

СТИВЪН КИНГ ЗЛОКОБЕН ТАНЦ

Превод от английски: Деница Минчева, 2015

chitanka.info

Лесно е — вероятно твърде лесно — да се почитат мъртвите. Тази книга е посветена на шестима велики майстори на злокобното, които са още сред нас^[1]:

Робърт Блох

Хорхе Луис Борхес

Рей Бредбъри

Франк Белкнап Лонг

Доналд Уандрей

Манли Уейд Уелман

*Заповядай, страннико, влизаш на свой риск:
тук-там има тигри^[2].*

ПРЕДГОВОР

Тази книга е в ръцете ви в резултат от едно телефонно обаждане до мен през ноември, 1978 г. Тогава преподавах творческо писане и водех няколко литературни курса в Университета на Мейн в Ороно, а каквото свободно време ми оставаше, използвах да работя по последната чернова на романа си „Живата факла“, който досега вече трябва да е излязъл. Обади ми се Бил Томпсън, който беше редактирал първите ми пет книги („Кери“, „Сейлъмс Лот“, „Сиянието“, „Нощна смяна“ и „Сблъсък“) между 1974 г. и 1978 г. Но което е по-важно, Бил Томпсън, по онова време редактор в издателство Дабълдей, беше първият човек, свързан с издателския бизнес в Ню Йорк, който беше проявил интерес към по-ранните ми, неиздавани произведения. Той именно беше онзи неоченим първи контакт, когото всички начинаещи писатели очакват с надежда, но твърде рядко откриват.

Моите взаимоотношения с Дабълдей приключиха след издаването на „Сблъсък“ и кариерата на Бил също пое в друга посока. Той стана старши редактор в Еверест Хаус, чието име ще откриете отпечатано върху книгата, която държите. Двамата се бяхме сприятелили докато работехме заедно и запазихме приятелството си. От време на време се виждахме за обяд... друг път се запивахме дружно. Най-запомнящият се от тези случаи беше бейзболната среща на звездите, която гледахме на телевизор с голям екран през юли 1978 г., докато пресушавахме бира след бира в една ирландска кръчма някъде из Ню Йорк. На бара имаше надпис, който обявяваше:

Късметлийски час за подранилите — от 8 до 10
сутринта, всички питиета на цена 50 цента.

Когато попитах бармана що за клиента идва сутрин в 8.15 ч. за някой и друг коктейл с ром или джин, той ме измери с безрадостна

усмивка, избърса ръце в престилката си и каза: „Колежанчета... като теб.“

Онази ноемврийска вечер, малко преди Все Светии, Бил ми се обади и каза: „Защо не напишеш книга за феномена на хорър жанра, така, както ти го разбираш? Книги, филми, радио, телевизия, всичко накуп. Ако искаш ще я напишем заедно.“

Идеята ми се стори едновременно интригуваща и плашеща. Интригуваща, защото постоянно ми задаваха въпроса защо ги пишат неща; защо хората ги четат или гледат филмите? Изглежда парадоксално, че някой би си платил, за да бъде здравата изплашен и стреснат. Бях говорил и писал достатъчно по въпроса (включително доста дълъг предговор към сборника си с разкази „Нощна смяна“), та идеята за едно Окончателно становище да ми се стори привлекателна. От там насетне всеки път, когато някой поискаше личното ми мнение за хорър жанра, можех им заявя: „Вижте, написал съм цяла книга по въпроса. Прочетете я — това е моето Окончателно становище за механизма на страшния разказ.“

От друга страна идеята ми се стори плашеща, защото можех да си представя как такова начинание обхваща години, десетилетия, векове наред. Ако човек започне с Грендел и майка му^[3] и продължи с всички останали истории след това, дори съкратените версии на Рийдърс Дайджест биха запълнили четири дебели тома.

Бил възрази, че е най-добре да се ограничи до последните тридесетина години с отделни препратки назад за проследяване корените на жанра. Аз му отговорих, че трябва да си помисля и го направих. Размишлявах по въпроса дълго и старателно. Дотогава не се бях пробвал да пиша толкова дълъг нехудожествен текст и тази идея ме смущаваше. Смущаваше ме перспективата да разкрия истината. Художествената литература все пак се състои от лъжи, оплетени в още лъжи, поради което никога няма да си спечели одобрението на пуританите. В художествено произведение, ако стигнеш до задънена улица, винаги можеш да си съчиниш нещо или да се върнеш няколко страници назад и да преправиш нещо. Ако пишеш нехудожествен текст, постоянно трябва да следиш разни досадни подробности като например дали фактите са точни, дали датите съвпадат, дали имената са изписани правилно... Но най-лошото е, че лично се изправяш на чело на парада. Писателят е прикрита фигура — за разлика от

музиканта или актьора, той може незабелязано да се разхожда по улиците. Неговите марионетки населяват сцената, докато той самият остава скрит. Авторът на нехудожествени произведения е прекалено видим.

И въпреки това предложението беше привлекателно. Започнах да разбирам как се чувстват смахнатите оратори, които проповядват в Хайд парк (нашите британски братовчеди галено ги наричат *откачалките*) докато си влачат щайгата, поставят я на съответното място и се канят да се покатерят върху нея. Замислих се за всички онези страници, на които ще мога свободно да си разигравам коня, като пиша за любимите си неща. „*И при това ще ми платят!*“ — провикна се той, потривайки ръце с див кикот. Замислих се и за всички лекции, които ще трябва да изнеса следващия семестър върху Основните теми в свръхестествената литература. Но най-вече мислих каква изключителна възможност ми се предлага да говоря за любимия си жанр — възможност, която повечето автори на популярна проза не получават.

Що се отнася до моя курс от лекции „Основни теми в свръхестествената литература“, онази ноемврийска вечер, когато Бил ми се обади, аз седях на кухненската маса, пиех бира и се опитвах да измисля някакъв конспект за този курс. В същото време мрънках на жена си, че скоро ще ми се наложи часове наред да говоря пред разни хора на тематика, из която досега самият аз бях налучквал пътя си инстинктивно, като слепец. Въпреки че повечето книги и филми, които ще бъдат обсъдени в следващите страници, днес типично присъстват в колежанските курсове, аз ги бях гледал, чел и формирал мнението си за тях самостоятелно, без помощта на научни публикации, които да направляват мисълта ми. Явно ми предстоеше за първи път да откриващо за мисли се спотайват в главата ми.

Това може да ви прозвучи странно. Малко по-нататък в тази книга съм написал, че според мен никой не е съвсем сигурен какво точно е мнението му по един или друг въпрос, докато не запише мислите си. Също така съм убеден, че ние не разбираме собствените си мисли, докато не ги обсъдим с някого, поне на същото интелектуално ниво като нас. Ето защо перспективата да се изправя пред студентите в Бароуз Хол толкова ме притесняваше и в резултат прекарах по-голямата част от иначе много приятната си ваканция в Сейнт Томас,

разкъсван от мисълта за употребата на хумор в „Дракула“ на Брам Стокър и присъствието на параноя в „Крадци на тела“ на Джак Фини.

В дните след обаждането на Бил все по-често се замислях, че щом моята серия беседи (все още не ми стиска да ги наричам лекции) в областта на ужаса, свръхестественото и готиката бяха така добре приети — от студентите и от мен самия — може би написването на книга щеше логично да приключи този цикъл. Накрая се обадох на Бил и му казах, че ще опитам да напиша книгата. И както виждате, изпълних намерението си.

Целта ми тук е да отдам дължимото на Бил Томпсън, който ми подхвърли идеята за тази книга. Идеята му беше и си остава отлична. Ако книгата ви допадне, трябва да благодарите на Бил за чудесното хрумване. Ако не ви хареса, сърдете се на автора, заедно не се е справил като хората.

Дълга благодарност и на стоте студенти от онзи курс, които слушаха търпеливо (и често снизходително), докато моите идеи постепенно се избистряха. Всъщност тъкмо по време на дискусиите в клас идеите ми биваха обсъждани, преоценявани и често променяни.

Веднъж един професор по английски език от Мейнския университет, Бъртън Хейтлън, посети моята лекция върху „Дракула“ на Брам Стокър. Ще забележите, че и неговите прозрения относно хоръра като съществена част от митологията, в която цялото ни общество е потопено, са включени в ядрото на книгата. Така че, благодаря, Бърт.

Моят агент, Кърби МакКоули, истински фен на фантазиите и ужаса и непоправим Минесотец, също заслужава благодарност, заедно изчете черновата на книгата, посочи доста фактически грешки, оспори част от моите изводи... но най-вече, заедно прекара една безсънна алкохолна нощ с мен в хотел Плаза в Ню Йорк, докато съставим списъка с препоръчителни хорър филми от периода 1950–1980, който ще откриете в Приложение I на тази книга. Дълга на Кърби много, много повече, но това трябва да е достатъчно засега.

Черпил съм информация от доста външни източници, докато работих върху „Злокобен танц“^[4], и съм се опитал добросъвестно да ги изброя в хода на повествованието, но трябва да спомена няколко, които се оказаха неоценими: ключовото произведение на Карлос Кларънс „Илюстрирана история на хорър филмите“; поредицата в списание

Старлог, която разглежда подробно всеки епизод от сериала „Зоната на здрача“; „Научнофантастична енциклопедия“, редактирана от Питър Никълс, която ми беше особено полезна, за да проумея (или поне да се опитам да проумея) творбите на Харлън Елисън и на телевизионната поредица „До краен предел“. Списъкът продължава с безброй други разклонения по пътя, в които се случи да кривна.

Накрая трябва да благодаря и на писателите — между които Рей Бредбъри, Харлън Елисън, Ричард Матисън, Джак Фини, Питър Строб и Ан Ривърс Сидънс — които бяха така добри да отговорят на писмата с въпросите ми и да ми предоставят информация за замисъла на произведенията си, които са обсъдени тук. Техните думи осигуриха дълбочина, която иначе щеше осезаемо да липсва на тази книга.

Това май е всичко. Само още нещо — по никакъв начин не искам да оставате с впечатлението, че това, което предстои да прочетете, е идеално. Подозирам, че, въпреки многобройните проверки, все още са останали грешки. Надявам се само да не са твърде много, нито твърде сериозни. Ако ги откриете, моля, пишете ми, за да ги поправим в следващите издания. Надявам се, че тази книга ще ви достави удоволствие. Прочетете я наведнъж от край докрай или по малко оттук-оттам, но непременно се забавлявайте, докато четете. Това е нейната цел, както и на всеки мой роман. Може би нещо в текста ще ви накара да се замислите или ще ви разсмее, или пък ядоса. Всяка от тези реакции ще е добре дошла. Единствено не ми се ще да мисля, че на някого може да му е скучно.

За мен написването на тази книга беше изтощително, но и крайно удовлетворително. Някои дни беше мъка, друг път истинска радост. В резултат пътят вероятно се е получил неравен и доста ще друсва. Мога единствено да се надявам, че и вие като мен накрая ще решите, че си е струвало да се измение.

Стивън Кинг

Централен Ловъл, Мейн

[1] Това е било вярно при излизането на книгата през 1981 г. — Б.пр. ↑

[2] „Тук има тигри“ е заглавие на разказ от Рей Бредбъри, относно космическа експедиция, проучваща новооткрита планета. Заглавието е препратка към изрече „Тук има дракони“, който

средновековните автори на географски карти изписвали върху неизследваните територии. — Б.пр. ↑

[3] Чудовището Грендел и неговата майка са враговете на героя Беоулф от едноименната епична поема. — Б.пр. ↑

[4] Оригиналното заглавие на тази книга, „Danse macabre“ (фр.), е наименование на алегоричен художествен сюжет, известен още като „Dance of Death“, възникнал в живописата и словесността на късното Средновековие, който се превежда най-общо като „Танц на смъртта“ или „Танц на мъртвите“^[5]. Идеята за това артистично течение възниква след чумната епидемия (XIV в.), която демонстрира абсолютната универсалност на смъртта, увличаща по пътя си всички, без значение от потекло, род и обществено положение и така изравнява обикновените хора с папи, крале и императори. Идеята се илюстрира съвсем буквално чрез танцуващи скелети или мъртъвци. Произходът на тези картини са илюстрирани църковни текстове. — Б.пр. ↑

[5] Друг пример е преводът на български на заглавието на пиесата на Аугуст Стриндберг „Dödsdansen“ (1901 г.) — „Мъртвешки танц“. — Б. NomaD. ↑

„Кое е най-лошото, което някога си правил?“

„Това няма да ти кажа, но ще ти кажа, кое е най-лошото, което ми се е случвало... най-ужасното нещо...“

Питър Строб,
„Призрачна история“

„Добре, чака ни истинска веселба, но първо трябва да пратим някой да пази отвън...“

Еди Кокран,
„Заповядайте, всички“

ГЛАВА I
4 ОКТОМВРИ, 1957 Г. И ЕДНА ПОКАНА ЗА
ТАНЦ

1

За мен ужасът — истинският ужас, а не разните таласъми и караконджули, дето щъкат из главата ми — започна един следобед през октомври, 1957 г. Тъкмо бях навършил десет години. По идеално стечение на обстоятелствата се намирах в централното кино на Стратфорд, Кънектикът.

Филмът, който прожектираха, е един от любимите ми за всички времена и фактът, че се беше случил тъкмо този филм, а не някой уестърн с Рандолф Скот или военен с Джон Уейн, също беше много подходящ за случая. Ранната прожекция в онзи ден, когато започна истинският ужас, беше филмът „Земята срещу летящите чинии“ с Хю Марлоу в главната роля. По онова време той беше станал известен с ролята си на непримиримия ксенофоб, зарязан от приятелката си Патриша Нийл в „Денят, в който Земята спря да се върти“ — малко по-стар и доста по-сдържан научнофантастичен филм.

В „Денят, в който Земята спря да се върти“ извънземен на име Клаату (Майкъл Рени в искрящо бял междугалактически анцуг) каца наред столицата Вашингтон с летящата си чиния (която искри като един от онези пластмасови Исуси, с които в Библейския летен лагер награждават децата, научили най-много строфи от Библията). Клаату бавно слиза по спуснатия трап и спира в основата му, където се оказва център на внимание на всеки ужасен поглед и под прицела на няколко армейски дула. Тъкмо в този момент на паметно напрежение, момент, който е особено сладък в спомените ми и който превръща хора като мен в заклеті почитатели на киното, Клаату започва да премята из ръцете си някакъв уред. Уредът прилича на малка ръчна косачка и при вида му млад войник с твърде нервен спусък прострелва пришълеца в ръката. Оказва се, че уредът е средство за комуникация, подарък за президента. Нищо смъртоносно, само най-обикновено междузвездно общуване.

Това беше през 1951 г. Онзи съботен следобед в Кънектикът, шест години по-късно, създанията в летящите чинии бяха доста по-враждебно настроени.



Извънземните от „Земята срещу летящите чинии“ напълно се различаваха от благородната и някак трагична осанка на Майкъл Рени в ролята на Клаату. Със своите сбръчкани тела и старчески лица, изкривени в постоянна гримаса, те повече приличаха на древни и изключително злобни оживели дървета. Вместо да донесат на президента комуникатор, като всеки посланик, който иска да демонстрира качествата на собствената си страна, извънземните от „Земята срещу летящите чинии“ бяха донесли смъртоносни лазерни лъчи, разрушение и в крайна сметка война. Всичко това — най-вече разрушаването на столицата Вашингтон — беше представено крайно реалистично благодарение на специалните ефекти, дело на Рей Харихаузен. Един симпатяга, който като дете сам беше ходил на кино със свой приятел на име Рей Бредбъри.

Целта на Клаату беше да подаде приятелска ръка, да предложи на земните жители място в своеобразна галактическа Организация на обединените нации, стига само ние да успеем да загърбим злощастния навик да се избиваме помежду си. Извънземните в летящите чинии бяха дошли с цел да покорят Земята. Последната армада на една загиваща планета, стара и алчна раса, търсеца не мир, а плячка.

„Денят, в който Земята спря да се върти“ е един от шепа истински научнофантастични филми. „Земята срещу летящите чинии“

е образец на много по-често срещан жанр — хорър филмите. Тук никой не се лигави с подаръци за президента и прочее — злите извънземни просто се спускат връз Кейп Канаверал и проекта Скайхук на Хю Марлоу и се започва патакламата.

Мисля, че ужасът за мен е загнезден някъде в пространството между тия две философии. Ако някой може да посочи линията, разделяща тези две явно противоположни идеи, точно там се е зародил ужасът.

Защото тъкмо, когато летящите чинии се готвеха за окончателния си удар върху нашата столица във финала на филма, всичко внезапно спря. Екранът угасна. Киното беше пълно с деца, но почти никой не шукваше. Ако си спомняте съботните прожекции от своята изгубена младост, ще се съгласите, че група хлапета, отишли на кино, имат разнообразни начини да изразят раздражението си от прекъсването на филма или прекалено дългия преглед в началото: ритмично пляскане; онова могъщо, почти ритуално детско скандиране „*Ис-каме фил-ма! Ис-каме фил-ма!*“; опаковки от бонбони, захвърлени по екрана; фунийки от пуканки, превърнати в мегафони. Ако пък някое хлапе си носи безобиден гърмящ фишек, останал от празненствата за Деня на независимостта, то веднага го вади, без да пропусне да се изфука на приятелите си наоколо, пали го и го мята от балкона.

Нищо такова не се случваше в онзи октомврийски ден. Филмът не се беше скъсал, прожекторът беше просто изключен. А после в залата се включиха лампите — нечувано явление. Ние седяхме и примигвахме срещу светлината като изненадани къртици.

Управителят на киното излезе на сцената и вдигна ръце да призове за мълчание — съвсем ненужен в случая жест. Шест години по-късно, през 1963 г., аз си припомних този момент, когато един петъчен ноемврийски следобед шофьорът на училищния автобус ни каза, че президентът е бил застрелян в Далас.

Ако има нещо неоспоримо вярно за злокобния танц, то това е фактът, че романите, филмите, телевизионните и радио предаванията, дори комиксите, създадени в този жанр на ужаса, винаги въздействат на две нива.

На повърхността е *гнузното* ниво — когато обсебената от демони Рийгън повръща върху свещеника или мастурбира с разпятието в „Екзорсистът“. Или когато отвратителното, сякаш обърнато наопаки чудовище в „Пророчество“ на Джон Франкънхаймър откръшва главата на пилота на хеликоптера, като че ли е захарна пръчка. Отвратителното може да бъде представено с различна степен на артистичен финес, но винаги присъства.

На едно второ, по-въздействащо ниво обаче ужасът наистина се проявява като танц — едно подвижно, ритмично търсене. Той търси онова съкровено кътче у читателя или зрителя, където ние съществуваме на най-примитивно ниво. Творбите на ужаса не се интересуват от нашия цивилизовано обзаведен живот. Те си проправят път през тези помещения, които ние бавно и методично сме обзавели, така че показно да демонстрират нашия социално приемлив и изтънчен характер. Не, ужасът търси съвсем друга стая, която понякога прилича на тайната бърлога на викториански джентълмен, друг път на камера за мъчения на Испанската инквизиция... но може би най-често и най-пълно напомня брутално голата пещера на един първобитен човек.

Изкуство ли е ужасът? На това второ ниво хорър произведенията не биха могли да бъдат нещо друго. Ужасът постига художествена стойност, просто защото търси нещо отвъд изкуството, нещо, което е по-древно от изкуството: нещо, което аз наричам *ключови точки на страха*. Добрата страшна история с танцова стъпка ще си проправи път до самия център на вашия живот и ще открие тайната врата към онази стая, за чието съществуване вие сте убедени, че никой не подозира. Както и Албер Камю, и Били Джоуъл са отбелязвали: „*Непознатият ни тревожи*“... но, когато сме сами, ние обичаме тайно да нахлузваме лицето му върху своето.

Страх ли ви е от паяци? Чудесно. Ще си говорим за паяците в „Тарантула“, „Невероятният смаляващ се човек“ и „Царството на паяците“. А плъхове? В едноименния роман на Джеймс Хърбърт можете да ги усетите как ви полазват... и изяждат живи. А змии? Клаустрофобия? Страх от височини? Или... каквото и да е друго.

Понеже книгите и филмите са универсално изразно средство, хорър жанрът в последните тридесет години често е успявал да си намери още по-добри теми от тези лични страхове. През този период (и не толкова отчетливо в седемте десетилетия преди това) ужасът често успява да открие национални ключови точки на страха и изглежда най-успешните произведения в този жанр, книги и филми, почти винаги описват и изразяват страхове, присъщи на хора от всички обществени слоеве. Такива страхове, които често са по-скоро политически, икономически и психологически, а не свръхестествени, придават на най-добрите хорър произведения приятно алегорично усещане — и тъкмо тази алегория изглежда се отдава с най-голяма лекота на филмовите творци. Може би, защото ги успокоява фактът, че ако цялата история стане твърде суха, винаги могат да измъкнат клатушкащото се чудовище от мрака.

Скоро ще се върнем в Стратфорд през 1957 г., но преди това нека споделя мнението си, че един от филмите през последните тридесет години, който успя безпогрешно да улови една национална ключова точка на страха, беше „Крадци на тела“ на Дон Сийгъл. По-нататък ще разгледаме едноименния роман и ще чуем какво има каже авторът му, Джек Фини, но засега нека набързо прегледаме филма.

Няма нищо физически противно в тази версия на „Крадци на тела“^[1]. Никакви сбръчкани зловни извънземни, никаква изкривена мутирала форма под нормалното лице. Нашествениците са просто малко по-различни от нас, това е всичко. Малко по-отнесени. Малко по-разхвърляни. Макар че Фини не акцентира върху това в книгата си, той заявява, че най-ужасното нещо у *тях*, е липсата на дори най-обща и първична способност да оценяват естетиката. Не само че тези космически пришълци не оценяват „Травиата“ и „Моби Дик“ или дори една хубава вестникарска статия на Норман Рокуел, твърди Фини, макар че и това е достатъчно лошо; но — Боже мой! — та те не си косят моравите, нито сменят стъклото на гаражната врата, счупено от квартално хлапе с бейзболна топка, нито си пребоядисват къщите,

когато старата боя почне да се лющи. Пътищата, водещи към Санта Мира, научаваме, са толкова изровени и осеяни с дупки, че скоро търговските пътници, които изпълват градските бели дробове с живителния дъх на капитализма, съвсем ще се откажат да го посещават.

Нивото на погнусата е едно нещо. Но тъкмо на второто ниво на ужаса най-често откриваме онова едва доловимо усещане за нередност, известно като *да те побият тръпки*. През годините доста хора са ги побивали тръпки, докато са гледали „Крадци на тела“ и на версията на Сийгъл са приписвани какви ли не претенциозни идеи. Първоначално филмът беше възприеман като противопоставяне на политиката на Макарти^[2], докато някой не отбеляза, че политическите възгледи на Дон Сийгъл едва ли могат да минат за леви. По-късно хората решиха, че филмът проповядва идеята *„По-добре мъртъв, отколкото червен“* (т.е. комунист — Б.пр.). От тези две идеи, мисля, че втората по-добре пасва на филма, в чиято финална сцена актьорът Кевин Макарти се щура по магистралата и крещи срещу профучаващите коли: *„Те идват! Те идват!“*. За себе си обаче не мисля, че Сийгъл умишлено е вложил политически идеи в своя филм (по-късно ще видите, че и Джек Фини е съгласен с мен). Мисля, че просто се е забавлявал, а скритият смисъл... се е получил някак неволно.



Това не значи, че омаловажавам идеята за алегоричния елемент в „Крадци на тела“. Просто понякога тези ключови точки, тези терминали на страха, са толкова дълбоко скрити у нас и в същото време толкова интензивни, че ние черпим тяхното съдържание като вода от дълбок артезиански кладенец — на глас казваме едно, а шепнешком изразяваме съвсем друго. Филмовата версия на Филип Кауфман на същия роман е забавна (макар че, ако съм честен, не колкото версията на Сийгъл), но тук подмолният шепот е кривнал в съвсем друга посока: подтекстът у Кауфмановата версия осмива цялото „Аз-съм-добър-и-ти-си-добър-така-че-да-се-мятаме-във-ваната-и-взаимно-да-си-гъделичкаме-безценното-самосъзнание“^[3] егоцентрично движение, завладяло седемдесетте. А това означава, че, макар неловките мисли, витаещи в колективното подсъзнание на обществото, да се променят от десетилетие на десетилетие, каналът, проправен до този дълбок кладенец, си остава непокътнат.



Това, струва ми се, е истинският злокобен танц: онези забележителни моменти, когато авторът на хорър историята успява да обедини съзнателното и подсъзнателното чрез една силна идея. Мисля, че Сийгъл се е справил с тази задача по-добре от Кауфман, но, разбира се, и двамата не биха постигнали нищо без Джек Фини, който първи е прокопал канала до този кладенец.

Всичко това ни връща в стратфордското кино, в онзи топъл октомврийски следобед на 1957 г.

[1] Виж, нещата не стоят така във втората версия на Филип Кауфман. Има един отвратително гнусен момент в този втори филм. Случва се, когато Доналд Съдърланд използва градинско гребло да размаже лицето на един почти оформен нашественик. Лицето му се разкъсва с противна лекота, като че ли е изгнил плод, и се взривява в гейзер от най-реалистичната сценична кръв, която някога съм виждал в цветен филм. Когато видях тази сцена, аз похлупих уста с ръка и се зачудих как така филмът не е бил забранен за малолетни. — Б.авт. ↑

[2] Джоузеф Макарти е американски консервативен сенатор между 1947–57 година. От 1950 г. той става особено популярна обществена фигура с крайните си възгледи относно присъствието на съветски и комунистически шпиони на високи позиции във федералното американско правителство. Понеже не успява да подкрепи твърденията си с факти, в крайна сметка е порицан от Сената. Възникналият термин „Макартизъм“ днес се свързва с безпочвени демагогски обвинения към политически опоненти. — Б.пр. ↑

[3] Препратка към книгата „Аз съм добър, ти си добър“ (1969 г.) на психиатъра Томас Харис — една от най-популярните американски книги за самопомощ, представяща практическо ръководство за решаване на житейски проблеми. — Б.пр. ↑

3

Седяхме по местата си като ударени от гръм и неразбиращо се взирахме в управителя. Той изглеждаше нервен и прежълтял, но това може да се е дължало на светлините по края на сцената. Чудехме се що за катастрофа би го накарала да спре филма тъкмо, когато той достигаше онзи апотеоз на ранната съботна прожекция, известен като „готината част“. Треперливият му глас, когато заговори, не ни подейства никак успокояващо.

— Искам да ви кажа — подхвана той пресекиливо, — че руснаците са извели сателит в орбита около земята. Те... наричат го „Спутник“.

Тази информация беше посрещната от гробовна тишина. Седяхме си там, цяло кино пълно с хлапета от петдесетте с войнишки подстрижки и конски опашки, и перчеми, завити като патешка опашка, и с кринолини, и с памучни панталони, и с джинси с подвити крачоли; окичени с пръстени на Капитан Миднайт; хлапета, които наскоро бяха открили Чък Бери и Литъл Ричард по единствената нюйоркска радиостанция за черен ритъм и блус, чийто сигнал долиташе до нас нощем, колеблив и пулсиращ, сякаш излъчен от далечна планета. Ние бяхме хлапетата, растящи с приключенията на „Капитан Видео“ и „Тери и пиратите“. Ние бяхме разглеждали комиксите, в които Боецът Кейси разбиваше на пух и прах неизброими севернокорейски злодеи. Ние бяхме гледали Ричард Карлсън да залавя хиляди мръсни комуняги в сериала „Аз живях три живота“. Ние бяхме децата, събрали по четвърт долар на калпак, за да гледаме Хю Марлоу в „Земята срещу летящите чинии“ и изобщо не се бяхме пазарили за този неприятен бонус към прожекцията.

Съвсем ясно си спомням — ужасната тишина беше пронизана от единствен писклив глас, не знам дали на момиче или момче. Глас, който звучеше задавен от сълзи, но и стряскащо гневен: „О, я ни остави да си догледаме филма, лъжец такъв!“.

Управителят дори не погледна в посоката, откъдето долетя гласът, и това някак се оказа най-страшното нещо в цялата работа.

Сякаш доказваше новината. Руснаците ни бяха победили в надпреварата за космоса. Някъде над главите ни се носеше триумфално пиукащо електронно кълбо, създадено и изстреляно зад Желязната завеса и нито Капитан Миднайт, нито Ричард Карлсън (който беше играл и в „Звездни пътешественици“, каква ирония само) нямаше да успеят да го спрат. Беше се появило там горе... и се наричаше „Спутник“. Управителят остана на мястото си още секунда, сякаш му се щеше да има още нещо, което да ни каже, но не се сещаше какво може да е то. После се отдалечи и скоро филмът продължи.

Та ето ви въпрос. Спомнете си как сте научили за смъртта на президента Кенеди. Помнете какво сте правили, когато сте чули, че и брат му Робърт е станал жертва на поредната откачалка, убит в някаква хотелска кухня. Може би дори се сецате къде сте били по време на Кубинската ракетна криза.

Но помнете ли къде сте били, когато руснаците изстреляха Спутник I?

Ужасът — онова, което Хънтър Томпсън нарича „Страх и омраза“ — често е породен от всепроникващото усещане за разруха. Сякаш всичко е на път да се сгромоляса. Това чувство ни завладява неочаквано и изглежда съвсем лично. Ако подобно усещане поразя сърцето ви, то всички обстоятелства около него се загнезждат в паметта ви. Самият факт, че всеки помни какво е правил, когато е чул за убийството на Кенеди, ми се струва почти толкова изумителен, колкото факта, че един неудачник с поръчана по пощата пушка е могъл да промени световната история за около петнадесет секунди. Струва ми се, че в онези три дни на потрес и мъка, след като всички научиха новината, се приближихме, повече от когато и да било в историята, до споделеното масово самосъзнание и пълната обществена емпатия, а като се замисля сега, и до напълно споделената памет — двеста милиона души в замръзнал жив кадър. Оказва се, че любовта за съжаление не може да постигне същия универсален емоционален удар.

Не казвам, че изстрелването на Спутник е оказало същото влияние върху американската психика (макар несъмнено да е имало своя ефект; вземете например крайно интересното описание на събитията, последвали тази новина, представено от Том Улф във великолепната му книга за нашата космическа програма „Добрата работа“), но съм сигурен, че повечето деца — военните бебета, както ни наричаха — си спомнят това събитие, също толкова ясно като мен.

Ние, военните бебета, бяхме плодородна почва за семената на страха. Бяхме отгледани в странната, почти циркаджийска атмосфера на параноя, патриотизъм и национална надменност. Бяха ни казали, че

ние сме най-великата нация на света и че ако бандитите отвъд Желязната завеса се опитат да ни вдигнат мерника във величествената кръчма на международната политика, бързо ще открият кой е най-бързият револвер на Запада (както се посочва и в крайно просветителния роман на Пат Франк от този период „Уви, Вавилон“). В същото време обаче бяхме инструктирани какви запаси да държим в бомбените си убежища и колко дълго ще ни се наложи да останем там, след като сме спечелили войната. Ние разполагахме с повече храна от всеки друг народ в света, но в млякото ни имаше следи от Стронций-90, дължащи се на ядрените експерименти.

Ние бяхме децата на мъжете и жените, спечелили *Голямата война*, както я наричаше Дюк Уейн и, когато пушекът се беше разнесъл, ние се бяхме оказали на върха. Бяхме изместили Англия от мястото ѝ на могъщата сила, възседнала целия свят. Когато нашите родители се събрали, за да създадат мен и още милиони хлапета като мен, Лондон бил почти изравнен от бомбите, слънцето залязвало над Британската империя на всеки 12 часа^[1], а Русия била почти напълно обезкървена след борбата си с нацистите. При обсадата на Сталинград руските войници били принизени до там, да се хранят с телата на мъртвите си другари. Но върху Ню Йорк не беше паднала нито една бомба и САЩ бяха дали най-малко жертви от всички велики сили, участвали във войната.

Освен това ние имахме своята велика история (всяка кратка история е велика), особено в областта на откритията и нововъведенията. Всеки учител в основните училища размахваше същата двойка думи за огромно удоволствие на своите ученици; две магически думи, блеснали като неонов надпис; две думи с почти невероятна власт и елегантност. Тези две думи бяха **Изследователски дух**. Аз и връстниците ми израснахме с непоклатима вяра в американския **изследователски дух**. Вяра, затвърдена от поменик имена, които наизустявахме в клас: Илай Уитни, Самюъл Морз, Александър Греъм Бел, Хенри Форд, Робърт Годард, Уилбър и Орвил Райт, Робърт Опенхаймер. Всички тези мъже, дами и господа, ги свързваше едно нещо. Те всички до един бяха американци, изпълнени с **изследователски дух** до пръсване. Ние бяхме и винаги щяхме да бъдем, както гласи онази надута американска фраза: „*По-бързи, по-добри и най-големи*“.

И какъв свят само се простираше пред нас! Всичко беше изложено в историите на Робърт Хайнлайн, Лестър дел Рей, Алфред Бестър, Станли Уайнбаум и десетки други! Тези блянове запълваха евтините булевардни списания за научна фантастика, които през октомври, 1957 г. вече бяха на изчезване, но самата научна фантастика беше в разцвета си. Космосът не просто щеше да бъде завладян. Тези писатели ни казваха, че той ще бъде... **изследван!** Сребристи игли, разсичащи космическата бездна, следвани от мощни ракети, приземяващи огромни кораби над чужди светове и основаващи колонии от жилави мъже и жени (*американски мъже и жени, разбира се*), пращящи от **изследователски дух**. Марс щеше да стане нашия нов заден двор, новата златна треска (или може би родилна треска) щеше да пламне в астероидния пояс и в крайна сметка самите звезди щяха да станат наши. Чакаше ни славно бъдеще, когато тълпи туристи, щяха да щракат Кодак снимки на шестте луни на Процион IV, а на Сириус III Шевролет щеше да инсталира поточна линия за сглобяване на реактивни коли. Самата Земя щеше да се преобрази в същинска утопия, която можеше да се види на корицата на всяко издание от петдесетте на „Фантазия и фантастика“, „Невероятни истории“, „Галактика“ и „Изумителни истории“.

Бъдеще, изпълнено с **изследователски дух**. Още по-добре, **американски изследователски дух**. Погледнете например корицата на оригиналното издание с меки корици на „Марсиански хроники“ на Рей Бредбъри, издадена от „Бантам“^[2]. Това артистично решение е дело на художника илюстратор, не на автора — никъде в класическото произведение на Бредбъри, сливащо фантазия и научна фантастика, не откриваме нещо толкова етноцентрично или направо глупаво. На корицата космическите пътешественици приличат на морски пехотинци, нахлуващи на бреговете на остров Сайпан или атола Тарауа. Вярно, на заден план се вижда ракета вместо акостиращ контейнер^[3], но размахалият огнестрелно оръжие командир с изсечена брадичка спокойно може да е излязъл от филм на Джон Уейн: „Хайде де, загубеняци, да не искате да живеете вечно? Къде ви е **изследователският дух?**“



Тъкмо в такава люлка на елементарна политическа теория и технологични блянове бяхме люлени ние, военните бебета, до онзи октомврийски ден, когато люлката беше грубо преобърната и ние изпопадахме навън. За мен това беше краят на бляновете... и началото на кошмара.

Децата схванаха значението на руското постижение не по-зле от всеки друг — във всеки случай не по-зле от политиците ни, които се избиваха да изкарат нещо положително от цялата тази противна история. Големите бомбардировачи, които бяха поразили Берлин и Хамбург през Втората световна война, още през 1957 г. вече бяха антики. В активния речник на страха се беше появила нова заплашителна абревиатура: ИСВМ — междуконтинентална балистична ракета. ИСВМ, беше ни обяснено, са порасналите братя на немските V-ракети. Те бяха в състояние да носят огромни заряди ядрена смърт и разруха и, ако на руснаците им хрумнеше да се заяждат с нас, щяхме да ги издухаме от лицето на земята. Пази се, Москва! Ето ти една голяма, гореща доза **изследователският дух**, Турция!

Само дето руснаците май също не бяха пропуснали да се запасят с ИСВМ. Така де, тези мощни оръжия не бяха нищо друго, освен

големи ракети, а руснаците едва ли бяха извели сателита в орбита, закачен върху картофомелачка. И тъкмо в такава атмосфера филмът в стратфордското кино продължи, при което залата беше изпълнена с бумтящите гласове на злите извънземни, призоваващи: „*Погледнете към небето... предупреждението ще дойде от небето... погледнете към небето...*“

[1] Иронична препратка към идеята, че когато Британската империя била на върха на славата си, територията ѝ била толкова обширна, че слънцето никога не залязвало над нея. Т.е. все някъде из британските земи по света греело слънце. — Б.пр. ↑

[2] Илюстрацията е добавена при превода. — Б.пр. ↑

[3] Акостиращи контейнери — създадени за целите на военния флот през Втората световна война плавателни съдове, клас амфибия, с капацитет за пренасяне на солидни количества товар и войски директно върху груб, неприспособен за акостиране бряг. — Б.пр. ↑

Целта на тази книга е да направи неформален преглед на състоянието на хорър жанра в последните тридесет години. Това не е автобиография. Автобиографията на един баща, писател и бивш гимназиален учител би била ужасно скучна. Аз съм писател, което означава, че най-интересните неща, с които мога да се похваля, са се случили във въображението ми.

Но понеже пиша хорър романи и понеже съм дете на своето време, и защото вярвам, че ужасът не въздейства напълно, освен ако не ви докосне лично, ще откриете разни автобиографични елементи да се промъкват тук-там. В реалния живот ужасът е нещо, с което човек се бори — както аз се борих с новината, че руснаците са ни победили в надпреварата за космоса — съвсем сам. Това е битка, разразяваща се в дълбините на сърцето. Вярвам, че всеки от нас в края на краищата е съвсем сам и всички трайни социални връзки, които формираме, са чисто и просто необходима илюзия. Но поне чувствата, които сме свикнали да наричаме „позитивни“ и „градивни“, са опит да се протегнем извън самотата си и да установим контакт, все някаква форма на общуване. Усещания като любов, нежност, загриженост, симпатия са единственото, което ни свързва със светлата страна на живота. Те представляват нашите усилия да се свържем, да създадем интегрирана група. Това са емоциите, които ни сближават, ако не реално, то поне дотам, че да създадат удобна илюзия, облекчаваща бремето на осъзнатата ни смъртност.

Ужас, тревога, страх, паника — това са емоциите, които издигат прегради между нас, откъсват ни от множеството, обгръщат ни в самота. Звучи парадоксално, че това се постига от усещания, които обичайно се свързват с *инстинкта на тълпата*, но се оказва, че тълпите всъщност са много самотно място — множество, формирано без никаква любов. Мелодиите на ужаса са много простички и постоянно се повтарят. Това са мелодиите на разцеплението и разрухата. Поредният парадокс обаче показва, че ритуалното изразяване на тези емоции изглежда връща нещата в някакво стабилно

и конструктивно състояние. Попитайте който и да е психиатър какво всъщност правят пациентите му, докато лежат на дивана и разказват кошмарите си или причините, поради които не могат да спят нощем. „Какво виждаш, когато светлината угасне?“ попитаха Бийтълс и сами отговориха: „Не мога да ти кажа, но знам, че си е лично мое.“

Жанрът, който сме се заели да разглеждаме, дали ще е във вид на книги, филми или телевизионни предавания, винаги е едно и също нещо: измислени ужасии. И един въпрос, който изниква постоянно, поставен от хора, явно напипали парадокса (но не успели напълно да го изяснят за себе си), е: защо му е на човек да измисля ужасии, когато светът и така е пълен с тях?

Отговорът, изглежда, гласи, че хората измислят ужасии, за да успеят да се справят с реалния ужас. С безкрайна човешка изобретателност ние сграбчваме тези разрушителни отчуждаващи елементи и се опитваме да ги превърнем в инструменти, които да неутрализират сами себе си. Терминът катарзис произхожда още от древната гръцка драма. Някои колеги в моя жанр използват този термин доста свободно, за да оправдаят творенията си, но катарзисът действително има място тук, ако и по-ограничено. Въобразеният ужас е изразен, изхвърлен навън ужас. Така може да се окаже, че масово разпространеният художествен ужас се превръща в терапевтичен диван за цял един народ.

И така, нека, за последен път преди да продължа, се върна към октомври, 1957 г. Колкото и абсурдно да изглежда на пръв поглед, „Земята срещу летящите чинии“ беше придобил ролята на символично политическо твърдение. Под недодяланата си история за извънземни нашественици, филмът се беше превърнал в преглед на абсолютната война. Онези алчни, противни древни чудовища, пилотиращи летящите чинии, всъщност бяха руснаците; разрушаването на Паметника на Вашингтон, Белия дом и Върховния съд — всички предадени със страховита реалистичност чрез ефектите на Харихаузен — демонстрираха разрухата, която можеше да се очаква, ако атомните бомби бъдеха изстреляни.

А ето и финала на филма. И последната чиния е поразена от тайното оръжие на Хю Марлоу — ултразвуково оръжие, което прекъсва електромагнитното хранване на летящите чинии или някаква подобна достоверно звучаща глупост. Улиците на Вашингтон

са огласени от високоговорители, съобщаващи, че „*Опасността отмина... Опасността отмина*“. Камерата ни показва чистите небеса. Злодеите с лица, изкривени в страховити гримаси, са унищожени. Кадърът рязко ни пренася на калифорнийски плаж, неизвестно как останал напълно пуст с изключение на Хю Марлоу и новата му съпруга (която, естествено, е дъщерята на Жилавия Стар Военен, Загинал За Родината). Двамата са на медения си месец.

— Ръс — пита го тя, — мислиш ли, че някога ще се върнат?

— Не и в такъв хубав ден — успокоява я той. — И не в толкова прекрасен свят.

Двамата се затичват хванати за ръка през пенливите вълнички и тръгват финалните надписи.

За момент — само за момент — парадоксалният номер е проработил. Успели сме да овладеем ужаса и да го накараме да се самоунищожи — номер, подобен на това да се издърпаш сам за връзките на обувките. За момент по-дълбокият страх — действителният руски сателит Спутник и неговото значение — е изтрит. Той, разбира се, ще се върне, но това ще се случи по-късно. Засега сме се изправили срещу най-страшното и то не се е оказало чак толкова лошо. Краят е осигурил онзи магически миг на възстановена сигурност и единност — чувство, подобно на усещането, когато влакчето на ужасите приключи своята обиколка и двамата с любимото момиче слезете съвсем невредими.

