает две сюжетные линии: историю семейства Оутсов, что ожидает отправки на Марс, и историю Виктора Каруна, открывателя телепортации. Истории подаются поочередно, Кинг переключает читательское внимание то на семью Оутсов, то на эксперименты Каруна. Такая подача текста выполняет сразу несколько функций.

Первая — удержание внимания. Так как в самом «Долгом джонте» ничего фактически не происходит, очень трудно заставить читателя наблюдать за этим «ничего». Последовательное переключение с одной истории на другую не позволяет нам заскучать.

Вторая функция — смешение историй задает загадку, читатель не знает, в какой именно точке повествования случится событие, главный конфликт текста. Читатель не может предпочесть одну историю другой, он не знает, что обладает сюжетной важностью, а что — служит торможению повествования. Находка Кинга в том, что для понимания текста нужны оба фрагмента, а основной конфликт заложен между сюжетными линиями.

О наличии конфликта Кинг дает знать посредством повторения вопроса и умалчиванием ответа.

— Тогда Карун решил попробовать еще одну мышь, — сказал Марк.

— А что случилось с первой? — спросил Рикки.

(Далее в середине текста)

— А что же случилось с мышками, папа? — спросил Рикки.

— Такой же вопрос продолжал задавать себе Карун, — сказал Марк.

(Почти в самом конце)

— А мышки, папа? — нетерпеливо спросила Патти. — Что случилось с мышками?

Если воспользоваться терминологией Ролана Барта, то можно сказать, что герменевтический код формулирует вопрос и дает на него ответ в форме ускользания. Навязчивое вопрошание детей о том, что случилось с мышками, — загадка. Увиливания и умалчания Марка — разгадка; поведением Марк указывает на то, что с джонтом что-то неладное. И здесь возникает экивок, двойное прочтение (о нем мы поговорим немногим позже). Автор сообщает, что с телепортацией что-то неладное, но мы не можем правильно понять это сообщение: неладное потому, что технология телепортации опасна, или потому, что телепортация — объект желания самого Марка?

Для внушения чувства опасности и тревоги Кинг использует слова-маркеры:

1. Марк видел, что она волновалась.
2. ...Возможно, это отвлечет их... а то об этом джонте столько слухов.
3. Марк... задумался. Здесь нужно проявить осторожность, если он не хочет напугать детей...
4. Главное — убедить их, что все в порядке...
5. И т.д.

Несмотря на то, что в тексте ничего не происходит, упоминание слов-маркеров указывает читателю на наличие неназванной опасности, угрозы или приближающийся трагедии. Кинг вводит в текст глаголы ментальных состояний (волноваться, торопиться, тревожиться, пугаться), но не вводит объяснения их возникновения. Его персонажи волнуются, в то время как объективной причины для волнения нет.

Фокальным персонажем Кинг выбирает Марка, при том, что на роль героя последний не годится. В тексте мало прямых действий, персонажи никак не раскрываются. Кроме заметки в начале рассказа о том, что Марка перевели работать на Марс и поэтому вся семья переезжает, ничего о семействе Оутсов не говорится.

В таком случае непонятно, зачем Кинг передоверяет рассказ Марку, зачем опосредует историю персонажем? Почему не пишет от лица всевидящего ока автора? Ответ прост, потому что Марк — фигура ненадежного рассказчика. Вот только его ненадеж-

ность заключена не в том, что он говорит одно, а знает другое. Ненадежность в том, что сам Марк не знает, что он говорит.

Остранение

Кинг любит играть с читателем. В текстах он часто дает предельно точные описания вещей и событий. Кинг не обманывает, он говорит правду, вот только не указывает точку отсчета, которая выступила бы структурирующим элементом, залогом возможности понимания «правды». Такой способ повествования напоминает «остранение» Шкловского, при котором объекты даны как бы с другой стороны, даны таким образом, что мы не узнаем их.

Кинг достигает эффекта остранения посредством семантического смещения. Возьмем начальную сцену «Долгого джонта»:

— Заканчивается регистрация на джонт-рейс номер 701.

...

— Джонт-рейс до Уайтхед-Сити, планета Марс. Всем пассажирам с билетами необходимо пройти в спальную галерею Голубого зала. Проверьте, все ли ваши документы в порядке. Благодарим за внимание.

Двух фраз достаточно для задействования у читателя сценария «аэропорт». Рейс, пассажиры, билеты, документы — это слова-маркеры, они задействуют читательский опыт, связанный с полетами на самолете или поездками поездом. Читателю необязательно описывать подробности прохождения таможенного контроля или ритуала проверки билетов, недостающие детали он готов домыслить из своего опыта. Но Кинг пресекает такую возможность, вводя в последовательность сценария инородные элементы.