Вярвам, че това чувство на сближаване, предизвикано от жанр, специализирац в теми като смърт, страх и чудовищност, прави злокобния танц толкова магически удовлетворителен. А също и неизчерпаемата способност на човешкото въображение да създава безкрайни илюзорни светове и да извлича полза от тях. Тъкмо такъв свят талантливата поетеса Ан Секстън е могла да използва *за да се спаси чрез писане от лудостта*. Тъкмо чрез стихотворенията си, които очертават и изразяват нейното пропадане във водовъртежа на лудостта, тя е успяла да си възвърне способността да функционира в реалния свят... поне за известно време. И други вероятно са успели да извлекат същата полза от стиховете ѝ. Това обаче далеч не означава, че художественото творчество е оправдано, само ако е полезно. Достатъчно е просто да доставя удоволствие на читателя, не мислите ли?

Аз живея в този свят по собствено желание откакто се помня — дълго преди стратфордското кино и Спутник I. Не се опитвам да кажа, че травмата, нанесена от руското постижение, е предизвикала у мен интерес към ужаса и научната фантастика. Просто посочвам момента, в който за първи път усетих полезната връзка между света на фантазиите и онова, което вестник „Седмично четиво“ наричаше „актуалните събития“. Тази книга е една неангажираща разходка из този свят, из всички въображаеми и страховити светове, които са ме очаровали и ужасявали. Ще забележите, че повествованието не е особено добре планирано или подредено и, ако това ви заприлича на нескончаемото лутане на ловджийско куче с не особено остро обоняние, което постоянно се разсейва и тръгва да преследва странични следи, аз няма да се разсъдя.

Това обаче не е лов. Това е танц. А в тази бална зала понякога светлините угасват.

Но ние с вас ще танцуваме, въпреки това. Дори в тъмното. Най-вече в тъмното.

Ще ми окажете ли тази чест?

ГЛАВА II

ИСТОРИИ ЗА КУКАТА

1

Когато за първи път си купих „Известни филмови чудовища“, страховитото завладяващото списание на Форест Акърман, в броя имаше почти академична статия от Робърт Блох на тема разликата между научнофантастичните филми и хорър филмите. Беше интересно четиво и, макар след осемнадесет години да не помня всичко, спомням си как Блох беше определил, че филмът „Нещото“ (по мотиви от класическата научнофантастична новела на Джон Кембъл „Кой е там?“), създаден от Хауърд Хоукс и Крисчън Найби, по същността си е научна фантастика, независимо от страшните елементи. Филмът „Те!“ от друга страна, отнасящ се за гигантски мравки, появили се в пустинята на Ню Мексико (в резултат от ядрени опити, разбира се), Блох беше нарекъл чист филм на ужасите, независимо от привидния научнофантастичен сюжет.

Тази разделителна линия между фантазия и фантастика (защото, за да сме точни, трябва да кажем, че ужасите са подразделение на обширния жанр на фантазията) рано или късно бива обсъждана на всяка тематична сай-фай или фентъзи конвенция (за незапознатите нека кажа, че всяка година се провеждат буквално стотици такива конвенции). Ако ми даваха по петаче за всяко писмо, отпечатано в аматорските и специализирани списания относно тази особена двойка *фантазия/фантастика*, щях да имам достатъчно пари да си купя остров Бермуда.

Идеята да се намери точно определение е истински капан. Аз лично не се сещам за по-скупна академична дисциплина. Точно като безкрайното обсъждане на интонационни единици в съвременната поезия или възможното излишество на някои препинателни знаци в краткия разказ, и тази дискусия попада в категория „*Колко ангели се събират на върха на топлийката?*“ и по принцип интересува само два типа хора — пияните и дипломантите, две почти идентични състояния на некомпетентност. Ще си позволя да посоча очевидните факти: и двата типа произведения са рожби на въображението и се опитват да създадат светове, които не съществуват, не могат да съществуват или още не съществуват. Между фантазия и фантастика, разбира се, има

разлика, но най-добре да я търсите сами за себе си и, ако го направите, ще се убедите, че границата е доста криволичетца. „Пришълец“ например е филм на ужасите, въпреки че демонстрира доста солидни научни основи от „Междувездни войни“. „Междувездни войни“ пък е научна фантастика, но от този тип бум-тряс фантастика, характерна за писатели като Е. Е. „Доктора“ Смит и Мърей Лейнстър: космически уестърн, преливащ от **изследователски дух**.

Някъде по средата, в една рядко използвана от филмовите творци буферна зона, попадат произведения, които комбинират фантазия и фантастика без хорър елементи — „Близки срещи от третия вид“ например.

При толкова много подразделения (всеки запален почитател ще ви изброи поне дузина, като се почне с утопия, антиутопия, меч и магия, героичен епос, исторически творби на бъдещето и така до прималяване) разбирате защо не ми се ще да отворям тази конкретна врата по-широко, отколкото е нужно.

Нека вместо определения ви предлага няколко примера и после ще продължим — а какъв по-добър пример от „Мозъкът на Донован“?



Не е задължително в хорър филмите да отсъства научната фантастика. Романът на Кърт Сиодмак „Мозъкът на Донован“ тръгва от научна фантастика и преминава в чист ужас (подобно на „Пришълец“). Книгата е филмирана два пъти^[1] и мисля, че и двете версии се радват

на добър успех. И книгата, и филмите се въртят около учен, който, макар и не точно луд, доста е разтеглил понятието за нормалност. Той явно заема мястото си като директен наследник на оригиналния Луд Учен, Виктор Франкенщайн^[2]. Та този учен експериментира с метод за поддържане на мозъка жив след смъртта на тялото, чрез потапянето му в контейнер с електрически зареден физиологичен разтвор.

В хода на романа личният самолет на У. Д. Донован, влиятелен милионер, се разбива в пустинята, близо до лабораторията на нашия учен. Той, разбира се, не пропуска да се възползва от представената му възможност — отстранява мозъка на умиращия Донован и го слага в експерименталния си контейнер.

Дотук добре. Тази история има елементи и на ужас, и на фантастика и в този момент още не е ясно накъде ще я насочи авторът Сиодмак. По-ранната филмова версия веднага разкрива замисъла си — операцията по отстраняване на мозъка е съпроводена от страховита гръмотевична буря и аризонската лаборатория заприличва повече на имението Баскервил. Никой от двата филма впрочем не може да се мери с ефекта на постепенно засилващ се ужас, който Сиодмак постига в своето елегантно подредено повествование. Операцията е успешна. Мозъкът е жизнен и може би дори функционира, потопен в мътната течност на своя контейнер. И тук възниква проблемът за общуването. Ученият опитва да се свърже с мозъка телепатично... и накрая успява. В полутранс той няколко пъти изписва името У. Д. Донован на лист хартия. Сравнението показва, че написаното от него съвпада напълно с оригиналния подпис на милионера.

В своя контейнер мозъкът на Донован започва да се променя и мутира. Става по-силен, а с това нараства и способността му да контролира нашия млад герой, който започва да действа според волята на Донован. Въпросната воля се върти около налудничавите кроежи на милионера да се погрижи правилният човек да наследи богатството му. Ученият започва да изпитва физическите болки, които са измъчвали тялото на Донован (в момента гниецо в незнаен гроб): болка в кръста, отчетливо куцане. Докато историята напредва към своята кулминация, Донован се опитва да накара учения да прегази с колата си едно малко момиче, което стои на пътя на неговата чудовищна, неумолима воля.

В една от филмовите версии Красивата Млада Съпруга (каквато изобщо не присъства в книгата) използва електроди, привличащи

мълнии, за да изпържат мозъка в неговия контейнер. В края на книгата самият учен се втурва към контейнера, размахал брадва и, за да устои на телепатичното внушение на Донован, си повтаря като един вид мантра: „Троши стобора с трясък сух и пак крещи, че срещнал дух^[3].“ Стъклото се натрошава, физиологичният разтвор изтича и противният пулсиращ мозък е оставен да умре като плужек на пода на лабораторията.

Сиодмак е отличен мислител и нелош писател. Потокът на неговите идеи е също толкова увлекателен, колкото да речем повествованието в роман на Айзък Азимов или Артър Кларк, или на моя любимец в тази област, Джон Уиндам. Но имайте предвид, че никой от тези достойни господа не е успял да напише роман, като този на Сиодмак... всъщност никой не е успял.

В самия край на романа племенникът на Донован (или пък му беше незаконен син, проклет да съм, ако помня) е обесен за убийство^[4]. Цели три пъти капакът в пода на бесилката отказва да се отвори, когато резето е освободено, поради което разказвачът завършва тази история с догадката, че духът на Донован все още витае наоколо. Все така властен, все така безмилостен... и гладен.

При цялата си научнофантастична основа, „Мозъкът на Донован“ е не по-малко хорър история от „Предаване на руни“ на М. Р. Джеймс или „Цвят от космоса“ на Х. П. Лъвкрафт.

Да вземем сега друга една история. Такива истории не се записват, те се предават от уста на уста, обикновено между момчета или момичета скаути, събрани около своя лагерен огън, след като слънцето е залязло и всички са наболи дунапренени бонбони на дълги клечки и бавно ги пекат над въглените. Предполагам, че всички сте я чували, но вместо да я обобщя накратко, ще ви я разкажа, както аз я чух за първи път, зяпнал от ужас, докато слънцето бавно се спускаше над пустеещия терен в Стратфорд, където понякога играехме квартален бейзбол, ако се съберяха достатъчно деца за два отбора. Ето ви най-елементарната история на ужасите, която съм чувал:

Значи, той тип и мацката му отиват на среща, нали? И паркират горе, на Поляната на влюбените. Да, обаче докато карат натам, по радиото пускат извънредни новини, 'щото някакъв опасен луд, дете му викали Куката, току-що избягал

от лудницата Сънидейл за душевно болни престъпници. Викали му Куката, нали, 'щото имал кука на мястото на дясната ръка, ама остра като бръснач кука ти казвам. И обикалял тия места, дето хората ходят на срещи, и ги хващал докато се натискат в колите си, и им отрязвал главите с куката. Режел ги с куката, нали, 'щото тя била адски остра и, като го хванали, в хладилника му имало към петнайсе-двайсе отрязани глави. И тъй, значи, тоя по радиото казал всички да внимават и да се оглеждат за мъж с кука вместо ръка, и да не ходят по разните тъмни местенца, дето, нали знаеш, ходят да се натискат.

И тъй, мацката като чула и викала: „Да вземем да си ходим, а?“. Обаче пичът, той бил такъв здравеняк, нали, с ееей такива мускули, той викал: „Не ме е страх от тоя тип, пък и кой го знай къде е, сигурно е на мили от тука“. Обаче тя не мирясала: „Моля ти се, бе, Луи, много ме е страх. Тя лудницата е съвсем наблизко. Дай да се върнем у нас, ще си направим пуканки и ще гледаме телевизия.“

Обаче пичът хич не я слушал и скоро стигнали горе на панорамния хълм, и паркирали в края на пътя и взели да се натискат, кат' подивели. Обаче тя все мрънкала, че иска да се ходи, 'щото нямало други коли, нали, щото всички други, като чули за Куката и се изплашили, и си останали вкъщи. Пък той пак й викал да не е такава пъзла и че то нямало нищо страшно, пък ако имало, той щял да я спаси и такива работи.

И те продължили да се натискат още малко, ама тя чула шум, сякаш се счупила съчка или нещо такова. Сякаш някой отвън се промъква към тях, нали. И тя съвсем се разциврила, и я хванала истерията, и изобщо, там, кат' всички момичета. И почнала пак да го моли да се върнат вкъщи. Пичът пак викал, че нищо не чува, обаче тя погледнала в огледалото и й се сторило, че видяла някаква изгърбена фигура зад колата с адски ухилена физиономия. И тя му се развикала, че, ако не я прибере, повече няма да излиза с него и прочее глупости. И тъй, той запалил колата и дал газ, ама толкоз бързо, че само дето не се размазали.

И тъй, значи, стигнали си вкъщи, и пичът излязъл от колата да отвори вратата на мацката, ама като стигнал от нейната страна, така си и останал там като ударен от гръм и пребледнял като платно, и очите му щели да изскочат направо. Тя го попитала какво му става, ама той нищо не казал, ами направо се строполил баш там, на тротоара.

И тя излязла да види какво му е, ама като си затворила вратата чула нещо да трака и се обърнала да види какво. И там, закачена на дръжката на вратата, висяла една остра като бръснач кука!

Историята за Куката е най-елементарният и брутален разказ на ужасите. Той не предлага никаква тема, не се стреми да развие героите си, не търси символична красота, не цели да обобщи времената или човешкия дух и разум. Ако търсите нещо подобно, обърнете се към литературата — може би разказът на Фланъри О'Конър „Трудно е да се намери добър мъж“, чийто сюжет и замисъл доста приличат на историята за Куката. Самата история за Куката обаче съществува с единствената цел да плаши хлапетата по мръкнало.

Човек може да разкраси историята, така че Куката да се превърне в извънземно, да речем. Може да му се припише способността да кръстосва космическите парсеци на своя кораб с фотонен двигател или изкривяващ самото пространство генератор. Може да се превърне в същество от алтернативна версия на Земята, както у Клифърд Саймък, например. Но никой от тези традиционни научнофантастични похвати няма да превърне историята за Куката в научна фантастика. Тя служи чисто и просто, за да ви изкара ангелите и по своята директна прогресия от един момент към следващия, по своята сбитост и сюжетна линия, чиято единствена цел е да стигне до ефектното последно изречение, тази история е изключително сходна с филмите на Джон Карпентър „Хелюин“ („Страшилището ли беше?“, пита Джейми Лий Къртис в края на филма. „Да“, отговаря тихо Доналд Плезънс. „В интерес на истината, да.“) и „Мъглата“. И двата филма са страховити, но историята за Куката ги предхожда всичките.

Очевидният извод тук е, че на хорър жанра не са присъщи определения или обяснения. В една статия, публикувана в Нюзуик и озаглавена „Страшното Холивудско лято“ (става дума за лятото на 1979

г., когато излязоха „Привидение“, „Пророчество“, „Зората на мъртвите“, „Нощни криле“ и „Пришълец“), авторът споделя, че по време на най-страховитите сцени на „Пришълец“ например публиката е по-скоро отвратена, отколкото изплашена. Това няма как да се оспори. Сякаш слузестата многокрака твар, която се плъосва върху нечие лице, не е достатъчна, ами я следва и прословутата сцена с малката гад, която изскача от гърдите на друг герой и прави колосален скок в зоната на отвратителното. Освен всичко друго, това се случва на масата по време не вечеря — сигурен начин да ви се отще да си ядете пуканките.

Що се отнася до определението и обяснението, на мен ми се ще да кажа само това: според мен жанрът съществува на три повече или по-малко обособени равнища, всяко малко по-грубо от предишното. Най-фината емоция е страхът, това е емоцията, предизвикана от историята за Куката, както и от древната класика „Маймунската лапа“. В никоя от тези истории няма нищо гнусно — в първата виждаме само куката, а във втората съсухрената маймунска лапа е не по-противна от пластмасовите кучешки „акита“, които се продават в магазините за забавни трикове. Онова, което остава само загатнато, превръща тези истории в класически страшни разкази. Ето например в края на „Маймунската лапа“, когато на вратата се чука и скърбящата старица се втурва да отвори, човек си представя какви ли не страхотии. В крайна сметка там няма нищо, освен нощния вятър, но човешкият ум не може да спре да се чуди какво ли би видяла тя, ако съпругът ѝ не беше успял да използва третото желание навреме?

Като хлапе аз редовно четях страшните комикси на Уилям Гейнър — „Странна наука“, „Разкази от Криптата“, „Разкази от подземиято“ — и всички останали, които го копираха (но, както и с автентичните записи на Елвис, имитатори имаше много, но никой не успяваше да повтори оригинала). Тези комикси от петдесетте и до днес обобщават за мен сърцевината на хоръра, където чистият страх служи за подплата на ужаса — една вече не толкова чиста емоция, защото не произтича изцяло от ума. Ужасът се стреми да предизвика и физическа реакция, като ни показва нещо, което е физически отблъскващо.

Ето една типична комиксова история, която цели да изтръгне от читателя ужасени писъци: една омъжена жена и нейният любовник са намислили да се отърват от мъжа ѝ, за да избягат заедно и да се оженят. В повечето хорър комикси от петдесетте жените са някак прекалено

плътски и изкусително сексуални образи, но винаги се оказват зли: убийствени мъжемразки, които като някои паяци изпитват интуитивната нужда да последват половия акт с канибализъм. Та тези двамата все едно са излезли от роман на Джеймс Кейн^[5]. Те извеждат наивния съпруг на разходка с колата и любовникът му пуска един куршум между очите. Двамата съучастници връзват тежък циментов блок към крака на трупа и го мятат от един мост в реката.

Минават две-три седмици и нашият герой използва реката като оживял труп. Разложен и с плът, проядена от рибите, той тръгва да преследва женичката и нейния любим... при това, човек остава с впечатление, не за да ги покани да пийнат заедно. Една фраза от тази история ми се е забила в главата: *„Идвам, Мари, но идвам бавно... защото от тялото ми все падат разни парчета...“*

„Маймунската лапа“ стимулира единствено въображението. Всичко е в главата на читателя. Страшните комикси (и популярната хорър литература в периода 1930–1955) предизвикат и чисто физическа реакция, някъде в областта на стомаха. Както вече споменах, старецът в „Маймунската лапа“ успява да използва третото желание, за да накара ужасното създание да изчезне преди обезумялата му жена да отвори вратата. В „Разкази от криптата“ изчадието, изпълзяло от гроба, си остава на мястото, когато вратата се отвори — реално като самия живот и два пъти по-грозно от него.

Страхът, това е звукът от все още пулсиращото сърце на убития старец в „Издайническото сърце“ (разказ на Едгар Алан По — Б.пр.) — бърз, насечен звук, „като от часовник увит в памук“. Ужасът това е безформеното, но съвсем реално *нещо* във великолепната новела на Джоузеф Пейн Бренан „Слуз“, което бавно поглъща тялото на виещото куче^[6].

Съществува обаче и едно трето равнище — това на чистата погнуса. Мисля, че гадината, изскачаща от гърдите на героя в „Пришълец“, попада тъкмо тук. Но нека използваме още един пример от специализираните комикси, за да илюстрираме Гнусната история: „Нечестна игра“ на Джак Дейвис от „Криптата на страха“ ще свърши работа, струва ми се. Обаче, ако точно в момента сте приседнали удобно вкъщи и похапвате чипс или пица, съветвам ви за момент да оставите храната настрана. Защото в сравнение с този разказ гнусната сцена с паразита в „Пришълец“ ще ви се стори като излязла от „Звукът

на музиката“. Ще забележите, че на разказа му липсва логика и мотивация, а героите са съвсем плоски. И тук, както и в „Куката“, самата история не е от особено значение, целта ѝ е само да ви доведе до стряскащия край.

„Нечестна игра“ е историята на Хърби Сатън, питчър^[7] в местния бейзболен отбор на град Бейвил. Хърби е чиста проба комиксов злодей. Той е изцяло отрицателен герой, без никакви положителни качества, истинско завършено Чудовище. Той е самомнителен, егоистичен, безскрупулен и готов да убива, за да постигне целта си. Той е от героите, които събуждат инстинкта на тълпата у всеки от нас. Читателите с удоволствие биха видели Хърби линчуван на най-близкото ябълково дърво, пък гражданските права да вървят по дяволите.

Докато отборът му води с една обиколка в първата половина на деветия ининг, Хърби печели първа база, като умишлено се оставя да го удари една топка, хвърлена в очертанятията на началната база. Въпреки че е едър и тромав, при следващото хвърляне той решава да бяга към втора база, която в момента е заета от Джери Дийган — добродушен здравеняк от отбора домакин на Централ Сити. За Дийган научаваме, че със сигурност ще спечели играта за своя отбор, когато във втората половина на ининга дойде ред на домакините да удрят топката. Злият Хърби Сатън се плъзва към втора база с бутонките напред. Джери обаче геройски остава на място и успява да елиминира Хърби от играта.

При този сблъсък острите върхове на бутонките на Хърби нараняват Джери, но раната е незначителна. Или поне така изглежда! Защото Хърби всъщност е намазал подметките си със смъртоносна, бързо действаща отрова. Във втората половина от ининга, когато е ред на Централ Сити да удря топката, Джери застава на началната база с два аута и един съотборник в положение, от което може да отбележи точка. Нещата изглеждат добре за домакините. За нещастие точно тогава Джери се просва мъртъв, тъкмо когато реферът оповестява третия му неуспешен удар. Злодеят Хърби напуска сцената, злобно ухилен.

Лекарят на отбора на Централ Сити установява, че Джери е бил отровен. Един от играчите мрачно отбелязва: „Това май е работа за полицията“, но друг един многозначително отвръща: „Не! По-добре да се погрижим за това... по нашия си начин“. Отборът праща на Хърби писмо, с което го уведомяват, че е поканен на игрището една вечер, за да получи почетен плакет за постиженията си в бейзбола. Хърби явно е

също толкова глупав, колкото и зъл, защото се хваща на въдицата. В следващата сцена деветимата играчи на Сентрал Сити са на игралното поле. Лекарят на отбора е облечен като рефер и разчиства пясъка от началната база... само дете се оказва, че за начална база служи човешко сърце. Очертанятията на полето представляват опънати черва, а базите са късове от тялото на злощастния Хърби Сатън. Виждаме също, че играчът, който се кани да удря топката не размахва обичайната дървена бухалка, а отрязаният крак на Хърби. Питчърът пък държи обезобразена човешка глава и явно се кани да я метне вместо топка. Едно от очите виси на нервния си сноп и си личи, че главата вече няколко пъти е била запращана отвъд оградата, макар че, както я е нарисувал Дейвис („Веселяка Джак Дейвис“, както го наричаха почитателите му по онова време; тия дни понякога пише за списание ТВ Гайд) човек не би предположил, че ще издържи толкова много хвърляния. Тя се явява по бейзболния жаргон *мъртва топка*.

В края на комикса историята беше обобщена, от разказвачката — Стара вещица, придружаваща думите си със злокобен кикот: *„Хийх-хийх-хийх! Туй беше всичко за този брой, дечица. Питчърът Хърби се разпадна на съставните си части и беше елиминиран... веднъж завинаги...“*

Както виждате и „Маймунската лапа“, и „Нечестна игра“ са хорър разкази, но методът им на въздействие и общият им ефект са безкрайно различни. Вероятно ви става ясно защо в началото на петдесетте издателите на комикси решиха да направят една чистка в собствения си двор... преди Сенатът да успее да го направи вместо тях.

И тъй: най-отгоре страх, под него ужас, а най-ниско остава погнусата. Аз лично, като писател, който понякога пише хорър, смятам, че е полезно да се разграничават тези три равнища, но не и да се дава предимство на някое от тях с оправданието, че, видите ли, единият похват бил по-ефектен от другия. Проблемът с определенията е, че те имат неприятната склонност да се превръщат в критични инструменти. И този вид критика, която аз наричам *първосигнална критика*, ми се струва ненужно ограничаваща и дори опасна. Аз осъзнавам, че страхът е най-фината от тези емоции (използвана виртуозно от Робърт Уайз във филма „Свърталище на духове“, където, както в „Маймунската лапа“, зрителят така и не вижда какво се крие зад вратата^[8]), затова преди всичко се опитвам да изплаша читателите. Ако открия, че не мога да

постигна този ефект, се опитвам да ги ужася. Ако и това не се получи, тогава прибягвам до гнусните алтернативи. Не се гордея със себе си.

Когато замислих вампирския роман, който се превърна в „Сейлъмс Лот“, реших да го използвам отчасти, за да засвидетелствам литературната си почит (както Питър Строб беше написал своята „Призрачна история“ в традицията на най-добрите писатели на призрачни истории като Хенри Джеймс, М. Р. Джеймс и Натаниел Хоторн). Затова моят роман умишлено наподобява „Дракула“ на Брам Стокър и, докато пишех, започна да ми се струва, че играя доста интересна версия на литературен скуош: „Сейлъмс Лот“ беше топката, а „Дракула“ беше стената о която аз удрях топката и следях накъде ще отхвъркне, за да я ударя пак. В интерес на истината се получиха някои много интересни отскоци, което според мен се дължи на факта, че моята топка принадлежеше на двадесетия век, а стената беше издигната в деветнадесетия. А понеже вампирските истории се срещаха толкова често в комиксите, с които израснах, реших, че трябва да отдам заслуженото и на този аспект от хорър жанра^[9].

Някои от сцените в „Сейлъмс Лот“, които отразяват сцени от „Дракула“, са например пронизването с кол на Сюзън Нортън (съответстващо на съдбата, сполетяла Луси Уестенра в книгата на Стокър), свещеникът, който пие от кръвта на вампира (в „Дракула“ Мина Мъррей Харкър е тази, която насилствено приема това скверно причастие от Графа, докато той гальовно нарежда смразяващата фраза: „Моя изобилна винарска преса...“), а след това, когато опитва да влезе в църквата, за да получи опрощение, изгаря ръката си на дръжката на вратата (в „Дракула“, когато Ван Хелсинг докосва челото на Мина с парче нафора, за да премахне нечестивото влияние на Графа, нафората пламва и оставя ужасен белег на челото ѝ). А да не забравяме, разбира се, и групата Безстрашни Ловци на Вампири, която се сформира и в двете книги.

Сцените от „Дракула“, които подбрах да преработя за личните си цели, са сцените, които са ми направили най-силно впечатлението и за които винаги съм мислил, че Стокър е написал в състояние на трескава възбуда. Има и други такива, но един *отскок*, който не попадна в завършената книга, беше вариация на начина, по който Стокър беше използвал плъховете в „Дракула“.

В романа на Стокър, Безстрашните Ловци на Вампири — Ван Хелсинг, Джонатан Харкър, Доктор Сюзърд, Лорд Годамлинг и Куинси Морис — слизат в мазето на Карфакс — английския дом на Графа. Самият Граф отдавна е изчезнал, но е оставил след себе си някои от пътните си ковчези (пълни с пръст от родината му), както и една неприятна изненада. Почти веднага щом Героите слизат в мазето, то се оказва затлачено с плъхове. Според легендите (а в своя обемист роман Стокър успява да събере огромно количество предания за вампири) вампирите имат способността да контролират волята на дребни животни — котки, плъхове, невестулки (и може би републиканци, ха-ха). Та тъкмо Дракула е изпратил тези плъхове, да вгорчат живота на Героите.

Лорд Годамлинг обаче се оказва подготвен. Той пуска два териера от един чувал и скоро те правят плъховете на пух и прах. Аз реших, че Барлоу, моята версия на Граф Дракула, също ще си служи с плъхове. По тази причина снабдих град Джирусълмс Лот с открито сметище, гъмжащо от плъхове, и в първите няколко страници на книгата се погрижих да подчертая тяхното присъствие. И до днес понякога получавам писма с въпроса какво все пак се е случило с плъховете, дали съм ги забравил или просто съм ги използвал, за да създам атмосфера.

Всъщност използвах ги, за да създам една толкова отвратителна сцена, че моят редактор в Дабълдей (същият онзи Бил Томпсън, споменат в предговора) предложи настоятелно да я заменя с нещо друго. След като помрънках известно време, аз се съгласих с препоръката. В изданията на „Сейлъмс Лот“, излезли чрез Дабълдей и в поредицата Нова американска библиотека, Джими Коуди, местен лекар, и Марк Петри, придружаващото го момче, откриват, че бърлогата на вампирския крал — да използвам помпозния термин на Ван Хелсинг — почти със сигурност се намира в мазето на един пансион. Джими тръгва надолу по стълбите, но се оказва, че те са били прерязани, а подът отдолу е осеян с ножове, закрепени с острието нагоре, между дъските на пода. Джими Коуди умира, набучен на ножове, в сцена, която аз бих нарекъл ужасна — някъде по средата между *страх* и *погнуса*.

В първата чернова обаче бях описал как Джими слиза в мазето и открива — твърде късно — че Барлоу е призовал всички плъхове от

сметището в мазето на пансиона на Ева Милър, където ги чака истински банкет с основно ястие Джими Коуди. Нападат го стотици плъхове и ние имаме удоволствието (това ли е думата?) да видим как докторът се бори да се изкачи по стълбите, докато те пълзят в косата му, навират се под дрехите му, хапят врата и ръцете му. Когато той понечва да извика на Марк да се пази, един плъх, гърчейки се, се намества в устата му.

Аз бях много доволен от начина, по който се получи сцената, докато я пишех — тя ми позволи да комбинирам легендите за вампири с традициите на комиксите. Редакторът ми обаче реши, че, честно казано, съм прекалил и в крайна сметка аз приех неговата гледна точка. Кой знае, може дори да е бил прав^[10].

Опитах се да очертая някои разлики между научната фантастика и ужаса, научната фантастика и фантазията, страха и ужаса, ужаса и погнусата, но не чрез определения, а чрез примери. Това добре, но може би трябва да разгледаме емоцията на ужаса малко по-внимателно — не за да търсим определение, а за да се запознаем с нейния ефект. Как действа ужасът? Защо хората искат да бъдат ужасени... защо си плащат да бъдат ужасени? На какво се дължи популярността на „Екзорсистът“, „Челюсти“, „Пришълец“?

Но преди да говорим защо хората търсят този ефект, може би трябва да се замислим за съставките. Ако и да не търсим определение за ужаса, можем поне да разгледаме неговите елементи и да си направим някои изводи.

[1] Всъщност има три филмови версии на този роман. Авторът явно е пропуснал най-ранната версия от 1944 г. А само година след издаването на „Злокобен танц“ е направена и радио адаптация на „Мозъкът на Донован“, издадена след това като грамофонна плоча. — Б.пр. ↑

[2] А преди него веригата се простира може би до Фауст? Дедал? Прометей? Пандора? Ето ви една генеалогична линия, която води началото си от самите врати на Ада! — Б.авт. ↑

[3] Същата фраза използва по-късно самият Кинг в своя роман „То“, където тя има силата едва ли не на лично заклинание или талисман за героя Бил Денброу. Преводът на фразата е на Любомир Николов от първото българско издание на книгата, 1992 г. — Б.пр. ↑

[4] Което вероятно показва защо старецът го е харесвал толкова, та да иска да го направи свой наследник. Явно двамата са си били лика-прилика. — Б.авт. ↑

[5] Американски журналист и автор на криминални романи. — Б.пр. ↑

[6] Утвърдената авторка на научнофантастични романи Кейт Уилхелм (написала например „Къде привечер птици пееха тъй сладко“ и „Тестът на Клуистън“) започва кариерата си, като пише съвместно с Тед Томас кратък, но отвратително ефективен роман, наречен „Клонинг“. Книгата разказва за едно безформено същество, състоящо се почти изцяло от чист протеин (приличащо повече на желатинова маса, отколкото на клонинг, както уместно посочва Научнофантастичната енциклопедия), което се образува в канализацията на един голям град... около полуизяден хамбургер. Създанието расте, като поглъща стотици хора в своята гнусна маса. В една забележителна сцена едно хлапе е засмукано в канала на мивката с ръката напред. — Б.авт. ↑

[7] В бейзбола питчър е играчът, който хвърля топката. — Б.пр. ↑

[8] На същия филм е направена втора версия през 1999 г., където този виртуозен ефект е напълно заменен с гротескно преувеличени специални ефекти. — Б.пр. ↑

[9] По мое лично мнение, сцената в „Сейлъмс Лот“, която най-добре би се вписала в традициите на комиксите, е моментът, когато шофьорът Чарли Роудс (типичен комиксов негодник, който по нищо не отстъпва на Хърби Сатън) се събужда посред нощ от надутия клаксон на собствения си автобус. Когато вратата на автобуса завинаги се затваря зад гърба му, Чарли открива, че автобусът е пълен с деца, които сякаш го чакат да ги закара на училище, само дето всички те са вампири. Чарли започва да крещи, вероятно за изненада на читателя — защо му е да крещи, когато децата са се отбили за по едно освежаващо питие. Хъх, хъх. — Б.авт. ↑

[10] Плъховете са противни гадини, нали? Четири години преди излизането на „Сейлъмс Лот“ бях публикувал един разказ, наречен „Нощна смяна“ в списание „Кавалер“. Това всъщност беше третата история, която изобщо съм публикувал. Малко се притеснявах от приликата между плъховете в подземие на фабриката в „Нощна смяна“ и плъховете в мазето на пансиона в „Сейлъмс Лот“. Когато един

автор довършва писането на нова книга, му се налага да се бори с тревогите си по всеки възможен начин и аз лично бях решил да си позволя това дребно автоплагиатство. Но, макар да сме оставили някой и друг почитател на плъхове разочарован, мисля, че Бил Томпсън беше прав, като предложи да оставя плъховете в „Сейлъмс Лот“ просто да се изгубят от сцената. — Б.авт. ↑

Хорър книгите и филмите винаги са били популярни, но на всеки двадесетина години те преживят нов подем и интересът към тях се възражда. Тези своеобразни възраждания, изглежда, винаги съвпадат с периоди на напрегната икономическа и/или политическа обстановка и хорър произведенията сякаш отразяват надигналата се тревога (по липса на по-добър термин), която съпътства тези сериозни, но не чак съкрушителни моменти. Хорър жанрът процъфтява в периодите, когато хората са изправени пред съвсем реални страхове в собствения си живот.

Тридесетте години бележат истински разцвет за ужасите. Когато хората, притиснати от депресията, се случвало да отидат на кино, те нямали желание да гледат стотина девойчета, танцуващи под звуците на „Ние сме богаташи“ в някой от филмите на Бъзби Бъркли^[1]. Вместо това избирали да заглушат тревогите си по друг начин — като гледат как Борис Карлоф се щура из мочурищата във „Франкенщайн“ или Бела Лугоши се промъква в мрака, прикрил лице с пелерината си в „Дракула“. През тридесетте също се зараждат комиксите със странни и злокобни истории.

През четиридесетте откриваме твърде малко значими хорър филми или романи и единственото съществено списание за фантазия, стартирало това десетилетие, не оцелява особено дълго. Великите чудовища на студията Юнивърсъл от дните на Депресията — чудовището на Франкенщайн, Човекът Вълк, Мумията и Графът — отмират по особено мъчителния и унизителен начин, който изглежда винаги сполетява кино образите, губещи популярност. Вместо да ги остави на мира да почиват достойно из плесенясалите дворове на европейските църкви, Холивуд опитва да изцеди всяка възможна стотинка от бедните старчета, като ги направи за смях. Така комиците Абът и Костело имат своята среща с чудовищата, а също момчетата на Боури, да не говорим за онези сладури, дете постоянно си бъркат един на друг в очите и се хлопват по главите — Тримата Глупаци. През четиридесетте самите чудовища влизат в ролята на глупациите. Години

по-късно, в поредния следвоенен период, Мел Брукс направи своя версия на „Абът и Костело се срещат с Франкенщайн“, наречена „Младият Франкенщайн“, с участието на Джийн Уайлдър и Марти Фелдман вместо Бъд Абът и Лу Костело.

Залезът на хорър произведенията, започнал през 1940 г., продължава двадесет и пет години. Е, от време на време се появява по някой роман, като „Смаляващият се човек“ на Ричард Матисън или „Брега на потока“ от Уилям Слоун, за да напомни, че с този жанр не е свършено (въпреки че мрачният разказ на Матисън от типа „човек срещу гигантски паяк“ е чиста проба ужас, той е представен като научна фантастика), но идеята за роман на ужасите, който се харчи като топъл хляб, би разсмяла всеки издател по онова време.

Златната ера от тридесетте приключва не само за филмите, но и за публикациите в жанра на странното и страховитото. Това десетилетие бележи върха в популярността на „Странни истории“ (да не говорим за тиража на списанието), където се публикуват творбите на Кларк Аштън Смит, младият Робърт Блох, доктор Дейвид Х. Келър и, разбира се, мрачния бароков принц на ужаса през двадесетия век Х. П. Лъвкрафт. Не смятам да обиждам онези, които са следили това списание в продължение на петдесет години, като кажа, че хорър жанрът напълно е изчезнал през четиридесетте, защото това не е вярно. Тъкмо тогава покойния вече Огъст Дърлет основава издателство Аркам Хаус от и точно на него дължим публикуването на някои от най-съществените според мен произведения в периода 1939–1950 — включително творбите на Лъвкрафт „Аутсайдерът“ и „Отвъд стената на съня“; „Джумби“ на Хенри Уайтхед; „Отварящият пътя“ и „Приятни сънища“ на Робърт Блох и „Мрачен карнавал“ на Рей Бредбъри — великолепно страховита колекция от примери за един потъмен свят, простиращ се точно отвъд прага на нашия собствен.

Лъвкрафт обаче умира още преди Пърл Харбър, а Рей Бредбъри все по-често предпочита да пише своята собствена разновидност на лирична фантастика и фантазия (и едва тогава творбите му започват да намират място в такива популярни списания като „Колиър“ и „Сатърдей Ивнинг Поуст“); Робърт Блох от своя страна започва да пише своите напрегнати истории, възползвайки се от всичко, което е научил през първите си две десетилетия като писател, за да създаде

завладяваща серия нетипични романи, надминати единствено от романите на Корнел Улрич.

По време на втората световна война и в годините след това хорърът е доста западнал. Просто не е пасвал на епохата. Това е периодът на рационализма и главозамайващите научни постижения — които виреят отлично в условията на война, благодаря ви много — затова днес той е познат на писатели и читатели като *Златния век на научната фантастика*. Докато „Странни истории“ едва крета, далеч от милионните си тиражи (списанието ще приключи съществуването си в средата на петдесетте, след като смаляването на формата му не успява да компенсират свиващия се тираж), пазарът за научнофантастични издания процъфтява, като слага началото на десетки добре известни издания и популяризира писателите Хайнлайн, Азимов, Кембъл и Дел Рей сред все по-голяма и развълнувана общност от почитатели на идеята за ракети, космически станции и любимия на всички смъртоносен лазерен лъч.

И тъй, ужасът подрънква окови в своята тъмница докъм 1955 г., без да предизвиква кой знае какво раздвижване. Тъкмо по това време двама мъже на име Самюъл З. Аркоф и Джеймс Х. Никълсън случайно се препъват надолу по стълбите и откриват в същата тази тъмница, занемарена и покрита с прах, истинска машина за пари. Първоначално Аркоф и Никълсън се занимават с разпространение на филми, но след като осъзнават колко са оскъдни нискобюджетните филми през петдесетте, решават сами да се хванат да ги снимат.

Познавачи предричат на двамата предприемачи бързо разоряване. Уверяват ги, че това начинание е истинско разхищение в ерата на телевизията и че двамата се канят да пуснат на вода оловна лодка. Същите познавачи твърдят, че бъдещето принадлежи на Дагмар и Ричард Даймънд, частен детектив^[2]. Всички, които проявяват интерес към новото начинание, а те не са никак много, са единодушни, че скоро Аркоф и Никълсън ще изгубят даже ризите от гърба си.

Обаче през двадесет и петте си години съществуване компанията, която двамата основават, Американ-Интернешънъл Пикчърс (впрочем днес вече я ръководи само Аркоф, Никълсън почина преди няколко години), е единственото значимо американско филмово студио, което завършва всяка поредна година с печалба. АИП е произвела множество и разнообразни филми, но те всички до един са

обединени от директната си ориентация към младежите. Техни са филмите със съмнителна слава „Железопътната Берта“, „Кървавото мамче“, „Момичето от автомобилната писта“, „Пътуването“, „Дилинджър“ и вечното „Плажно бинго“. Но най-големите успехи на фирмата несъмнено са в жанра на ужасите.

Защо филмите на АИП са се превърнали в халтурна класика? Те са простовати, снимани набързо и толкова аматьорски, че понякога в кадър се вижда сянката на микрофона или кислородната бутилка в костюма на морското чудовище (както например в „Нападението на гигантските пиявици“). Самият Аркоф си спомня, че рядко са започвали снимки с пълен сценарий или дори ясна идея за филмовата продукция. Често пари били отпускани заради едното заглавие, стига то да звучи достатъчно интригуващо, например „Ужасът от 5000-та година“ или „Ловци на мозъци“ — нещо, от което да можело да се получи грабващ вниманието плакат.

Каквито и да са били причините, успехът на това студио е несъмнен.

[1] Бъзби Бъркли — влиятелен холивудски режисьор и музикален хореограф. — Б.пр. ↑

[2] Телевизионни персонажи. — Б.пр. ↑

3

Но да оставим всичко това настрана за момент и да си поговорим за чудовища.

Какво точно представлява чудовището?

Да започнем като приемем, че хорър историята, колкото и да е първична, по същността си е иносказателна, символична. Да приемем, че, както пациент на психиатърската кушетка, тя казва едно, а има предвид друго. Не казвам, че символизъмът е умишлен — това би означавало художествено майсторство, към което много малко автори или режисьори в този жанр се стремят. Наскоро (през 1979 г.) в Ню Йорк се проведе ретроспекция на филмите на АИП, което обикновено се прави за автори на изкуството, докато тези филми могат да минат единствено за траш-изкуство. Въпреки голямата носталгична стойност на филмите, най-добре е ценителите на културата да ги пропуснат, защото да се твърди, че с бюджет 80 000 долара и при дванадесетчасов снимачен ден Роджър Корман несъзнателно е творил изкуство, е истински абсурд.

Алегоричният елемент присъства, само защото е неотменимо свързан с този жанр, вложен в него по условие и няма как да се избегне. Хорър жанрът ни привлича, защото позволява символично да се предадат неща, които ни е страх да заявим директно; защото ни дава шанс да изпитаме (точно така, да изпитаме, не да изтрием) емоции, които обществото очаква да държим под строг контрол. Филмът на ужасите е покана да се отдадем косвено на пропаднало, асоциално поведение, на безвредно насилие, на детински мечти за власт и да се оставим на най-малодушните си страхове. Може би най-важно от всичко е, че историята или филмът на ужасите позволява да се превърнем в част от тълпата, да се превърнем в истински туземци и да унищожим чуждия натрапник. Това никога не е правено по-добре или по-буквално, отколкото в краткия разказ на Шърли Джаксън „Лотарията“, където цялата идея за аутсайдера е символична, създадена единствено чрез черен кръг, очертан на лист хартия. Обаче няма нищо символично в пороя от камъни, с който приключва историята. Дори

детето на жертвата се включва, докато умиращата майка крещи: „*Не е честно, не е честно!*“

Не е съвпадение, че повечето хорър истории приключват със сюжетен обрат, достоен за О. Хенри, който директно ви захвърля в бездънната яма. Когато гледаме хорър филм или четем страшна книга, ние никога не очакваме *накрая всичко да се нареди*. Напротив, постоянно сме в очакване да се потвърдят нашите съмнения, че всичко е на път да отиде по дяволите. Повечето разкази на ужасите предлагат изобилни доказателства в полза на тази теза, затова мисля, че никой всъщност не се изненадва, когато Катрин Рос все пак пада в ръцете на Степфордската мъжка асоциация в края на „Степфордските съпруги“ или когато героичният чернокож мъж е застрелян от шайката малоумни помощници на шерифа в „Нощта на живите мъртви“. Както се казва, всичко е част от играта.

А чудовищното? Каква е неговата роля в играта? Как го възприемаме? Ако не можем да го определим, можем ли поне да го илюстрираме с примери? Ето ви един наръч взривоопасни въпроси, приятели.

Да вземем например цирковите мутанти — хората, чиито телесни дефекти са изложени на показ под светлината на безпощадни прожектори. Печално известните сиамски близнаци Чанг и Енг например. Повечето хора в онези дни ги считали за истински чудовища и фактът, че всеки от тях водел отделен съпружески живот, им се виждал също тъй чудовищен. Най-язвителният, но и забавен американски карикатурист, един господин на име Родригез, е експлоатирал всеки възможен аспект от живота на сиамските близнаци в своята рубрика „Братя Езоп“ в списание „Нешънъл Лампун“, навирайки в лицето на читателя всяка малка странна подробност от ежедневните житейски нужди на неделимо свързаните — от интимния им сексуален живот, до тоалетните им навици и боледуването. Родригез отговаря на всеки въпрос, който ви е мъчил за живота на сиамските близнаци... и потвърждава най-мрачните ви догадки. Вероятно няма да сгрешим, ако кажем, че тези карикатури са доста дебелашки, но подобна критика би била безсмислена — все пак в онези дни списание Нешънъл Инкуайърър публикувало снимки на жертви на автомобилни катастрофи с разкъсани тела и кучета, които бодро похапват откъснатите човешки глави. И изобщо, списанието прави една сериозна

забегка в областта на гнусното, преди да се върне към тихите води на популярната американска преса^[1].

А какво да кажем за останалите циркови чудаци? Те също ли се явяват чудовища? Джуджета? Недорасляци? Брадатата дама? Дебелата дама? Човешкият скелет? Повечето от нас все някога са се озовавали на утъпканата, поръсена с дървени стърготини пръст, понесли хотдог или захарен памук, докато викачът ни е призовавал да влезем вътре, обикновено използвайки като примамка един от чудациите — Дебеланата в своята детински розова балетна пачка, татуирания мъж с драконова опашка обвита около врата му като най-изумителната примка на бесило или мъжа, който яде пирони, натрошени крушки и прочее скрап. Едва ли мнозина от нас са се решавали да се разделят с монетите за входа, за да видят тази странна пасмина, както и вечните фаворити *Двуглава крава* или *Бебе в бутилка* (аз пиша страшни истории от осемгодишен, но никога не съм посещавал цирк на мутанти), но повечето са изпитвали импулсивното желание да надникнат. На някои карнавали най-деформираното създание е изолирано само, най-отзад в мрака, сякаш е някакво изчадие от деветия кръг на Дантевия Ад. Държат го там, защото показването му е било забранено от закона още през 1910 г. Затова е изолирано в самотната си дупка и загърнато с парцали. Това е най-големият ненормалник и за някой и друг долар в повече човек може да застане на ръба на ямата му и да го гледа как отхапва главата на живо пиле и я изяжда, докато птицата още пърха в ръцете му.

Има нещо толкова привлекателно, но в същото време съвсем неприемливо и противно у мутантите, че единственият сериозен опит да бъдат използвани като главни герои във филм на ужасите става причина филмът да бъде набързо покрит и забравен. Става въпрос за „Изроди“ на Тод Браунинг, сниман през 1932 г. за студио Метро Голдуин Майер.

„Изроди“ е историята на Клеопатра, красива акробатка, която се жени за джудже. В най-добрите традиции на развлекателните комикси (на които по онова време все още им остават двадесетина години, преди да бъдат изобретени), нейното сърце е черно като полунощ в миньорска шахта. Тя не се интересува от джуджето, а от неговите пари. Точно като канибалистичните паячки от още неродените комиксови истории, Клео скоро се захваща с друг мъж, в този случай Херкулес, здравеняка на

шоуто. Като самата Клеопатра, Херкулес поне на вид изглежда нормален, макар че в този случай ние симпатизираме на ненормалните герои на филма. Та тези двамата започват систематично да тровят дребничкия съпруг на Клео. Останалите мутанти откриват какво се случва и налагат неопишуемо отмъщение на двойката. Херкулес е убит (говори се, че в оригиналния замисъл на Браунинг Херкулес трябвало да бъде кастриран), а красивата Клео е превърната в жена птица: покрита с перушина и без крака.

Браунинг прави грешката да използва истински мутанти във филма си, а за нас, зрителите, хорър филмите са приемливи, само ако можем да видим ципа на гърба на чудовището и сме наясно, че всичко е *науажким*. Кулминацията на филма, когато Живият торс, Безръкото чудо и сестрите Хилтън — сиамски близначки — наред с други свои колеги подскачат и пълзят през калта след пиццата Клеопатра, просто ни идва в повече. Дори някои от най-ревностните разпространители на филмите на Метро Голдуин Майер отказват да прожектират лентата, а в своята книга „История на хорър филмите“ (издателство „Кейприкорн Букс“, 1968 г.) Карлос Кларънс пише, че на една прожекция в Сан Диего една жена избягала от киното с писъци. След време филмът бил показан, но в толкова орязана версия, че един критик се оплакал, че няма представа какво гледа. Кларънс също пише, че филмът бил забранен в продължение на тридесет години в Обединеното кралство — държавата, на която дължим, наред с други неща, Джони Ротън, Сид Вишъс, групата Снивълдинг Шитс („Подсмърчащите лайна“. — Б.пр.) и „чаровния“ обичай да се пребиват граждани от пакистански произход.

В наши дни „Изроди“ понякога се появява по специализираните ТВ канали и може дори вече да е излязъл на видеокасета. Но и досега си остава повод за разгорещени дискусии, спорове и коментари сред почитателите на жанра. И макар мнозина да са чували за филма, учудващо малко хора са го гледали.



[1] Но в стария Инкуайърър все пак са останали искрици живот. Аз си го купувам, ако са пуснали някоя по-сочна статия за НЛО или нещо за Йети, но най-често го преглеждам набързо, ако опашката в супермаркета върви твърде бавно, да видя дали не са допуснали някоя трогателна грешка в добрия тон, като да пуснат снимки от аутопсията на Озуалд или на Елвис в ковчега му. Всичко това обаче е далеч от добрите стари истории като: „Майка готви домашния любимец и сервира кучешката манджа на децата си.“ — Б.пр. ↑

Но ако за момента оставим мутантите настрана, какво друго би ни се сторило достатъчно ужасно, та да заслужи това вероятно най-старо клеймо „чудовище“? Какво ще кажете за всички онези странни злодеи в историите за Дик Трейси, вероятно най-добре представени от Флайфейс^[1], а също и от най-големия враг на Дон Уиндън, Скорпиона, с лице толкова ужасно, че винаги е покрито (разкрива го само понякога пред някой свой провинил се подчинен, който пък моментално получава инфаркт от страх и умира на място). Доколкото ми е известно ужасната тайна на Скорпионовата физиономия никога не е била разбулвана (простете глупавата шегичка), обаче безстрашният командир Уинслоу веднъж успя да свали маската на дъщерята на Скорпиона, чието лице се оказа отпуснатото мъртво лице на труп. Тази информация беше представена на бездиханния читател в курсив — *отпуснатото мъртво лице на труп!* — за по-голям драматизъм.

Вероятно „новото поколение“ комиксови чудовища са най-добре представени чрез създанията на Стан Лий в комиксите на Марвъл, където на всеки супергерой като Спайдърмен или Капитан Америка се падат по дузина страшилища: Доктор Октопод (познат на всички хлапета, почитатели на комиксите по света, като Док Ок), чиито ръце са заменени от придатъци, приличащи на цяла орда кръвожадни маркучи на прахосмукачка; Пясъчният човек, който си е жива ходеща пясъчна дюна; Лешоядът; Стегрон — динозавърът; Гущерът и, разбира се, най-страховитият от всички, Доктор Дуум, който в своите злокобни проучвания на забранените науки е бил толкова жестоко обезобразен, че се е превърнал в нещо като масивен дрънчащ киборг, загърнат в зелена мантия, надничащ през тънките процепи на шлема си, като през амбразури на средновековен замък и явно способен дори от камък да изцеди вода. Супергероите, които притежават и някаква чудовищна страна, явно не оцеляват дълго. Моят личен любимец, Пластичният човек (винаги придружен от своя безкрайно забавен и леко смахнат помощник Узи Уинкс), така и не намери своето място. Рийд Ричардс от Великолепната четворка е подобие на Пластичния човек, а един от

хората му, Бен Грим (известен като Нещото) прилича на застинал поток лава, но те са по-скоро изключение от правилото.

Дотук споменахме карнавалните чудовища и комиксовите карикатури, но нека се опитаме да се приближим малко повече до действителността. Запитайте се какво според вас е ужасно или чудовищно в ежедневието ви — този въпрос не важи за лекарите и медицинските сестри, те са се нагледали на всякакви ужаси. Същото вероятно може да се каже и за полицаите и барманите.

Но за всички останали?

Да вземем телесната маса. Колко дебел трябва да е човек, преди да пресече линията, отвъд която човешката форма е толкова изопачена, че може да се нарече чудовищна? Не е достатъчно просто да сте човек, който си купува дрехите от магазин Гигант, нали? Или е така? Стигна ли са хората с наднормено тегло до момента, когато не могат да ходят на кино или концерти, защото задните им части не се побират в стандартната седалка?

Надявам се разбирате, че не се опитвам да определя кога човек е прекалено дебел от медицинска или естетическа гледна точка, нито пък оспорвам нечие *право да си бъде дебел*. Не говоря за провинциалната дебелана, която виждате в летен ден да си прибира пощата със задник, стегнат в черни панталони, и корем, провиснал като превтасало тесто изпод незапасана бяла блуза. Не, говоря за такова състояние, което е пресякло всички граници на нормалното и се е превърнало в нещо, което, независимо от наличието или отсъствието на етиката, привлича погледа на безпомощния наблюдател и го разтърсва. Опитвам да си представя вашата — а и своята — реакция при вида на онези хора, които са толкова огромни, че се чудим как вършат неща, съвсем обичайни за всички останали — как минават през вратите, сядат в кола, ползват телефона в телефонна кабинка, навеждат се да си вържат обувките, вземат душ.

Вероятно ще ми кажете, Стийв, пак говориш за чудеса, дето се виждат само по карнавалите — за дебеланата в розовата ѝ балетна пачка; за онези двама масивни близнаци, обезсмъртени в Книгата на Гинес, яхнали две идентични скутерчета и снимани, докато се отдалечават от камерата, така че задниците им стърчат от двете страни на моторчетата, сякаш са в безтегловност. Но аз не говоря за тези чудаци, които съществуват в своя собствен свят, където просто се

прилага малко по-различна скала на нормалност — колко уродлив може да се чувства човек, дори да тежи двеста и петдесет кило, в сравнение с джуджета, хора без крайници и сиамски близнаци? Нормалността е социологическа идея. Сещам се за онзи стар виц за двамата африкански политици, които се срещнали с Кенеди и след края на срещата, единият казал на другия: „Какво смешно име — Кенеди!“. Пак в този ред на мисли е и онзи епизод от „Зоната на здрача“ за ужасно грозната жена, чиято пластична операция се проваля за кой ли път... и чак в края на епизода научаваме, че тя живее в бъдещето, където повечето земни жители приличат на гротескни хуманоидни свине и героинята, по нашите съвременни стандарти, е истинска красавица.

Говоря ви за дебелиците и дебелиците, които живеят в нашето общество — за двестакилограмовите бизнесмени, които рутинно си купуват по две места в самолета, вдигат преградата между тях и заемат и двете седалки. Говоря за жената, която си пържи четири хамбургера за обяд и ги изяжда, притиснати между осем хлебчета, заедно с килограм картофена салата със сметана и приключва тоя пир с половин галон сладолед, разнесен като глазура върху пай, достатъчен за цяло семейство.

По време на едно бизнес пътуване в Ню Йорк през 1976 г. видях един дебелик, който се беше заклепил във въртящата се врата на входа на книжарница Дабълдей на Пето Авеню. Огромен и обилно изпотен в своя раиран син костюм, той изглежда плътно беше запълнил триъгълното пространство на вратата. Към охраната на книжарница се присъедини един полицаи от улицата и двамата бутаха и пъшкаха, докато вратата започна да се движи, малко по малко. Накрая тя се завъртя достатъчно, за да освободи господина. Интересно, дали зяпачите, които се събраха да наблюдават спасителната операция, се различаваха особено от онези, които се струпват около викачите по панаирите... или от тълпата, която в оригиналния филм на Юнивърсал се събра, след като чудовището на Франкенщайн се надигна от лабораторната си маса.

Чудовищни ли са дебелиците хора? А жените с окосмяване над горната устна или някой с голям родилен белег? Никой уважаващ себе си провинциален карнавал не би наел такива хора, техните особености са твърде обичайни в онзи свят. Ами ако някой има по шест пръста на

ръцете или общо шест пръста на двата крака? И такива се срещат доста често. Или, да се приближим още повече към нашето собствено ежедневие, какво ще кажете за човек с много тежка форма на акне?

Обикновените пъпки не са голяма работа. Даже най-красивата мажоретка се сдобива с някоя и друга пъпка на челото или в ъгъла на апетитните си устни. Но то и обичайното затлъстяване не е голяма работа — аз говоря за абсолютно неконтролируемите случаи на акне, които приличат на нещо извадено от японски филм на ужасите, пъпки върху пъпки и повечето зачервени и гнойни.

Точно като чудовището от „Пришълец“ и тази гледка може да ви откаже от пуканките... само дето това не са специални ефекти.

Може би все още не съм засегнал вашата идея за чудовищното в реалния живот и може би няма да успее, но поне за момент се замислете за нещо толкова просто като това човек да е левичар. Разбира се, дискриминацията срещу тези хора винаги е била налице. Ако сте посещавали училище или колеж с малко по-модерни чиновци или банки, знаете, че са пригодени изключително за представители на дясноориентирания свят. Повечето образователни институции поръчват някой и друг чин за левичари като символичен жест и това е всичко. Освен това, по време на контролни или писане на съчинения в час, левичарите се отделят в единия край на стаята, за да не ръчат с лакти своите по-нормални съученици. Обаче тук не става дума просто за дискриминация. Дискриминацията е разпростряла своите пипала нашироко, но корените на чудовищното са още по-обширни и дълбоки. Левичарите сред бейзболистите винаги са считани за странни птици, независимо дали е така или не^[2]. Френската дума за „ляво“, присвоена от латински, е „la sinistre“, откъдето идва английската дума „sinister“^[3]. Според старото суеверие дясната ти половина принадлежи на Бог, а лявата на Онзи Другия. Така че спортистите леваци винаги са били подозрителни. Майка ми беше левичарка и разказваше на брат ми и мен как в училище учителят пляскал лявата ѝ ръка с линията, за да я накара да прехвърли писалката в дясната. Разбира се, веднага щом учителят ѝ обръщал гръб, тя връщала писалката в лявата си ръка, защото с дясната можела да изписва само едри детински завъртулки — съвсем същите се получават, когато някой от нас се опита да пише с това, което в Нова Англия се нарича „слабата ръка“. Малцина сред нас като Брануел Бронте (талантливият брат на Шарлот и Емили) могат да

пишат ясно и четливо с двете ръце. Брануел Бронте бил дотолкова способен да ползва и двете си ръце, че можел да пише две отделни писма *едновременно*. Интересно, дали можем да определим такава способност като чудовищна... или гениална?

В интерес на истината, почти всеки умствен или физически човешки дефект все в някакъв момент от историята е бил считан за чудовищен — тук влиза „вдовишкият връх“ — V-образната форма на линията на косата точно в средата на челото (която някога се считала за надежден признак, че даденият човек е магьосник), брадавици по женското тяло (наричани. „вещерски цици“) и най-тежката форма на шизофрения, заради която някои страдащи от това заболяване са били провъзгласявани за светци от една или друга църква.

Чудовищното ни запленива, защото гъделичка консерватора в строг костюм, който се крие у всеки от нас. Ние приветстваме идеята за чудовищното, защото тя утвърждава реда, който хората жадуват. В този ред на мисли, смятам, че нас ни ужасяват не самите умствени или физически дефекти, а липсата на ред, която те демонстрират.

Покойният Джон Уиндам, вероятно най-добрият научнофантастичен автор на Англия, обобщава тази идея най-точно в своя роман „Какавиди“, (издаден в САЩ под заглавието „Прераждане“). Тази история разглежда идеята за мутациите и отклоненията по-добре от всяка друга англоезична книга издадена от Втората световна война насам, струва ми се. В дома на младия герой на романа висят серия надписи, предлагащи най-строги напътствия: „Човек е този, който е божие подобие“, „Пази неосквернено паството господне“, „В чистотата е нашето спасение“, „Да бъде благословено нормалното“ и най-показателен от всички: „*Пази се от мутанта!*“^[4] Все пак, когато говорим за чудовищното, ние изразяваме своята вяра в нормалното и опасенията си от мутанта. Писателят на истории на ужасите е ни повече, ни по-малко агент на статуквото.

[1] Флайфейс — злодей с толкова лоша хигиена, че покрай лицето му постоянно се въртят мухи. — Б.пр. ↑

[2] Да вземем например Бил Лий, който сега играе за Монреал, а преди това беше в отбора на бостънските Ред Сокс. Колегите му галено го наричаха „Извънземния“, а феновете на отбора го помнеха с „най-топли“ чувства, задето след партито по случай емблематичната победа

на Ред Сокс през 1976 г. Лий принудил празнуващите да оберат боклуците след себе си. Вероятно най-яркото доказателство за неговата „смахната левация“ беше фактът, че нарече мениджъра на отбора Дон Цимър „същински хамстер“. Малко след това последва преместването му в Монреал. — Б.авт. ↑

[3] На английски „sinister“ означава злокобен, зловец. — Б.пр. ↑

[4] Фразите са взети от превода на Огняна Иванова. — Б.пр. ↑

След всичко казано дотук, нека сега се върнем към Американ-Интернешънъл Пикчърс от петдесетте. След малко ще прегледаме метафоричните качества на тези филми (ти там на задния ред или спри да се смееш, или напусни), но засега нека се придържаме към идеята за чудовищното. Ако тук се докоснем до алегориите, то ще е съвсем повърхностно, колкото да споменем някои от нещата, които тези филми не символизират.

Въпреки че се появяват по същото време, когато рокендролът разбива расовите бариери и макар че привличат вниманието на същите младоци, е интересно да се види кои са онези неща, които като цяло липсват — поне що се отнася до *истинската* чудовищност.

Вече споменахме, че филмите на АИП и на разните подражаващи им независими филмови компании осигуряват така нужния стимул на доста вялия период на петдесетте. Те предлагат на милиони младежи нещо, което не може да се види по телевизията, а също и място, където могат да се натискат в относителния комфорт на затъмнената зала. И тъкмо „инди“^[1] филмите, както ги нарича Вариете, дават на цялото поколение военни деца неутолим интерес към киното и вероятно подготвят почвата за успеха на толкова разнообразни филми като „Волният ездач“, „Челюсти“, „Роки“, „Кръстникът“ и „Екзорсисът“.

Но къде остават чудовищата?

О, фалшиви чудовища не липсват — зелени човечета, гигантски пиявици, върколаци, хора къртици (в един филм на Юнивърсъл) и още цял куп. Но докато проучват тези нови филмови води, АИП никога не показват нищо, което поне малко да прилича на *истински* ужас... *поне в емоционалния смисъл, в който децата на войната разбират този термин.* Този факт е важен и се надявам накрая да се съгласите с мен, че си е заслужил изписването в курсив.

Децата от това поколение — моето поколение — познаваха психическия стрес, наложен от Бомбата, но не и физическото страдание или лишения. Никое от децата, посещаващи онези

прожекции, не гладуваше, нито умираше заради вътрешни паразити. Неколцина бяха изгубили бащи или чичовци във войната. Но не много.

В самите филми пък нямаше никакви дебели хлапета, нито хлапета с брадавици или нервни тикове, нито с акне, никой не си чоплеше носа, никакви младежи със сексуални проблеми или видими физически деформации (нито даже нещо толкова тривиално като влошено зрение, коригирано с очила — всички хлапета в страшните и плажни филми на АИП имаха идеално зрение). От време на време се мяркаше някой миловиден закачлив младеж — обикновено изигран от Ник Адамс — който е или малко по-нисичък, или прави нещо щуро и откачено като да си носи бейзболната шапка обърната с козирката назад (и чието име неизменно е Чудака или Щурчо), но нищо по-крайно.

Действието в повечето то тези филми се развива в провинциална Америка, която публиката усеща най-близка до себе си. Но всички тези градчета изглеждат така, сякаш някой немски генетичен отряд е минал през населението в деня преди началото на снимките и е отстранил всеки жител, който фъфли или куца, или има белези по рождение, или наднормено тегло — накратко, всеки, който не прилича на Франки Авалон, Анет Фуничело, Робърт Янг или Джейн Уаят. Разбира се, Елиша Кук Младши, който се е снимал в един куп такива филми, изглежда доста смахнат, но пък неговия герой винаги го убиват преди още да е свършила първата ролка филм, тъй че той не се брои.

Рокендролът и новите младежки филми (всичко от „Аз бях млад върколак“ до „Бунтар без кауза“) се сблъскват с едно по-възрастно поколение — едва-що почнало да се отпуска дотам, че да превърне спомена за „своята война“ в мит — и то с цялата горчива емоция на обирджия, изскочил от живия плет. Но музиката и филмите са само предвестници на истинското младежко сътресение, което се задава. Литъл Ричард, разбира се, е размирник, а Майкъл Ландън, който не зачита училищния дух поне дотам, че да свали якето с емблема на своята гимназия преди да се превърне в човек-вълк, също всява смут, но все още остават години до Рибешкия поздрав^[2] на Удсток и до момента, когато онзи тип, Кожената маска, ще почне да прави любителски операции със своя автоматичен трион в „Тексаско клане“.

Това е десетилетието, когато всеки родител трепери пред призрака на подрастващия хулиган: митичния гамен с качулка,

облегнат пред входа на сладкарницата в Нашето Градче, с коса, искряща от гел, пакет цигари, втъкнат в пагона на моторджийското му яке, току-що избила пъпка в ъгъла на устата и чисто нов сгъваем нож в задния джоб, само дебнещ да ступа някое хлапе, да изтормози някой родител, да нападне някое девойче и да изнасили и може би убие някое куче... или пък, да речем, обратното. Един кошмарен образ, който с времето кристализира до същински мит — смесете Джеймс Дийн и Вик Мороу на вкус, изчакайте двадесет години и ето ви го на, Артър Фонзарели^[3]. По онова време обаче медиите виждат хулиганите навсякъде, точно както няколко години преди това колегите им от четвъртата власт са откривали комунисти навсякъде. В тяхното въображение масивните ботуши с вериги и впитите джинси Ливайс на хулиганите изпълват улиците на Оукдейл и Пайнвю, и Сентървил; срещат се в Мундеймиън, Айова и Луистън, Мейн. Сянката на проклетите хулигани се простира надлъж и нашир. Марлон Брандо пръв дава глас на този нихилист празноглавец във филма „Дивият“. „Срещу какво се бунтуваш“, пита красивото момиче, а Марлон отговаря: „Срещу каквото кажеш“.

За някой обикновен гражданин от Ашър Хайтс, Северна Каролина, който някак е оцелял сред четиридесет и един полета над Германия в търбуха на военен самолет и чието единствено желание сега е да продава колкото може повече буици с чудесни нови предавки, това звучи просто ужасно. Ето ви тук един младеж, който явно няма никакво желание да се включи в Националната младежка организация.

Но точно както се е оказало, че комунистите и подривните елементи са далеч по-малко, отколкото се е смятало, така и заплахата на хулиганите се оказва доста преувеличена. На разбора става ясно, че децата на войната искат същото като родителите си: шофьорска книжка, работа в центъра на града и дом в предградията; съпрузи и съпруги; застраховка; лично огнестрелно оръжие за защита; деца; вноски по заеми, които да могат да изплащат; чисти улици и чиста съвест. Искат да бъдат добри. Години и километри делят музикалния клуб в училище от военната служба; години и километри между Нашето Градче и делтата на река Меконг; единствената съществуваща песен с необичайни китарни ефекти, е резултат от грешка при записа на музиката в албума на кънтри певица Марти Робинс. Всички с радост спазват правилата за облеклото в училище. Дългите бакенбарди са

обект на подигравка почти навсякъде, а всеки младеж, който би си позволил да носи обувки с по-високи токове или впито бельо, е заклеймяван като гей. Еди Кокран може да пее за „лудешките розови вклинени панталони“ и хлапетата си купуват плочата, но не и самите панталони. За децата на войната нормалното е свято. Те искат да са добри и се пазят от мутантите.

В ранните младежки филми на ужасите от петдесетте се допуска само едно отклонение на филм, само една мутация. Родителите неизменно отказват да повярват какво се случва. Хлапетата — които неизменно искат да са добри — са тези, които забелязват отклонението (най-често от онези усамотени кътчета на Алеята на влюбените с изглед към Нашето Градче). Пак хлапетиите успяват да премахнат мутацията и отново да направят света нормален, така че всички да могат да се върнат към партитата в кънтри клуба и модерните си малки домакински уреди.

С изключение може би само на заплахата от атомната бомба, за децата на войната ужасите през петдесетте са изключително банални. Кой знае, хората с пълни търбуси може би изобщо не могат да проумеят смисъла на истинския ужас. Онова, което плаши децата на войната, е като умалено копие на истинския ужас. В тази светлина филмите, които правят студио АИП толкова популярно, „Аз бях млад върколак“ и „Аз бях млад Франкенщайн“, се оказват умерено интересни.

В „Аз бях млад върколак“ Майкъл Ландън играе привлекателен, но намръщен и избухлив гимназист. Като цяло той е добър младеж, но все се оказва въввлечен в някой побой (както и Дейвид Банър — алтерегото на телевизионния герой Хълк — героят на Ландън никога не провокира тези сблъсъци), докато се стига до там, че може да бъде отстранен от училище. Младежът е изпратен при психиатър (изигран от Уит Байсел, същият, който играе побърканият последовател на Виктор Франкенщайн в „Аз бях млад Франкенщайн“), който се оказва абсолютен злобар. Възприемайки Ландън като звено от по-ранните етапи на човешката еволюция — един вид препратка към първобитния период — Байсел подлага младежа на хипноза, за да го върне още по-назад, с което умишлено влошава проблема, вместо да се опита да го реши. Тази конкретна сюжетна линия изглежда е заета от страхотно популярната по онова време история за „Издирването на Брайди

Мърфи“ (първоначално обявена за реална, но по-късно разобличена като измама), според която една жена, подложена на хипноза, си възвръща спомени от предишен живот.

Експериментът на Байсел се оказва по-успешен от най-смелите му мечти — или най-страшните кошмари — и Ландън се превръща в побеснял върколак. За хлапетата от 1957 г., гледащи сцената на превръщането за първи път, гледката е адски сбъркана. Ландън се превръща във вълнуващо олицетворение на всичко онова, което е забранено, ако се опитваш да бъдеш добър — ако искаш да се справяш в училище, да попаднеш в Националното общество на отличниците, да си получиш препоръката и да бъдеш приет в добър колеж, където да се включиш в някое братство и да се наливаш с бира, точно като баща си преди това. Цялото лице на Ландън обраства с косми, зъбите му се изострят застрашително и около устата му избива пяна, която подозрително напомня разпенен крем за бръснене. Той попада на ученичка, която се упражнява на гредата във физкултурния салон съвсем сама, и човек направо може да усети миризмата му, която вероятно напомня разгонен пор, който тъкмо се е овъргалял в прясна камара койотски лайна. Никаква чинно закопчана униформена ученическа риза. Това е младеж, който пет пари не дава за приемните изпити за колеж. Той е абсолютно подивял — не като горила, а като вълк.

Огромният успех на филма се дължи вероятно отчасти на това освобождаващо усещане и на възможността, която децата на войната, стремящи се да бъдат добри, получават да съпреживеят всички тези забранени емоции. Когато Ландън напада красивата гимнастичка в трико, той заявява една социална позиция от името на зрителите. Същите зрители обаче реагират на сцената с абсолютен ужас, защото на психологическо ниво филмът е серия уроци за това как да се вписваш най-добре — всичко от „обръсни се преди да отидеш на училище“ до „не тренирай сам в празния салон.“

Все пак, навсякъде дебнат зверове.



[1] „Инди“ съкратено от „independent“ — „независим“. — Б.пр. ↑

[2] „Рибешкият поздрав“ (оригинално заглавие „The «Fish» Cheer / I-Feel-Like-I’m-Fixin’-to-Die Rag“) е протестна песен срещу войната във Виетнам на групата Кънтри Джо и Рибоците. Песента започва с въпросния рибешки поздрав, като изпълнителят извиква думата „fish“ („риба“, англ.) по букви, по примера на мажоретките. По-късно, при изпълнения на живо, думата „fish“ е заменена от вулгарното „fuck“, което печели одобрението на публиката и недоволството на обществеността. — Б.пр. ↑

[3] Джеймс Дийн и Вик Мороу — американски актьори. Артър Фонзарели, известен още като Фонзи — герой от американския комедиен сериал „Щастливи дни“. — Б.пр. ↑

Ако в психологически аспект „Аз бях млад върколак“ се явява адски преувеличена версия на онзи стар кошмар, в който се изправяш в клас и панталоните ти се свличат, като изобразява абсолютния аутсайдер, заплашващ нормалните ученици в гимназията на Нашето градче, „Аз бях млад Франкенщайн“ е някакъв отвратителен паралел на пълната дерматологична катастрофа. Това е филм за всеки петнадесетгодишен хлапак, който, изправен пред огледалото, нервно е оглеждал новата пъпка, избила през нощта, и мрачно е осъзнавал, че каквото и да му обещават в рекламите, и най-модерните козметични продукти няма да му помогнат да се справи с тоя проблем.

Сигурно ще кажете, че все се връщам към тия пъпки. Няма да сгрешите. В много отношения аз виждам филмите на ужасите от края на петдесетте — да речем до появата на „Психо“ — като химни, възпяващи запушените пори. Вече споменах, че хора, които са добре нахранени, не биха могли да проумеят истинския ужас. По същия начин за американците представата за физически дефекти е радикално ограничена и затова акнето играе толкова важна роля във формирането на психиката на американската младеж.

Естествено, някъде там вероятно има човек с вроден дефект, който си мърмори: на мен ли ще ми говориш за деформации, задник такъв... И с абсолютна сигурност съществуват американци с деформирани по рождение крайници, американци без носове, американци с ампутирани крайници, слепи американци (винаги съм се чудил дали не намират обидна рекламната песничка на Макдоналдс, която призовава клиентите да си „държат картофките под око“). В сравнение с такива катастрофални физически издънки на Бог, човек и природа, няколко пъпки са не по-сериозен проблем от забрал нокът. Но трябва също да отбележа, че в Америка катастрофалните физически издънки (поне засега) са истинска рядкост. Тръгнете по която и да е обикновена градска улица в Америка и пребройте сериозните физически дефекти, които забележите. Ако откриете пет-шест в рамките на три мили, значи сериозно надвишавате средната норма. Огледайте се за хора под четиридесетте, чиито зъби са изгнили до

корен, за деца с коремчета, подути от глад, за хора с белези от шарка и нищо няма да откриете. В местния супермаркет няма да видите никого с видими възпаления по лицето или непревързани рани по ръцете и краката. Ако сложите контролен пункт на ъгъла на главните улици и проверите стотици глави, ще намерите не повече от четири или пет жизнени колонии въшки. Подобни напасти сполетяват бялото население в провинциалните централни райони на страната, но в повечето градове и предградия на Америка хората изглеждат добре. Разпространяването на курсовете от типа „Помогни си сам“, нарастващият култ към развитието на личността („Ако не възразявате, бих искала да съм по-решителна в отношенията си с вас“, както казваше Ърма Бумбек^[1]) и все по-популярните нарцистични тенденции са признаци на това, че много американци са си разчистили сметките с по-неприятната страна на живота, която се явява ежедневие за света като цяло, където животът напомня повече курс по оцеляване.

Не мога да си представя, че някой, който страда от сериозно недохранване, ще се тревожи особено за системата „Аз съм добър — Ти си добър“ или, че някой, който се опитва да свърже двата края за себе си, жена си и осемте си деца, се интересува от метода на Вернер Ерхард за самоусъвършенстване или от мускулната терапия на института Ролф. Тези неща са предназначени за богатите. Наскоро Джоун Дидиън издаде книга за собствените си преживелици през шестдесетте, озаглавена „Белият албум“. Предполагам на богатите ще им се стори доста интересна: историята на заможна бяла жена, която може да си позволи да прекара своята нервна криза в Хавай — през седемдесетте години нервната криза се явява еквивалент на тревогите, причинени от младежките пъпки.

Когато хоризонтите на човешкото съществуване се свият до размера на умален модел, перспективата също се променя. За децата на войната, усещачи сигурност (с изключение на заплахата от Бомбата) в свят с медицински прегледи на всеки шест месеца, пеницилин и вечни зъбни протези, пъпките се превръщат в основната физическа деформация, допустима на улицата или в училище. Почти всички други деформации са прочистени. Като споменах грижата за зъбите, трябва да добавя, че коригиращите скоби, които доста деца носят тъкмо през годините на най-тежък тормоз от страна на съучениците си, понякога също се приемат за вид дефект. Все още се намери някой из училищните

коридори да се провикне „*Ей ти, желязно чене!*“. За всички останали те са просто форма на лечение, не по-необичайна от момиче с ръка в шина или футболист с ластичен бинт, увит на коляното.

За пъпките обаче няма лечение.

И така стигаме до „Аз бях млад Франкенщайн“. В този филм Уит Байсел сглобява създанието, изиграно от Гари Конуей, от телата на мъртви автомобилни състезатели. С остатъците от труповете им са нахранени алигаторите под къщата — това, разбира се, отрано намеква, че накрая самият Байсел ще се превърна в храна за крокодилите и зрителят никак не е разочарован. В този филм злодеят е абсолютен изверг, достигащ екзистенциални висоти на злодейството: „Той плаче — дори слъзните канали работят!“ (...) „Отговори ми човешки! Знаем, че имаш функциониращ език, защото лично го заших в главата ти.“^[2] Но тъкмо нещастният Конуей привлича погледа и вниманието във филма. Точно като злодейството на Байсел, физическата деформация на Конуей е толкова преувеличена, че изглежда чак абсурдна, но и донякъде напомня младежка кожа, покрита с акне в ужасна форма. Лицето му прилича на планински терен, изпъстрен с издатини и буци, сред които се върти едно побесняло око.



И все пак... и все пак... това тромаво създание някак успява да си пада по рокендрол, така че не може да е съвсем зло, нали? Ето ни, изправени лице в лице срещу чудовището и, както Питър Строб отбелязва в „Призрачна история“, чудовището — това сме ние.

По-нататък ще поговорим още за чудовищното и да се надяваме, че то ще има по-дълбок смисъл от бисерите, които ни предлагат младият върколак и младият Франкенщайн, обаче е важно да уточним, че дори на най-първично ниво тези „Разкази за Куката“ постигат няколко неща, без дори да си го поставят за цел. Налице са и метафори, и катарзис, но само защото създателите на хорър истории са по същността си агенти на нормалното. Това важи за чисто физическата страна на ужаса, но ще открием, че същото се отнася и за доста по-артистични творби. Още повече, че когато говорим за митичните

характеристики на страха и ужаса, се натъкваме на доста по-притеснителни и объркващи асоциации. За да стигнем до тази точка обаче трябва да се отклоним от филмите, поне засега, и да обърнем внимание на три романа, които в общи линии формират цялата основа на съвременния хорър жанр.

[1] Търма Бумбек — американска хумористична писателка. — Б.пр. ↑

[2] Цитатите са взети от „Илюстрирана история на хорър филмите“ от Карлос Кларънс, издателство Кейприкорн Букс, Ню Йорк, 1967 г. — Б.авт. ↑

ГЛАВА III

ИСТОРИИ ЗА ТАРО

1

Една от най-често срещаните теми във фантастичната литература, е идеята за безсмъртието. „Създанието, което не умира“ неотменно присъства в този жанр от Беоулф до разказите на По за М. Валдемар и за издайническото сърце и до творбите на Лъвкрафт (например „Хладен въздух“), Блати и дори, бог да ни е на помощ, Джон Сол.

Трите романа, които искам да разгледам в тази глава, изглежда са постигнали това безсмъртие и според мен хорър жанрът в периода 1950–1980 не може да се обсъди и оцени пълноценно, ако не се започне от тези три книги. Те имат доста половинчат живот извън яркия кръг на онези произведения, които английската литература приема за класика и вероятно затова има основателни причини. Робърт Луис Стивънсън пише „Доктор Джекил и господин Хайд“ в състояние на трескава възбуда само за три дни. Книгата толкова ужасява жена му, че той изгаря ръкописа в камината... а после го пише отначало, пак за три дни. „Дракула“ е откровено пулсираща мелодрама, написана под формата на епистоларен роман — модел, който вече е бил на доизживяване двадесет години по-рано, когато Уилки Колинс пише последната от своите грандиозни напрегнати мистерии. „Франкенщайн“, най-печално известната от трите книги, е написана от деветнадесетгодишно момиче и, въпреки че е най-добре написаната от трите книги, тъкмо тя се чете най-рядко, а авторката никога повече няма да пише така бързо, толкова успешно или... тъй дръзко.

В светлина на най-неласкателните критики, всички три книги могат да се определят като популярна за своето време проза, подобна на „Монахът“ на М. Г. Луис или „Армадейл“ на Колинс — книги, забравени от почти всички, с изключение на преподавателите на готическа литература. От време на време те ги предлагат на студентите си, които първо ги приемат с подозрение, а после ги поглъщат на един дъх.

Тези три обаче са по-особени. Те лежат в основата на огромния градеж от книги и филми, всички онези готически творби на

двадесетия век, станали известни като модерните истории на ужасите. В допълнение на това, в центъра на всяка от тези книги стои (или се спотайва) по едно чудовище, обогатило онова, което Бърт Хейтлър нарича „митичното поле“ — онази художествена литература, с която всеки, дори да не е запален читател или любител на филми, е запознат. Те мога да бъдат подредени като почти идеална ръка от карти Таро, олицетворяващи най-ярките представи за злото: Вампирът, Върколакът, Безименното създание.

Един великолепен свръхестествен роман, „Примката на призрака“ на Хенри Джеймс, отсъства сред тези карти Таро, въпреки че чудесно би допълнил групата с най-популярната митична фигура на окултното — Призрака. Оставих този роман извън групата по две причини: първо, защото „Примката на призрака“ със своята елегантна изтънчена проза и стройната си психологическа логика почти не е оказал влияние върху популярната американска култура. Ако ще си говорим за обичайния образ на призрака в тази страна, по-добре да споменем Каспър, дружелюбното духче. Второ, призракът е истински архетипен образ (за разлика от онези трима герои — чудовището на Франкенщайн, граф Дракула и Едуард Хайд), прекалено широко застъпен, та да бъде успешно представен от един роман, колкото и да е великолепен той. Призрачният образ е като реката майка Мисисипи за свръхестествената литература и когато по-късно си говорим за призраци, далеч няма да се ограничим до едно произведение.

Всички тези книги (включително „Примката на призрака“) имат нещо общо помежду си и всички се занимават със самата основа на страшния разказ: тайни, които е най-добре да останат скрити, неизказани. И все пак Стивънсън, Шели и Стокър (а също и Джеймс) обещава да ни разкрият тайната. Всеки от тях прави това с вариращ успех или ефект, но за никой от групата не може да се каже, че опитът му се е провалил. Може би тъкмо това е поддържало тези романи живи и жизнени. Така или иначе, тяхното присъствие е неизменно и щом пиша книга на такава тематика, няма как да ги пропусна. Това е въпрос на връщане към корените. Може би няма да ви е от полза да знаете, че след вечеря дядо ви обичал да седи пред входа на своето жилище с навити ръкави на ризата и да пуши лула. Обаче сигурно ще ви е интересно, че той емигрирал тук от Полша през 1888 г. и участвал в строежа на нюйоркското метро. Ако не друго, ще ви даде нов поглед

върху сутрешното ви пътуване с подземната железница. По същата логика, трудно ще възприемете Кристофър Лий като Дракула, ако не си поговорим първо за онзи червенокос ирландец, Ейбрахам Стокър.

И така... назад към корените.

Франкенщайн вероятно е филмиран по-често от което и да е друго литературно произведение, включително Библията. Някои от многобройните заглавия тук са: „Франкенщайн“, „Невестата на Франкенщайн“, „Франкенщайн среща Човека-вълк“, „Отмъщението на Франкенщайн“, „Черният Франкенщайн“ и „Франкенщайн 1980“. Поради това може би изглежда, че няма нужда да предавам съдържанието на книгата, но, както вече казах, „Франкенщайн“ не е особено четено произведение. Милиони американци познават това име (е, не толкова, колкото са чували за Роналд Макдоналд, разбира се, ето това е истински културен герой), но повечето не осъзнават, че Франкенщайн е името на създателя на чудовището, а не на самото чудовище. Този факт всъщност потвърждава твърдението на Хейтлър, че Франкенщайн е станал част от Американското митично поле, вместо да го отрича. Това е като да се спомене, че в действителност Били Хлапето е бил нов преселник в Ню Йорк, който е носил бомбе и е застрелвал повечето си жертви в гръб. Такива факти като цяло са интересни, но хората инстинктивно разбират, че днес те не са особено важни... ако изобщо някога са били. Една от причините изкуството да е такава неудържима сила, е постоянството, с което митът поглъща истината... без дори да се оригне.

Романът на Мери Шели е мудна и многословна мелодрама, темата му е развита в твърде общи, плахи и доста груби щрихи. Повествованието е развито, както умен, но наивен млад състезател в клуб „Дебати“ би развил линията на своите аргументи. За разлика от филмите, създадени по книгата, текстът съдържа доста по-малко сцени на насилие и за разлика от безсловесното чудовище в продукциите на студио Юнивърсъл („Карловите филми“, както чаровно остроумничи Фори Акърман), създаването на Шели говори с високопарните подредени фрази на оратор в камарата на лордовете или сякаш Уилям Ф. Бъкли води любезен разговор с Дик Кавет в телевизионното му предаване^[1]. Той е разумно същество, пълна противоположност на чисто физическото чудовище на Карлоф със скосеното чело и

хлътналите тъпи очи. Освен това никъде по страниците на книгата няма да намерите по-смразяваща кръвта реплика от думите на Карлоф в „Невестата на Франкенщайн“, произнесени с безжизнен мъртвешки тенор: „*Да... мъртви... обичам... мъртви.*“

Романът на мис Шели е озаглавен „Модерният Прометей“, какъвто в случая се явява Виктор Франкенщайн. Той напуска бащин дом и огнище, за да учи в университета в Инголщад (и веднага до нас долита стържещият звук на тежкия камък, заточващ една от най-популярните секири на хорър жанра: **Има Нещо, Които Не Е Съдено Човечеството Да Познава**), където му пълнят главата с налудничави — и опасни — идеи за галванизация и алхимия. Неизбежният резултат, разбира се, приема вида на чудовище, съставено от повече чаркове, отколкото могат да се намерят в автомобилен каталог на Дж. С. Уитни. Франкенщайн завършва творението си в един продължителен непрекъснат изблик на енергия и тъкмо в тези сцени авторката ни предлага най-ярката си проза.