Спальная галерея на втором этаже в отличие от самого зала вовсе не выглядела обшарпанной: ковер от стены до стены, белые стены с репродукциями, успокаивающие переливы света. На одинаковом расстоянии друг от друга по десять в ряд в галерее размещались сто кушеток, между которыми двигались сотрудники джонт-службы.

Что за «спальная галерея»? Зачем успокаивающий свет? Кушетки, какие еще кушетки? И почему их так много в одном помещении?

Описание не позволяет понять «спальную галерею» как аналог «зала ожидания». Этому противятся и кушетки, которых слишком много для зала ожидания, и слова диктора, которая приглашает пассажиров пройти в зал непосредственно для отправки джонт-рейсом. Используя при описании спальной галереи и сообщения диктора слова разных семантических полей, Кинг достигает эффекта остранения.

В другом месте он использует повествования без указания контекста, в результате которого читателю даны действия, назначения которых не известны.

В дальнем конце помещения бесшумно открылась дверь, и появились двое служащих, одетых в ярко-красные комбинезоны джонт-службы. Перед собой они катили столик на колесах: на столике лежал штуцер из нержавеющей стали, соединенный с резиновым шлангом. Марк знал, что под столиком, спрятанные от глаз пассажиров длинной скатертью, размещались два баллона с газом. Сбоку на крючке висела сетка с сотней сменных масок.

Отмечу, что это лишь начало рассказа. Мы, читатели, еще не знаем о механизме телепортации, не знаем, что для перемещения пассажиры должны пребывать в состоя-

нии глубокого сна, не знаем о джонте и экспериментах. И это незнание служит тому, что правильно понять эпизод невозможно. Но Кинг осознает эту невозможность, он играет на ней! Обратите внимание на это едва заметное уточнение: «*Марк знал....*» Если его исключить из фрагмента, то сцена превратится в простое, пусть и непонятное описание. Но включив уточнение в текст, автор тут же задает антитезу, как выразился бы Барт. Знание Марка отсылает нас к некоему незнанию, неведению других людей, пассажиров, членов семьи. Но что это за знание? Очевидно, что это знание является чем-то большим, нежели осведомленностью о тонкостях телепортации.

Экивок, или двойное понимание

Р. Барт понимает экивок как продукт переплетения двух голосов, двух коммуникационных линий, одна из которых отмечена истиной, а вторая — ложью. Сплетенность двух содержаний в одном сообщении и создает возможность двойного прочтения — экивока. Однако, как замечает Барт, не стоит понимать экивок в терминах многозначности, когда одно означающее имеет несколько означаемых. Экивок двойствен в силу того, что предполагает двух адресатов, каждый из голосов предназначен своему «слушателю». В силу того, что сюжет рассказа не предполагает нескольких адресатов, так как рассчитан на одного (читателя), то это значит, что сам читатель расщеплен на двух субъектов. Этими субъектами в нашем случае выступает сознательная и бессознательная части читателя, поверхностный и глубинные уровни.

Кинг нередко прибегает к экивоку, он намеренно конструирует фразу таким образом, чтоб на уровне поверхности содержание казалось самоочевидным и понятным, в то время как на глубинном уровне содержание было противоположным, обратным.

Возьмем отрывок из начала текста:

Марк посмотрел на жену и подмигнул. Мерилис подмигнула в ответ, хотя Марк видел, что она волновалась. По мнению Марка это было совершенно естественно: первый джонт в жизни для всех, кроме него. За последние шесть месяцев — с тех пор, как он получил уведомление от разведочной компании «Тексас Уотер» о том, что его переводят на Марс в Уайтхед-Сити, — они с Мерилис множество раз обсуждали все плюсы и минусы переезда с семьей и в конце концов решили, что на два года им расставаться не стоит. Сейчас же, глядя на бледное лицо Мерилис, Марк подумал, не сожалеет ли она о принятом решении.

А теперь вопрос: почему волновалась Мерилис? Ответ очевиден: потому что это первый джонт в ее жизни. И здесь начинается самое странное. По факту, Кинг не указывает точную причину волнения супруги, он не говорит: «Мерилис волновалась потому, что...» Вместо одной причины он дает сразу несколько:

1. Волнуется потому, что это первый джонт в жизни.
2. Волнуется потому, что переезжают жить на Марс.
3. Волнуется потому, что у джонта плохая репутация (вспомните фрагмент, где говорится о слухах).
4. Волнуется потому, что Марк понятие не имеет, почему она волнуется.