Относно необходимостта да се ограбват гробове за целите на проекта:

Как да ви разкажа за ужасите на моите тайни бдения, когато аз, грешникът, се ровех в плесента на гробовете или измъчвах живи същества, за да оживя мъртвата материя? Като си спомня сега, краката ми се подкосяват и пелена се спуска пред очите ми... (...) Събирах кости от гробниците и безпокоях с кощунствени ръце съкровенията тайни на човешкото тяло... (...) Работилницата, където творях светотатственото си дело... ми вдъхва такъв ужас, че очите ми изскачаха от орбитите си^[2].

Относно съня му, след като експериментът е завършен:

Видях Елизабет, прекрасна в своето цветущо здраве, да се разхожда из улиците на Инголщад. Изненадан и зарадван, аз я прегърнах, но щом я целунах по устните, те посиняха като на мъртвец, чертите ѝ се промениха и ето че

държах в ръцете си безжизненото тяло на мама, обвито в саван, а в гънките му пълзяха червеи. Скочих ужасен: студена пот покриваше челото ми, зъбите ми тракаха, а тялото ми се гърчеше в конвулсии; и в този миг на мътната жълтеникава лунна светлина, проникваща през процепите на щорите, съзрях нещастника — гнусното чудовище, сътворено от мен. Беше повдигнал балдахина на леглото ми, а очите му — ако можеха да се нарекат очи — ме гледаха втрещено. Челюстите му зинаха и той издаде някакви нечленоразделни звуци, а страните му се нагърчиха от зловеща усмивка.

След тази случка Виктор реагира като всеки човек с всичкия си — побягва в нощта с писъци. Остатъкът от историята на Шели е същинска Шекспирова трагедия, чиято класическа форма е нарушена единствено от колебанието на мис Шели защо точно се случва фаталното падение — дали заради високомерието на Виктор (който си присвоява сила, принадлежаща единствено на Бог) или защото той не съумява да поеме отговорност за творението си, след като му е вдъхнал искрата на живота?

Чудовището подхваща отмъщението срещу своя създател, като първо убива малкия брат на Франкенщайн, Уилям. Между другото нас, читателите, загубата на Уилям не ни трогва особено. Когато чудовището се опитва да се сприятели с Уилям, момчето отговаря:

— Гадно чудовище! Пусни ме! Баща ми е съдия — той се казва Франкенщайн и ще те накаже. Не смей да ме държиш!

Тази тирада се оказва последна за разглезеното богаташко хлапе. Когато чудовището чува името на създателя си от устата на момчето, той извива врата на малкия ревльо.

Една слугиня в дома на Франкенщайн, Жюстин Мориц, е обвинена за това престъпление и незабавно е обесена — което само удвоява вината на нещастника Франкенщайн. Малко след това

чудовището намира създателя си и му разказва всичко^[3]. Цялата работа се свежда до там, че то иска партньорка. Чудовището обещава, че ако желанието му бъде изпълнено, той и дамата му ще се оттеглят и ще изживеят какъвто живот им е отреден в някоя самотна пустош (споменава се Южна Америка, вероятно защото Ню Джързи още не съществува), далеч от очите и мислите на хората. В противен случай чудовището обещава истинска вълна от ужаси. То формулира и основното си кредо — по-добре да се прави зло, отколкото нищо да не се прави — като казва:

Аз ще отмъстя за обидите — щом не мога да внуша любов, тогава ще предизвикам страх. Кълна се, че ще стоваря неугасимата си омраза главно върху теб, моя заклет враг, защото си ме създал. Пази се! Ще направя всичко, за да те унищожа, и няма да спра, докато не опустоша сърцето ти и не прокълнеш часа, когато си се родил!

Накрая Виктор се съгласява да му направи партньорка. Той работи по второто си творение на един безлюден остров от веригата Оркни. Страниците, описващи това събитие, са наситени с напрежение, което съперничи дори на атмосферата при създаването на оригинала. Франкенщайн е завладян от съмнения секунди, преди да вдъхне живот на новото създание. Представя си света, опустошен от тях двамата. И което е по-лошо, представя си ги като отвратителна нова двойка Адам и Ева, поставящи началото на цяла раса чудовища. Истинско дете на своето време, на Шели явно изобщо не ѝ хрумва, че за някой, който е в състояние да създаде нов човек от разнообразни човешки останки, изобщо не би било трудно да сглоби жена, лишена от способността да ражда деца.

Чудовището, разбира се, се появява веднага, щом Франкенщайн унищожава новоглобената жена, с намерението да му каже доста неща, като никое от тях не е „*честит рожден ден*“. Обещаната вълна от ужаси се отприщва като верижно взривяващи се фойерверки (макар че в емоционално приглушената проза на мис Шели, те звучат по-скоро като конфети). За начало чудовището удушава Хенри Клервал, приятел на Франкенщайн от детинство. Малко след това то произнася

най-злокобното обещание в цялата книга, като обещава на Франкенщайн: „Ще бъда с теб през брачната ти нощ.“ За читателите на Мери Шели тогава, а и сега, е ясно, че тази закана обещава повече от обикновено убийство.

В отговор на тази заплаха Франкенщайн почти веднага се жени за Елизабет — момичето, в което е влюбен от хлапе — един от по-малко вероятните моменти на книгата, макар че не може да се мери с изоставения в канавката сандък с книги или избягалата арабска благородничка. В сватбената си нощ Виктор излиза навън, за да се изправи срещу чудовището, понеже наивно е решил, че заплахата касае само него. Междувременно създанието е проникнало в хижата, която Виктор и Елизабет са наели за нощта. Елизабет излиза от играта. Следва я бащата на Франкенщайн, станал жертва на шока и разбитото си сърце.

Франкенщайн неуморно преследва демоничното си творение на север, из арктическата пустош, където накрая умира на борда на пътуващия към полюса кораб на Робърт Уолтън, поредния учен, решен да разкрие божествените и природни загадки... и с това историята успява елегантно на затвори кръга.

[1] Уилям Бъкли — американски консервативен политически коментатор; Дик Кавет телевизионен водещ. — Б.пр. ↑

[2] Всички цитати от „Франкенщайн“ са взети от превода на Жечка Георгиева, 1981 г. — Б.пр. ↑

[3] Голяма част от историята е неумишлено забавна. Чудовището се укрива в барака, в съседство със селска колиба. По чиста случайност обитателят на колибата, Феликс, по същото време учи годеницата си, избягала арабска благородничка на име Сафи, на своя език. Така чудовището се научава да говори. Основните му четива са „Изгубеният рай“, „Успоредните животописи“ на Плутарх, „Страданията на Вертер“ — книги, които намира в един сандък, изпаднал в канавката. На този бароков разказ в разказа съперничи единствено героят на Дефо, Робинзон Крузо, който, по думите на автора, се съблякъл гол, за да доплува до развалините на кораба си, а после си напълнил джобовете с всякакви малки богатства. Възхищението ми от такава изобретателност не знае граници. — Б.авт.

↑

3

И тъй, ето ви въпрос: как така този скромен готически разказ, чийто първи вариант съдържа не повече от стотина страници (съпругът на мис Шели, Пърси, я насърчава да уплътни текста), се оказва впримчен в истинска културна ехо камера? Как присъствието му се предава и засилва до там, че сто шестдесет и четири години по-късно имаме зърнена закуска, наречена Франкенбери (неизменно свързана с другите две любими закуски: Граф Шокола и Буубери); стар телевизионен сериал, наречен „Чудовищата“, който, очевидно, вече е разпространен по всички телевизии; конструктори Аурора на тема Франкенщайн, които, когато бъдат сглобени, обогатяват ежедневието на младия моделиер с компанията на флуоресцентно изчадие, което се промъква през модел на флуоресцентно гробище; и „той прилича на Франкенщайн“ е универсален израз за „грозен“?

Най-очевидният отговор е, че това се дължи на филмите, което вероятно не е лъжа. Както до безкрайност (а вероятно и до припадък) е посочвано в специализираните филмови книги, филмите отлично се справят със задачата да осигурят културна ехо камера, вероятно защото най-доброто място за предизвикване на ехо — идейно или акустично — е тъкмо голямото празно пространство. Филмите често заменят идеите, застъпени в книгите и романите, с изобилни количества сурова емоция. В допълнение на това, американските филми в частност, енергично наблягат на картинното изобразяване. Тези две неща заедно създават ослепително представление. Да вземем например Клинт Ийстуд в „Мръсния Хари“ на Дон Сийгъл. От гледна точка на идеи, филмът е идиотски миш-маш. От гледна точка на визия и емоции — отвличеното хлапе, измъкнато от резервоара призори, злодеят, тероризиращ автобус с деца, гранитното лице на Мръсния Хари Калахан — филмът е гениален. Дори най-изявените либерали излизат от прожекции на филми като „Мръсния Хари“ или „Сламени кучета“ на Сам Пекинпа с изражение сякаш някой ги е тупнал по главата... или ги е прегазил влак.

Има и идейни филми, разбира се, с огромно разнообразие — от „Раждането на една нация“ до „Ани Хол“. Но допреди няколко години такива филми в повечето случаи бяха дело на чуждестранни филмови творци (тъй наречената *нова вълна* в европейското кино между 1946 и 1965) и ако изобщо ги показваха в САЩ, това се случваше в малки квартални *художествени салони* и със субтитри. В този смисъл, мисля, че привидният успех на филмите на Уди Алън е подвеждащ. Вярно, в големите градове на страната филмите му — и филми като „Братовчед, братовчедка“ — събират дълги опашки пред касата и се радват на това, което Джордж Ромеро („Нощта на живите мъртви“, „Зората на мъртвите“) нарича „добър отзвук в пресата“, обаче в провинциалните кинокомплекси на Девънпорт, Айова или Портсмут, Ню Хампшир, тези филми се появяват за седмица-две, преди да изчезнат от програмата. Американците демонстрират явно предпочитание към Бърт Рейнолдс в „Смоуки и Бандита“. Когато ходят на кино, те предпочитат лозунги, вместо идеи. Искат да си оставят мозъците на входа и да гледат автомобилни катастрофи, бой със сметанови тортички и настъпващи чудовища.

По иронично стечение на събитията, тъкмо един чуждестранен режисьор, италианецът Серджо Леони, успява да формулира типичния американски филм и да определи какво обичайно търсят американските зрители, когато отиват на кино. Това, което Леони постига в „Шепа долари“, „За още няколко долара“ и най-грандиозно в „Добрия, Лошия и Злия“, дори не може с чиста съвест да се нарече сатира. „Добрия, Лошия и Злия“ например е великолепно и вулгарно преувеличение на бездруго преувеличените архетипни образи на американския уестърн. В този филм изстрелите звучат като ядрен взрив, близкият план върху лицето на героя се задържа безкрайно, престрелките траят часове наред, а улиците в странните малки градчета на Леони изглеждат широки като магистрали.

Така че, ако някой се чуди какво е превърнало възпитаното чудовище на Мери Шели, образовано с помощта на „Страданията на младия Вертер“ и „Изгубеният Рай“, в популярен архетип, най-добрият отговор вероятно е — филмите. Един господ знае колко много нетипични образи са се превърнали в архетипи заради киното — опърпани планинци, покрити с мръсотия и въшки, се превръщат в горди напети символи на Запада (Робърт Редфорд в „Джеремая

Джонсън“ или който и да е филм на „Сън Интернешънъл“); малоумни убийци стават отмиращи представители на американския свободен дух (Бийти и Дънауей в „Бони и Клайд“); дори некадърността се превръща в мит и архетип, както във филма на Блейк Едуардс и Питър Селърс, с участието на покойния вече Селърс в ролята на инспектор Клузо. Ако ги разглеждаме в светлината на тези архетипи, американските филми са си създали своя собствена колода карти Таро и повечето от нас отлично ги познават — карти като Военния Герой (Оди Мърфи, Джон Уейн); Силният Мълчалив Служител на Реда (Гари Купър, Клинт Ийстуд); Развратницата със Златното Сърце; Дивият Гангстер („*На върха на света, мамче!*“); Безполезният Татко Веселяк, Оправната Майка, Изпадналият Младеж, Който Си Пробива Път Нагоре и десетки други. Ясно е, че всички тези образи са стереотипи, развити с по-малко или повече майсторство, но дори в ръцете на най-неопитния кинаджия, се постига онзи типичен отзвук, културното ехо.

Ние обаче не говорим за Военния Герой или Силния Мълчалив Служител на Реда. Тук обсъждаме така популярния архетип на Нещото Без Име. Ако изобщо има произведение, което да покрива целия цикъл книга-филм-мит, това е Франкенщайн. Той е и темата на един от първите в историята на киното „сюжетни“ филми — една-единствена ролка с участието на Чарлз Огъл в ролята на Създанието. Представата на Огъл за чудовището явно включва наелектризирана коса и лице, покрито с нещо като полуизсъхнало тесто за палачинки. Филмът е продуциран от Томас Едисън. Същият архетип виждаме днес в телевизионния сериал на CBS „Невероятният Хълк“, където той успява да комбинира два от архетипите, които обсъждахме тук, и то не без известен успех (историята на Невероятния Хълк може да се разглежда като история за Върколака, а също и като история за Нещото). Макар че да си призная, при всяко превръщане на Дейвид Банър в Хълк се чудя къде се дяват обувките му и как после си ги връща^[1].

И тъй, нека разгледаме тези филми, като започнем с въпроса защо все пак историята за Франкенщайн е пресъздавана отново и отново след първия филм? Едно възможно обяснение е, че тази история, колкото и да е изменена (или по-скоро изопачена) от филмовите творци, които са я интерпретирали (и малтретирали), тя винаги съдържа вълнуващата двойственост, заложена в нея от Мери

Шели. От една страна писателят на ужаси е агент на нормата, който настоява да се пазим от мутанти и ние всички усещаме отвращението на Виктор Франкенщайн от непримиримото кошмарно чудовище, което е създал. От друга страна обаче осъзнаваме и идеята за невинността на това създание и разбираме доколко авторката е запленена от идеята за *tabula rasa*.

Чудовището удушавя Хенри Клервал и обещава на Франкенщайн да бъде с него „в брачната му нощ“, но същото създание изпитва детинско любопитство и възторг пред сияйното лице на изгряващата луна; носи дърва за бедното селско семейство като добър нощен дух; сграбчва ръката на слепия старец, пада на колене и го умолява: „Дойде мигът! Спасете ме и ме закриляйте! (...) Не ме изоставяйте в часа на изпитание.“ Чудовището, което удушавя сополанкото Уилям, е същото създание, което спасява малко момиченце от удавяне, а за благодарност му надупчват задника със сачми.

Мери Шели, ако ще си говорим честно, не е кой знае колко добра в писането на емоционална проза (ето защо учениците, които подхождат към книгата с очаквания за енергично брутално четиво — очаквания формиращи от филмите — обикновено остават разочаровани). Това най-ясно си личи в спора между Виктор и Създанието, когато то моли твореца си да му направи жена, при което двамата обсъждат аргументи за и против тази идея като харвардски дебатьори. Иначе казано, нейното най-голямо постижение е в областта на идеите. Затова вероятно е иронично, че причината, поради която книгата остава привлекателна за филмовата индустрия толкова дълго, е раздвояването на читателя, което писателката постига: от една страна читателят иска да пребие мутанта с камъни, но от друга същият читател усеща ударите и страда заради тяхната несправедливост.

Нито един филм обаче не е успял да пресъздаде тази идея до край. Може би най-близо до целта се приближава Джеймс Уейл в своята стилна „Невеста на Франкенщайн“, където по-екзистенциалните тревоги на чудовището (един млад Вертер с болтове във врата) са сведени до доста по-прозаична, но със силен емоционален заряд реалност: Виктор Франкенщайн изпълнява молбата на Създанието и му прави партньорка, но тя не харесва оригиналното чудовище. Елза Ланкастър, приличаща на диско кралица от по-късния период на Студио 54, изкрещява, когато той се опитва да я докосне и

ние изцяло съчувстваме на чудовището, когато то разрушава цялата проклета лаборатория с голи ръце.

В оригиналната версия на озвучения „Франкенщайн“ гримът на Борис Карлоф е дело на един тип на име Джек Пиърс. Тъкмо той създава лицето, което ни е познато, като лицата на чичовци и братовчеди в стария семеен албум (ако и малко по-грозно) — четвъртитата глава, смъртната бледност, леко вдлъбнатото чело, белезите, винтовете, натежалите клепачи. Юнивърсъл Пикчърс патентоват грима на Пиърс и затова, когато британското студио Хамър Филмс прави своя серия филми за Франкенщайн в края на петдесетте и началото на шестдесетте, те използват различна визия. Тя не е толкова оригинална или вдъхновена като лицето на Пиърс (чудовището на Хамър прилича повече на бедния Гари Конуей в „Аз бях млад Франкенщайн“), но и двете версии споделят нещо общо: макар тези лица да са отвратителни на вид, в тях има нещо толкова тъжно, толкова трагично, че ние не можем да не съчувстваме на чудовището, въпреки че в същото време извъръщаме глава изплашени и отвратени^[2].

Както вече казах, повечето режисьори, които са се опитвали да направят филм за Франкенщайн (с изключение на чисто сатиричните версии) са имали усет за двойствеността на този герой и са я използвали. Има ли изобщо зрител, толкова безчувствен, та да не си е пожелавал чудовището да скочи от горящата мелница и да натика факлите направо в гърлата на ония невежи идиоти, решени да му видят сметката? Ако изобщо има такъв човек, той трябва да е със сърце от камък. Не вярвам обаче да има и филм за Франкенщайн, който да е уловил пълния драматизъм на тази ситуация и затова тези филми не са съзливни, както края на Кинг Конг, когато грамадната горила се е покатерила на върха на небостъргача и се опитва да отблъсне бипланите, оборудвани с картечници, сякаш са някакви праисторически птици от неговия роден остров. Както Клинт Ийстуд в макаронените уестърни на Серджо Леоне, Кинг Конг е архетип на архетипа. В очите на Борис Карлоф виждаме ужаса от това да бъдеш чудовище. Същото важи по-късно за Кристофър Лий. При Кинг Конг тази емоция се предава от цялото му лице, благодарение на чудесните специални ефекти на Уилис О’Браян. Резултатът е почти карикатурна версия на лишения от приятели умиращ самотник. Един от най-ярките примери за сливане на любов и ужас, невинност и страх —

емоционална реалност, която Мери Шели само загатва в своя роман. Мисля, че тя би разбрала и би се съгласила със забележката на Дино Де Лаурентис относно привлекателната сила на тази двойственост. Де Лаурентис говори за собствената си не особено забележителна версия на филм за Кинг Конг, но думите му могат да се отнесат директно към самото нещастно Чудовище: „Никой не плаче, когато акулата в «Челюсти» умира“. Е, никой не плаче и когато чудовището на Франкенщайн умира — не и както всички хлипат, когато Конг, този нещастен звяр, отвлечен от своя прост и романтичен свят, пада от върха на небостъргача — но всички вероятно сме отвратени от облекчението, което изпитваме.

[1] „Ей го пак този зеленокожия“ възкликва седемгодишният ми син Джо, когато Дейвид Банър започне разкъсващата дрехите си трансформация. Джо възприема Хълк не като страшилище, всяващо хаос, а като сляпа природна сила, посветена на доброто, и с право. Учудващо, поуката, която младите зрители извличат от повечето филми на ужасите, е, че съдбата е милостива. Съвсем нелош урок за младоците, които се възприемат като играчки в ръцете на далеч по-мощни сили. — Б.авт. ↑

[2] Най-забележителното британско изпълнение на чудовището вероятно е на Кристофър Лий, който по-късно кажи-речи засенчи Бела Лугоши в ролята на граф Дракула. Лий, който е великолепен актьор, е единственият, който дори се доближава до интерпретацията на Карлоф, но пък Карлоф е имал късмета да работи с доста по-добър сценарий и режисура. В крайна сметка Кристофър Лий се справи много по-добре като вампир. — Б.авт. ↑

Въпреки че сбирката, в резултат на която бил написан „Франкенщайн“ на Мери Шели, се случила при Женевското езеро, далече от Британска земя, тя спокойно може да мине за едно от най-откачените британски чаени партита за всички времена. В известен смисъл същата тази сбирка може да е допринесла не само за публикуването на „Франкенщайн“ по-късно същата година, но и на „Дракула“ — роман, написан от човек, роден тридесет и една години по-късно.

През юни, 1816 г., групата спътници — Пърси и Мери Шели, лорд Байрън и доктор Джон Полидори — се оказват принудени да стоят затворени в наетата къща в продължение на две седмици, заради проливни дъждове и започват да четат съвместно един немски сборник с истории за призраци, озаглавен „Фантасмагория“. Оттук нататък сбирката придобива подчертано странен характер и кулминира с истински истеричен пристъп на Пърси Шели. Доктор Полидори отбелязва в дневника си:

След обедния чай започна разговор за призраци. Лорд Байрън прочете няколко стиха от „Кристалел“ на Колридж, [частта за] вещерската пазва; в последвалата тишина Шели внезапно изпищя, хвана се за главата и изхвъркна от стаята, понесъл свещ. [Аз] напръсках лицето му с вода и му дадох да помирише етер. Той съзерцаваше госпожа Шели и внезапно се сети, че бил чувал за някаква жена, която имало очи вместо зърна на гърдите. Тази мисъл явно се загнезди в главата му и откровено го ужаси.

Какво може да се очаква от англичани.

Накрая решават всеки в групата да се опита да напише нова призрачна история. Но тъкмо Мери Шели, чието произведение, написано след тази сбирка ще добие най-голяма популярност, се

затруднява да започне работа. В началото тя няма никакви идеи и едва няколко дни по-късно въображението ѝ е стимулирано от един кошмар, в който „един бледен последовател на нечестивите науки създава някакво ужасно подобие на човек.“ Това се превръща в сцената на сътворяването, описана в глави четвърта и пета от романа ѝ (цитиран по-горе).

Пърси Биш Шели пише един фрагмент, озаглавен „Убийците“, а Джордж Гордън Байрн създава интригуваща мрачна история, наречена „Погребението“. Но тъкмо добрият доктор Джон Полидори ще се превърне във възможната връзка с Брам Стокър и „Дракула“. След време той развива своя кратък разказ в доста успешен роман. Романът е озаглавен „Вампирът“.

В интерес на истината романът на Полидори не е особено добър и смущаващо напомня разказа „Погребението“, написана от далеч по-талантливия му пациент, лорд Байрн. Възможно е тук да си имаме работа със случай на плагиатство. Известно е, че малко след събитията на Женевското езеро Байрн и Полидори влизат в жестока разпра, която прекратява приятелството им. Едно възможно обяснение за този разрыв, е приликата между двете произведения.

Полидори е на двадесет и една години, когато пише „Вампирът“, но го сполетява доста злостастен край. Успехът на романа му го насърчава да се откаже от лекарската професия и да стане професионален писател. Оказва се обаче, че писателския му талант е доста скромнен, за разлика от умението му да трупа хазартни дългове. Когато усеща, че репутацията му е непоправимо накърнена, той постъпва по единствения възможен начин за английски джентълмен от онова време и се застрелва.

Излезлият в края на столетието „Дракула“ на Брам Стокър има съвсем бегло сходство с „Вампирът“ на Полидори — тази тематична област е доста ограничена, така че, както ще посочваме отново и отново, дори да не се търси умишлена имитация, известна прилика винаги ще съществува. Можем да сме сигурни обаче, че Стокър е познавал романа на Полидори. След като прочете „Дракула“, човек остава с впечатлението, че авторът не е оставил камък необърнат по време на проучванията си. Нима е толкова трудно да си представим, че в някакъв момент той е почел „Вампирът“ и се е вдъхновил да напише по-добра книга на същата тема? Ще ми се да вярвам, че е било така,

както ми се ще да вярвам, че Полидори наистина е откраднал идеята си от лорд Байрън. Това би превърнало Байрън в литературния предтеча на легендарния Граф Дракула, който още в началото се хвали пред Джонатан Харкър, че е изгонил турците от Трансилвания. Самият Байрън от своя страна умира по време на гръцкото въстание срещу турците през 1824 г., само осем години след сбирката със семейство Шели и Полидори на брега на Женевското езеро. Графът несъмнено би одобрил подобна гибел.

Хорър историите може да се разделят най-общо в две групи: такива, в които злото е умишлено и произтича от нечие съзнателно злонамерено действие, и такива, в които ужасът се случва отделно и независимо от действията на героите, като удар от мълния. Най-класическият пример за история от втория тип е старозаветният разказ за Йов, превърнат в човешки еквивалент на терен, върху който се разиграва епичен мач между Бог и Сатаната.

Психологическите хорър истории, онези, които разглеждат материята на човешкото сърце, винаги се въртят около идеята за свободната воля, т.нар. *зло отвътре*, което няма как да припишем на добрия стар Бог. В тази категория влиза Виктор Франкенщайн, който от чиста арогантност създава живо същество от човешки остатъци, а после подпечатва ориста си на грешник, като отказва да поеме отговорността за постъпката си. Тук попада и доктор Джекил, който създава господин Хайд от чисто викторианско лицемерие — желанието му е да може да обикаля и да се забавлява навсякъде, без никой, дори най-долните отрепки на Уайт Чапъл, да заподозрат, че той всъщност е достопочтеният доктор Джекил, чиито крака са винаги здраво стъпили на *правия път*. Вероятно най-добрата история за *злото отвътре* е описана в „Издайническото сърце“ на По, където е извършено убийство от чиста злоба, без каквито и да било смекчаващи вината обстоятелства. Самият По предполага, че разказвачът в неговата история може да се нарече безумец, защото хората имат нужда да вярват, че подобно чисто, немотивирано зло, трябва да е резултат от нечия лудост, дори само заради собствения си здрав разум.

Романите и разказите, в които става дума за *външното зло*, често е трудно да се вземат на сериозно. Те повече приличат на разновидност на някакви детински приключения, а накрая отворотителните пришълци от космоса винаги биват разгромени или в последния възможен момент Симпатичният Млад Учен открива чудодейно решение. Както, да речем, в „Началото на края“ Питър Грейвс изобретява сонарно оръжие, което изтласква гигантските скакалци в езерото Мичиган.

И все пак, тъкмо идеята за външното е зло се явява много по-обширна и внушителна. Лъвкрафт го е осъзнал отлично и тъкмо затова неговите разкази за необятното гигантско зло са толкова ефективни. Не всичките му произведения са добри, но когато попадне в целта, както например в „Кошмарът в Дънуич“, „Плъхове в стените“ и най-вече „Цвят от космоса“, историите му са просто разтърсващи. Най-добрите му постижения ни карат да усещаме гигантския мащаб на вселената, която ни обгръща и загатват за неясни сили, които биха могли да ни унищожат, стига само да промърморят нещо насън. В крайна сметка, какво е нищожното зло на атомната бомба, сравнено с Нярлатотеп, Пълзящият Хаос, с Йог-Сотот или с Козела с хиляди чеда^[1]?

За мен най-забележителното постижение на „Дракула“ на Брам Стокър е очовечаването на идеята за външното зло, което позволява да го опознаем отблизо по начин, за който при Лъвкрафт не може да става и дума, и да усетим неговата същност. Романът е истинска приключенска история, но без да изпада до нивото на Едгар Райс Бъроус^[2] или „Вампирът Варни“^[3].

Стокър постига описания ефект, като през по-голямата част от дългото си повествование буквално оставя злото извън нашето ползрение. Графът е пред очите ни почти през цялото време в първите четири глави. Дуелира се с Джонатан Харкър, притиска го до стената („По-късно ще има целувки за всички ви“, чува го Харкър да казва на зловещите сестри, докато самият той лежи в полусвяст), а след това изчезва от останалите към триста страници на книгата^[4]. Това е един от най-забележителните и завладяващи номера в английската литература. Илюзия, която почти никой друг не е успял да постигне. Стокър създава своето страховито, безсмъртно чудовище, както едно дете може да направи голям сенчест заек на стената, като размаха пръсти пред светлината.

Графът, изглежда, е едно неизбежно зло. Фактът, че се появява в многомилionenния Лондон, не се дължи на злодейството на нито един обикновен смъртен. Премеждията на Харкър в замъка на Дракула не са резултат от някакъв негов грях или вътрешна слабост. Той се озовава в дома на Графа, защото там го праща работодателят му. В същия ред на мисли, смъртта на Луси Уестенра не е заслужена. Нейната среща с Графа в двора на църквата е моралният еквивалент на това да ви удари гръм, докато играете голф. Няма нищо в живота ѝ, което да оправдае

гибелта, която я сполетява от ръцете на Ван Хелсинг и годеника ѝ Артър Холмуд — сърцето ѝ, прободено с кол, главата ѝ отсечена, устата, натъпкана с чесън.

Стокър обаче не е невежа и по въпросите на злото отвътре и библейската концепция за свободната воля. В „Дракула“ тази концепция е въплътена в образа на онзи безобиден маниак, господин Ренфийлд, който символизира също първоизточника на вампирите — канибализма. Ренфийлд, който мъчително напредва нагоре по веригата (започва, като похапва мухи, продължава с паяци, а след това минава към птици), кани Графа в лудницата на доктор Сюзърд, като отлично осъзнава какво върши. Но би било абсурдно да приемем, че неговият образ е достатъчно значим, та да му се припише отговорността за всички последвали ужасии. Колкото и да е интригуващ, на него просто му липсва такава тежест. Можем да сме сигурни, че Графът би успял да намери начин да влезе, дори без поканата на Ренфийлд.

В известен смисъл тъкмо нравите от времето на Стокър диктуват, че злото, въплътено в Графа, е външно, защото то до голяма степен се явява перверзно сексуално зло. Стокър вдъхва нов живот в легендата за вампирите, като пише роман, който едва ли не се задъхва от сексуалния си заряд. Графът никога не напада Джонатан Харкър — той е предоставен на сестрите, споделящи замъка на Дракула. Единствената среща на Харкър с тези знойни, но смъртоносни харпии, е подчертано сексуална и е описана в дневника му по начин, който за Англия в края на 19-ти век е просто скандален:

Красавицата подви колене и се наведе над мен. Заля ме вълна от сладострастие, едновременно възбуждащо и отблъскващо. Тя изви шия и облиза устните си досуц като животно; луната ми позволи да видя добре тяхната овлажненост, както и червенината на езика ѝ, потрепващ между белите ѝ и остри зъби. (...) За малко се поспря, през което време чух отново примляскването на езика ѝ с устните и зъбите и усетих топлия ѝ дъх върху шията си. Когато тези устни влязоха в досег със свръхчувствителната кожа на гърлото ми, изпитах нежна тръпка, сетне почувствах допира на върховете на два остри зъба.

Затворих очи в томителен екстаз и зачаках с туптящо сърце^[5].

В Англия от 1897 г. момиче, което „подвива колене“, не е от типа момичета, които бихте представили на майка си. На Харкър явно му предстои да бъде орално изнасилен и по нищо не личи той да възразява. В това обаче няма нищо лошо, защото той въобще не е отговорен за случващото се. Едно крайно моралистично общество може да намери психологически отдушник по въпросите на секса в идеята за злото отвън: „Това тук е по-голямо и от двама ни, сладурче.“ Харкър е леко разочарован, когато Графът прекъсва задушевната среща, което вероятно важи и за всички ококорени читатели на Стокър.

Жертвите на Графа от друга страна са само жени: първо Луси, после Мина. Реакцията на Луси от ухапването на Графа е същата, като реакцията на Джонатан при срещата с фаталните сестри. Ако погледнем съвсем вулгарно на нещата, Стокър доста елегантно намеква, че Луси изпитва върховно сексуално блаженство. Денем все по-бледата, но напълно порядъчна Луси, се радва на благопристойното ухажване на своя бъдещ съпруг, Артър Холмуд. Нощем тя се отдава на разюздани страсти със своя мрачен, кървав прелъстител.

По времето, когато излиза книгата, в Англия има бум на месмеричните увлечения. Франц Месмер, създателят на явлението, което днес бихме нарекли хипноза, прави публични демонстрации на своите умения. Както Графа, и Месмер предпочита за опитите си млади момичета и ги привежда в състояние на транс, като гали телата им... навсякъде. Много от дамите, станали негови опитни обекти, изпитват „великолепни усещания, понякога завършващи с истински взрив от удоволствие“. Въпросният „взрив“ изглежда в действителност е бил оргазъм. Повечето неомъжени жени по онова време обаче не биха разпознали един истински оргазъм, дори да ги удари по челото, затова явлението се приемало като един от приятните странични ефектите на научния процес. Много от момичетата търсели Месмер и настоявали пак да бъдат поставени в транс. Както се пееше в онази стара блусарска песен: „На мъжете не им допада, но девойките всичко разбират.“ Искам да кажа, че заключенията, направени за вампиризма, важат с пълна сила и за месмеризма: крайният взрив от удоволствие е

напълно приемлив, защото е външно явление — онази, която изпитва удоволствието, не е отговорна за собствените си усещания.

Този силен сексуален подтекст вероятно е една от причините образът на Вампира да бележи толкова продължително присъствие във филмите, като се започне с Макс Шрек в Носферату, мине се през версията на Лугоши (1931 г.), интерпретацията на Кристофър Лий и се стигне до екранизацията на „Сейлъмс Лот“ (1979 г.), където Реджи Налдър завършва цикъла и ни връща обратно към Макс Шрек.

Казано накратко, тези истории позволяват на екрана да се появяват жени в оскъдни нощници, докато разни мъже им правят най-невъобразимо ужасните смучки и като цяло се пресъздава отново и отново една ситуация, която явно никога не омръзва на зрителите — първичното изнасилване.

Възможно е обаче сексуалното съдържание тук да е дори по-наситено, отколкото ни се струва на пръв поглед. По-рано споменах, че историите на ужасите ни позволяват да изживеем непряко онези антисоциални емоции и чувства, които обществото изисква от нас да потискаме и да държим под контрол в повечето ситуации, за доброто на всички. Дракула обаче не е обикновена книга за секс — тук няма да попаднете на мисионерската поза. Граф Дракула (а и трите сестри) явно са мъртви от кръста надолу; тяхната любовна игра включва само устата. Сексуалната основа за „Дракула“ е една инфантилна орална фиксация в съчетание с необуздан интерес към некрофилията (а явно и педофилията, като се има предвид, че жертвите на вампирясалата Луси са дечица). Освен това, тук имаме секс без никаква отговорност. По думите на неповторимо забавната Ерика Джонг, сексът в „Дракула“ може да се приеме като абсолютния секс без обвързване и задръжки. Това незряло, инфантилно отношение към секса вероятно е една от причините митът за вампирите, който във версията на Стокър изглежда се свежда до: *„Ще те изнася с устата си и на теб ще ти хареса — вместо да вливам течности в тялото ти, ще изтегля твоите“*, винаги да е бил толкова популярен сред подрастващите, все още борещи се да изяснят собствената си сексуалност. Вампирът явно е успял да намери пряк път през всички объркващи морални норми... а отгоре на всичко е и безсмъртен.

[1] „Нярлатотеп, Пълзящият хаос“ е име на злонравно божество, срещано в произведения на Лъвкрафт и други писатели. „Йог-Сотот“ е космическо същество, част от митологичния цикъл за Ктхулу, за което се казва, че приема формата на съвкупност от блестящи сфери. „Козелът с хиляди чеда“ е алтернативно име за Шуб-Нигурат, още едно от божествата в митовете за Ктхулу. — Б.пр. ↑

[2] Едгар Райс Бъроус — американски писател, най-известен със създаването на героя си Тарзан и с марсианските приключения на Джон Картър. — Б.пр. ↑

[3] „Вампирът Варни“ — стилизирана викторианска готическа история на ужасите, издавана в дълга поредица евтини памфлети, достигнала в окончателния си вариант 220 глави. — Б.пр. ↑

[4] Графът се появява тук-там десетина пъти, като най-внушителна е сцената в спалнята на Мина Мърей Харкър. Когато мъжете в нейния живот нахлуват в стаята ѝ след смъртта на Ренфийлд, ги посреща сцена, достойна за платната на Бош: графът е сграбчил Мина, а лицето му е покрито с нейната кръв. Като в някаква вулгарна пародия на брачното тайнство, той разрязва една вена на гърдите си с мръсен нокът и я принуждава да пие. Другите появи на графа са по-малко внушителни. Един път го засичаме, докато се разхожда по улицата, нахлупил контешка сламена шапка, а друг път го виждаме как съзерцава млада девойка като най-обикновен стар коцкар. — Б.авт. ↑

[5] Цитатът е взет от превода на Теодор Михайлов, издание 1991 г. — Б.пр. ↑

Книгата на Стокър изобилства от интересни елементи, но тъкмо аспектите на *злото отвън* и сексуалното завоевание изглеждат са най-въздействащи. Откриваме влиянието на трите злокобни сестри на Стокър, пресъздадено в образа на пищните сладострастни вампирки в „Невестите на Дракула“, филм на студио Хамър от 1960 г. (разбира се, в най-добрите моралистични традиции на филмите на ужасите, шантавият секс е представен единствено чрез кол в сърцето на съществото, което подремва в ковчега си) и в още множество продукции преди и след това.

Докато пишех моя собствен вампирски роман, „Сейлъмс Лот“, реших да огранича сексуалното съдържание, понеже смятам, че в общество, където въпросите на хомосексуализма, груповия секс, оралния секс и дори, Господ да ни е на помощ, водните спортове, са се превърнали в обект на обществена дискусия (да не говорим за писмата в „Пентхаус“, където доста се говори за секс с разнообразни плодове и зеленчуци), сексуалният заряд, вложен в книгата на Стокър, може и да се е изчерпал.

Донякъде това е вярно. Хейзъл Корт, чийто бюст кажи-речи прелива от деколтето на роклята в „Гарванът“ на АИП (1963 г.), днес изглежда почти комично. Да не говорим за смехотворната имитация на Рудолф Валентино, която Бела Лугоши разиграва в „Дракула“ на студио Юнивърсал, докарваща до смях дори най-фанатичните почитатели на хорър жанра и кино ценители като цяло. Сексът несъмнено ще си остане движеща сила в историите на ужаса, често представен чрез завоалирани фройдистки символи, като например Великия Ктхулу, творението на Лъвкрафт, напомнящо женски полов орган. След като човек се запознае с това хлъзгаво, желеподобно чудовище с множество пипала през погледа на създателя му, не би се учудил, че Лъвкрафт проявявал „съвсем ограничен интерес“ към секса.

Сексът в хорър жанра често е свързан с темата за надмощието — единият от сексуалните партньори почти изцяло контролира другия и връзката неизбежно стига до фатален край. Да вземам например

„Пришълец“, където женските образи в екипажа са представени почти безполово, чак до кулминацията, когато Сигорни Уивър се бори с ужасния космически натрапник на борда на малката спасителна совалка. В тази финална сцена тя е по бельо, подчертаващо женските форми, и в този момент по нищо не се отличава от жертвите на Дракула във филмите на студио Хамър от шестдесетте години. Изводът, който се налага, е: „Всичко си му беше наред на момичето, докато не се разсъблече“^[1].

Начинът на действие на хорър жанра напомня начина, по който се парализира партньорът в бойните изкуства — откриваш слабите му места и ги атакуваш. Най-очевидната такава слабост, а и най-универсално валидната, е осъзнаването на нашата собствена смъртност. Но в общество, което отдава огромно значение на физическата красота (няколко избили пъпки са източник на пълна душевна агония) и сексуалната мощ, дълбоко заложеното неловко и противоречиво отношение към секса се превръща в друга такава уязвима точка, към която всички хорър писатели прибягват автоматично. Разгологърденият магьоснически епос на Робърт Хауърд например^[2] изобилства от развратни женски образи, отдадени на екхибиционизъм и садизъм. Както вече споменах, една от най-често използваните теми за плакати на хорър филми показва чудовището (дали ще е ококореното чудовище от „Този остров Земята“ или мумията от филма на Хамър, излязъл през 1959 г.), промъкващо се през руините на града, понесло на ръце красавица в несвяст. Красавицата и Звяра. Ти си в моя власт. Хе-хе-хе. Ето ви я отново, първичната сцена на изнасилването — насилникът се явява вампирът, който краде не само сексуални наслади, но и самия живот. А най-хубавото от всичко в очите на милионите подрастващи младежи, видели Вампира да полита и да се спуска в спалнята на някоя спяща красавица, е, че за да постигне целта си, на Вампира дори не му се налага „да го вдигне“. Каква по-добра новина за всички онези, застанали на прага на сексуалното осъзнаване, които са научени (не на последно място и от тези филми), че за да е успешна една интимна връзка, мъжът трябва да доминира, а жената да се подчинява. Работата е там обаче, че повечето четиринадесетгодишни момчета, които тъкмо сега осъзнават сексуалния си потенциал, са в състояние да доминират само снимките в еротичните списания, понеже сексът носи много нови емоции за

младежите и не на последно място сред тях е страхът. Филмите на ужасите като цяло и вампирските истории в частност, потвърждават тези страхове. Да, казват те, сексът е страшен, сексът е опасен и аз мога да ти го докажа веднага. Вземи си пуканките и сядай, момче, искам да ти разкажа една история...

[1] Аз лично откривам още един изключително сексистки момент в този филм, който е огромно разочарование в рамките на сюжета, независимо какво е мнението ви за равноправието между мъжете и жените. Героинята на Сигорни Уивър е представена като твърда и героична жена, чак до момента, когато унищожава корабамайка Ностромо (а вероятно допринася и за смъртта на останалите двама членове на екипажа), като се втурва след корабната котка. Това, разбира се, е идеалният повод за мъжете в публиката, да се отпуснат, да се спогледат многозначително и да си кажат (на глас или наум): „Типично по женски“. Този сюжетен елемент се крепи на закостенели сексистки стереотипи и ние спокойно можем да му отговорим с: „Типично за шовинистичните холивудски свине.“ Това ненужно отклонение не съсипва целия филм, но е досадно. — Б.авт. ↑

[2] Робърт Хауърд — писател, най-известен с образа на Конан Варварина. — Б.пр. ↑

Но нека оставим сексуалната символика настрана, поне засега. Време е да обърнем третата карта от тази неловка колода Таро. Забравете Майкъл Ландън и АИП за момента и вместо това погледнете в очите истинския Върколак, ако ви стиска. Неговото име, любезни читателю, е Едуард Хайд.

Робърт Луис Стивънсън замисля „Доктор Джекил и господин Хайд“ чисто и просто като халтура, написана с финансови мотиви и с надеждата да се превърне в златна кокошка. Историята дотолкова ужасява жена му, че той изгаря първата чернова и пренаписва всичко отначало, като вмъква в сюжета малко морални поуки, за да успокои благоверната. „Джекил и Хайд“ е най-кратката от трите книги, които разглеждаме тук (отпечатана сбито, тя излиза към седемдесет страници) и несъмнено най-стилната. Ако в „Дракула“ Стокър ни сервира голяма порция чист ужас, който чрез сцени от рода на сблъсъка на Харкър с Дракула в Трансилвания, пронизването с кол на Луси Уестенра, смъртта на Ренфийлд и дамгосването на Мина, ни оставя с усещането, че някой ни е халосал с греда в гърдите, то кратката поучителна история на Стивънсън е като светкавично смъртоносно пробождане с шило за лед.

Като в полицейско съдебно разследване (с каквото критикът Дж. К. Честъртън сравнява историята), разказът върви от серия различни гледни точки и злочестата история на доктор Джекил ни се представя чрез показанията на всички замесени.

Започваме с адвоката на Джекил, господин Атърсън и един далечен родственик на доктора, Ричард Енфийлд, които се разхождат из Лондон една сутрин. Докато минават покрай „някакво мрачно здание“^[1] (...) „без никакъв прозорец“ с „избеляла стена“ и „подкожушена и мръсна“ врата, Енфийлд решава да разкаже на Атърсън една история, свързана с точно тази врата. Рано една сутрин той се намирал на същото това място, когато видял двама души да приближават ъгъла от двете противоположни посоки — мъж и малко момиче. Те се сблъскали. Момичето се проснало на земята, но мъжът

— Едуард Хайд — си продължил по пътя, като стъпкал пиццата дете. Събрала се тълпа (какво са правели всички тези хора навън в три часа в една мразовита зимна сутрин, така и не е обяснено; вероятно са обсъждали къде Робинзон Крузо е натикал всички онези предмети от потъващия кораб при липсата на джобове), а Енфийлд сграбчил господин Хайд за яката. Хайд бил мъж с толкова противно изражение, че всъщност му се наложило да го предпази от тълпата, която явно била на път да го разкъса. „Държахме жените настрана, защото бяха освирепели като харпии“, казва Енфийлд на Атърсън. Нещо повече, самият лекар, повикан на сцената „побледняваше от желание да го убие“. Ето че поредният хорър автор се изявява като агент на нормалното. Събралата се тълпа ревностно дебне за мутанта и явно намира точно такъв субект в лицето на противния господин Хайд, въпреки че Стивънсън бързо уточнява, чрез думите на Енфийлд, че у мъжа няма нищо видимо нередно. Господин Хайд може да не е Джон Траволта, но не е и Майкъл Ландън с руно, избиващо изпод ученическото му яке.

Хайд, доверява Енфийлд на Атърсън, „понасяше всичко със сатанинско спокойствие“. Когато Енфийлд настоял за парична компенсация за малкото момиче, Хайд се вмъкнал тъкмо през споменатата врата и малко след това се появил със сто лири — десет в злато и чек за остатъка. Въпреки че Енфийлд няма да го спомене в този момент, по-късно ще научим, че подписът на чека е на доктор Хенри Джекил.

Енфийлд приключва разказа си с едно от най-показателните описания на Върколака в цялата хорър литература. Макар че няма почти нищо общо с обичайните описания, то казва страшно много. На всички ни е ясно какво е имал предвид Стивънсън и той явно е очаквал да го разберем, защото е сметнал, че всички имаме сериозен опит в дебненето за мутанти:

Не е лесно да се опише. Има нещо странно в неговия вид, нещо отвращаващо, нещо крайно противно. Никога не съм виждал човек, който така да ме отблъсква, и въпреки това едва ли мога да кажа защо. Трябва да е нещо уродлив; той прави силно впечатление на такъв, макар че не мога да

кажа точно в какво отношение. Има безспорно странен вид, но къде е странното у него, не ми е ясно. (...) Не че ми липсва памет: виждам го пред очите си ясно и в този момент.

Години по-късно, в друга една история, Ръдиърд Киплинг успява да даде име на това, което притеснява Енфийлд относно господин Хайд. Ако оставим настрана отровните билки и отварите (а и самият Стивънсън отхвърля похвата, ползващ димящи отвари като пълни „тинтири-минтири“), всичко е много просто: някъде в личността на господин Хайд Енфийлд усеща това, което Киплинг нарича „Белегът на Звяра.“

[1] Всички цитати от „Доктор Джекил и господин Хайд“ са взети от превода на Евгения Паничерска-Камова, 1975 г. — Б.пр. ↑

Агърсън от своя страна разполага с информация, която отлично се връзва с разказа на Енфийлд (структурата на Стивънсъновия роман е великолепна; развива се гладко като майсторски изработен часовник). Той е съставил завещанието на Джекил и знае, че за негов наследник е определен Едуард Хайд. Знае също, че вратата, посочена от Енфийлд, е заден вход за къщата на Джекил.

Тук ще направя едно отклонение. „Доктор Джекил и господин Хайд“ е публикувана поне тридесет години преди популяризирането на идеите на Зигмунд Фройд, но още в началото си новелата на Стивънсън ни предлага стряскащо точна метафора за фройдистката идея за съзнание и подсъзнание — или, за да сме по-точни, за контраста между Свръхего и Ид. Пред нас е една масивна сграда. От страната на Джекил, видима за обществото, сградата изглежда елегантна, приятна и служи за дом на един от най-уважаваните лондонски медици. От другата страна, която е неделима част от къщата, откриваме разруха и мизерия, хора, плъзнали навън в три часа през нощта по разни съмнителни задачи, и онази олющена врата в безцветната стена. От страната на Джекил всичко е наред и животът тече спокоен и порядъчен. От другата страна цари необузdana разюзданост. Джекил влиза от тук, Хайд излиза от там. Дори да сте против фройдистките възгледи и да не сте съгласни с прозрението на Стивънсън за човешката психика, може би поне ще приемете, че тази сграда се явява чудесен символ за двойствената човешка природа.

Да продължа по същество. Следващият, който предлага интересна информация по случая, е една прислужница, станала свидетел на убийството, което превръща Хайд в беглец от закона. Става въпрос за смъртта на сър Данвърс Кару и докато Стивънсън ни я описва, ние долавяме нейния отзвук във всяко противно убийство, запълнило днешните скандални хроники: Ричард Спек и студентките медицински сестри; Хуан Корона, дори злощастният доктор Хърман Тарнауър^[1]. Ето звяра, хванат в момента, когато събаря беззащитната си, нищо не подозираща жертва, действащ не интелигентно и коварно,

а с тъпо, унищожително насилие. Има ли нещо по-лошо? Само едно нещо, както се оказва: лицето му не се различава особено от лицата, които ни посрещат сутрин в огледалото.

После внезапно избухнал в неописуема ярост, удряйки крак в земята, размахвайки бастуна, държейки се (както описва прислужницата) като луд човек. Възрастният господин отстъпил крачка назад с вид на много изненадан и обиден; тогава Хайд излязъл извън всички граници на приличие и го съборил с удари на земята. В следващия миг с маймунска ярост той затыпкал жертвата си, нанасяйки ѝ с бастуна безброй удари; можело да се чуе как костите на стария се чупят и тялото отскочило на пътя. При ужаса на тази гледка, с викове прислужницата припаднала.

Единственото, което липсва тук, за да придобие това описание истински таблоиден оттенък, е надпис на стената, надраскан с кръвта на жертвата: **„Малки прасенца“** или **„Хелтър Скелтър“**. Стивънсън също ни уведомява, че: „Бастунът, с който било извършено злодеянието, макар че бил от някакво рядко, много здраво и тежко дърво, се счупил в средата при страшния изблик на тази безразсъдна жестокост; едната част се била търколила в близката канавка.“

Тук и другаде в текста Стивънсън описва Хайд като „маймуноподобен“ и загатва, че Хайд, както и Майкъл Ландън в своя върколашки филм, е стъпка назад в еволюционната верига, нещо зловещо в човешката природа, което още не е съвсем заличено. И не е ли тъкмо това, което най-силно ни плаши в мита за върколака? Това е вътрешното зло, в най-свирепия му вид. Нищо чудно, че духовниците, съвременници на Стивънсън, приветстват неговата история. Те най-добре от всички умеят да разпознаят една притча и явно виждат в жестокия побой с бастун на сър Данвърс Кару необуздан изблик на стареца Адам. Според Стивънсън лицето на Върколака по нищо не се отличава от нашето лице и това донякъде отнема хумора от прословутата забележка на Лу Костело в отговор на Лон Чейни Младши в „Абът и Костело срещат Франкенщайн“. Чейни, в ролята на младежа Лари Талбът, преследван заради променливия си външен вид,

се жалва на Костело: „Ти не разбираш. Когато изгрее луната, аз ще се превърна във вълк.“ Костело му отвръща: „Аха... ти и още към пет милиона души.“

Във всеки случай убийството на Кару отвежда полицията в апартамента на Хайд в квартала Сохо. Птичката е изхвърчала от гнездото, но инспекторът от Скотланд Ярд, оглавил разследването, е сигурен, че ще го пипнат, защото откриват, че той е изгорил чековата си книжка. „Ами че парите са животът на човека! Няма нужда да правим нищо друго: само ще го чакаме в банката и ще го намерим по бележките.“

Хайд обаче има алтернативна самоличност, в която се превръща. Джекил, изплашен дотам, че да си върне здравия разум, решава никога повече да не използва отварата. След това обаче открива за свой ужас, че промяната вече се случва спонтанно. Той е създал Хайд, за да избяга от ограниченията на порядъчността, но открива, че и злото има своите ограничения и накрая се превръща в затворник на Хайд. Духовенството приветства историята за Джекил и Хайд, защото смята, че тя демонстрира пагубните последици, възникващи, ако човек не държи „низшите си инстинкти“ под строг контрол. Съвременните читатели са по-склонни да симпатизират на желанието на Джекил да открие начин да се измъкне — макар и за кратко — от оковите на викторианското благоприличие и морал. Така или иначе, когато Атърсън и икономът на доктора, Пул, разбиват вратата на лабораторията на Джекил, го заварват мъртъв... и тялото, което откриват, е на Хайд. Ето че се е случило най-ужасното нещо. Мъжът е загинал със самосъзнанието на Джекил, но с външността на Хайд. Тайният му грях (неговият личен Белег на звяра, ако щете), който той се е надявал да скрие^[2], е завинаги отпечатан на лицето му. Самопризнанието си той приключва с думите: „С тези редове оставям перото и като запечатвам своята изповед, завършвам живота на нещастния Хенри Джекил.“

Лесно е — твърде лесно — да приемем историята за Джекил и неговото злокобно алтерего като религиозна притча, разказана в комиксов стил. Вярно, това е поучителна история, но според мен тя е отлично изследване на лицемерието — какво го предизвиква, какви са опасностите от него, как то вреди на духа. Джекил е лицемерът, който пропада в бездната на тайния грях, а Атърсън, истинският герой на

книгата, е негова пълна противоположност. Понеже това ми се струва важно, не само в историята на Стивънсън, но и изобщо в мита за Върколака, нека отнема още малко от времето ви с още един цитат от книгата. Ето как той ни представя Атърсън още на първата страница на „Доктор Джекил и господин Хайд“:

Адвокатът господин Атърсън беше човек с намръщено лице, което никога не се разведряваше от усмивка; равнодушен, скъп на думи и стеснителен в разговор, с флегматични реакции; слаб, висок, сух, мрачен и пак посвоему мил^[3]. (...) Беше строг към себе си; пиеше джин, когато бе сам, за да потисне склонността си към хубавото вино; и въпреки че обичаше театъра, не беше прекрачил прага на нито един в продължение на двадесет години.

Линда Ронщад^[4] беше казала за Рамоунс, забавна пънк рок група, която се появи преди около четири години: „Тая музика е толкова стегната, че чак причинява хемороиди.“ Същото може да се каже за Атърсън, който в книгата изпълнява ролята на съдебен стенограф и някак успява да мине за най-симпатичния герой в тая история. Той, разбира се, е чистокръвен викториански пуритан и всеки би се страхувал за децата, които старецът би отгледал, но, от гледна точка на Стивънсън, и на адвоката като на всеки човек под слънцето, не му липсва лицемерие. („Можем да прегрешим с мисъл, думи и дела“, твърдят методистите, и щом Атърсън си мисли за хубаво вино, докато си пие джина, той явно е двуличник в мислите си. Тук обаче навлизаме в една сива зона, където е по-трудно да се разграничи идеята за свободната воля. „Умът е маймуна“ казва героят на Робърт Стоун в „Кучешки войни“ и е толкова прав.)

Разликата между Атърсън и Джекил е, че Джекил би използвал джин, за да потисне жаждата си за хубаво вино само за пред хората. В уединението на личната си библиотека, той се оказва способен да изпие цяла бутилка добро порто (и вероятно да се поздравя, че не му се налага да споделя с никого виното си, както и хубавите си ямайски

пури). Той самият не би припарил до по-скандалните постановки в Уест Енд, но няма нищо против да ги посети в облика на Хайд. Джекил не желае да потиска своята жажда. Просто предпочита да я утолява тайно.

[1] Ричард Спек — американски сериен убиец, изнасил и убил осем студентки медицински сестри през 1966 г.; Хуан Корона — мексикански сериен убиец, осъден за убийството през 1977 г. на двадесет и пет сезонни работници, открити погребани в плитки гробове. Жертвите вероятно са били повече, но само толкова са открити; Хърман Тарнауър — американски кардиолог, заклет ерген, застрелян от една от жените, с които имал връзка през 1980 г. — Б.пр.

↑

[2] Игра на думи — името на Хайд звучи като английската дума „hide“ — „крива“. — Б.пр. ↑

[3] Трябва да призная, че след като прочетох описанието на Стивънсън, ми беше трудно да си представя какво у Агърсън може да мине за мило. — Б.авт. ↑

[4] Популярна американска певица с продължителна и влиятелна кариера. — Б.пр. ↑

Всичко това е много интересно, може да кажете вие, но истината е, че никой не е правил добър филм за върколаци вече поне петнадесет години (без да броим няколко ужасни телевизионни продукции от рода на „Вълча луна“). И макар да се нароиха доста филмови версии на „Джекил и Хайд“^[1], не мисля, че Стивънсъновата история е била подобаващо претворена (или осквернена) откак АИП спретнаха „Дъщерята на доктор Джекил“ в края на петдесетте — разочароваща версия на една от най-оригиналните истории за Лудия Учен, който се явява любим образ за всички ценители на хорър жанра.

Не забравяйте обаче, че на най-първично ниво това, за което говорим тук, е древният конфликт между Ид и Свръхего, свободната воля да се върши зло или да му се устои. Или, за да използваме термините на Стивънсън, конфликтът между стремежа да се потисне жаждата и желанието да бъде утолена. Тъкмо тази древна борба е в основата на християнството, но можем да я погледнем и от митологична гледна точка — двойствеността на Джекил и Хайд напомня противопоставянето между Аполон (създание на интелекта, морала, благородството, „с крака винаги здраво стъпили на правия път“) и Дионисий (бог на веселбата и физическата разюзданост, представляващ лудо танцуващата страна на човешката природа). Ако продължим търсенията си отвъд митологията, стигаме до разделението на тялото и ума, което именно се опитва да внуши на обкръжението си Джекил — че той е мислител в най-чиста форма, напълно лишен от човешки слабости и желания. Дотам, че даже не можем да си го представим седнал в тоалетната като човек и разтворил вестник.

Ако разгледаме историята за Джекил и Хайд като езическия конфликт между Аполониевия потенциал на човека и Дионисиевите му желания, ще видим, че митът за върколака е вложен в доста съвременни романи и филми на ужасите.

Вероятно най-добрият пример тук е филмът на Хичкок „Психо“, макар че, без да подценявам маестрото, той се е възползвал от идеята, разработената в романа на Робърт Блох. Всъщност, Блох изпипва този

конкретен аспект на човешката природа и в няколко по-ранни книги, включително „Шалът“ (който започва с великолепно прокобните думи: „Фетиш бихте казали вие? Аз знам само, че винаги трябва да го нося със себе си...“) и „Безделникът“. Тези книги по същността си не са романи на ужасите — в тях не се случва почти нищо свръхестествено и кажи-речи не се виждат чудовища. По-скоро се явяват романи, които ви държат под напрежение. Но ако ги разгледаме в светлина на конфликта Аполон / Дионисий, виждаме, че те отлично се вписват в хорър жанра. Всеки от тях разглежда Дионисиевия психопат, заключен зад нормалната Аполониева фасада, но бавно проправящ си път навън. Накратко, Блох е написал серия върколашки романи, като си е спестил разните тинтири-минтири за отвари и пълнолуния. След като Блох приключи с писането на своите свръхестествени истории в духа на Лъвкрафт (макар че никога не се е отказвал от тях окончателно, вижте например наскоро излязлата „Странни епохи“) той не престана да бъде хорър автор. Вместо това прехвърли перспективата от външното (отвъд звездите, на морското дъно, в равнините Ленг^[2] или в изоставената камбанария на една църква в Провидънс, Роуд Айлънд) към вътрешното, към обиталището на Върколака. Може би някой ден тези три романа, „Шалът“, „Безделникът“ и „Психо“, ще влязат в антологията като обединен триптих, подобно на тройката на Джеймс Кейн, „Пощальонът винаги звъни два пъти“, „Двойна застраховка“ и „Милдред Пиърс“, защото по свой начин романите на Блох от петдесетте са оказали също толкова съществено влияние върху развитието на американската проза, колкото историите, чийто герой е „злодеят със сърце“ на Кейн от тридесетте. И макар във всеки случай подходът да е различен, и двамата ни предоставят отлични криминални романи, и двамата възприемат натуралистична гледна точка върху американския начин на живот, и двамата разглеждат идеята за героя като антигерой, и двамата пишат романи, в сърцето на които стои конфликтът Аполон / Дионисий, което ги прави романи за Върколака.

„Психо“, най-популярният от трите, има за герой Норман Бейтс. Норман, представен във филма на Хичкок от Антъни Пъркинс, е безусловно нормален и хемороидно стегнат. За всеки външен наблюдател (или за онази малка част от света, която би се хванала да наблюдава съдържателя на западнал малък мотел), Норман Бейтс

изглежда напълно нормален. Веднага се сецам за Чарлз Уитман^[3], член на Скаутите Орли, и неговото необуздало Дионисиево избухване на покрива на Тексаската кула. Норман е симпатичен мъж и Джанет Лий не вижда никаква причина да се бои от него в последните мигове от живота си.

Норман обаче е върколак. Само дето, вместо да му израства козина, неговата промяна се случва, когато той облича бельото и дрехите на майка си, а след това убива жертвите си с нож, вместо да ги разкъса със зъби. Както доктор Джекил има тайно жилище в Сохо и задна врата за господин Хайд в дома си, така откриваме, че и при Норман има тайно местенце, където двете му самоличности се срещат — в неговия случай, дупка в стената, прикрита зад една картина, през която той наблюдава дамите, докато те се събличат.

„Психо“ постига своя ефект, като пренасочва мита за Върколака навътре. Това не е външно, непреодолимо зло. Вината не е в съдбата, а в самите нас. Знаем, че външно Норман е върколак, само когато носи дрехите на майка си и говори с нейния глас. Но ни мъчи неприятното подозрение, че в себе си той не престава да бъде Върколакът.

След „Психо“ се появиха доста имитации, повечето лесно разпознаваеми по своите заглавия, които намекват за някоя и друга хлопаща дъска: „Усмирителна риза“ (в този мрачен, ако и малко претрупан филм по сценарий на Блох, брадвата размахва Джоан Крофорд); „Деменция 13“ (първият пълнометражен филм на Франсис Копола); „Кошмар“ (филм на студио „Хамър“); „Отвращение“. Това са само няколко от отрочетата на филма на Хичкок, чийто сценарий е адаптиран от Джоузеф Стефано. По-късно Стефано пише пилотната серия на телевизионния сериал „До краен предел“, за който ще си говорим по-нататък.

[1] Трима великолепни актьори са влизали в тази двойствена роля: Джон Баримор (1920 г.), Фредерик Марч (1932 г.) и Спенсър Трейси (1941 г.). Марч печели Оскар за своята версия и до днес остава единственият актьор спечелил наградата на Академията за работата си във филм на ужасите. — Б.авт. ↑

[2] Ленг е измислено пустинно плато в митологията на Ктхулу, чието местоположение изглежда се мести в различните разкази. Абдул ал-Хазред — герой на Лъвкрафт, наречен Лудия Арабин, на когото се

приписва авторството на книгата Китаб-ал-Азиф (Некрономикон) и е ключов образ в историите за Ктхулу — описва това плато като място, където се срещат различни реалности, което обяснява, защо местоположението му не може да бъде точно определено. — Б.пр. ↑

[3] Чарлз Уитман — студент инженер и бивш военен от американските военноморски сили. На 1-ви август, 1966 г., убива седемнадесет души и ранява още тридесет и двама, като стреля безредно от кулата на Тексаския университет в Остин. Преди това Уитман е застрелял жена си и майка си. — Б.пр. ↑

Би било абсурдно да се твърди, че целия съвременен хорър жанр, книги и филми, се свежда до тези три архетипни образа. Такова твърдение извънредно би опростило нещата, но би било неправилно, даже ако прибавим карта „Призрак“ към нашата колода Таро за разкош. Нещата не се изчерпват с Нещото, Вампира и Върколака. В сенките се спотайват и други страшилища, просто тези трите заемат по-голямата част от модерната художествена литература на ужасите. Откриваме мъгливите очертания на Нещото Без Име в „Нещото“ на Хауърд Хокс (което, за мое голямо разочарование, се оказа големия Джим Арнес, издокаран като космически зеленчук). Върколакът надига рунтава глава чрез Оливия де Хавиланд в „Дамата в клетката“ и чрез Бети Дейвис в „Какво се случи с Бейби Джейн?“. Сянката на Вампира пък откриваме в разнообразни филми като „Те!“ и произведенията на Джордж Ромеро „Нощта на живите мъртви“ и „Зората на мъртвите“. Нищо че в последните два филма пиенето на кръв е заменено с канибализъм, когато мъртвите похапват плътта на живите си жертви^[1].



Не може да се отрече, че създателите на филми отново и отново се връщат към тези три големи чудовища и това до голяма степен се дължи тъкмо на тяхното положение като архетипи — т.е. те представляват глина, която лесно се поддава на обработка в ръцете на умни деца, каквито повечето филмови творци в този жанр се оказват.

Преди да загърбим тези три романа и с тях всеки задълбочен анализ на свръхестествената литература на деветнадесети век (ако темата ви е интересна, препоръчвам ви дългото есе на Х. П. Лъвкрафт „Свръхестественият ужас в литературата“. Можете да го намерите във вид на евтино, но симпатично и издръжливо издание на „Доувър“), може би си струва да се върнем назад и просто да свалим шапка пред техните достойнства въобще като романи.

Винаги е съществувала тенденцията популярните произведения от близкото минало да се разглеждат като социални документи, етични трактати, исторически уроци или предшественици на други, по-интересни творби (както „Вампирът“ на Полидори предшества „Дракула“ или „Монахът“ на Луис по свой начин подготвя сцената за „Франкенщайн“ на Мери Шели), като какво ли не, но не и като романи със своя собствена стойност и своя собствена история.

Когато учители и ученици обсъждат романи като „Франкенщайн“, „Доктор Джекил и господин Хайд“ и „Дракула“ в ролята им на значими творби на въображението, дискусиата обикновено е съвсем кратка. Учителите са по-склонни да обърнат внимание на недостатъците, а учениците предпочитат да се съсредоточат върху такива забавни подробности като фонографния дневник на доктор Сюзърд, гротескно преувеличения провлачен говор на Куинси П. Морис или изключителния късмет на чудовището да попадне случайно на наръч философски книги.

Вярно е, че никоя от тези книги не се доближава до великите романи от същия период, няма да се опитвам да ви убеждавам в противното. Достатъчно е само да сравните две книги, излезли приблизително по едно и също време, „Дракула“ и „Невзрачният Джуд“, за да се убедите, че съм прав. Никой роман обаче не се крепи само на едната идея — нито на своя език или изпълнение, каквото изглежда е мнението на толкова много съвременни писатели и критици... тези продавачи на красиви коли без двигатели. Въпреки че „Дракула“ не е „Невзрачният Джуд“, романът на Стокър за Графа

отеква в ума на читателя дълго, след като далеч по-крещящият и чудовищен образ на Варни вече е замлъкнал. Същото важи за начина, по който Мери Шели представя своето Нещо Без Име и Робърт Луис Стивънсън пресъздава мита за Върколака.

Това, което авторите на „сериозна“ проза (които оставят сюжета и повествованието в края на дълъг списък, започващ с език и гладък изказ, който повечето колежански преподаватели погрешно приравняват със стил) изглежда забравят, е, че романите са двигатели, точно както колите са двигатели. Ролс Ройс без двигател може да служи като най-скъпата саксия на света, а роман без история не е нищо повече от куриоз, малка игра на ума. Романите са двигатели, и каквото и да кажем за тези три романа, авторите им са ги заредили с достатъчно изобретателност, та да работят безпроблемно и на високи обороти.

Учудващо, само Стивънсън успява да стартира своя двигател успешно повече от веднъж. Неговите приключенски романи още се четат, докато по-късните книги на Стокър като „Бижутото на седемте звезди“ и „Леговището на белия червей“ са известни само на експертите и на най-запалените почитатели на фантазията^[2]. Последвалите готически произведения на Мери Шели имат подобна съдба.

Всеки от трите обсъдени романа е забележителен по свой начин не само като хорър история или с напрегнатото си повествование, но и като пример за много по-общ формат — този на романа сам по себе си.

Когато Мери Шели успее да се откъсне от философските си излияния за значението на труда на Виктор Франкенщайн, тя ни предоставя няколко силни сцени на отчаяние и мрачен хорър — най-въздействащо вероятно е описанието на притихналите полярни пуцинаци, където този танц на взаимно отмъщение приближава своя край.

От тримата Стокър е вероятно най-енергичен. Романът му може да се струва твърде дълъг на съвременните читатели и критиците, които са решили, че от тях не може да се очаква да отделят на една творба на популярната проза повече време, отколкото на филм, сниман за телевизията (явно убедени, че двете са взаимно заменяеми), но в хода на книгата ние сме възнаградени (ако това е правилната дума) със сцени и изображения, достойни за Доре: Ренфийлд, разпръскващ захарта с непоклатимото търпение на прокълнатите; пронизването с кол на Луси;

обезглавяването на сестрите от Ван Хелсинг; краят на Графа, който настъпва сред порой изстрели от огнестрелни оръжия и страховито надбягване с мрака.

„Доктор Джекил и господин Хайд“ пък е шедьовър на минимализма — мнението е на Хенри Джеймс, не мое. В незаменимия малък наръчник на Уилфред Странк и И. Б. Уайт „Елементи на стила“, тринадесетото правило за добра композиция гласи просто: „Избягвайте ненужни думи.“ Наред с „Червеният знак за храброст“ на Стивън Крейн, „Примката на призрака“ на Хенри Джеймс, „Пощальонът винаги звъни два пъти“ на Джеймс М. Кейн и „Стреляй“ на Дъглас Феърбърн, икономичната история на ужасите на Стивънсън е идеален пример за младите писатели за майсторско приложение на тринадесетото правило на Странк — вероятно трите най-важни думи, написани в който и да е учебник по техника на композицията. Характеристиките са кратки, но точни. Героите на Стивънсън са скицирани, но никога карикатурно. Настроението се намеква, вместо да се натяква. Разказът е отсечен и минимален като детска състезателна кола.

Ще приключим, където започнахме, със страха и удивлението, които тези три чудовища продължават да вменяват на читателите. Най-недооцененото им качество е, че те успяват да прескочат реалността и да се гмурнат в свят на чиста фантазия. При това не ни изоставят, а ни издърпват със себе си, така че можем да видим архетипите на Върколака, Вампира и Нещото не като митични фигури, а едва ли не като реални същества. Което ще рече, че сме изпратени на едно невъобразимо пътешествие, което е много повече от просто „добро“.

Човече... това е страхотно.

[1] Филмът „Мартин“, на режисьора Ромеро е изтънчена и визуално чувствена версия на мита за вампира. Това е и един от много малкото случаи, в които този мит е съзнателно разгледан във филма, като Ромеро противопоставя романтичните предпоставки, жизненоважни за мита (както във филмовата версия на „Дракула“ на Джон Бадам) с грубата реалност на поглъщането на кръв, бликаща от вените на жертвата. — Б.авт. ↑

[2] За да сме честни обаче трябва да кажем, че Стокър е написал някои просто гениални кратки разкази. „Индианката“ и „Къщата на

съдията“ вероятно са най-популярни. Любителите на злокобни разкази не биха намерили нещо по-добро от неговия сборник „Гостът на Дракула“, която неизвестно защо вече не се печата, но още може да се намери в библиотеките. — Б.авт. ↑

ГЛАВА IV
ДОСАДНО АВТОБИОГРАФИЧНО
ОТКЛОНЕНИЕ

1

В началото споменах, че няма как да разгледам феномена на страха и ужаса като медийно и културно явление от последните тридесет години, без да включа малко автобиография. Дойде време да изпълня тази заплаха. Знам, голяма досада, но нямате избор, дори и само заради факта, че не мога да се разгранича от сферата, с която съм обвързан до живот.

Читателите, които проявяват трайно предпочитание към даден жанр — уестърни, детективски романи, загадки, фантастика или приключенски истории — изглежда много по-рядко изпитват нужда да психоанализират интересите на своите любими автори (и своите собствени), отколкото почитателите на ужаса. Къде скрито, къде не толкова, се смята, че интересът на читателя към страхотиите не е нормален. В предговора на една своя книга („Нощна смяна“) поместих доста дълго есе, в опит да разгледам някои от причините, поради които хората четат хорър, а аз го пиша. Нямам никакво желание да подновявам тази тема тук и, ако вас ви вълнува, препоръчвам ви да прочетете въпросното въведение. На всичките ми роднини много им хареса.

Тук въпросът е по-различен — защо хората толкова се интересуват от *моя интерес*, а и от своя собствен? Според мен, преди всичко това се дължи на дълбоко заложеното у нас убеждение, че да се интересуваш от хорър е извратено и нездраво. Така че, когато хората ме питат: „Защо пишете такива работи?“, те всъщност ме канят да легна на кушетката и да им разкажа как като малък са ме затворили в избата за три седмици, да дам подробности за формирането на тоалетните ми навици или да споделя за някое особено настървено съперничество с другите деца в семейството. Никой не се интересува дали на Артър Хейли или на Харолд Робинс им е отнело ненормално дълго време да се научат да ползват гърнето, вероятно защото теми като банки, летища и „Как спечелих първия си милион“ се считат съвсем нормални. Има нещо дълбоко американско в желанието да знаеш как работят нещата (което до голяма степен обяснява

феноменалния успех на форума на списание „Пентхаус“; та за какво са всички онези писма, ако не, за да обсъдят подробно техниката на половия акт, възможните траектории при орален секс и изпълнението на разни екзотични пози — всичко това е толкова типично американско, колкото ябълковият пай; форумът е просто универсален секс наръчник на ентузиаста самодеец), но и нещо крайно чуждо и притеснително в идеята за чудовища, призрачни къщи и създания, използващи от криптата в полунощ. Задаващият тези въпроси автоматично се превръща в копие на онзи карикатурен психиатър Виктор Де Гроот, като напълно игнорира факта, че да пишеш измислици срещу заплащане — което прави всеки писател — е доста странен начин да си изкарваш прехраната.

През март 1979 г. бях поканен да бъда един от трима участници в панел, обсъждащ хорър жанра на ежегодното събиране на писатели и почитатели на мистерии в Мохонк — събитие спонсорирано от „Мърдър Инк.“, елегантна манхатънска книжарница, посветена на криминални и детективски романи. В рамките на това участие аз разказах една история за себе си, която майка ми ми беше разказала. Случката е от времето, когато съм бил на четири. Надявам се ще ме извините, че предавам нейния разказ, но нямам никакви свои спомени.

По думите на мама съм бил отишъл да си играя в дома на някакви съседи. Къщата им била близо до железопътна линия. Върнал съм се след около час (казва тя) и съм бил пребледнял като призрак. Целият ден съм отказвал да говоря. Не съм й отговорил защо не съм изчакал да ме приберат или не съм се обадил да дойдат да ме вземат, нито пък защо майката на другарчето ми не ме е изпратила до къщи, а ме е оставила да се прибирам сам.

Оказало се, че детето, с което съм си играел, било прегазено от товарен влак, докато играело на релсите или ги пресичало (години по-късно майка ми ми каза, че събирали парчетата от тялото му в плетена кошница). Майка ми така и не знаеше дали съм бил свидетел или съм се появил, след като това вече се е случило. Вероятно имаше своите предположения. Аз обаче наистина не помня нищо друго, освен разказа на майка ми по въпроса.

Разказах тази история в отговор на въпрос от публиката: „Помните ли нещо особено ужасно, което се е случило във вашето

детство?“ Иначе казано: „Заповядайте, господин Кинг, докторът ви очаква.“

Робърт Мараско, автор на „Огнени жертвоприношения“ и „Салонни игри“, каза, че не помни нищо такова и аз разказах случката, за да не оставя питация напълно разочарован. Накрая признах, както и на вас тук, че аз всъщност не помня какво се е случило. При което третият участник в панела, Джанет Джебсън (която освен писател е и психиатър) каза: „Но пишете за този случай цял живот.“

От публиката се надигна одобрителен шепот. Бяха открили ниша, в която да ме класифицират, бяха напипали моя „о, боже мой“ мотив. Явно бях написал „Сейлъмс Лот“ и „Сиянието“ и бях унищожил света чрез епидемия в „Сблъсък“, защото в дните на впечатлителното си детство бях видял как влак прегазва дете. Според мен тази идея е твърде измамна и такива прибързани психологически преценки са само малко по-надеждни от астрологията.

Не че миналото не налива вода във воденицата на писателя, нищо подобно. Ето ви един пример. Най-яркият сън, който си спомням, е от времето, когато бях на осем. В съня видях тялото на обесен мъж да виси от бесило на хълм. По раменете на трупа бяха накацали гарвани, а зад него се виждаше отровно зелено небе с набъбнали облаци. На трупа беше сложен надпис: „Робърт Бърнс“. Но когато вятърът го завъртя, аз видях, че той има моето лице — разложено и накълвано от птиците, но несъмнено моето. Тогава трупът отвори очи и ме погледна. Събудих се с писъци, убеден, че онова мъртво лице ще се е надвесило над мен. Шестнадесет години по-късно използвах този сън като един от най-съществените образи в романа си „Сейлъмс Лот“. Само промених името на трупа на Хъби Марстън. В друг един сън, който през последните десет години се повтаря винаги, когато съм под напрежение, пиша роман в стара къща, в чиято околност се знае, че върлува побъркана убийца. Работя на третия етаж и в стаята е много задушно. Вратата в дъното води към тавана и аз знам — убеден съм — че тя е там вътре и рано или късно звукът от моята пишеща машина ще я привлече (кой знае, може би е критик на Таймс). В крайна сметка тя наистина нахлува през вратата, сякаш страховитата кукла на пружина изскача от кутия, с чорлава сива коса, подивели очи и размахала касапски сатър. Аз хуквам да бягам, но откривам, че къщата някак се е разтегнала, станала е направо огромна

и аз съм напълно изгубен. Винаги щом се събудя след този сън, бързичко се примъквам по-близо до жена ми в леглото.

Но ние всички сънуваме лоши сънища и ги използваме както можем. Обаче не е едно и също нещо да използваш съня и да твърдиш, че той е първопричина сам по себе си. Това би означавало да се припише абсурдна роля на една обикновена, ако и интересна вторична функция на човешкия мозък, която почти няма практическо приложение в реалния живот. Сънищата са филми, прожектирани от ума ви — отрязъци и откъси от ежедневието, преплетени подсъзнателно в любопитни нови платна от човешкия ум, който не обича да изхвърля нищо. Някои от тези умофилми са забранени за малолетни, някои са забавни, а някои са страшни.

Мисля, че писателите се създават — не се раждат, нито се пръкват в резултат от детска травма. Човек избира да стане писател (или художник, актьор, режисьор, танцьор и т.н.) умишлено. Естествено, необходим е и талант, но талантът сам по себе си не струва пет пари. Онова, което отличава талантливия човек от успелия човек, е сериозната работа и отдаденост, постоянното усъвършенстване. Талантът е тъп нож, който няма да среже нищо, освен ако не замахнете със страшна сила. При това той не толкова реже, а мачка и къса (и след няколко такива яростни замахвания, нищо чудно да се пречупи самият нож, което вероятно се е случило с двама толкова различни писатели като Рос Локридж и Робърт. И. Хауърд). Дисциплината и постоянството са точилото, на което тъпият нож на таланта се заточва, докато е достатъчно остър да реже и през най-жилавата плът. На кой писател, художник или актьор, на кой творец, никога не му се дава готово наточен нож (въпреки че някои получават чудовищно огромни ножове; свикнали сме да наричаме такива хора „гении“). Ние сами си ги острим с различна степен на усърдие и постоянство. Това, което казвам, е, че за да има успех, творецът трябва да се окаже на правилното място в правилното време. Времето, както казват, е в ръцете на боговете, но виж, всеки може да си проправи път до правилното място и да се въоръжи с търпение^[1].

Кое обаче е това правилно място? Това е една от най-занимателните загадки в живота на хората.

Помня как като момче отидох с чичо си Клейтън да търси подпочвена вода. Чичо ми беше типичен кореняк от Мейн. Тръгнахме

значи ние двамата — чичо Клейт в своята червено-черна карирана риза и вехта зелена шапка и аз със своето синьо яке. Аз бях на дванадесет, той може да е бил на около четиридесет, а може да е бил и на шестдесет. Носеше под мишница разклонено парче от ябълково дърво. Според него ябълковото дърво вършело най-добра работа, макар че и брезата ставала. Съществуват, разбира се, и кленови пръчки, но според чичо Клейт това било най-лошото възможно дърво за откриване на вода, защото дървесината му била ненадеждна и, ако ѝ се оставиш, като едното нищо щяла да те излъже.

Понеже бях на дванадесет, аз, разбира се, вече не вярвах в Дядо Коледа, Феята на зъбките и откриването на вода с пръчка. Една от странностите на нашата култура е желанието на повечето родители да изкоренят всички тези истории от ума на децата си възможно най-рано. Мама и тате може да нямат време да помогнат на малчуганите с домашното или да им прочетат приказка за лека нощ (по-добре да гледат телевизия, телевизията е идеалната забавачка, толкоз много интересни истории, тъй ами, да си гледат телевизията), обаче полагат специални усилия да опровергават съществуването на Дядо Коледа и на такива шашми като търсенето на вода с дървена пръчка. За това винаги намират време. Някак си родителите смятат, че приказките, разказани в сериалите „Островът на Гилиган“, „Странната двойка“ и „Любовна лодка“ са по-приемливи. Кой знае колко възрастни са обърквали просвещаването с емоционалното ограбване на въображението. Те не се примиряват, докато и последната чудодейна искрица не угасне в очите на децата им. („Аз не съм от тях“, мислите си в момента вие, обаче, господине или госпожо, нищо чудно да сте тъкмо от тях). Повечето родители съвсем правилно осъзнават, че децата са луди в най-класическия смисъл на думата. Но не съм убеден, че унищожаването на Дядо Коледа и Феята на зъбките може да мине за рационално решение. На децата, изглежда, правилата на лудостта им вършат отлична работа. Ако не друго, поне държат на разстояние Нещото В Гардероба.

Чичо Клейт никак не беше изгубил своя усет за чудноватото. Сред изумителните му таланти (изумителни поне за мен) беше също способността да следва пчелите — т.е. да открие пчела, жужаща около някое цвете, и да тръгне след нея обратно до кошера, като при това си проправя път през гората, прецапва през някое блато, катери се по

стволовете на паднали дървета; да свива цигара с една ръка (като винаги щуро я завърта за последно, тъкмо преди да я пъхне в устата си, и да я запали с кибритена клечка „Даймънд“ от малката водоустойчива кутийка) и да разказва безкрайни истории — за индианци, за призраци, семейни случки, легенди, каквото ви хрумне.

В онзи ден, по време на вечерята, майка ми се беше оплакала на Клейт и жена му Ела, че водата в мивките и в тоалетната едва тече. Притесняваше се, че кладенецът ни пак ще пресъхне. По онова време, около 1959–60 г., имахме съвсем плитък кладенец, който пресъхваше всяко лято за около месец. Тогава брат ми, аз и братовчед ни носехме вода в един голям контейнер, който друг един чичо (чичо Орен — най-добрият дърводелец в южен Мейн години наред) беше сглобил в работилницата си. Натоварвахме контейнера върху отворената багажна врата на едно старо комби и после пренасяхме водата надолу към кладенеца на смени с големи поцинковани гюмове за мляко. По време на лятната суша, в продължение на четири или дори шест седмици, си пълнехме вода от градската помпа.

И тъй, докато жените разчистваха след вечеря, чичо Клейт ме повика и ние отидохме да търсим нов кладенец за майка ми. На дванадесет аз считах такова занимание достатъчно интересно, за да му отделя малко време, но иначе бях скептик. Със същия успех чичо Клейт можеше да предложи да ми покаже космически кораб, кацнал зад методисткия център.

Той крачеше наоколо със зелена шапка, килната на тила, и цигара, стърчаща от ъгълчето на устата, хванал ябълковата пръчка в ръце. Държеше я за разклонението с китки, извити навън и палци плътно притиснати о дървото. Ние се полухаме безцелно в задния двор, минахме през автомобилната алея, по хълма, покрит с ябълкови дървета (които още са там, въпреки че в малката къща с пет стаи вече живее друго семейство). И през цялото време Клейт говореше... разказваше ми за бейзбол, за намерението да се направи сдружение на миньорите на мед в Китъри, моля ви се, за това как Пол Баниън веднъж бил обърнал течението на потока Престил, за да осигури вода за лагерите на дървосекачите.