Предлагая читателю несколько вполне вероятных, психологически достоверных причин для волнения, Кинг тем самым имплицитно подталкивает к мысли, что истинная причина волнения Мерилис кроется совсем в другом. Обратите внимание на перемену модальности знания: «*Мерилис подмигнула в ответ, хотя Марк видел, что она волновалась*» и «*По мнению Марка это было совершенно естественно...*». Если первое

предложение точно, в нем говорится о том, что Мерилис действительно волновалась, здесь не может быть сомнения, так как Марк это *видел*. А вот относительно интерпретации волнения есть место для фантазии, так как психологическая мотивировка волнения (волноваться при первом полете на самолете нормально) есть лишь *мнение* Марка, его гипотеза.

Так образован эквивок. Выстроив в ряд несколько причин, Кинг создает впечатление, что они связаны друг с другом, что волнение и переезд относятся к одной ситуации, в то время как на скрытом уровне он указывает на то, что такое понимание неверное.

То же самое справедливо и для другого эпизода:

Служащие с усыпляющим газом подходили все ближе, и Марк понял, что надо торопиться, иначе конец придется рассказывать, проснувшись уже на Марсе.

Кинг дает круговое объяснение: Марк торопился потому, что хотел успеть. Такая абсурдная логика при поверхностном прочтении оказывается достаточной, ведь мы сами часто прибегаем к подобной форме, когда объясняем собственные действия. Но в то же самое время алогичность построения указывает на истину — истину желания самого Марка. В его спешке, помимо простого желания успеть рассказать историю, есть что-то еще.

Интерпретация

«Что-то еще», «нечто», «иное» — таким избытком, вмешивающимся в форму действительности, направляющим поступки, является желание самого героя Марка. То, что его рассказ захвачен, что его рассказ находится в плену желания, не является секретом. Секретом является сам объект желания.

Чего хочет Марк? Что держит его воображение в плену? Чем увлечен он?

Джонтом, Марк увлечен джонтом и тайной, которую тот хранит. Его манит не мысль о мгновенном перемещении, но то, что происходит с этой мыслью, в 0,000. 000. 000. 067 секунды перемещения.

Марк много знает о джонте, о процессе телепортации и о тонкостях процедуры. Он знает историю Виктора Каруна и ход его исследований. Марк интересуется литературой о джонте, его привлекают слухи и истории, связанные с телепортацией (вспомните книгу Саммерса «Политика джонта», которую Марк читает). Он склонен верить в недостоверные сведения, как, например, в историю никогда не существовавшего заключенного Руди Фоггиа. Марк верит в сговор правительства, эксперименты над людьми, в домыслы, разоблачения. И все эти интересы выстроены вокруг одного плотно непроницаемого ядра, того мгновения, когда сознание проносится сквозь время и пространство, где оно сталкивается с каким-то знанием, которое столь невыносимо, что сводит человека с ума. Тайна безумия, тайна знания, тайна «той стороны» — вот что является объектом желания Марка. Тем объектом, которым он никогда не сможет обладать.

Пасуя перед своим желанием, Марк терпит поражение, он капитулирует перед неспособностью овладеть тайной. Вместо прыжка в безумие Марк предпочитает держаться от объекта желания на безопасном расстоянии, на дистанции, с которой он может спокойно созерцать. Вместо опыта Марк предпочитает знание, знание опосредованное, знание научное. Поэтому он увлекается джонтом, поэтому читает книги и верит слухам.

И теперь, когда он берется рассказывать детям историю, он уже не просто рассказывает байку, он буквально демонстрирует объект своего влечения, он соблазняет са-

мим рассказом. Рикки, бесстрашный мальчик, принимает соблазн. Воодушевленный влечением отца, мальчишка делает то, на что самому Марку не хватает духа. Он задерживает дыхание и встречает джонт с широко раскрытыми глазами.

Марк приходит в себя на Марсе, где его ожидает двойной ужас. Ужас несчастного случая, трагической случайности в виде обезумевшего сына, и ужас от осознания того, что все это он знал. Знал, но забыл.

Сам рассказ Марка, его форма и настойчивость демонстрируют, что отец бессознательно знал, чем все закончится. Подобно отцу из сновидения, описанного Фрейдом (который был жив лишь потому, что не знал, что уже умер), Марк верил в успешное путешествие на Марс, так как забыл, что трагедия уже случилась.

Признание знания внутри себя, знания потустороннего (бессознательного) вызывает у героя непереносимый ужас, сравнимый с ужасом самого безумия.

Заключение

Читатель повторяет путь персонажа Марка. Нет, читатель не переживает то же самое, он не отождествляется с героем, но буквально идет его дорогой.

Кинг выстраивает сложную структуру значений, намеков и оговорок. Текст «Долгого джонта» словно состоит из двух голосов, двух разных сообщений. Сообщение поверхности — это то, что читатель понимает на сознательном уровне, это знание (знание текста, сюжета) о котором он может дать себе отчет. Это описания событий, диалоги персонажей, история Виктора Каруна, путешествие на Марс и т. д.