От време на време той спираше и пръчката от ябълково дърво потреперваше леко. При това той прекъсваше разказа си и изчакваше малко. Понякога потреперването се усилише до равномерно вибриране,

а после спираше. „Тук има нещо, Стийви“, казваше той. „Има нещичко, но не е кой знае какво.“ Аз кимах в отговор, убеден, че той сам го причинява. Както родителите, а не Дядо Коледа оставяха играчките под елхата или измъкваха зъбчето изпод възглавницата и слагаха монета на негово място. Аз обаче съм от поколение деца, които искаха да бъдат добри, нали помните; бяхме научени да не се обаждаме, ако не ни попитат и да не възразяваме на възрастните, колкото и откачени да са идеите им. Това, между другото, е нелош начин да се запознаят децата с по-екзотичните аспекти на човешкото поведение и вярвания. А тихите деца (каквото бях и аз) често получават достъп до някои изключително странни зони на умствения пейзаж. Аз не вярвах, че може да се намери подпочвена вода с дървена пръчка, но ми беше интересно как чичо ще си изпълни номера.

Заобиколихме къщата, минахме на предната морава и пръчката пак почна да вибрира. Лицето на чичо Клейт светна. „Това е то“, заяви той. „Погледни, Стийви! Ей сега ще се спусне, да пукна, ако не стане така!“

След още три крачки ябълковата пръчка се изви надолу — просто се завъртя в ръцете на Клейт и се насочи право надолу. Биваше си го номерът. Даже чувах как скърцат сухожилията в китките му и видях как лицето му се напруга, в усилие да изправи пръчката обратно нагоре. Веднага щом отпусна хватката си, пръчката пак се стрелна надолу.

„Тук има колкото искаш вода“, обяви чичо. „Може да пиеш до Второ пришествие и пак няма да свърши. Пък и не е дълбоко.“

„Дай аз да опитам“, помолих го.

„Добре, обаче първо трябва да отстъпим назад“. Върнахме се до края на автомобилното платно.

Той ми връчи пръчката, показва ми как да я държа, къде да си сложа палците (китки, извити навън, палци, насочени надолу „Иначе тая пущина ще ти счупи китките, като стигнеш водата“, обясни Клейт) и после ме тупна отзад.

„В момента го усещаш като най-обикновено парче дърво, нали?“, попита той.

Съгласих се с него.

„Когато приближиш водата обаче ще усетиш, че оживява. Сякаш още е част от дървото. О, ябълката е идеална за откриване на вода.

Нищо не върши по-добра работа, когато си търсиш място за кладенец.“

Това, което се случи, може донякъде да се е дължало на внушение, не се опитвам да ви убедя в нищо друго, макар че след това доста съм чел по въпроса и имам основания да вярвам, че този метод върши работа — поне в някои случаи, за някои хора и по някакви свои побъркани причини^[2]. Ще кажа само, че чичо Клейт ме беше омаял така, както аз все се стремя да омая своите читатели — да ги доведе до онова състояние на податливост, когато закостенелият щит на рационалното временно ще бъде отхвърлен, неверието всеки момент ще бъде озаптено и способността да се учудваш пак ще е достъпна. Ако това именно е силата на внушението, за мен е напълно приемлива; по-ефективна е дори от кокаин за мозъка.

Тръгнах напред към мястото, където пръчката се беше спуснала за чичо Клейт и проклет да съм, ако дървото не почна да оживява в ръцете ми. Затопли се и се размърда. Първо беше слаба невидима вибрация, а после върхът на пръчката се раздвижи.

„Получава се!“, извиках аз на чичо Клейт. „Усещам го!“

Клейт се разсмя и аз се разсмях с него — без капка истерия, а от чувство на пълно и чисто удоволствие. Когато стигнах до същото място, пръчката се спусна и в моите ръце. В един момент си беше изправена, в следващия сочеше директно надолу. Две неща си спомням особено ясно за онзи момент. Едното беше усещането за тежест — колко тежка беше станала внезапно пръчката, едва я удържах. Сякаш водата не беше в земята, а в пръчката, сякаш тя беше напълно прогизнала от вода. Клейт беше успял да вдигне пръчката нагоре. Аз не успях. Той взе пръчката от ръцете ми и усещането за тежест и привличане изчезна. Не премина в неговите ръце, а изчезна. В един момент беше там, после се изпари.

Другото, което помня, беше комбинираното усещане за сигурност и загадъчност. Водата беше там. Чичо Клейт го знаеше и аз също го знаех. Беше там долу, в земята, река, уловена в скалата вероятно. Усещането беше, като да си пристигнал на точното място. Светът е прорязан от силови линии, да знаете — невидими и тръпнеци под огромните си, страховити енергийни заряди. От време на време човек попада на такава линия и тя го смазва или пък успява да я подхване както трябва и да я задейства. Но първо трябва да ги намерите.

Клейт заби кол в земята, там, където бяхме усетили привличането на водата. Кладенецът ни наистина пресъхна — през юли, а не през август — но понеже онази година нямахме пари за нов кладенец, водният контейнер пак цъфна в задницата на старото комби, а брат ми, братовчед ми и аз пак си подавахме водата във верига надолу към кладенеца. Същото се случи и следващата година. През 1963 или 64 г. най-после изкопахме артезианския си кладенец.

Дотогава колът, забит от чичо Клейт, отдавна беше изчезнал, но аз много добре си спомнях мястото му. Копачите монтираха сондажната си кула, онази голяма червена машинария, която прилича на богомолка, сглобена от детски конструктор, на около метър от него (още си спомням как майка се оплакваше от влажната глина, пръсната по цялата ни морава). Не им се наложи да копаят дори тридесет метра и, както Клейт беше заявил онази неделя, когато двамата с него излязохме с ябълковата пръчка, водата беше изобилна. Можехме да пием до Второ пришествие без да свърши.

[1] Тази мисъл не моя, но да пукна, ако помня кой го беше казал, затова ще го припиша на автора с най-огромното творчество: Неизвестен. — Б.авт. ↑

[2] Едно от по-приемливите обяснения на този феномен, е, че не дървото усеща водата, а човекът, който го държи, и предава усещанията си на пръчката. С подходящ вятър конете могат да надушат вода от разстояние дванадесет мили. Защо тогава човек да не може да я усети на двадесет-тридесет метра под краката си? — Б.авт. ↑

Опитвам се да се върна към основната си тема на размисъл, а именно защо е безполезно да се пита един писател защо пише. Със същия успех можете да питате розата защо е червена. Талантът, както водата, която чичо Клейт откри под нашата морава след вечеря онзи неделен следобед, винаги си е бил там. Само дето талантът е не толкова като вода, а по-скоро като груба руда. Той може да се рафинира — или да използвам предишната аналогия, да се наточи — и да бъде използван по неизброими начини. Наточването и използването са прости операции, изцяло под контрола на новоизлюпения писател. Рафинирането на таланта е въпрос на упражнение. Ако вдигате тежести по петнадесет минути на ден в продължение на десет години, ще развиете мускулите си. Ако пишете по час и половина на ден в продължение на десет години, ще станете добър писател^[1].

Какво обаче се крие там долу? Това е голямото неизвестно, случайната карта в колодата. Не мисля, че писателят има какъвто и да било контрол върху него. Когато изкопаеш кладенец и откриеш вода, пращаш проба на местната агенция по изпитване на водите. Минералното съдържание може да варира страхотно. Не всички версии H₂O са създадени еднакви. По същия начин Джойс Карол Оутс и Харолд Робинс пишат на английски, но въобще не мисля, че пишат на един и същ език.

Има някакво естествено очарование в това да откриеш таланта (но по тази тема е трудно да се пише добре, така че аз дори няма да опитвам — „Оставете го на поетите!“, провикна се той. „Поетите знаят как да говорят за това или поне си мислят, че знаят, а тъкмо до това се свеждат нещата. Поетите да се занимават!“), в онзи магически момент, когато пръчката се стрелне надолу и знаеш, че си попаднал на голямо находище. Има очарование също в изкопаването на кладенеца, рафинирането на рудата, заточването на ножа (и за това не е лесно да се пише; една сага за Героичната Битка на Младия Самобитен Писател, която винаги ми се е струвала добра, е историята за Янгблъд Хоук на Хърман Уоук), но това, за което аз всъщност искам да ви

поговоря, е друг тип откривателство — не откриването на самия талант, а онова светкавично прозрение, когато разбереш каква посока ще поеме талантът ти. Например моментът, в който някой малък бейзболист открие не, че може да хвърля топката добре (което вероятно вече е знаел), а че може да хвърля топката по точно определена траектория или да я завърта по точно определен начин. Това също е особено приятен момент. Всичко това, надявам се, ще оправдае малкото автобиографично отклонение, което следва. То не цели да обясни моя собствен интерес към злокобния танц, нито да го оправдае или психоанализира. Целта е единствено да се даде контекст на един интерес, който се оказа доживотен, доходоносен и приятен... освен разбира се, в онези моменти, когато побърканата убийца изскача от тавана на кошмарната къща, в която подсъзнанието ми ме затваря веднъж на около четири месеца.

[1] Бързам обаче да уточня, че е задължително поначало да имате талант. Защото може десет години да рафинирате обикновената пръст и накрая пак ще си останете с пръст, фино пресята. Аз например свиря на китара, откак бях на четиринадесет, но не съм напреднал особено отвъд нивото, което постигнах на шестнадесет, когато свирех „Луи Луи“ и „Малкият Дюс Куп“ на ритъм китара с една група на име Муунспинърс. Мога да свиря по малко и това ме ободрява, когато съм в лошо настроение, но не мисля, че скоро ще взема хляба на Ерик Клептън. — Б.авт. ↑

Майка ми произхождаше от семейство на име Пилсбъри, което се родеше (поне според нея) с онези Пилсбъри, които произвеждат брашно и сухи смеси за сладкиши. Двата клона на семейството, казваше мама, се разделили, когато производителите на брашно заминали на Запад да си търсят късмета, а хората от нашия клон останали да живеят бедно и честно по бреговата ивица на Мейн. Баба ми, Нели Пилсбъри (с моминско име Фог), била една от първите жени, дипломирали се от Горам Нормал Скуул^[1]. Почина на осемдесет и четири, сляпа и прикована на легло, но все още способна да спрѝга латински глаголи и да назове всички американски президенти до Труман. Дядо ми по майчина линия беше дърводелец и за кратко общ помощник на художника Уинслоу Хоумър.

Семейството на баща ми произхождало от Перу, Индиана, а преди това от Ирландия. Семейство Пилсбъри, със своите солидни англосаксонски корени, бяха разумни и практични. Баща ми, изглежда, е бил издънка на доста по-ексцентричен род. Сестра му, моята леля Бети, страдаше от временна загуба на паметта (майка ми смяташе, че тя е маниакално депресивна личност, но пък майка ми никога не е харесвала особено леля Бети), баба ми по бащина линия обичала да пържи по половин хляб в мазнина от бекон за закуска и дядо ми по бащина линия, чийто ръст бил метър и деветдесет и три и тежал към сто и шестдесет килограма, се споминал на тридесет и две години, докато тичал да хване влака. Или поне така са ми казвали.

Често съм казвал, че не може да се обясни защо дадена сфера от живота поразява човешкия ум със силата на мания, но е напълно възможно да се посочи моментът, когато този интерес бива открит — моментът, ако щете, когато пръчката търсач се завърти внезапно и категорично надолу към скритата вода. С други думи, талантът е само един компас. Ние няма да обсъждаме защо стрелката му сочи към магнитния северен полюс. Вместо това накратко ще разгледаме момента, в който стрелката се завърта към тази неизбежна точка на привличане.

Винаги ми се е струвало странно, че аз дължа този момент в живота си на баща ми, който ни напуснал, когато аз съм бил на две години, а брат ми Дейвид на четири. Изобщо не си го спомням, но на малкото негови снимки, които съм виждал, той изглежда мъж със среден ръст, приятен на вид, по типичен за четиридесетте години начин, леко закръглен, с очила. По време на Втората световна война бил в търговския флот и прекосявал Северния Атлантик, като си играел на немска рулетка с вражеските подводници. Според майка ми обаче най-големият му страх не били подводниците, а да не би да изгуби разрешителното си заради лошото си зрение. Докато шофирал, той редовно карал напъряко през ъглите на бордюрите и не спирал на светофари. И моето зрение не е по-добро. Очилата ми може да приличат на очила, но понякога ми се струва, че съм окачил две дъна от бутилки кока-кола на лицето си.

Дон Кинг бил мъж, когото не го свъртало на едно място. Брат ми се родил през 1945 г., аз през 1947 г., през 1949 г. баща ми изчезнал и повече никой не чул нищо за него, макар че майка ми твърдеше, че през 1964 г., по време на размириците в Конго, го мярнала в някакъв телевизионен репортаж за бели наемници, биещи се на едната или другата страна в конфликта. Предполагам, че има някакъв шанс това да е вярно. Дотогава той вече е бил на около петдесет години и се надявам, че междувременно му е останало време да си коригира лещите на очилата.

След като баща ми ни оставил, майка ми някак си си стъпила на краката. В следващите девет години брат ми и аз почти не я виждахме. Тя изреди цял куп нископлатени длъжности: гладеше дрехи в обществена пералня, правеше понички в нощната смяна на една пекарна, беше продавачка в магазин и домашна помощница. Беше талантива пианистка, жена с огромно, понякога ексцентрично чувство за хумор и някак успяваше да свърже двата края, както толкова други жени са го правили преди нея и вероятно го правят в момента. Така и не се сдобихме с кола (а телевизор си позволихме чак през 1956 г.), но никога не сме гладували.

През онези девет години обиколихме цялата страна, но винаги се завръщахме в Нова Англия. През 1958 г. се прибрахме в Мейн окончателно. Дядо ми и баба ми бяха над осемдесетгодишни и семейството нае майка ми да се грижи за тях в последните им години.

Всичко това се случваше в Дърам, Мейн. Може би ви се струва, че тези семейни дреболии са далеч от нашата тема, но ето че се приближавам към връзката. На около четвърт миля от нашата малка къща в Дърам, където брат ми и аз доизживяхме своето детство, се намираше чудесната тухлена къща на сестрата на майка ми, Етълин Пилсбъри Флоу и нейния съпруг, Орен. Над гаража на семейство Флоу имаше прекрасно дълго таванско помещение с хлопащи подови дъски и омайващата миризма на таван.

По онова време таванът се свързваше с верига стопански сгради, които пък водеха до голям стар хамбар. Всички тези помещения миришеха упоително на отдавна изчезнало сено. Имаше и разни останки, напомнящи времето, когато в хамбара са държали животни. Ако човек се изкатереше до третото ниво на хамбара, можеше да види скелетите на няколко пилета, които трябва да са умрели от кой знае каква болест там горе. Аз често се катерех там. Имаше нещо пленително в тези пилешки скелети, полегнали в куп перушина, фина като лунен прах, с някаква тайна скрита в кухините, където някога са били очите им...

Таванът над гаража пък беше нещо като семеен музей. Всички от семейство Пилсбъри бяха складирали по нещо там горе — от мебели до снимки, и винаги се намираше място за едно малко момче да се провере по дългите тесни проходи, като се промуши под рамото на стоящата лампа или прескочи кашон със стари мостри от тапети, които някой е запазил, по някаква забравена причина.

На нас с брат ми не ни беше изрично забранено да се качваме на тавана, но на леля ми Етълин това не ѝ се харесваше, защото подовите дъски не бяха заковани, а само положени и някои липсваха. Би било съвсем лесно, предполагам, някой да се подхлъзне и да се стовари с главата надолу върху бетонния под на гаража (или в трапа на чичовия зелен Шевролет пикап).

За мен в един студен есенен ден на 1959 г. или 1960 г. тъкмо таванът над гаража на леля и чичо се оказа мястото, където вътрешната ми търсеца пръчка внезапно се наклони надолу и където стрелката на умствения ми компас решително се завъртя към своя точен Север. Това беше денят, когато открих кашона със старите книги на баща ми. Издания с меки корици от средата на четиридесетте.

Таванът съдържаше голяма част от брака на родителите ми и аз напълно разбирам как след неговото изчезване, на нея ѝ се е прищяло да събере нещата му и да ги прибере някъде на тъмно. Тъкмо там, година или две преди това, брат ми беше открил една ролка филм, който баща ми беше снимал на кораба си. Дейв и аз събрахме малко пари (без знанието на майка ми), наехме прожектор и гледахме филма отново и отново като омагьосани, в пълно мълчание. В един момент баща ми беше подал камерата на някой друг, който я беше насочил към него. И ето го и него, Доналд Кинг от Перу, Индиана, подпрян на борда на кораба, вдига ръка, усмихва се и, без да знае, помахва на синовете си, които още дори не са били заченати. Пренавивахме ролката и я гледахме отново и отново. Здравей, татко, чудя се къде ли си сега?

В един кашон имаше камара стари ръководства за търговския флот, в друг — албум с изрезки от разни чужди държави. Майка ни беше казвала, че макар татко винаги да имал затъкнат по някой уестърн в задния си джоб, най-много обичал научната фантастика и хорър историите. Дори се опитал да пише в тоя жанр и пратил някои от разказите си в популярните мъжки списания по онова време — измежду тях „Блубук“ и „Аргози“ — но не успял да публикува нищо („На баща ви му липсваше постоянство“, каза веднъж майка ми сухо и това са най-близките до укор думи, които съм я чувал да казва по негов адрес). Получил обаче няколко насърчителни писма за отказ. В ранните си години, когато събрах доста такива бележки, аз ги слагах в категория „Това не ни върши работа, но пратете нещо друго“ (когато се отчайвах, често се чудех защо не взема да си издухам носа с някое такова писмо-отказ).

Кутията, която намерих онзи ден, се оказа истинско съкровище от стари издания с меки корици на „Ейвън“. По онова време „Ейвън“ бяха единственото издателство на книги с меки корици, посветено на фантазията и необичайната художествена литература. Много обичах книгите им. Всичките имаха някакво лъскаво покритие, нещо средно между фолио и целофан. Ако историята се случеше скучновата, човек можеше да люци покритието, което се отлепваше на дълги ивици с абсолютно прекрасен звук. С риск да се отклоня от основната тема, ще спомена, че помня с топли чувства и изданията с меки корици на „Дел“ — тогава те издаваха само мистерии и на гърба на всяка книга имаше разкошна карта, демонстрираща сцената на местопрестъплението.

Една от книгите на „Ейвън“, които открих, беше сборник — явно са сметнали, че думата „антология“ няма да е в речника на типа хора, които четяха такива истории. Съдържаше разкази от Франк Белкнап Лонг („Хрътките от Тиндалос“), Зелия Бишъп („Проклятието на Йиг“) и цял куп други истории, събрани от ранните години на списание „Странни истории“. Две от другите книги бяха романи на А. Мерит: „Гори, вещице, гори“ (да не се бърка с по-късния роман на Фриц Лийбър „Вещерска съпруга“) и „Металното чудовище“.

Най-ценната находка обаче беше едно сборно издание на Х. П. Лъвкрафт. Не съм сигурен какво беше заглавието му, но отлично помня илюстрацията на корицата: нощно гробище (вероятно някъде близо до Провидънс), а изпод един надгробен камък се измъква отвратително зелено създание с дълги зъби и пламтящи червени очи. Зад него, загатнат, но не плътно изобразен, се вижда тунел, водещ надолу в земните недра. Оттогава съм виждал буквално стотици издания на Лъвкрафт, но и досега онзи сборник най-добре обобщава творчеството му за мен. А при това дори нямам идея кой може да е бил художникът.

Откриването на онзи кашон не беше първата ми среща с хоръра, разбира се. Мисля, че в Америка трябва да си сляп и глух, за да не си попаднал на поне едно страшилище до навършване на десет-дванадесет години. За първи път обаче попадах на сериозна литература в този жанр. Лъвкрафт е бил наричан халтурен писател (нещо, което аз горещо бих оспорил), но дали е било така или не и дали е пишел популярна или т.нар. „художествена“ проза (в зависимост от мнението на различните критици), не е особено важно за темата на моя разказ. Важното е, че той самият е приемал работата си съвсем сериозно. И това си личи. Така онази книга, оставена от изчезналия ми баща, се оказва първата ми среща с цял свят, далеч надхвърлящ евтините филмови продукции, прожектирани в събота следобед или разказите за юноши на Карл Кармър и Рой Рокуел. Когато Лъвкрафт е пишел „Плъхове в стените“ и „Моделът на Пикман“, той не го е правел, за да си убива времето или да припечели някой долар. Пишел е всичко с нужната сериозност и мисля, че тъкмо на това реагира моят вътрешен компас.

Взех книгите от тавана със себе си. Леля ми, която преподаваше в класическа гимназия и беше практична до дъното на душата си, изобщо не ги одобряваше, но въпреки това аз ги запазах. Онзи ден и

следващия аз посетих пустошта Ленг за първи път; запознах се с чудатия, предшестваш ерата на ОПЕК^[2] арабин Абдул ал-Хазред (автор на Некрономикона, който, доколкото ми е известно, никога не е бил предлаган на членовете на клуб „Книга на месеца“ или на Литературната гилдия, макар да се говореше, че едно копие престояло години наред, заключено в специалния архив на университета Мискатоник); посетих градовете Дънуич и Аркам в Масачузетс; но най-силно от всичко бях втрещен от мрачния просмукващ се ужас на „Цвят от космоса“.

Седмица или две по-късно тези книги изчезнаха и аз повече не ги видях. Винаги съм смятал, че леля Етълин трябва да е била таен съучастник в това деяние... не че това промени нещо за мен. Аз вече бях открил своя път. Лъвкрафт — чрез подаръка на баща ми — ми отвори очите, както го е правил за толкова други преди мен, сред тях Робърт Блох, Кларк Аштън Смит, Франк Белкнап Лонг, Фриц Лийбър и Рей Бредбъри. И макар Лъвкрафт, който е починал дълго преди Втората световна война да е успяла да изпълни доста от неговите невъобразими ужаси, да не присъства много активно в тази книга, читателят трябва да помни, че тъкмо неговата сянка — дълга и изпита, и неговите очи — тъмни и пуритански, са подплатили почти всички по-важни хорър произведения след неговото време. Очите му бяха нещото, което ми направи най-голямо впечатление, когато за първи път видях негова снимка. Очи като онези от старите фамилни портрети, които още висят из доста къщи в Нова Англия, черни очи, които изглежда виждат и навътре, не само навън.

Очи, които сякаш ви следват.

[1] Един от двата колежа, които по-късно образуват университета на Южен Мейн. — Б.пр. ↑

[2] Абревиатура за „Организация на страните износителки на петрол“. — Б.пр. ↑

Първият филм, който се сещам да съм гледал като дете, беше „Създанието от Черната Лагуна“. Гледах го в автокино и трябва да съм бил на седем, защото филмът с участието на Ричард Карлсън и Ричард Денинг беше излязъл през 1954 г. Може обаче да съм гледал и някоя по-късна прожекция, защото първоначално филмът е бил в 3D формат, а аз не помня да съм носил очилата.

Само една сцена съм запомнил ясно от целия филм, но тя трайно се е запечатала в паметта ми. Героят (Карлсън) и героинята (Джулия Адамс, която изглеждаше зашеметяващо в целия си бял бански) са на експедиция някъде по поречието на Амазонка. Проправят си път по един тесен блатист ръкав на реката и стигат обширно езеро, което прилича на южноамериканската идилична версия на Райската градина.

Създанието обаче дебне, как иначе. То е страховито, земноводно на вид чудовище, което забележително прилича на онези противни мелези на Лъвкрафт — налудничави, богохулни изчадия, родени от връзката на богове и смъртни (казах ви, че няма измъкване от Лъвкрафт). Чудовището бавно и търпеливо препречва устието на потока с откършени клони, като необратимо отрязва пътя на антрополозите за отстъпление.

По онова време тъкмо свиквах да чета, до откриването на кашона с книги на баща ми щяха да минат години. Имам бегъл спомен за приятелите на майка ми по онова време — между 1952 г. и 1958 г. Помня достатъчно, за да знам, че тя имаше социален живот, но далеч не достатъчно, за да знам дали е имала интимни връзки. Имаше един на име Норвил, който пушеше Лъки Страйк и през лятото в апартамента му работеха три вентилатора; друг един се казваше Милт, караше Буик и лятно време носеше грамадни сини шорти; имаше още един, дребен тип, който струва ми се беше готвач във френски ресторант. Доколкото знам, майка ми нямаше намерение да се жени за никой от тях. Веднъж вече беше минала по тоя път. Освен това, по онова време омъжената жена се превръщаше в безгласна сянка в домакинството, без право да взема решения или да работи срещу

заплащане. А майка ми, която беше упорита, твърдоглава, мрачно решителна и никога не се обезсърчаваше, беше познала усещането сама да е господар на живота си. Затова тя излизаше с мъже, но не задълбочаваше отношенията си с никой от тях.

Онази вечер тъкмо Милт ни беше завел на кино, онзи с Буика и големите сини шорти. Той изглежда наистина харесваше мен и брат ми и не възразяваше понякога да ги придружаваме на задната седалка на колата (може да е било, защото като прехвърли четиридесетте, на човек вече не му се струва толкова привлекателна идеята да се мляска с някого в колата... даже и ако колата е голяма като яхта). Докато дойде време за чудовището да се появи на екрана, брат ми вече се беше свил на пода пред задната седалка и спеше. Майка ми и Милт си говореха, а може да си подавали и бутилка безалкохолно. Те не са важни, поне не в този случай. Нищо друго няма значение, освен черно-белите образи на екрана, където неописуемото създание хваща красивия герой и сексапилната героиня в капана на... на... Черната Лагуна!

Докато гледах, знаех, че Създанието вече е моето Създание, че съм се хванал на историята. Дори за седемгодишно хлапе, чудовището не изглеждаше особено убедително. Тогава още не знаех, че това е добрият стар Рико Браунинг, известният водолаз каскадьор, облечен в латексов костюм, но разбирах, че някакъв тип е навлякъл костюм на чудовище. Точно както знаех, че по-късно същата нощ то щеше да ме навести в черната лагуна на сънищата ми и ще изглежда доста по-реалистично. Може би ще чака в дрешника, когато се приберем или изгърбеният му силует ще се спотайва в тъмната баня в края на коридора, вонящо на водорасли и блатна плесен, готово да си хапне малко момче за своята среднощна закуска. Седем години не са много, но са достатъчно да знаеш, че ще получиш това, за което си платил. Купил си го, притежаваш го, твое си е. Седем години са достатъчни да усетиш как търсещата пръчка оживява, натежава, завърта се в ръцете ти и посочва надолу към водата.

Моята реакция на Създанието онази нощ, беше вероятно идеална. Точно на такава реакция се надяват всеки писател и режисьор в този жанр, когато хващат писалката или свалят капачката на обектива: пълно емоционално обсебване, ненарушено от реален процес на логическо мислене. А нали разбирате, че когато става въпрос за хорър филми, всичко, което е достатъчно да наруши магията,

е някой приятел да се наведе към вас и да каже: „Виждаш ли ципа на гърба му?“.

Мисля, че само хора, които са работили в този жанр, разбират колко е крехка тази материя и каква дълбока отдаденост се изисква от читателя или зрителя, постигнал известен интелект и зрялост. Когато Колридж говори за „отхвърляне на скептицизма“ в своето есе върху фантастичната поезия, той е наясно, че скептицизмът не е балон, който може да се изхвърли от ума с минимално усилие. Той е оловна тежест, която може да се повдигне само с усилието на тежкоатлет — първо до гърдите и после с тласък над главата. Скептицизмът не е лек, той тежи. Разликите между продажбите на Артър Хейли и Х. П. Лъвкрафт вероятно съществуват, защото всички вярват в коли и банки, но е нужно изтънчено и дълбоко енергично интелектуално усилие, за да се повярва дори за момент в Няратотеп, Безликия слепец, надаващ нощния си вой. Когато някой ми каже: „Аз не чета фантазии, нито гледам такива филми, нищо в тях не е истинско“, ми става мъчно за него. Той просто не може да понесе товара на фантазията. Мускулите на въображението му са закърнели.

В този смисъл, децата са идеалната публика за хорър жанра. Ето ви парадокс: децата, които физически са доста слаби, отхвърлят тежестта на скептицизма с лекота. Те са истински факири на невидимия свят — напълно разбираем феномен, когато вземете предвид тяхната гледна точка. Децата идеално си обясняват такива същества като Дядо Коледа (той умее да се смаява, за да мине през комина, ако пък няма комин, има го процепът на пощенската кутия, ако и кутия няма, има го разстоянието под вратата); Великденското зайче; Господ (едър тип, на бая години, бяла брада, трон); Исус („Как според теб е превърнал водата във вино?“; попитах сина си Джо, когато той — Джо, не Исус — беше на пет; според Джо, той трябва да е имал „нещо като някаква вълшебна съставка, нали разбираш?“); дяволът (едър тип, червена кожа, копита вместо крака, заострена опашка, злодейски завити мустаци); Роналд Макдоналд; Кралят на Бургерите; Елфите на Киблър; Дороти и Тото; Самотният ездач и Тонто, и още хиляди... Повечето родители си мислят, че разбират отвореното съзнание на децата си доста добре, но се заблуждават, и все се стараят да им спестят нещата, които твърде много намирисват на ужас или хорър (филмът „Челюсти“ например беше сложен в категория

„Препоръчителен родителски контрол — може да е твърде напрегнат за малки деца“), понеже вярват, че да оставят децата си да видят истински хорър филм, би било също толкова лошо, колкото да им връчат истинска граната.

В резултат на избирателното забравяне (което е неразделна част от процеса на „порастване“) обаче родителите вече не разбират, че всяко нещо би могло да се окаже страшно за дете под осем години. При правилните обстоятелства децата буквално се страхуват от собствената си сянка. Известен е случаят с четиригодишното дете, което настоявало в дрешника да свети лампа, когато ляга да спи. По-късно открили, че детето се страхува от нещо, което чувало татко си да споменава често. Страшилището, което така обсебили въображението на детето, била най-обикновена „вечерна двойка“^[1].

Погледнати в тази светлина, дори филмите на Дисни са източник не неизброими ужасии, а най-лоши от всички са анимациите, които явно ще бъдат преиздавани до свършека на света^[2]. Мнозина възрастни днес ще ви кажат, че най-страшното нещо, което са виждали като деца, е как ловецът застрелва бащата на Бамби или как Бамби и майка му бягат пред горския пожар. Други Дисни спомени, които не падат по-долу от земноводното чудовище, обитаващо Черната Лагуна, включват ходещите метли във „Фантазия“, които напълно са излезли от контрол (за едно малко дете истинският ужас в тази ситуация вероятно произтича от загатнатата бащинска връзка между Мики Маус и стария магьосник — онези метли правят огромни поразии и когато магьосникът/бащата се прибере, сигурно ще последва **наказание...**; тази сцена може да докара всяко дете на по-стриктни родители до истински пристъп на паника), нощта на планината Болд от същия филм, вещиците от „Снежанка“ и „Спящата красавица“, едната със своята примамлива отровна червена ябълка (а кое малко дете не е научено от рано да се страхува от **отрови?**) и другата, с въртящия се смъртоносен чекрък. Тази традиция продължава и с относително безвредната история за „101 далматинци“, където злодейката е логичната внучка на онези вещици от тридесетте и четиридесетте години, ужасната Круела Девил, със своето кльоцаво противно лице, пронизителен глас (възрастните понякога забравят, колко се страхуват децата от повишения глас, идващ от великаните в техния свят,

„големите“ хора) и плана си да убие малките далматинчета (разбирай „деца“, ако си хлапе) и да ги превърне в палто от кучешки кожи.

Тъкмо родителите са тези, които стоят зад постоянното прераждане на продукциите на Дисни, и самите те понякога настръхват, като си припомнят какво ги е ужасявало като деца. Понеже основният ефект от добрия филм на ужасите (или страшния епизод във филм, иначе минаващ за комедия или анимация) е да събори изградените подпори на възрастта и да ни хързулне обратно в детството. А там нашата собствена сянка внезапно придобива формата на зло куче, зяпнала уста или призоваваща ни тъмна фигура.

Вероятно върховното осъзнаване на това завръщане към детството се случва във великолепия хорър филм на Дейвид Кроненбърг „Роякът“, където една разстроена жена буквално бълва „гневни деца“, избиващи членовете на семейството ѝ един по един. Около средата на филма баща ѝ седи унил на леглото в спалнята си на горния етаж, пие и скърби за жена си, която е била първата жертва, усетила гнева на рояка. После камерата се фокусира върху самото легло... и ръцете с нокти, които внезапно се подават отдолу и се вкопчват в килима, близо до обувките на обречения баща. Ето как Кроненбърг ни бутва обратно по пързалката към детството — ние отново сме на четири и всичките ни страхове от това, което може да се крие под леглото, се оказват верни.

Иронията тук е, че децата са много по-способни да се справят с фантазията или ужаса сами по себе си, отколкото възрастните. Обърнете внимание, че нарочно използвам израза „сами по себе си“. Възрастният е способен да преодолее нещо толкова разтърсващо като „Тексаско клане“, защото разбира, че всичко е „наужким“, че в края на снимките мъртвите са се надигнали и са измили фалшивата кръв. Децата не правят тази разлика и затова такива филми съвсем правилно са забранени за тях. На дребосъците подобни сцени не са им нужни, точно както изобщо не им трябва да гледат края на „Ярост“, където Джон Касаветис буквално се взривява. Въпросът обаче е в това, че ако на прожекция на „Тексаско клане“ сложите един до друг малко дете и възрастен, временно лишен от способността да различава измислените неща от „истинските“ (както ги наричаше Дани Торънс, малкото момче от „Сиянието“) — да речем, например, че два часа преди това се е почерпил с щедра доза ЛСД, след филма детето вероятно ще го

тормозят кошмари около седмица. Възрастният обаче нищо чудно да прекара следващата година в стая с подплатени стени, като пише писма до близките си с пастели.

Известно количество фантазия и страх в живота на детето ми се струват съвсем приемливи, дори полезни. Заради размаха на въображението им, децата са способни да го понесат, а заради уникалното им положение в живота, дори могат да използват породените чувства. При това те отлично разбират това свое положение. Дори в относително подредено общество като нашето, те разбират, че оцеляването им почти изцяло е извън техния контрол. До навършване на около осем години, децата са „зависими“ във всеки смисъл. Зависят от майка си и баща си (или някаква близка тяхна версия) не само за храна, облекло и подслон, но и да не блъснат колата в подпората на някой мост, да ги посрещнат от училищния автобус навреме, да ги съпровождат до вкъщи от сбирките на скаутите, да купят лекарства с обезопасени капачки, да не позволят да ги удари ток, докато ровичкат в тостера или си играят във ваната с мини електроуредите от Салона за красота на Барби.

Инстинктът за оцеляване, заложен у всеки от нас, влиза в директно противоречие с това усещане за зависимост. Детето усеща, че няма никакъв контрол и мисля, че тъкмо това го кара да чувства притеснение. Това е същата тревога, която изпитват много пътници в самолета. Не ги е страх, защото се съмняват в безопасността на пътуването по въздуха. Страх ги е, защото нямат контрол над ситуацията и, ако нещо се случи, те ще могат само да седят, вкопчени в списанието си или в торбичката за повръщане. Да предадеш контрола в чужди ръце противоречи на инстинкта за оцеляване. Тъкмо обратното — един разумен, мислещ човек може да разбира, че автомобилът е по-опасен от самолета, но се чувства по-спокоен зад волана, защото владее ситуацията... или поне така му се струва.

Тази скрита враждебност и страх от пилотите, които управляват живота им, е едно възможно обяснение защо, точно както филмите на Дисни, излизаци всяка ваканция отново и отново, старите приказките също се оказват вечни. Родител, който би бил потресен от възможността да заведе децата си да гледат „Дракула“ или „Подмененото дете“ (с потресаващите си кадри на давящо се дете) изобщо не би възразил, ако бавачката чете на децата „Хензел и Гретел“

за лека нощ. Обаче само си помислете: историята на Хензел и Гретел започва с умишлено изоставяне (вярно, идеята е на мащехата, но тъкмо тя е символичната майка, а бащата е безмозъчно и безволево създание и изпълнява всичко, което тя реши, ако и да е знае, че е погрешно — така в библейския и в Милтъновия смисъл, тя се оказва неморална, а той направо зъл), продължава с отвличане (вещицата в захарната къща), поробване, незаконно задържане и накрая — оправдано убийство и кремация. Повечето родители никога не биха завели децата си да гледат „Оцеляване“, онзи мексикански филм, който набързо се възползва от идеята за ръгби състезателите, които, след като преживяват самолетна катастрофа в Андите, оцеляват, като се хранят с умрелите си спътници. Но същите родители не възразяват срещу „Хензел и Гретел“, където вещицата охранва децата, за да ги изяде. Ние охраняваме децата с тези приказки почти инстинктивно. Явно някъде дълбоко разбираме, че те служат като идеално кристализирани версии на онези страхове и враждебност.

Дори хората, които се страхуват да летят, имат своя вариант на тези приказки — всички онези филми за летища, които като „Хензел и Гретел“ и анимациите на Дисни, явно ще съществуват вечно, но се излъчват само около Деня на благодарността, защото са пълни с надути пуяци.

Моята първична реакция на „Създанието от Черната лагуна“ в онази далечна нощ, беше нещо като кошмар наяве. Ужасният сън се разиграваше току пред очите ми. Всяка чудовищна форма, на която човешката плът е наследник, беше демонстрирана в онова автокино.

Около двадесет и две години по-късно имах шанса да гледам същия филм отново — за щастие не по телевизията, където всякакво драматично настроение е унищожено от постоянни прекъсвания за реклами на коли втора ръка, диско антологии и чорапогащници, а на кино, в пълната си, неорязана версия. Че даже и в триизмерен формат. За хората като мен, които носят очила, това 3D е истинско мъчение. Само попитайте който и да е очилат зрител как му харесват онези малки картонени очила, дето ти връчват на 3D прожекцията. Ако някой ден 3D форматът стане по-популярен, ще отида в оптиката и ще инвестирам седемдесет долара в чифт медицински очила с една синя и една червена леща. Но като оставим досадните очила настрана, трябва да спомена, че взех сина си Джо с мен — тогава той беше на пет, горе-

долу на моята възраст през онази нощ в автокиното (и представете си моята изненада — неприятна изненада — да открива, че филмът, който така ме беше ужасил в онази далечна нощ, беше класифициран в същата категория от Американската филмова асоциация като филмите на Дисни: „За всяка публика“).

В резултат изпитах едно странно завръщане назад във времето, което мисля повечето родители изпитват, когато гледат филми на Дисни с децата си или когато им четат „Мечо Пух“, или ги водят на карнавал или цирк. Една популярна песен маркира определен „комплект“ обстоятелства в ума на слушателя, заради относително краткия си живот от около шест седмици до три месеца. „Златните“ хитове продължават да се въртят отново и отново, защото са музикалният стимулиращ еквивалент на разтворим кофеинов концентрат. Когато чуя по радиото Бийч Бойс да пеят „Помогни ми, Ронда“ за секунда-две винаги си припомням онова виновно удоволствие, когато за първи път пуснах ръка на момиче (и ако наум преброите обратно от сегашните ми тридесет и три години, ще забележите, че бях малко позакъснял в това отношение). Филмите и книгите имат същия ефект, макар че според мен дълбочината и плътността на „комплекта“ спомени са богати, когато са свързани с филм, но са доста по-наситени и сложни, когато се свързват с книги.

С Джо онзи ден аз наблюдавах „Създанието от Черната лагуна“ от другия край на телескопа, но тази конкретна теория, за запечатан комплект спомени, важеше с пълна сила. Времето, възрастта и опитът бяха оставили своя отпечатък върху мен, както се случва с всеки. Но времето не е река — Айнщайн греши по този въпрос — то е огромно проклето стадо бизони, което ви преследва и в крайна сметка успява да ви стъпче в прахта, мъртви и кървящи, със слухов апарат затъкнат в едно ухо и медицинска торбичка за изпражнения затъкната на колана ви, вместо пищов четиридесет и четвърти калибър. Двадесет и две години по-късно аз вече знаех, че Създанието е добрият стар Рико Браунинг, известният подводен каскадьор, в латексов костюм, и ми беше много по-трудно да се потопя в историята, да постигна онова умствено отхвърляне на товара на скептицизма. Обаче успех! Което може би не означава нищо, но може би означава, че стадото бизони още не ме е догонило. Когато скептицизмът най-последно увисна изтласкан там горе, старите емоции ме заляха, както се случи преди

около пет години, когато заведох Джо и дъщеря си Наоми на първия им филм, преиздадена версия на „Снежанка и седемте джуджета“. Във филма има момент, когато, след като Снежанка е отхапала от отровната ябълка, джуджетата я отнасят в гората сред обилно хлипане и подсмърчане. Половината хлапета в публиката плачеха, на другата половина им трепереше долната устна. Комплектът спомени запечатани от тази история беше толкова силен, че за своя изненада дори аз усетих как очите ми овлажняха. Мразех се, задето така лесно се поддавам на подобна манипулация, но манипулацията беше налице и аз се хванах да ридая в брадата си заради няколко рисувани герои. Обаче не Дисни ме манипулираха, аз го направих сам. Плачеше детето в мен, което временно беше събудено и доведено до сълзи... но си струваше да е будно за малко.

Докато вървяха последните две ролки от „Създанието от Черната лагуна“, а тежкият скептицизъм висеше добре балансиран някъде над главата ми, режисьорът Джак Арнолд за пореден път ми демонстрира символите, с които е изписано старото уравнение на класическите приказки — всеки символ е голям и ясно разпознаваем, все едно е написан на детски азбучен куб. Докато гледах, детето се пробуди отново, убедено, че точно така изглежда смъртта. Смъртта идва, когато Създанието от Черната лагуна препречи изхода. Смъртта идва, когато чудовището те спипа.

Накрая героят и героинята, съвсем живи, разбира се, не само оцеляват, но триумфират — точно като Хензел и Гретел. Когато мощните прожекторите на автокиното се бяха включили в края и на екрана се беше появил надписът **„Лека нощ, карайте внимателно“** (придружен от благочестивото предложение **„Посещавайте своята църква“**), за момент се беше появило чувство на облекчение, едва ли не на възкръсване. Но усещането, което се запечата в моя ум, беше онзи кошмар наяве, страхът, че добрите стари Ричард Карлсън и Джулия Адамс със сигурност ще изгубят, а образът, от който не мога да се отърва, е как Създанието бавно и търпеливо прегражда изхода от Черната Лагуна. Дори сега мога да го видя, надничачо над израстващата стена от клони и кал.

Очите му. Древните му очи.

[1] В бейзбола „вечерната двойка“ са два последователни мача, играни в един ден между едни и същи противници пред една и съща публика. Първият мач се играе в късния следобед, вторият привечер. Зрителите имат право да гледат и двете срещи само срещу един закупен билет. Английският термин за тази комбинация, „double-header“ означава буквално „двуглав“. — Б.пр. ↑

[2] В един от любимите ми разкази на Артър Кларк това всъщност са случва. В тази история извънземните пристигат на Земята, след като Голямата война вече се е случила. Към края на разказа, най-ярките умове на тази чужда цивилизация се опитват да разгадаят смисъла на един земен филм, който са открили и са успели да прожектират. Филмът завършва с надписа „Продукция на Уолт Дисни“. Понякога си мисля, че не би могло да има по-добра епитафия за човешката раса или за един свят, където единственото разумно същество, на което му е гарантирано безсмъртие, не е Хитлер, Карл Велики, Албърт Швайцер или дори Исус Христос, а Ричард Никсън, чието име е гравирено върху плоча, поставена на лишената от атмосфера повърхност на Луната. — Б.авт. ↑

ГЛАВА V
РАДИОТО И ХУДОЖЕСТВЕНАТА
РЕАЛНОСТ

Книгите и филмите са чудесни и след малко ще се върнем на тях, но преди това ми се ще да ви поговоря за радиото през петдесетте. Ще започна с моя личен опит и от там ще продължим към по-богатия общ случай.

Аз принадлежа към последната четвърт на последното поколение, което помни ерата на радио драматизациите — активна художествена форма със своя собствена реалност. Това твърдение не е погрешно, но не е и съвсем точно. Истинският златен век на радиото приключи около 1950 г. — годината, с която тази книга започва непретенциозния си опит за медийна историческа справка. Годината, в която аз станах на три години и започнах първата си пълна година ползване на гърнето. Като дете на медийния свят, аз с удоволствие станах свидетел на раждането на рокендрола и проследих шеметното му израстване. Но така се случи, че като дете имах възможност също да присъствам до смъртното ложе на радиото в ролята му на активно художествено средство.

По радиото днес все още вървят някои драматични предавания — „Театър на мистериите“ на CBS например. Намира се също някое и друго комедийно шоу, както отлично знае всеки почитател на онзи трагично некадърен супер герой „Чикънмен“^[1]. „Театър на мистериите“ обаче е някак плосък и безжизнен, нищо повече от обикновен куриоз. Изчезнал е онзи тежък емоционален заряд, който се носеше откъм радиото, когато вратата на „Светая светих“ се отваряше със скърцане всяка седмица или по време на „Измерение X“, „Аз обичам загадки“ или в ранните дни на „Под напрежение“. Въпреки че слушам „Театъра“, когато мога (и мисля, че Е. Г. Маршал е чудесен водещ), не бих ви го препоръчал. То е изостанала отломка — като стара кола, която все още крета едва-едва — или последната птица от изчезващ вид. Още по-точно казано, „Театър на мистериите“ на CBS е като електрически кабел, по който е вървял убийствено мощен електрически заряд и който сега лежи студен и безполезен. „Приключенията на Чикънмен“, комедийно шоу, излъчвано в цялата

страна, е доста по-добро (но това е типично за комедията, която като жанр въздейства еднакво силно на слуха и на зрението), обаче некадърният, спънат Чикънмен е въпрос на вкус, като смъркането на енфие или яденето на охлюви. Моята любима случка от кариерата му е, когато се качва на градския автобус, спретнат в своите ботуши, трико и пелерина, и установява, че поради липсата на джобове, няма десет цента за билет^[2]. Но колкото и да е забавен Чикънмен, препъвайки се от една трагикомична ситуация в друга, плътно следван от грижовната си еврейска майка, приносителка на добри съвети и пилешка супа със сухари, той никога не успява да концентрира особено вниманието ми. Освен може би в онзи безценен момент, когато стои пред шофьора, увесил нос и с пелерина смотана между краката. Усмиввам се на Чикънмен, понякога дори се кикотя, но никога не се е случвало да се пръскам от смях, както когато Фибър Макгий, неудържим като самото време, се насочва към прословутия си килер в коридора или Честър Райли^[3] подхваща неловък разговор със своя съсед, погребалния агент Дигър Одел („истински симпатяга“).

Сред радиопрограмите, за които имам ясен спомен, само „Под напрежение“ на CBS попадаше в злокобния жанр.

Дядо ми (онзи, който на младини беше работил за Уинслоу Хоумър) и аз заедно проследихме предсмъртните мъки на радиото. За своите осемдесет и две години той беше относително здрав и сърцат мъж, но нищо не му се разбираше, защото имаше голяма брада и беше останал без зъби. Когато говореше — понякога доста пространно — само майка ми разбираше какво казва. „Гизен-гропен фъза грръп?“ се случваше да ме попита той, докато седяхме и слушахме неговото настолно радио Филко. „Точно тъй, Дядко“, отговарях аз, без да имам каквато и да била идея с какво съм се съгласил. Радиото обаче ни сближаваше.

По онова време, около 1958 г., баба ми и дядо ми живееха заедно в един салон, превърнат в комбинация между спалня и всекидневна — най-голямата стая в една малка къща в Нова Англия. Той все още шаваше, ако и едва-едва, но баба ми беше сляпа, прикована на легло и в резултат от високото кръвно, доста наедряла. Понякога умът ѝ се проясняваше, но през повечето време ни заливаше с безкрайни тиради, настоявайки да нахраним конете, да сложим преградата на огнището или да ѝ помогнем да се изправи, за да изпече пай за вечеря. Понякога

говореше с Флоси, една от сестрите на майка ми. Флоси беше починала от гръбначен менингит преди четиридесет години. Та ето какво беше положението в онази тяхна стая: дядо ми беше с ума си, но нищо не му се разбираше; баба ми говореше ясно, но умът ѝ беше изгубен в старческата деменция.

Някъде между двамата попадеше радиото на Дядко.

В радио вечерите аз придърпвах стол в дядовата половина на стаята, а той запалваше една от огромните си пури. След това удряше гонгът на „Под напрежение“ или Джони Долар започваше седмичното си обобщение чрез уникалния (поне доколкото ми е известно) метод на изброяване на разнообразните си покупки. Или чувахме гласа на Бил Конрад в ролята на Мат Дилън — дълбок и някак неопишимо уморен: „Човек става бдителен... но и малко самотен.“ И досега миризмата на силна пура в малко помещение връща собствените ми безплътни спомени: неделна радио вечер с моя дядо. Проскърцването на врати-хармоники, дрънкането на шпори... или писъците в края на онзи класически епизод от „Под напрежение“: „*Ти умря снощи...*“

Те наистина измираха една по една, тези последни радио програми. Първо се простихме с Джони Долар — той тегли чертата на сметките си веднъж завинаги и се пренесе там, където си прекарват времето пенсионирани застрахователни детективи. Около година по-късно го последва „Барутен дим“. Телевизионните зрители вече свързваха лицето на Мат Дилън (което десетина години само си бяха представяли) с физиономията на Джеймс Арнес; Кити — с Аманда Блейк; Доктора с Милъбърн Стоун, а Честър, разбира се, с лицето на Денис Уивър. Лицата и гласовете им засенчиха гласовете, долитали от радиото, и дори сега, двадесет години по-късно, тъкмо ентузиазираният, леко писклив глас на Уивър изплува в паметта ми, като се сетя как Честър Гууд куцука настървено през Додж Сити и вика: „Господин Дилън! Господин Дилън! Имаме си неприятности в Лонгбранч!“

Старата страхотия „Под напрежение“ се задържа най-дълго, но дотогава телевизията вече беше демонстрирала способността си да създава свои собствени ужаси. Както „Барутен дим“, и „Светая светих“ беше преминало от радиото към телевизията, скърцащата врата най-после станала видима. Видът ѝ, разбира се, беше доволно ужасен — разкривена, покрита с паяжини — но донякъде носеше и облекчение.

Нищо не би могло да изглежда толкова ужасно, колкото звукът на онази врата беше загатвал. Ще ви спестя поучителните тиради относно това защо радиото загина или как неговият формат превъзхожда телевизията по отношение на изискванията към въображението на слушателите (макар че ще стане дума за това, когато говорим за великия Арк Обоулър^[4]), защото радио драмата и без това е прекалено анализирана и са ѝ посветени твърде много надгробни слова. Носталгията е полезна в малки количества и мисля, че аз вече си взех дозата.

Искам обаче да ви поговоря за въображението като инструмент в занаята и в изкуството да плашиш хората до смърт. Идеята поначало не е моя. Чух я за първи път от Уилям Ф. Нолън на световната фентъзи конвенция през 1979 г. Нищо не е толкова страшно, както онова, което се крие зад затворената врата, заяви Нолън. Приближавате вратата в изоставената стара къща и чувате, че нещо драска по нея отвътре. Публиката затаява дъх заедно с героя, докато той/тя (по-често тя) приближава вратата. Героят отваря вратата и зад нея има триметрово насекомо! Публиката крещи, но в този конкретен писък има и нотка облекчение. „Триметровата буболечка е ужасна“, мислят си те, „но не е непоносима. Аз се опасявах, че може да е тридесетметрова.“

Нека разгледаме най-плашещата сцена в „Подмененото дете“. Героинята (Триш Ван Девиър) се втурва към обитаваната от призраци къща, която е наел новият ѝ приятел (Джордж Скот), като смята, че той има нужда от нейната помощ. Скот изобщо не е в къщата, но поредица приглушени шумове я подвежда, че е там. Зрителите наблюдават като хипнотизирани как Триш изкачва стълбите до втория етаж, до третия и накрая се промъква по тясната, пълна с паяжини стълба към тавана, където преди около осемдесет години едно малко момче е било убито по особено неприятен начин. Когато жената стига таванската стая, инвалидната количка на момчето внезапно се завърта и се спуска след нея, като я преследва, пищяща надолу по стълбите и по коридора, за да се преобърна накрая близо до входната врата. Публиката крещи докато празната количка преследва дамата, но истинското изплашване вече се е случило. Истинският страх обзема зрителите, докато камерата проследява онези дълги сумрачни стълби и всички си представят какво би било да ги изкачват към някакъв надвиснал неясен ужас.

Когато предложи примера за гигантското насекомо зад вратата, Бил Нолън говореше като кино сценарист, но идеята е приложима за всяко изразно средство. Онова, което се спотайва зад таванската врата, никога не е толкова страшно, колкото самата врата и стълбите, водещи до нея. И тъкмо затова възниква следният парадокс: художествено формулираният ужас винаги е разочарование. Типична ситуация, в която никой не печели. Можете да сплашвате хората чрез неизвестното дълго време (класически пример за това, посочен от Бил Нолън, беше филмът на Жак Турнър с Дейна Андрюс „Проклятието на демона“), но рано или късно, както в покера, трябва да си покажете картите. Трябва да отворите вратата и да покажете на публиката какво има зад нея. И ако буболечката зад вратата се окаже висока не три, а тридесет метра, зрителите въздъхват облекчено (или пицят облекчено) и си мислят: „Тридесетметровата буболечка е ужасна, но не е непоносима. Аз се опасявах, че може да е триста метра висока.“ Работата е там — и като се има предвид с какви страхотии сме се сблъскали в нашата история като Дахау, Хирошима, детските кръстоносни походи, глада в Камбоджа и случилото се в Джоунстаун, Гвиана^[5], това е от изключителна полза за човечеството — че човешкото съзнание може да възприеме почти всичко... което означава, че хорър авторите имат проблем, подобен на проблема, измъчващ фантастите, опитващи се да измислят правдоподобно пътуване със скорост по-голяма от скоростта на светлината.

Открай време съществува едно подразделение хорър автори (към което аз не принадлежа), които смятат, че най-доброто решение на горния проблем, е вратата да си остане затворена. Класическият пример тук — който дори включва съвсем конкретна врата — е екранизацията, направена от Робърт Уайз на романа на Шърли Джаксън „Свърталище на духове.“ Сюжетно книгата и филмът не се различават особено, но са много различни по своя тон, гледна точка и краен ефект. (Говорехме си за радиото, нали така? Е, рано или късно ще се върнем на тази тема.) По-късно ще се занимаем с великолепия роман на мис Джаксън, но нека засега разгледаме филма. Антрополог (Ричард Джонсън), чието хоби е издирването на призраци, кани трима души да прекарат с него лятото в печално известната Хил Хаус, където в миналото са се случили разнообразни неприятни случки и където от време на време е възможно да са били забелязвани призраци. В групата

влизат две дами, които имат опит с този невидим свят (Джули Харис и Клер Блум) и безхаберният племенник на настоящия собственик на къщата (в ролята Ръс Тамблин, онзи танцуващ глупчо от филмовата версия на „Уестсайдска история“).

При пристигането им икономката, госпожа Дъдли, ги посреща със своето кратко, ясно и смразяващо слово: „Най-близките къщи са чак в града. Никой не доближава това място. Затова никой няма да ви чуе ако крещите. През нощта. В мрака.“

Разбира се, думите на госпожа Дъдли се потвърждават, и то съвсем скоро. Четиримата обитатели са подложени на поредица от все по-големи страхотии, докато накрая дори веселякът Люк заявява, че имотът, който така се е надявал да наследи, трябва да се изгори до основи, а земята да се посипе със сол.

За нашите цели най-интересното нещо в този филм е, че така и не виждаме що за чудо витае в къщата Хил Хаус. Там определено има нещо. Нещо държи ръката на ужасената Елинор през нощта — тя си мисли, че е била Тео, но на следващия ден открива, че тя дори не е била близо до нея. Нещо гръмовно блъска по вратата. И съвсем в тон с това, което обсъждаме, нещо кара вратата да се издуе гротескно навътре докато заприлича на вдлъбнат балон. Тази гледка е толкова необичайна, че умът я възприема като страховита. Както би казал Нолън, нещо драска по вратата. В действителност, ако се абстрахираме от чудесната актьорска игра и режисура и от великолепната черно-бяла картина на Дейвид Болтън, тази продукция на Уайз е един от много малкото съществуващи радио хорър филми. Нещо драска по онази великолепно украсена, резбована врата... но Уайз решава никога да не я отвори.

Лъвкрафт би отворил вратата... но съвсем малко. Ето финалната записка в дневника на Робърт Блейк от разказа „Обитател на мрака“, посветен на Робърт Блох:

Усещането за разстояние изчезна... далечното е близо, близкото е далече. Няма светлина... няма стъкло... виждам онази камбанария... онази кула... прозорец... чувам Родрик Ашър... луд съм или полудявам... онова нещо бесува из кулата... аз съм то и то съм аз... искам да

се измъкна... трябва да се измъкна и да обединя силите...
то знае къде съм...

Аз съм Робърт Блейк, но виждам кулата в мрака. Има някаква чудовищна миризма... сетивата се променят... капациите на онзи прозорец в кулата се напукват и поддават... аз бих... нгх... игх...

Виждам го... идва тук... адски вихър... титанично привидение... черни крила... Йог Сотот да ми е на помощ... онези горящи триъгълни очи...

И така историята приключва като ни оставя с най-бегла идея за мрачния обитател на Робърт Блейк. „Не мога да го опиша“, заявяват ни герой след герой. „Ако го направя, вероятно ще полудеете от страх.“ На мен обаче не ми се вярва. Мисля си, че Уайз, както и Лъвкрафт преди него, отлично са разбирали, че отварянето на вратата в деветдесет и девет процента от случаите ще разруши хипнотичния ефект, постигнат от добрия хорър. „Мога да понеса това“, казва си публиката и, бам!, ето че губите мача съвсем в последните минути.

Аз лично не одобрявам този метод — да оставим вратата да се издува, но да не я отваряме — защото мисля, че писателите, които го използват, не се стремят към победа, а към равенство. Все пак съществува (или поне може да се постигне) онзи един последен процент, който именно е свързан с идеята за отхвърляне на скептицизма. Затова аз съм по-склонен по някое време широко да разтворя вратата, да си покажа картите. И ако това накара зрителите да викат от смях, вместо от страх, ако те ясно виждат ципа в костюма на чудовището, тогава трябва просто да запретнеш ръкави и да опиташ пак.

Най-вълнуващото нещо у радиото в неговия разцвет, беше, че там изобщо не съществуваше въпросът да се отвори ли вратата или не. На радиото, заради самата му същност, му беше спестена тази дилема. Слушателите между 1930 г. и 1950 г. не са имали никакви визуални очаквания за удовлетворяване в своята художествена реалност.

Какво да кажем тогава за днешната реалност? За целите на сравнението и контраста нека използваме друг пример от киното. Един класически страшен филм, който аз все пропусках да гледам като дете,

беше „Хората котки“ на Вал Лютън, режисиран от Жак Турнър. Заедно с „Изроди“, това е един от филмите, които се споменават, когато разговорът се завърти около въпроса „Що е то добър хорър филм?“. В същата група вероятно попадат „Проклятието на демона“, „Посред нощ“ и „Промъквачото се незнайно“, но нека засега се ограничим до филма на Лютън. Много хора го помнят с „топли“ чувства от детството си като филм, който им е изкарал акъла от страх. Обикновено се споменават две отделни сцени. И в двете участва Джейн Рандолф, „доброто момиче“, което си пати от „лошото момиче“, Симоун Саймън (която, ако трябва да сме честни, е не по-злонамерена от горкия Лари Талбът в „Човека вълк“). В първата сцена госпожица Рандолф е хваната в капана на опустял закрит плувен басейн, докато към нея се промъква страховита дива котка. В другата сцена героинята върви през Централ Парк, а котката я следва и приближава все повече и повече... приготвя се да скочи... публиката чува задавено ръмжене... и се оказва, че това са само спирачките на пристигащия автобус. Госпожица Рандолф се качва на автобуса, а зрителите остават примрели, но и облекчени, понеже им е ясно, че нещастieto е било избегнато на косъм.

Що се отнася до психологическото му въздействие, няма да се опитвам да ви убедя, че „Хората котки“ е добър или даже велик американски филм. Почти съм сигурен, че е най-добрият филм на ужасите за четиридесетте години. В основата на мита за хората котки — въркокотките, ако щете — лежи дълбок сексуален страх. Като дете на Айрина (госпожица Саймън) е било втълпено, че проявите на страст ще я превърнат в котка. Въпреки това, тя се жени за Кент Смит, който е тъй пленен от нея, че я приема за жена, макар да осъзнава, че ще прекара сватбената си нощ — а и повечето нощи след това — на дивана. Нищо чудно, че в крайна сметка горкия човек търси утеха при Джейн Рандолф.

Но да се върнем на споменатите две сцени. Сцената при басейна е доста въздействаща. Лютън, точно като Станли Кубрик в „Сиянието“, е майстор на контекста — осветява сцената идеално и контролира всяка променлива. Накъдето и да погледнем, картината изглежда реалистична — от стените, покрити с фаянсови плочки и плискането на водата в басейна, до лекото ехо, когато госпожица Рандолф проговаря (за да зададе вечния класически въпрос: „Кой е там?“).

Сигурен съм, че и сцената в Сентрал Парк е вършела отлична работа за времето си, но днес просто не минава. Дори в дълбоката провинция публиката по-скоро би се забавлявала при вида ѝ.

Когато най-после успях да гледам този филм, бях вече възрастен и доста се чудих за какво е била цялата врява. Мисля, че все пак проумях защо сцената с дебненето в парка е въздействала на публиката по онова време, но днес вече не върши работа. Дължи се на нещо, което филмовите техници биха нарекли „състояние на техниката“, а аз наричам просто „художествена реалност“.

Ако имате възможност да гледате „Хората котки“ по телевизията или в някое ретро кино, обърнете особено внимание на сцената, в която Айрина дебне Джейн Рандолф, докато тя бърза да хване автобуса. Вгледайте се добре и ще видите, че това изобщо не е Сентрал Парк, а снимачна площадка във филмово студио и не е трудно да се обясни защо е така. Турнъор, който държал да има пълен контрол върху светлината^[6], нямал друг избор, освен да снима в студио, вместо на открито. „Състоянието на техниката“ през 1942 г. не позволявало нощни снимки на открито. Затова — вместо да снима през деня с много тъмен филтър, техника, която изглежда дори още по-фалшиво — Турнъор съвсем разумно избира снимачната площадка. За мен е особено интересно, че четиридесет години по-късно Станли Кубрик постъпи по същия начин със „Сиянието“. Също като Лютън и Турнъор, Кубрик е режисьор с изключителен усет към нюансите на светлината и сянката.

Зрителите в онези години не са усещали никаква фалшива нотка, защото въображението им е било привикнало към ефекта от снимачната площадка. Студийните снимки са били приемани за нещо нормално, както ние приемаме, че за някои пиеси (като например „Нашият град“ на Торнтън Уайлдър) е подходяща „гола“ сцена и само един-два декора — нещо, което би стъписало викторианската театрална публика. Дори да приемат концепцията за голата сцена, зрителите от онова време не биха могли да изпитат пълното емоционално влияние на пиесата и „Нашият град“ по никакъв начин не би се вписала в тяхната „художествена реалност“.

По същата причина аз не мога да възприема сцената в Сентрал Парк като реалистична. Докато камерата следва госпожица Рандолф всичко около нея сякаш ми крещи „Фалш! Фалш! Фалш!“. Вместо да

съм погълнат от съдбата на дамата, която може всеки момент да бъде нападната, вниманието ми е ангажирано от очевидно картонената стена на заден план. Докато спирачките на пристигащия автобус имитират писъка на дива котка, аз се чудя дали е било трудно да вкарат истински нюйоркски градски автобус в студиото и дали ония храсти са истински или изкуствени.

Художествената реалност се променя и онази умствена територия, в чиито рамки въображението може да се развихри с пълна сила (както Род Сърлинг я беше нарекъл изключително точно „Зоната на здрача“, вече популярен американски израз), вечно варира. През шестдесетте, десетилетието, когато аз гледах повече филми, отколкото когато и да било преди това, състоянието на техниката вече беше напреднало дотам, че студийната снимачна площадка почти не се ползваше. Новите бързи филмови ленти вече позволяваха да се снима при всякаква естествена светлина. През 1942 г. Вал Лютън не е могъл да снима в Централ Парк през нощта, но в „Бари Линдън“ Станли Кубрик е снимал няколко сцени на свещи. Това е колосален технически напредък, с доста парадоксален ефект: той ограбва запасите на нашето въображение. Вероятно осъзнавайки този факт, Кубрик е взел радикалното решение да се върне към студийната снимачна площадка за следващия си филм, „Сиянието“^[7].

Може би ще попитате какво общо има всичко това с радио драмата и с въпроса дали да се отвори вратата пред чудовището, но темите всъщност са пряко свързани. Точно както зрителите от четиридесетте и петдесетте са приемали Лютъновата версия на Централ Парк за чиста монета, така и радиослушателите са вярвали на всичко, което са им казвали водещите, говорителите и актьорите по радиото. Визуалната реалност е съществувала, но е била крайно податлива и неограничена от конкретни очаквания. Когато чудовището изплува в ума ви, по гърба му не се вижда цип, то е идеално. Когато съвременният слушател чуе стари радио записи на „Бална зала“, той не приема, че чува истински бал, точно както аз не приемам картонените камъни на Лютън за автентични. Хората днес осъзнават, че на записа са чува чисто и просто как водещият пуска музика в студиото. За слушателите тогава обаче Балната зала сякаш се е материализирала от нищото. Човек можел почти да види мъжете в техните фракове, жените с елегантните им рокли и ръкавици до лактите, блесналите стенни

лампи и оркестъра, дирижиран от Томи Дорси, издокаран в елегантно бяло сако. Или, както се случило с печално известната адаптация на Орсън Уелс на „Война на световете“, представена от Мъркюри Тийтър за един Хелюин (един празник, който милиони американци дълго няма да забравят), полето на въображението било разтеглено до там, че да докара хората до масова истерия. Ако това предаване беше излъчено по телевизията, нямаше да има същия ефект, но по радиото не се виждат циповете по гърба на марсианците.

Пред радиото изобщо не стоеше въпросът дали да отвори вратата или не, защото радиопрограмите директно влагаха активите си в банката на въображението, вместо да теглят средства от името на „състоянието на техниката“. Радиото създаваше своя реалност.

[1] Човекът пиле. — Б.пр. ↑

[2] А има и хора, които изобщо не възприемат Чикънмен. Моят добър приятел Мак Макътчън веднъж пусна целия албум с приключенията на героичното пернато на група приятели, които просто седяха и слушаха с любезни празни изражения на лицата. Никой дори не се засмя. Както казваше Стийв Мартин в „Гаднярът“: „Махайте тези охлюви от чинията й и й донесете сандвич със сирене, както ви бях поръчал поначало.“ — Б.авт. ↑

[3] „Фибър Макгий и Моли“ — изключително популярен комедиен радио сериал; „Животът на Райли“ — телевизионен комедиен сериал с главен герой Честър Райли. — Б.пр. ↑

[4] Арк Обоулър — (1909–1987) — американски драматург, сценарист, писател, продуцент и режисьор, работил в радиото, телевизията, театъра и киното. — Б.пр. ↑

[5] През 1978 г. 912 последователи на сектата Народен храм в Джоунстаун, Гвиана, се самоубиват по нареждане на водача си, Джим Джоунс. — Б.пр. ↑

[6] Уилям Ф. Нолън казва за този филм, че най-силно впечатление му е направило редуването на „светлина-сянка-светлина-сянка“, докато камерата следва госпожица Рандолф. Ефектът наистина е доста злокобен. — Б.авт. ↑

[7] Трябват ли ви още примери за това как се променя художествената реалност, независимо дали ни харесва или не? Помните ли сериала „Бонанза“, който вървеше по NBC сякаш в

продължение на хиляда години? Вече го излъчват из цялата страна. Вгледайте се в декора, представляващ жилището на семейство Пондероса — предния двор, всекидневната — замислете се, как изобщо сте могли да повярвате, че всичко това е „истинско“. Изглеждало ни е истинско, защото бяхме свикнали телевизионните сериали да се снимат на студийна площадка докъм средата на шестдесетте. Днес дори телевизионните продуценти не снимат екстериор в студиото. За добро или зло, състоянието на техниката е напреднало. — Б.авт. ↑

Първата ми среща с истинско хорър произведение беше една адаптация на „Марс е раят“ на Рей Бредбъри, излъчена в „Измерение Х“ около 1951 г., което означава, че съм бил към четиригодишен. Помолих за разрешение да слушам предаването, но майка ми отказа, защото щяло да стане твърде късно, пък и било прекалено стресиращо за едно дете.

При друг случай майка ми беше разказала как сестра ѝ едва не си прерязала вените по време на онази злополучна адаптация на „Война на световите“. Леля ми изобщо не действала прибързано. По-късно обяснила, че гледала навън през прозореца на банята и нямала намерение да направи разрезите, докато не види смъртоносните марсиански кораби да се задават на хоризонта. Предполагам може да се каже, че за леля ми предаването на Уелс се оказало твърде стресиращо. Думите на майка ми ме следват през годините като тягостен сън, който сякаш никога не свършва: „Твърде стресиращо... стресиращо... стресиращо...“.

Промъкнах се до вратата и слушах, въпреки забраната, и тя се оказа права — колкото си искаш се стресирах.

Космически пътешественици кацат на Марс. Само дето това изобщо не прилича на Марс, а изглежда точно като добрия стар Грийнтаун, Илинойс, и обитателите му са най-близките приятели и роднини на космонавтите. Майките им са там, любимите им, старият полицай Кланси, началната учителка госпожица Хенрис. На Марс Лу Гериг все още забива бейзболната топка далеч над оградата за отбора на Янките.

Марс е раят, решават космическите пътешественици. Местните приемат земния екипаж в домовете си, където гостите спят безметежно, заситени с хамбургери и наденички, и с маминия ябълков пай. Само един сред тях подозира кръвосмразяващата истина и се оказва прав. И още как! Но дори и той се отърсва от заблудите си твърде късно... защото през нощта познатите обични лица започват да се топят, да се разтичат и да се променят. Любвеобилните мъдри очи се

превръщат в катранени ями, пълни с убийствена омраза. Розовобузестите лица на баба и дядо се издължават и пребледняват. Носът се превръщат в набръчкан хобот, устата — в зейнала паст. Нощта се изпълва с промъквачи се страхотии, с безнадеждни писъци и късно осъзнат ужас, защото Марс изобщо не е рай, а адско обиталище на омраза, заблуда и смърт.

Онази нощ не си спях в леглото. Останах да спя на прага на вратата, където осезаемата разумна светлина на лампата в банята осветяваше лицето ми. Такава беше силата на радиото в своя апогей. Сянката, уверявах ни в началото на всеки епизод, има „силата да замъглява човешкия ум“. Струва ми се странно, че когато става дума за художествената измислица в медиите, тъкмо телевизията и киното успяват да замъглят онази част от ума ни, където се подвизава въображението, и го правят чрез диктатурата на визуалната художествена реалност.

Ако приемете, че въображението, това е създание на ума, притежаващо стотици възможни форми (представете си например, че Лари Талбот е обречен да се превръща не само в създание, подобно на вълк при всяка пълна луна, а в цяла поредица зверове, от въркоакула, до въркобълха), тогава една от тези форми ще е разбеснялата се горила, опасен звяр, неподлежащ на контрол.

Ако това ви се струва твърде мелодраматично, помислете за децата си или за децата на ваши близки (изобщо не се занимавайте със собственото си детство, дори да си спомняте някои събития с известна точност, спомените за емоционалното състояние в детството ви ще са напълно погрешни), които просто не са в състояние да изключат светлината в коридора или да слязат в мазето, или да си вземат палтото от дрешника, защото са чули или видели нещо, което ги е изплашило — и дори не е нужно да е било филм или телевизионно предаване. Вече споменах страховитата вечерна двойка, а Джон Д. Макдоналд разказва как синът му седмици наред изпитвал ужас от нещо, наречено „Зеления косач“. Накрая Макдоналд и жена му открили за какво става дума — по време на вечеря, техен гост бил споменал Мрачния косач, но синът им не чул добре^[1]. По-късно Макдоналд използвал „зеления косач“ за заглавие на една от историите си за Травис Макджий.

Едно дете може да се изплаши от какво ли не, затова възрастните са приели, че да се тревожат твърде много за това, би застрашило всяка

възможна връзка с децата им. Човек започва да се чувства като войник, попаднал сред минно поле. При това има още един фактор, който усложнява ситуацията — понякога ние умишлено плашим децата си. Някой ден, предупреждаваме ги ние, пред вас може да спре черна кола и непознат мъж да ви предложи бонбони и да ви повози. Този човек е Лош (ще рече Торбалан) и ако някога го видите, вие никога, никога, никога...

Или: хайде, вместо да оставим това зъбче за Фейта на зъбките, Джийни, да го пуснем в тази бутилка кола. До утре зъбчето ще е изчезнало, защото колата ще го е разяла. Така че следващият път, като ти се намира четвърт долар и се чудиш какво да си купиш...

Или: децата, които си играят с огъня, подмокрят леглото, така че недей...

Или вечният фаворит: не лапай това нещо, не знаеш къде е било.

Повечето деца се справят със страховете си доста добре... в повечето случаи. Формите, танцуващи във въображението им, са толкова разнообразни, толкова безкрайно различни, че горилата изскача от колодата само от време на време. Освен да се тревожат за това, което се крие в дрешника или под леглото, те са заети да си се представят като пожарникари и полицаи (въображението в ролята на Идеалния Благороден Рицар), като майки и медицински сестри, супер герои от всякакъв вид, като собствените си родители — облечени във вехтите им дрехи на тавана и кикотеци се пред старото огледало, което им показва бъдещето по най-безобиден начин. На децата им се налага да изпитват широка гама емоции — всичко от любов до скука, да ги изпробват като обувки.

И все пак, понякога горилата се измъква на свобода. Децата разбират, че тази форма на тяхното въображение трябва да се държи под ключ („Това е само филм, нали? Не може да се случи наистина?“... или както Джудит Виорст пише в една от своите великолепни детски книжки: „Мама казва, че няма призраци, вампири и зомбита... обаче...“). По принцип обаче преградите в детския ум са доста по-паянтови от тези на възрастните. Не вярвам, че съществуват хора без въображение (макар да съм се убедил, че има такива, на които им липсва всякакво чувство за хумор), но понякога изглежда точно така, защото някои хора изграждат не просто клетка за горилата, а същински банков сейф с все секретните ключалки.

Веднъж споменах в едно интервю, че повечето големи писатели имат любознателен детски израз на лицата си и това важи с двойна сила за авторите на фантазии. Това вероятно е най-забележимо на лицето на Рей Бредбъри, който все още изглежда като момчето, което е бил в Илинойс, независимо, че е прехвърлил шестдесетте и има прошарена коса и дебели очила. Робърт Блох все още има лицето на шестокласника майтапчия, клоуна на класа, ако щете, въпреки че също е над шестдесетте (колко точно над не смея да предположа, за да не насъска Норман Бейтс^[2] по мене). Това е лицето на момчето, което се скатава на задния чин — поне, докато учителят не му нареди да седне най-отпред, а това не отнема много време — и скрибуца с длани по повърхността на чина си. Харлън Елисън има лицето на жилаво градско хлапе, достатъчно уверено в себе си, та да проявява великодушие в повечето случаи, но напълно способно да ви разкатае фамилията, ако нещо му се отваряте.

Това изражение, което се опитвам да опиша (или по-скоро да илюстрирам, защото точното описание е невъзможно), вероятно е най-ясно отпечатано на лицето на Исаак Башевис Сингер, който, макар да е обявен за „нормален“ литературен автор от критиката, е отделил една съществена част от кариерата си за изброяването и класифицирането на дяволи, ангели, демони и дибуци^[3]. Вземете някоя книга на Сингер и хубавичко разгледайте снимката му (като свършите със снимката, нищо не пречи да прочетете и самата книга, нали?). Вярно, на пръв поглед ще видите старческо лице, но то е само на повърхността и отдолу съвсем ясно прозира момчешката физиономия. Особено в очите му — млади и ясни.

Една от причините за тези „младолики“ физиономии, вероятно е фактът, че авторите на фантазии много си харесват горилата и никога не са си давали труд да укрепват клетката ѝ. Затова част от тях така и не завършват архивирането на въображението, което е неотменна част от порастването и придобиването на ограничения светоглед, абсолютно задължителен за всеки уважаващ себе си възрастен. Един от парадоксите на хорър жанра и фантазията като цяло е, че авторите приличат на мързеливите прасенца, които си построили къщи от слама и клонки. Но вместо да си научат урока и да си построят новата къща от тухли като разумния си по-голям брат (завинаги запечатан в съзнанието ми с инженерската шапка, която носеше във версията на

Дисни) писателите отново и отново си строят паянтови сламени колиби. Защото по някакъв побъркан начин на тях им харесва, когато големия лош вълк дойде и ги издуха, точно както им харесва, когато горилата се измъкне от клетката си.

Повечето хора не пишат фантазии, разбира се, но почти всички разбират, че от време на време им е нужно да подхранят въображението си. Ясно им е, че въображението се нужда от доза фантазия, както тялото се нуждае от витамини или йодирана сол за избягване на проблеми с щитовидната жлеза. Фантазията е солта на ума.

По-рано говорих за отхвърляне на скептицизма — класическото определение на Колридж за онова, което се очаква от читателя, потърсил гореща доза фантазия в някой разказ, роман или поема. С други думи, читателят трябва да се съгласи от време на време да пуска горилата на воля. А когато види ципа на гърба ѝ, тя бързо ще се прибере обратно в клетката си. Докато човек закръгли четиридесет, тя вече е прекарала в тази клетка доста време. Толкова дълго, че може да не ѝ се иска да излезе. Понякога може да се наложи да я сръчкате. Но може и да откаже да се появи.

Разглеждана по този начин, художествената реалност се превръща в нещо, което е безкрайно трудно да се манипулира. Разбира се, филмите го постигат, ако не беше така, обемът на тази книга щеше да е с около една трета по-малък. Като пропуска визуалната част, радиото развива един изключителен инструмент (но и потенциално опасен, както ясно демонстрират масовите вълнения след излъчването на „Война на световите“^[4]) за отваряне ключалката на клетката, в която се крие горилата. Независимо от носталгията, която изпитваме по радиото обаче няма как да се върнем назад и да пресъздадем творческия потенциал на радио ужаса. Тази конкретна ключалка е размазана отдавна от простия факт, че, за добро или зло, ние вече очакваме да ни сервират достоверни на вид картини, като част от художествената реалност. Дали ни харесва или не, това няма да се промени.

[1] На английски думите „grim“ — „мрачен“ и „green“ — „зелен“ звучат подобно. — Б.пр. ↑

[2] Норман Бейтс — главен герой в екранизирания роман на Робърт Блох „Психо“. — Б.пр. ↑

[3] В еврейската митология дибук е злонамерен дух, обсебващ живите, вероятно душа на мъртвец, изгубена между света на живите и на мъртвите. — Б.пр. ↑

[4] Или Хитлер например. Днес ние свързваме неговата пропаганда с филмовите ленти, но забравяме, че през тридесетте той е използвал радиото с брутална ефективност. Убеден съм, че ако беше имал шанса да се появи в някое телевизионно предаване, песента му щеше да бъде набързо изпята. — Б.авт. ↑

3

Почти приключвам краткото си обсъждане на радиото — ако продължа, рискувам да заприличам на онези кино манияци, които цяла вечер ви обясняват, че Чарли Чаплин е най-великият от всички актьори, а италианските уестърни на Клинт Ийстуд са върхът на екзистенциално абсурдисткото движение. Но няма как да пропусна ключовата фигура в този медиен формат — не Орсън Уелс, а Арк Обоулър. Първият сценарист със свой собствен национален радио сериал, смразяващата поредица „Светлините угасват“.

Първоначално „Светлините угасват“ е излъчвано през четиридесетте, но достатъчна част от предаванията са повтаряни през петдесетте и даже шестдесетте, та да попаднат в моята времева рамка тук.

Епизодът, който си спомням най-ясно, повторен в „Измерение Х“, е „Пилешкото сърце, което погълна света.“ Обоулър, както доста творци, изявяващи се в хорър жанра — Алфред Хичкок е друг ярък пример — са изключително чувствителни към тънкия черен хумор, присъщ на страшните истории. Най-ясно това си личи тъкмо в историята за пилешкото сърце, на която слушателят не може да не се разкикоти, макар в същото време да го побиват тръпки.

„Само преди дни ти ме попита как според мен ще свърши светът“, обръща се ученият, който неволно е обрекъл на гибел нищо неподозиращия свят, към своето протеже, докато двамата летят в малкия самолет на 1500 метра височина над раздуващото се пилешко сърце. „Помниш ли какво ти отговорих? О, какви само научни пророчества ти изложих — въртенето на планетата... ентропия... но ето каква е действителността, Луис! Това е краят на човечеството! Не в адския огън на атомен взрив... не във величественото избухване на свръхнова... не в покоя на студената бяла тишина, а това! Пълзящата, поглъщаща плът под нас. Каква космическа подигравка, не мислиш ли, Луис? Краят на човечеството... заради едно пилешко сърце.“

„Не“, бръщолеви Луис, „аз не мога да умра. Ще намеря безопасно място за кацане...“

Но точно в този момент равномерното бръмчене на самолетния двигател се накъсва и пресича. „*Падаме!*“, крещи Луис.

„*Краят на човечеството*“, обявява докторът гръмовно и двамата се забиват директно в пилешкото сърце. Чуваме неговите равномерни удари все по-силно... и по-силно... докато накрая с един гнусен плясък епизодът приключва. Истинският гений на Обоулър се изразява в това, че след края на „*Пилешкото сърце*“, на слушателя едновременно му е смешно и му се повдига.

„*Бомбардировачи в готовност*“, започваше една стара радио реклама (чува се бръмченето на самолетни двигатели и в ума на слушателя изниква небе, задръстено с черни изтребители). „*Пуснете сладоледените бомби в пролива Паджет*“, продължаваше командата (скрибуцащ звук при активиране на хидравликата, отваряща гнездата на бомбите; характерно свистене при пускането им и накрая шумно цопване във водата). „*Шоколадов сироп на линия... битата сметана... пуснете захаросаните черешки!*“ Чува се звукът от разливащия се шоколадов сироп, съскането на шприцованата сметана, а накрая и тежкото тупване на черешите. Колкото и да е абсурдна описаната картина, умът реагира на тези стимули. В съзнанието изникват поредица гигантски мелби, израстващи в пролива Паджет като странни вулкани, всеки увенчан с по една гигантска захаросана череша. Дори виждаме как тези отровно червени черешки падат от небето и се забиват в сметаната, отваряйки грамадни кратери. За всичко това можете да благодарите на гения на Стан Фрибърг.

Арк Обоулър, вечно кипящ от идеи интелигентен човек, който има принос и към киното („*Петима*“, един от първите филми на тема оцеляване на човечеството след евентуална трета световна война, е негово дело) и класическия театър, се възползва от двете основни предимства на радио формата. Първо, податливостта на човешкия ум на внушение, готовността му да види това, което се описва, без значение колко е абсурдно. И второ, фактът, че страхът и ужасът ни заслепяват, разбиват изградените ни възрастни стереотипи и ни оставят да се препъваме опипом през мрака като деца, които не могат да открият ключа за лампата. Радиото, разбира се, е известно като „*сляпата*“ медия и само Обоулър е успял да използва потенциала му толкова пълноценно.

Разбира се, нашите модерни уши засичат необходимите за тази медия похвати, които за нас вече са отживелица (до голяма степен заради нарастващата ни зависимост от визуалната част на художествената реалност), но за времето си това са били стандартни практики, които слушателите са възприемали безпроблемно (като картонената стена на Турнър в „Хората котки“). Ако тези похвати се струват непонятни за слушател от осемдесетте, както репликите на шекспировите герои, насочени директно към публиката, са били необясними за начинаещ посетител на театъра, то това си е наш проблем и ние трябва да се справим с него както можем.

Един от тези обичайни похвати е постоянното присъствие на разказвач в историята. Друг, описателният диалог — техника необходима за радиото, но ненужна във филмите и телевизията. Ето, например, част от разговор от „Пилешкото сърце, което погълна света“ между доктор Албъртс и Луис, които обсъждат въпросното сърце. Прочетете репликите и се замислете колко достоверно звучат за вашите привикнали с филмите уши:

Погледни го там долу... всепоглъщащ плащ на злото.
Виж как пътищата са почернели от тълпите мъже, жени и деца, бягащи в панически страх за живота си. Виж как сивата протоплазма ги настига и поглъща.

В телевизията такава реплика би била изхвърлена като абсолютно смехотворна. Но изречена в мрака на фона на самолетния двигател, работи идеално. Волно или неволно, умът създава образа, търсен от Обоулър: нарастващата, подобна на желе маса, пулсираща ритмично и поглъщаща бягащите хора...