Сообщение глубины — это знание бессознательное, знание, которое продиктовано самой формой повествования: экивоками, ложной логикой, навязчивостью героя Марка, странным объектом его желания.

Самим текстом Кинг создает в читателе напряжение через разницу потенциалов, разницу между тем, что читателю доступно на сознательном уровне, и тем, что доступно на бессознательном. Читатель оказывается в ситуации Марка, когда он (читатель) не знает, что обладает неким знанием (знанием о том, чем все закончится). Именно для этого эффекта Кингу нужен Марк как фокальный персонаж, чтоб через призму его сознания преломить повествование.

В результате, когда читатель сталкивается с концовкой текста, его охватывает чувство жуткого. И это чувство подобно чувству Марка, но не потому, что есть общий объект, а потому, что есть общее место. Мы знаем концовку до самой концовки. Она оказывается неожиданной и неизбежной в одно и то же время.

* * *

Таково жуткое у Кинга, таков его «Долгий джонт». Простой рассказ с очень непростой историей.

Когда же на Марсе Марк встречает сумасшедшего сына, его поражает не сам факт того, что произошел несчастный случай, но то, что случай произошел до того, как они оказались на Марсе. Марк буквально встретился со своим собственным знанием, он знал, что будет именно так, и знал это своим рассказом; сам рассказ знал это вместо него самого. Марк знал, но не признавал. Эта неотвратимость его и поразила.

Парадоксально, но Кингу удается поставить читателя на место Марка. Нет, читатель не отождествляется с Марком, он не переживает его чувства, но, наоборот, читатель буквально повторяет судьбу Марка, самостоятельно проходим его дорогой.

В течение всего текста Кинг говорил с читателем на двух языках. На уровне поверхности он рассказывал якобы простую историю, понятную и незатейливую. Именно

здесь читателю все понятно, именно здесь концовка видится неожиданной. Но на уровне скрытом Кинг постоянно показывал, что дело нечисто, что желание Марка отмечено странной настойчивостью, что он чрезмерно активен. И именно здесь Кинг дает читателю предзнание о случившемся. В результате возникает напряжение между его сознательным и бессознательными знаниями. На уровне сознания — читатель наивен и ничего не знает. Но на бессознательном — знает все. Концовка оказывается не только концом рассказа, но и результатом прозрения. Подобно Марку, читатель понимает, что он все это знал, знал до того, как все произойдет, но подобно Марку, он это забыл. Известное приходит с другой стороны, и приходит оно в форме жуткого.

Таков текст Кинга, таково жуткое. Небольшим количеством приемов, на простом сюжете Кинг проделывает изящную работу.

Мастер.

РЕЦЕНЗИИ

ПОТЯСАЮЩАЯ КНИГА О ПОТЯСШИХ МИР

Елена Сазанович. Писатели, которые потрясли мир (сборник эссе). — М.: Издательские решения, 2019. — 194 с.

О потрясших мир книгах, оставшихся надолго (навсегда) в благодарной памяти человечества, написала потрясающе интересный сборник эссе писатель Елена Сазанович. Начало этого литературного проекта под названием «100 книг, которые потрясли мир» было положено в журнале «Юность» несколько лет назад, и его удачное воплощение уже оценили коллеги-профессионалы: автор получила Гран-при Всероссийского фестиваля СМИ «Патриот России», а также золотую медаль в номинации «Мы — россияне!».

Книги, о которых идет речь в проекте, удивительны не только талантом и судьбой авторов, но и силой воздействия на судьбы общества. Но чтобы обрести эту силу, авторское слово должно быть прочитано и услышано, оно должно быть на виду. Небольшие, но емкие и глубокие эссе Елены Сазанович словно указывают дорогу к нему, дают ориентиры в море литературного творчества, являясь своеобразными маяками, высвечивающими шедевры и облегчающими путь к ним. Очень точно написано в предисловии к книге:

100 книг, которые потрясли мир». Не только потому, чтобы выявить свои вкусы или чье-то безвкусие. И не потому, что в мире существует всего 100 книг, которые стоит прочитать. Но эту сотню книг почитать стоит — чтобы отблагодарить и время, и планету, которые породили великих писателей. И еще — чтобы уважать себя...

Эти эссе, чей уровень, на мой взгляд, соответствует высоте поставленной задачи, можно еще рассматривать и как литературную мини-энциклопедию, автор которой щедро делится информацией по многим интересным вопросам. К примеру, кто «самый переводимый автор в мире, чьи книги были напечатаны на ста сорока восьми языках, и кого сам Папа Римский благодарил за нравственную чистоту произведений» (это Жюль Верн). Или кто «открыл для Англии бессмертную лирику великого Шевченко? И чей роман за годы Советской власти был издан 155 раз общим тиражом более 9 миллионов экземпляров, был переведен на 24 языка народов СССР, были написаны три опе-