По ирония, телевизията и ранните озвучени филми са разчитали тъкмо на установените похвати на радиото, докато са успели да намерят своя собствен глас. Повечето от нас помнят преходите в телевизионните сериали с участието на разказвач (например онзи особняк Труман Бродли, който ни изнасяше кратък научен урок в началото на всеки епизод на „Научнофантастичния театър“ и обобщаваше поуката от историята в края; а последният такъв ярък пример е вероятно гласът зад кадър на покойния Уолтър Уинчел във

всяка серия на „Недосегаемите“). Ако прегледаме ранните озвучени филми, ще открием онези диалози, които повече приличат на описание, както и похвата на разказвача. Те са ненужни, защото ние виждаме какво се случва, но въпреки това присъстват известно време като закърнял орган, който еволюцията още не е успяла да отстрани. Любимият ми пример за това явление са иначе толкова изобретателните анимации на Макс Флешър за „Супермен“ от началото на четиридесетте. В началото на всеки епизод тържественият глас на разказвача оповестява, че някога е съществувала планета, наречена Криптон, която „греела като зелен скъпоценен камък в небосклона“. И да пукна, ако самата планета не блясва яркозелена, току пред очите ни. Секунда по-късно тя се пръска на милиарди парчета в ослепителен взрив. „Криптон се взриви“, информира ни услужливо разказвачът, докато парчетата се пръскат в космоса, в случай че не сме забелязали^[1].

Обоулър обаче използвал и трети номер на въображението, когато създавал своите радио драми и с това се връщаме при Бил Нолън и неговата затворена врата. Когато вратата се отвори, казва той, ние виждаме триметровото насекомо и умът ни, чиято способност да визуализира далеч надхвърля всякаква техника, отдъхва с облекчение. Човешкият ум, макар и послушен (какво все пак е лудостта за здравия разум, ако не бунт на ума?), е учудващо песимистичен, а често направо морбиден.

Понеже не е прекалявал с описателния диалог (както например създателите на „Сянката“ и „Светая светих“), Обоулър е могъл да насочи тази естествена склонност на ума към морбидното и песимистичното, за да създаде някои от най-потресаващите ефекти, на които са подлагани ушите на масовия слушател. Днес насилието по телевизията строго се осъжда (и кажи-речи приключи с „Недосегаемите“, Питър Гън и лошите стари трилъри от шестдесетте).

Що се отнася до ранните озвучени филми, появили се почти четиридесет години, след като Мелие създава своите революционни фантазийни филми и прокарва идеята за „специалните ефекти“, някои аудио ограничения също налагали снимането с неподвижна камера. Докато работела, камерата издавала силен тракащ звук. Единственият начин да се преодолее този проблем, било да се сложи камерата в звукоизолирана кабина със стъклена витрина. Преместването на

камерата, означавало преместване на кабината, а това означавало загуба на време и разход на средства. Но шумната камера (един проблем, който очевидно не притеснявал Мелие) не била единствената причина. Пак опираме до умствената нагласа. Ограничени от похвата на неподвижната камера, много режисьори на по-ранните филми откриват, че са неспособни да измислят нови творчески идеи. Всичко е ясно и точно изобразено — с очите си виждаме пролятата кръв. Това е присъщо на този формат и е част от художествената реалност.

Обоулър изобщо не е пестил кървищата и насиетието, но при него те са били само загатнати. Истинският ужас не се е разигравал пред камера, а на екрана на въображението. Най-добрият пример откриваме в епизод, със заглавие, сякаш взето от комиксите на Дон Мартин: „Денят на един зъболекар.“

В началото на историята главният герой, зъболекар, тъкмо се кани да затваря в края на деня. Сестрата му казва, че го чака още един пациент, Фред Хаузман.

„Казва, че случаят е спешен“, обяснява сестрата.

„Хаузман“, сопва се зъболекарят.

„Да.“

„Фред?“

„Да... познавате ли го?“

„Не, съвсем не“, отговаря зъболекарят привидно спокойно.

Оказва се, че Хаузман е дошъл, защото доктор Чарлз, който е работил в този кабинет преди това, се е рекламирал като „Безболезненият зъболекар“, а Хаузман, макар да е бивш футболист и борец, се ужасява от зъболекари (което е вярно за повечето от нас и Обоулър отлично го е знаел).

За първи път Хаузман е притеснен, когато докторът го закопчава с колани за стола. Той протестира, но зъболекарят обяснява със съвсем спокоен глас (и ние всички подозираме каква е причината да звучи толкова спокойно, все пак кой звучи по-нормално от опасния лунатик?!), че за да бъде безболезнена процедурата, пациентът трябва да е напълно неподвижен.

Следва пауза, в която чуваме щракването на катарамите, стягащи коланите.

Здраво.

„Ето“, казва зъболекаря с меден глас. „Сгушен като буболечка в черга. Странен израз, не мислите ли. Вие не сте буболечка, нали? Май ми приличате повече на любовчия, така ли е?“

Опааа, обажда се морбидното малко човече в главата ни. Изглежда горкия Фред Хаузман не го чака нищо добро. Ама съвсем нищо.

Нещата наистина тръгват на зло. Като говори с все същия приятен, разумен глас, зъболекарят продължава да нарича Хаузман „любовчия“. Оказва се, че Хаузман е съсипал репутацията на момичето, което по-късно станало съпруга на зъболекаря. Очернил името ѝ из целия град. Зъболекарят открил, че Хаузман ползва услугите на доктор Чарлз и купил кабинета на колегата си, като решил, че рано или късно Хаузман сам ще дойде при него. Ще се върне при своя „безболезнен зъболекар“.

И докато чакал, се погрижил да снабди стола си с коланите. Които очаквали само Хаузман.

Разбира се, тази история се отказва от претенции за реалистичност от самото начало, но пък същото може да се каже и за „Бурята“ на Шекспир (бива си го сравнението, а?). Но в този ключов момент на слушателя изобщо не му пука, а самият Обоулър никога не се е тревожил особено за достоверността на историите си. Като всички най-големи автори на ужаса се е интересувал единствено от ефекта върху публиката и по-точно се надявал историята да ги цапардоса като тухла. И напълно го е постигнал с „Денят на един зъболекар“.

„К-какво ще правите с мен?“, пита Хаузман изплашен, като задава същия въпрос, който се върти в главата на слушателите кажи-речи от първия момент, когато са си пуснали това смразяващо кръвта предаване.

Отговорът на зъболекаря е прост и ужасяващ — ефектът му е толкова по-страшен, заради неприятните мисловни процеси, които задвижва в собствения ни ум. Процеси, в които Обоулър отказва да участва пряко и така ни оставя сами да обмисляме идеята, колкото си искаме. А при дадените обстоятелства, едва ли на някого ще му се иска да я обмисля дълго.

„Нищо съществено“, отговаря зъболекарят, като щраква ключа и бормашината започва да жужи. „Само ще пробия една малка дупка... и ще изцедя част от любовчията.“

Докато Хаузман се задъхва и хлипа от страх, звукът на дрелката се усилва и усилва, и усилва, докато накрая спира като отсечена. Край.

Въпросът, който остава да виси, разбира се, е, къде точно чудовищният зъболекар е пробил дупката, за да „изцеди любовчията“? Това е въпрос, който само радиото, поради специфичния си формат, може да зададе убедително и да остави отворен толкова притеснително. Ние даже малко мразим Обоулър, заедно не ни е казал, защото в нашите умове изникват всякакви просто отвратителни възможности.

Моята първа идея беше, че зъболекарят със сигурност е използвал дрелката върху слепоочията на Хаузман и го е убил с малка импровизирана мозъчна операция.

По-късно обаче, докато пораствах и разбирах все по-добре в какво точно се е състояло престъплението на Хаузман, ми хрумна друга възможност. Още по-гадна.

Дори сега, докато пиша, се чудя: къде точно оня побъркан зъболекар е пробил дупката?

[1] Статичните сцени са друг похват, на който ранните филми и телевизионни програми разчитат, докато развият по-динамични методи за пресъздаване на сюжета. Вземете коя да е програма, излъчвана през петдесетте или някой ранен озвучен филм като „Това се случи една нощ“, „Джаз певецът“ или „Франкенщайн“ и обърнете внимание колко често сцените са заснети с неподвижна камера, сякаш от гледната точка на театрален зрител на първия ред. В своята книга, „Децата на Калигари“, С. С. Проуър казва следното за един от пионерите на немите филми, Жорж Мелие: „Двойната експозиция, рязкото прескачане от кадър в кадър и другите трикове, които Мелие прилагал на лентите, заснети от статично положение, повече забавлявали зрителите, вместо да ги впечатлят и накрая им омръзнали до там, че Мелие фалирал.“ — Б.авт. ↑

Но стига толкова за радиото. Време е от слуха да минем към зрението. Преди това обаче искам да ви напомня нещо, което вие сигурно вече знаете. Повечето стари радиопредавания са запазени в отлично състояние на плочи и касети. Качеството им е чувствително по-добро от това на старите телевизионни предавания, които понякога излъчват в ретро програмите. Ако ви е интересно да проверите собственото си умение да отхвърляте скептицизма си и да заобиколите визуалната реалност, наложена от телевизията и филмите, можете да го направите като се отбиете в който е да е аудио магазин. Ако нещо липсва в кварталния ви магазин, винаги можете да го поръчате по каталог и те с радост ще ви го набавят. Ако пък съм успял да събудя интереса ви към Арк Обоулър, нека ви подшушна една малка тайна: „Умри! Упражнение по хорър.“ — написано, режисирано и продуцирано от Арк Обоулър, предоставено на вашето внимание от Капитол Рекорд (Capitol: SM-1763). Нужно е само да успеете да се преборите визуалната художествена реалност за около четиридесет минути.

ГЛАВА VI
МОДЕРНИЯТ АМЕРИКАНСКИ ХОРЪР
ФИЛМ — ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

1

В момента вие сигурно си мислите: „Ама на тоя не му липсва самочувствие, ако мисли, че ще успее да мине всички филми на ужасите, излезли между 1950 г. и 1980 г. — от «Екзорсистът» до не особено забележителния «Флотът срещу нощните чудовища» — само в една глава.“

Е, всъщност ще са две глави и не очаквам да успея да ги разгледам всичките, колкото и да ми се ще, но да, определено не ми липсва самочувствие, щом изобщо съм се захванал с темата. За мой късмет съществуват няколко обичайни подхода в такива случаи, та поне привидно да успея да докарам някакъв логичен ред. Пътят, който си избрах аз, е да разгледам филмите на ужасите като съдържание и подтекст.

Мисля, че е най-добре да започна, като набързо преговоря вече споменатото относно хорър филмите като изкуство. Ако приемем, че „изкуство“ е всяко художествено произведение, от което публиката получава повече, отколкото дава (вярно, доста свободно определение, но в тази сфера не си струва да си твърде мнителен), тогава, струва ми се, артистичната стойност на филмите на ужасите обичайно се изразява в това, че те свързват въображаемите ви стракове с истинските. Вече казах и пак ще повторя — хорър филмите твърде рядко се създават с някаква *артистична* цел. Обичайно тяхната цел е свързана с приходите. Художествената стойност не толкова се създава, колкото се излъчва, както ядрената маса излъчва радиация.

Но нека думите ми не се приемат като съгласие, че всеки продажен малък хорър филм има артистична страна. По всяко време на площад Таймс в Ню Йорк може да попаднете на филми със заглавия като: „Кръвожадни обезобразители“, „Касапката“ или „Отвратителните“ — филм, който съдържа очарователната сцена на жена, изкормена с бичкия. Камерата специално фокусира върху вътрешностите ѝ, които се разпиляват по пода. Това са противни малки филмчета, без капка изкуство в тях и дори най-декадентски настроеният киноман не би го оспорил. Това са фалшивите версии на

т.нар. *снъф*^[1] филми, които уж се появявали в Южна Америка от време на време.

Струва си също да се спомене, че създателите на филми на ужасите поемат сериозен риск. В другите сфери на изкуството, най-лошото, което може да ти се случи, е да се провалиш. Например, може да се каже, че филмът на Майк Никълс „Денят на делфина“ е провал, но автора не го заплашва обществено недоволство, нито майки активистки ще бойкотират кината, където се излъчва филмът му. Когато обаче хорър филм се провали, това обикновено се дължи на неговата болезнена абсурдност или долнопробно порнографско насилие.

Има филми, които се присламчват до самата граница, отвъд която всякакво изкуство изчезва, и тъкмо те се оказват най-успешните продукции в този жанр. „Тексаско клане“ е един такъв пример. Създаден от Тоуб Хупър, филмът отговаря на моето определение за изкуство и аз съм готов да защитавам изкупителните му социални ценности във всеки съд. Не бих направил същото за „Отвратителните“ например. Разликата тук не опира само до средствата, с които се колят жертвите. Разликата е към седемдесет милиона светлинни години. Хупър, по своя си особняшки начин, работи по „Тексаско клане“ с вкус и съвест. „Отвратителните“ е дело на идиоти, сдобили се с камера^[2].

Та, ако искам да поддържам някакъв ред в тази разработка, винаги ще се връщам към идеята за стойността — артистична и социална. Ако хорър филмите имат изкупващи социални ценности, то е тъкмо поради тяхната способност да свързват реалното с въображаемото — да създават подтекст. Този подтекст е универсално привлекателен и често създава своя собствена култура.

Често през петдесетте и отново в началото на седемдесетте много от страховете, изразени във филмите, са социално-политически, поради което два съвсем различни филма като „Крадци на тела“ на Дон Сийгъл и „Екзорсистът“ на Уилям Фридкин придобиват едно налудничаво усещане за документална стойност. Когато хорър филмите си присвояват социално-политическа роля — второкласните филми влизат в ролята на изобличаващи статии — често се оказват изключително точен показател за нещата, които държат обществото будно нощем.

Хорър филмите обаче невинаги се явяват прикрит коментар върху социалнополитическия живот (както „Роякът“ на Кроненбърг, да речем, се отнася до отчуждаването между поколенията в едно семейство или пак неговият „Те дойдоха отвътре“ третира поканибалските странични ефекти на идеята за „секс без обвързване и задръжки“ на Ерика Джонг). Често страшните филми задълбават още по-навътре, до дълбоко прикритите лични страхове — критичните точки — с които на всички ни се налага да се борим. Това добавя елемент на универсалност към филмовите продукции и може да ги превърне в още по-откровено изкуство. С това може да се обясни и защо „Екзорсистът“ (безспорно един от хорър филмите със силен социален смисъл) не се представя особено добре в Западна Германия — едно общество със съвсем различен набор страхове по онова време (техните страхове са свързани много повече с бомбардировки от страна на радикалисти, отколкото с поквареното младо поколение), докато „Зората на мъртвите“ има небивал успех.

Вторият тип хорър филми имат повече общо с Братя Грим, отколкото с вестникарските статии. Второкласните филми влизат в ролята на приказки. Тези филми не се опитват да трупат политически точки, а просто да ни изплашат до смърт, като прекрачат определени забранени граници. Ако моето определение за изкуството е вярно (това че то дава повече, отколкото получава), този тип филм е полезен на публиката с това, че им помага по-добре да осъзнаят тези табути и страхове и защо им е толкова неловко да мислят за тях.

Добър пример за този втори тип филми на ужасите е „Крадецът на тела“ на филмово студио РКО от 1945 г. Филмът е свободна — изключително свободна — адаптация на разказа на Робърт Луис Стивънсън, с участието на Борис Карлоф и Бела Лугоши. И между другото е продуциран от нашия добър приятел, Вал Лютън.

Като пример за изкуството на периода, „Крадецът на тела“ е един от най-добрите филми на четиридесетте. А като представител на тази втора артистична цел — разбиването на табути — той е просто гениален.

Мисля, всички ще се съгласим, че един от най-големите ни лични страхове, е страхът от смъртта. Без добрия стар страх от умирање филмите на ужасите няма да са кой знае колко впечатляващи. В тази връзка можем да приемем, че съществува „добра смърт“ и

„лоша смърт“. Повечето от нас биха искали да умрат кротко в леглото си на осемдесет години (за предпочитане след отлично последно ястие, бутилка великолепно вино и страхотен секс), но почти никой не иска да знае какво е усещането да умреш като бъдеш бавно смазан под автомобилен кран, докато на челото ти капе моторно масло.

Много хорър филми дължат ефекта си именно на страха от „лошата“ смърт (като например „Ненавистният доктор Файбс“, където докторът елиминира жертвите си една по една чрез осъвременен вариант на египетските напасти, подвиг достоен за комиксите на Батман в най-добрите му дни). Кой би могъл да забрави смъртоносния бинокъл в „Ужасите на Черния музей“, например? Окулярите му бяха снабдени с остри шипове, изскачащи на пружини, така че когато жертвата ги допре до очите си и се опита да фокусира лещите...

Други филми черпят своята страховитост от самата идея за смъртта и следващото разложение. В едно общество, което отдава толкова голямо значение на младостта, здравето и красотата (забелязал съм, че красотата често се представя неразделна от първите две характеристики), смъртта и разложението неизменно се възприемат като нещо противно и се превръщат в табу. Ако не сте съгласни с мен, запитайте се защо второкласниците ни ходят на училищни обиколки в местната пожарна, полиция и най-близкия Макдоналдс, но не и в моргата (човек би могъл да си представи — или поне аз бих могъл, в някой от по-морбидните си моменти — как моргата и Макдоналдс се сливат в една институция, чиято най-голяма атракция, разбира се, ще е знаменитият МакТруп).

Не, погребалното бюро е пълно табу. Траурните агенти са модерни жреци, извършващи тайните си магически балсамиращи ритуали в помещения, строго забранени за външни лица. Кой мие косата на труповете? Дали ноктите на скъпите ни покойници се режат за последно? Вярно ли е, че мъртвите се полагат в ковчега без обувки? Кой ги облича за последното събитие в тяхна чест? Как се прикрива дупка от куршум? Как се крият следи от удушаване?

Отговори на всички тези въпроси има, но не са особено популярни. Ако опитате да се образовате по тази тема, хората непременно ще решат, че сте малко... чалнат. Знам го от опит. Докато правих проучвания за една история, в която баща се опитва да върне мъртвия си син към живота, бях събрал цял наръч погребални книги и

колкото си искате особени погледи от хора, които се чудеха защо ми е да чета „Погребението — отживелица или ценност?“.

Това все пак не означава, че на хората понякога не им е интересно какво се случва в мазето на погребалната агенция или на гробището, след като опечалените си тръгнат... или по-късно, на лунна светлина. „Крадецът на тела“ не е свръхестествена история, нито е представена като такава. Филмът е представен на публиката (точно като шокиращия документален филм от шестдесетте „Кучешки свят“) като история, която ще ни отведе „отвъд приемливото“, отвъд границата, очертаваща табуто.

„Ограбени гробища. Деца, убити, за да послужат като кадаври!“ тръби филмовият афиш. *"Немислими реалности и невероятни факти от мрачната зора на хирургичните проучвания, изложени в най-дръзкия, разтърсващ, шокиращ и сензационен филм, показван на екран!"* (всичко това, изписано върху килната надгробна плоча).

Плакатът обаче не спира до там. Той съвсем точно очертава границата на табуто и намеква, че може би не всеки ще е толкова авантюристично настроен, та да прекрачи в забранената територия. *"Ако можете да го понесете, вижте Разровени гробове! Ограбени ковчези! Дисекцирани трупове! Среднощни убийства! Изнудване за тела! Дебнещи таласъми! Диво отмъщение! Мракобесна мистерия! Да не кажете, че не сме ви предупредили!"*

Звучи едва ли не поетично, не мислите ли?

[1] „Снъф“ филм — филм, в който е заснето реалното убийство на човек. — Б.пр. ↑

[2] Един успешен опит в преминаването на този тънък лед обаче не гарантира, че творецът е в състояние да повтори успеха. Въпреки че вроденият талант на Хупър спасява втория му филм, „Издени живи“, от изпадане в категорията на „Кръвожадни обезобразители“, той все пак е разочарование. Единственият режисьор, за когото се сещам, който успешно — дори гениално — успява отново и отново, без пропуск, да се движи в сивата зона между порно-ексхибиционизъм и изкуство, е канадецът Дейвид Кроненбърг. — Б.авт. ↑

Тези неловки теми — политико-социално-културните и другите, които повече напомнят митовете и приказките — често се застъпват, разбира се, и един добър хорър филм ще се постарее да засегне колкото може повече от тях. Например „Те дойдоха отвътре“ от една страна е разказ за разюздания сексуален живот, но от друга ви кара да се запитате как ще ви хареса през процепа на пощенската кутия да изскочи пиявица и да се вкопчи в лицето ви. Ето ви две съвсем различни притеснителни теми.

Докато си говорим за смърт и разложение, нека разгледаме няколко филма, където тази конкретна неловка тема е оползотворена майсторски. Най-добрият пример тук е „Нощта на живите мъртви“, където нашият страх от тези финални фази на съществуването ни е експлоатиран до крайност, която мнозина намират непоносима. Филмът нарушава и други табута — в една сцена малко момиче убива майка си с градинска лопатка... и започва да я яде. Как ви харесва това нарушаване на табуто? Филмът обаче съвсем последователно се връща към основната си идея, докато осъзнаем, че ключовата дума в заглавието му не са „живите“, а „мъртвите“.

Още в началото на филма главната героиня едва успява да се спаси от зомбитата в гробището, където е отишла с брат си да сложат цветя на гроба на майка си (братът няма същия късмет) и се вмъква в една изоставена селскостопанска сграда. Докато разглежда наоколо, тя чува, че нещо капе... кап... кап... кап. Тръгва нагоре по стълбите, натъква се на нещо, почва да крещи... и в следващия момент камерата фокусира върху разложената глава на отдавна мъртъв труп. Моментът е шокиращ и запомнящ се. По-късно представители на властта съобщават на ужасеното население, че, колкото и да не им се харесва (понеже заповедта прекосява границата на табуто), ще трябва да горят своите мъртви, ще трябва да ги залееят с бензин и да ги подпалят. Още по-нататък местният шериф изразява всеобщия шок от прекрачената табу линия, като отговаря на въпросите на един журналист с думите: „Ами, те всички са мъртви... те изобщо не са наред.“

Добрият хорър режисьор трябва да знае точно къде минава границата на табуто, ако не иска да изпадне в пълен абсурдизъм, и да може да преценява инстинктивно как изглежда теренът отвъд нея. В „Нощта на живите мъртви“ Джордж Ромеро свири на много инструменти, на всичките виртуозно. Много е говорено за насилието, изобразено във филма, но един от най-страшните му моменти настъпва малко преди кулминацията, когато братът на героинята се завръща, все още с шофьорските си ръкавици на ръцете, и се опитва да докопа сестра си с идиотската, неотклонно тъпа упоритост на гладен мъртвец. Филмът е пропит с насилие, както и продължението му, „Зората на мъртвите“, но насилието има своята логика и от мен да знаете — в хорър жанра логиката е ключова, за да докажете присъствието на морал.

Върхът на ужаса в „Психо“ на Хичкок настъпва, когато Вера Майлс докосва онзи стол в мазето и той бавно се завърта, за да разкрие най-после майката на Норман — сбръчкан, дъвен труп, чиито празни очни кухини се взират напред тъпо. Тя не просто е мъртва, тя е препарирана, като една от птиците в офиса на Норман. Появата на Норман веднага след това, в дрехите и грима на майка му, е едва ли не антикулминационен момент.

В „Бездната и махалото“ на АИП виждаме друг вариант на лошата смърт — може би най-неприятния. Винсънт Прайс и сподвижниците му проникват през тухлената стена на гробницата и откриват, че жена му наистина е била погребана жива. Само за момент камерата показва измъченото ѝ лице, застиналата в безмълвен писък раззината уста, изскочилите очи, сгърчените пръсти, опънатата сива кожа. Освен филмите на Хамър, тази сцена, струва ми се, е най-важният момент в хорър филмите след шестдесетте години. Тя сигнализира завръщането към неподправеното усилие да се изплаши публиката с всички възможни средства и без задръжки.

Има неизброими подобни примери. Нито един вампирски филм не може да се размине без среднощна разходка сред надгробни паметници и разбиване вратата на нечия крипта. Във версията на „Дракула“ на Джон Бадам има разочароващо малко добри моменти, но една от по-добрите сцени виждаме, когато Ван Хелсинг (Лорънс Оливие) открива гроба на дъщеря си Мина^[1] празен, а на дъното му тунел, водещ дълбоко в земята. Действието се развива в миньорската

област на Англия, затова научаваме, че хълмовете са прорязани от стари тунели. Въпреки това Ван Хелсинг влиза в тунела и следва едно великолепно, клаустрофобично промъкване, напомнящо класическата история на Хенри Кътнър, „Гробищните плъхове“. В един момент Ван Хелсинг чува гласа на дъщеря си зад себе си. Тя го моли за една целувка. Очите ѝ блестят диво, още е облечена с погребалните си одеяния. Плътта ѝ е придобила болнав зелен оттенък и тя се поклаща наред подземния проход като нещо, излязло от картина на Апокалипсиса. В този момент Бадам не просто ни моли да прекосим границата на табуто с него. Той буквално ни блъсва насила отвъд нея, право в разложените ръце на един труп, който е толкова по-ужасен, защото приживе момичето е притежавало всичко, необходимо да се удовлетвори американският стереотип за красота: младост и здраве. Във филма няма друг такъв добър момент, но ефектът му е отличен.

[1] „Дъщерята на Ван Хелсинг?“ чувам ви да възкликвате възмутени. Прави сте. Читателите, запознати с романа на Стокър, ще открият, че филмът на Бадам (и пиесата, по която е адаптиран) е внесъл множество промени в сюжета и взаимоотношенията, но без очевидна цел. Промените не помагат на Бадам да каже нещо ново за Графа или за вампирския мит като цяло и затова за мен те не са оправдани. Както се е случвало твърде често, можем само да свием рамене и да възкликнем — това е то, шоубизнесът! — Б.авт. ↑

„Да не четеш Библията като проза“, заявява У. Х. Одън в едно от прозренията си и аз се надявам да избегна подобен недостатък в своя доста свободен прочит на хорър филмите. В следващите редове смятам да обсъдя няколко групи филми от периода 1950–80 г., като се концентрирам върху някои вече споменати връзки. Ще поговорим за някои от онези филми, чийто подтекст засяга нашите по-осезателни страхове (социални, икономически, културни, политически), а също и за други, които изразяват универсални за всяка култура страхове, почти неизменни в различните точки на света. По-късно ще разгледаме и няколко книги по същия метод. И да се надяваме, че ще успеем да оценим някои от книгите и филмите в този чудесен жанр сами по себе си — заради това, което те са, а не заради това, което правят. Ще се постареем да не изкорвим златната гъска, за да проверим откъде идват златните яйца (хирургическо престъпление, което може да се припише на всеки гимназиален и университетски преподавател по литература, който ви е приспивал в час), нито да четем Библията като проза.

Анализът е прекрасен инструмент в хода на интелектуалната оценка, но ако почна да говоря за културния принос на Роджър Корман или за социалните метафори в „Денят, когато Марс нападна Земята“, имате моето чистосърдечно позволение да пратите тази книга обратно на издателя и да настоявате да ви върнат парите. С други думи, ако вземем да затънем твърде дълбоко, аз смятам набързо да се ориентирам в друга посока, вместо като истински учител по литература да надяна дългите ботуши за газене в дълбоки води. Напред!

Можем да подхванем обсъждането на „истинските“ страхове откъде ли не, но какво пък, нека започнем с нещо по-нетипично: хорър филмите като икономически кошмар.

Литературата е пълна с плашещи финансови истории, макар че повечето нямат много общо със свръхестественото. Хрумват ми „Катастрофата от '79-та“, а също „Финансови вълци“, „Корпоративен поглед“ и чудесният роман на Франк Норис „Мактийг“. Аз обаче искам да разгледам само един филм в тази светлина: „Амитивилски ужас“. Възможно е да има и други, но мисля, че този пример ще е достатъчен да илюстрира още една идея — хорър филмите са изключително гъвкави, приспособяват се отлично, безкрайно полезни са и авторите им могат да използват ужаса като лост, с който да насилят вратата или като шперц, с който елегантно да превъртят ключалката. Ето защо този жанр може да отключи почти всеки страх, скрит зад тази врата, и „Амитивилски ужас“ отлично го демонстрира.

В някое затънтено кътче на Америка може и да е останал някой, който да не знае, че този филм, с участието на Джеймс Бролин и Марго Кидър, се предполага да е вдъхновен от истинска история (предадена в едноименната книга на покойния Джей Ансън). Казвам, че се предполага, защото след излизането на книгата доста хора я обявиха за измама и тези възражения бяха подновени след излизането на филма, почти единодушно сразен от критиката. Независимо от отрицателната критика обаче „Амитивилски ужас“ безметежно се превърна в един от най-печелившите филми за 1979 г.

Ако не възразявате, няма да вземам страна по спора дали историята е по действителни събития или не, въпреки че си имам мнение. За целите на този текст няма никакво значение дали домът на семейство Лъц наистина е бил обитаван от духове или всичко е било измама. В крайна сметка всички филми са измислени, дори онези вдъхновени от реални събития. Чудесната екранизация „Лукова нива“ на книгата на Джоузеф Уамбо започва със сепъъл надпис: „Това е една истинска история“. Обаче това не е вярно — филмът е измислица и

като се има предвид избраното изразно средство, това няма как да се избегне. Ние знаем, че полицаи на име Иън Кембъл наистина е бил убит в онова поле, засято с лук, и че партньорът му, Карл Хетинджър наистина е избягал след това. Ако имаме съмнения, винаги можем да проверим в местната библиотека, втренчени в студения екран на машина за прожектиране на микрофилми. Можем да разгледаме полицейските снимки на тялото на Кембъл, можем да говорим със свидетелите. Но знаем също, че никакви камери не са работели усърдно, когато онези двама дребни хулигани са видели сметката на Кембъл, нито пък камера е била насочена към Хетинджър, когато е почнал да задига от супермаркета разни стоки, скрити под дрехите му. Киното произвежда измислици като вторичен продукт, както врящата вода произвежда пара, а хорър филмите — изкуство.



Ако обсъждахме книгата „Амитивилски ужас“ (спокойно, няма да го правим), щеше да е важно да решим дали говорим за художествено или документално произведение. Но за филмите това не важи — там всичко е на ужким.

И така, нека приемем, че „Амитивилски ужас“ е просто история, без значение *истинска* или *измислена*. Като повечето хорър истории тя е проста и директна. Семейство Лъц, млада двойка с две-три деца (от първия брак на Кати Лъц) си купуват къща в град Амитивил. Преди да я купят, в същия дом млад мъж е избил цялото си семейство под влияние на някакви *гласове*. Поради тази причина къщата се продава съвсем евтино. Скоро обаче новите собственици откриват, че и половината на тази цена пак би била твърде висока, защото къщата е обитавана от духове. Проявите им включват черна слуз, която се надига от тоалетните (и преди веселбата да е приключила, ще се просмуква също през стените и стълбите), стая, пълна с насекоми, люлеещ се стол, който се люшка от само себе си и нещо в мазето, което кара кучето да дълбае неуморно до стената. Рамката на прозорец се затръшва върху пръстите на малкото момче. Малкото момиче се сдобива с *невидим приятел*, който изглежда е съвсем реален. В три сутринта зад стъклото на прозореца се виждат пламтящи очи и прочее, и прочее.

От гледна точка на зрителите най-лошото в цялата история е, че съпругът (Джеймс Бролин) явно разлюбва жена си и развива пълноценна връзка с брадвата. При това ни се натрапва неизбежното заключение, че се кани да разсича не само дърва.

Не говори добре за един автор да цитира собствените си писания, но аз въпреки това ще го направя. В края на 1979 г. написах рецензия за този филм за списание Ролинг Стоун и сега ми се струва, че тя беше ненужно критична. Нарекох историята глупава, което не е лъжа. Нарекох я простовата и прозрачна и тя е тъкмо такава (Дейвид Шут, филмов критик за Бостън Финикс, с пълно право нарече филма „Амитивилска глупост“), но при все това пропуснах същността на проблема и като дългогодишен почитател на ужасите трябваше да го осъзная. Глупава, простовата и прозрачна са също идеалните определения за историята за Куката, но това не я прави по-малка класика в своя жанр. В действителност, тези думи вероятно най-добре биха обяснили защо се е превърнала в класика поначало.

Като махнем подробностите (повръщащата монахиня; Род Стийгър, безсрамно преиграващ в ролята на свещеника, който явно едва сега открива съществуването на дявола след четиридесет години на църковна служба, и Марго Кидър — каква класа — която прави

упражненията си по бански и с един дълъг бял чорап), „Амитивилски ужас“ е идеален пример за история, която да се разказва около лагерния огън. Разказвачът трябва само да следи загадъчните събития в разказа му да следват в точната си последователност, така че неловкото напрежение постепенно да порасне до истински страх. Ако той постигне тази своя цел, историята сама ще свърши всичко останало — точно както хлябът ще бухне, ако маята се добави в подходящия момент и всички продукти са с нужната температура.

Мисля, че не бях осъзнал колко добре филмът си върши работата, докато не го гледах втори път в едно малко кино в западен Мейн. По време на прожекцията почти не се чуваха подвиквания или кикот... но не се чуваха и много писъци. Публиката изглежда не просто гледаше филма, а го изучаваше. Зрителите седяха в някаква задълбочена тишина и поглъщаха историята. Когато лампите светнаха в края, забелязах, че публиката е по-възрастна от обичайното за хорър филмите. За себе си прецених, че средната им възраст беше около тридесет и осем — четиридесет и две години. Лицата им бяха озарени, очите блеснали, на тръгване те оживено обсъждаха филма помежду си. Тъкмо тази реакция — която ми се стори странна предвид качеството на филма — ме накара да се замисля, че вероятно трябва да преосмисля собственото си мнение за него.

Тук трябва да се отбележат две неща. Първо, „Амитивилски ужас“ позволява на хората да се докоснат до неизвестното по прост, неусложнен начин. Това го прави ефективен, колкото всички предходни „заигравки“ с окултното от рода на: олелията около хипнозата и прераждането, последвала издирването на Брайди Мърфи^[1]; истерията около летящите чинии през петдесетте, шестдесетте и седемдесетте; „Живот след живота“ на Реймънд Муди^[2] и живия интерес към такива необичайни таланти като телепатия, ясновидство и разните цветущи фантасмагории на Кастанедовия Дон Хуан. Простотата може да не придава особена артистична стойност, но често има най-силно въздействие върху умове, чието въображение е ограничено или закърняло от твърде рядка употреба. „Амитивилски ужас“ е най-елементарната история за призраци, а призраците са нещо, което дори най-скучният ум е регистрирал, дори да е било само около лагерния огън в детството.

Преди да мина към второто нещо за отбелязване тук (и обещавам да не ви досаждам още дълго с „Амитивилски ужас“), нека се запознаем с откъси от рецензията на един хорър филм от 1974 г., „Фаза 4“. „Фаза 4“ беше скромна продукция на Парамант с участието на Найджъл Давънпорт и Майкъл Мърфи. Историята се върти около мравките, които решават да превземат света, след като внезапно поумняват в резултат на една вълна силна слънчева радиация. Идеята вероятно е заимствана от краткия роман на Пол Андерсън „Мозъчна вълна“ в комбинация с филма от 1954 г. „Те!“. И „Те!“, и „Фаза 4“ споделят един и същ пустинен пейзаж, макар че „Те!“ се прехвърля в канавките на Лос Анджелис за голямата си кулминация. Трябва също да се добави, че ако и да споделят идентична обстановка, двата филма не биха могли да бъдат по-различни по тон и настроение. Рецензията на „Фаза 4“, която искам да цитирам, е написана от Пол Ройн и публикувана в „Замъкът на Франкенщайн“, брой 24.

Окуражително е, че Сол Бас, изобретателният художник, създал началната заставка на три от най-великите трилъри на Хичкок, сам се е заел да режисира трилъри. Първата му продукция, „Фаза 4“, е смесица от петдесетарска фантастика и оцеляване след екологична катастрофа, типично за седемдесетте. (...) Разказът невинаги се подчинява на логиката и последователността, но въпреки това „Фаза 4“ е неподправено напрегнат филм. Истинско удоволствие е да гледаме Давънпорт, чието хладно отчуждение се стопява малко по малко, докато мелодичният му британски акцент остава непокътнат. (...) Визията на Бас е тъкмо толкова изтънчена, колкото човек би могъл да очаква, ако и доста бледа, доминирана от зелен и кехлибарен цвят.

Тъкмо такава задълбочена рецензия човек можеше да очаква от „Замъкът на Франкенщайн“, едно от по-добрите списания за чудовища, което, уви, не просъществува дълго. Главното, което ни казва тази рецензия, е, че „Фаза 4“ е един филм, директно противоположен на „Амитивилски ужас“. Ами че мравките на Бас

дори не са гигантски, просто малки мизерници, които решават да работят заедно. Филмът не донесе кой знае каква печалба и аз успях да го гледам едва през 1976 г. в двойна прожекция, където допълваше главен филм с много по-лошо качество.

Ако човек е истински почитател на хорър жанра, той се превръща в познавач, както да речем любителят на балет развива усет за дълбочината и материята на жанра. Слухът се изостря, както и погледът, и тренираното ухо винаги долавя финото качество. Съществуват чаши от фин кристал Уотърфорд, които звънкат деликатно, независимо колко са плътни на вид, а има и груби стъклени стакани. Можете да пиете шампанско Дом Периньон и от двете чаши, но приятели мои, разликата се усеща.

Та исках да кажа, че „Фаза 4“ не požъна особен успех, защото за повечето зрители, които не са истински фенове и за които отхвърлянето на скептицизма е трудна работа, филмът не предлага кой знае какво. Няма *големи драматични моменти*, както когато Линда Блеър повръща прословутата грахова супа върху Макс фон Сюдов в „Екзорсистът“ или Джеймс Бролин, който сънува, че посича цялото си семейство с брадва в „Амитивилски ужас“. Но, както посочва и Ройн, човек, научен да разпознава ценните образци в този жанр (които са крайно оскъдни, но то пък в коя ли област истински добрите неща са в изобилие?), ще открие, че „Фаза 4“ е истинско бижу. Деликатният звън на кристал е налице и се усеща във всеки детайл — в музикалния фон, злокобните безмълвни пустинни пейзажи, раздвижената камера на Бас и тихия, ненаатрапчив глас на разказвача Майкъл Мърфи. Ухото долавя кристалния звън... и сърцето откликва.

Целта на цялото това отклонение беше, за да кажа следното: обратното твърдение също е вярно. Ухото, свикнало с финия звук на камерен струнен оркестър да речем, вероятно в първия момент ще възприеме кънтри музиката като пълна какофония, но това не променя факта, че кънтри музика има своите достойнства. Това, което се опитвам да кажа, е, че кино любителите и особено почитателите на хорър жанра може твърде лесно да пропуснат по-грубия чар на филм като „Амитивилски ужас“, след като са се разгледали с продукции от типа на „Отвращение“, „Свърталище на духове“, „451 по Фаренхайт“ (който може да ви прилича на научна фантастика, но е най-големият кошмар за един заклет читател) или „Фаза 4“. За любителите на хорър

жанра важи същото правило, както за яденето на чипс и прочее вредни храни (идея, която ще разгледаме по-подробно в следващата глава). Засега ще кажа само, че феновете отричат апетита си за този тип храна на своя отговорност. Когато аз чуя, че нийоркската публика осмива някой филм на ужасите, моментално се изстрелвам да го гледам. В повечето случаи се разочаровам, но понякога откривам великолепен образец на чиста кълтри музика, хапвам си изобилно пържено пиле и се развълнувам толкова, че напълно омесвам метафорите, както го направих току-що.

Всичко това ни води до истинската причина за успеха на „Амитивилски ужас“: подтекстът на филма е икономическата криза и режисьорът Стюарт Розенбърг експлоатира темата по всички направления. Като се има предвид обстановката в страната — осемнадесет процента инфлация, скочила до небето ипотечна лихва, бензин, който се продава по долар и четиридесет за галон — „Амитивилски ужас“, както и „Екзорсистът“, не би могъл да се появи в по-добър момент.

Това се вижда най-ясно в единствения истински драматичен момент във филма — малък слънчев лъч, който пробива за кратко надвиснали облаци на посредствеността. Семейство Лъц се готви за сватбата на малкия брат на Кати Лъц (който изглежда на не повече от седемнадесет). Споменатата сцена, разбира се, се случва в Лошата Къща. Оказва се, че братът е изгубил парите, предвидени за плащане на кетъринга — хиляда и петстотин долара — и съвсем разбираемо е обзет от паника и срам.

Бролин го успокоява, че ще му напише чек за тази сума, а покъсно понася и гнева на ядосания ресторантьор, който изрично е настоявал да му се плати в брой. Двамата се разбират след един приглушен спор в банята, докато отвън гостите вилнеят. След сватбата Лъц преобръща цялата всекидневна на Лошата Къща в търсене на изгубените пари, които вече са станали неговите изгубени пари и са единственият начин да осигури покритие на написания чек. Чекът на Бролин може да не е бил съвсем безполезен, но в хлътналите му, потъмнели очи, се чете, че и той като безхаберния младоженец не е могъл да си позволи да отдели тези пари. Това е мъж на ръба на финансова катастрофа. Намира единствената следа от парите под дивана — банков бандерол с отпечатана сумата 500 долара.

Бандеролът си стои на мокета съвсем празен и сякаш го предизвиква. „Къде са?“, крещи Бролин и гласът му трепери от гняв, безпомощност и страх. Тъкмо в този момент чуваме искрящия звън на Уотърфордски кристал или, ако предпочитате другата метафора, чуваме една деликатна музикална фраза, вмъкната във филм, който иначе е истинска какофония.

Всичко най-добро в „Амитивилски ужас“ е събрано в тази сцена. Тя демонстрира най-осезаемия и най-малко свръхестествен ефект на Лошата Къща върху семейство Лъц — малко по малко, тя ги разорява. Със същия успех подзаглавието на филма можеше да е „Ужасът на смаляващата се банкова сметка“. Това са по-прозаичните последици от обстоятелствата, при които почват повечето истории за призрачни къщи: „Къщата се продава за жълти стотинки“, казва агентът на недвижимо имущество, „разправят, че била обитавана от духове.“

Е, семейство Лъц наистина са купили къщата си на безценица (в един друг кратък ценен момент Кати казва на съпруга си, че ще бъде първата в голямото си католическо семейство, която ще притежава собствен дом, всички роднини живеели под наем), но в крайна сметка тя им излиза през носа. Прозорци се трошат, черна слуз покрива стените, стълбите към мазето рухват... дотам, че в един момент аз се тревожех не дали семейството ще се измъкне живо от къщата, а дали имат добра застраховка.

Това е филм за всяка жена, която някога е ридала заради запушената тоалетна или заради разпростиращите се мокри петна по тавана; за всеки мъж, който е размразявал поддалите под тежестта на леда улуци; за всяко дете, което си е прищипвало пръстите на прозорец или врата и е било убедено, че прозорецът или вратата са зли и го мразят. Като цяло, „Амитивилски ужас“, не е особено силен хорър филм. Е, то и бирата не е силна, но можеш да се напиеш с нея.

„Представяш ли си какви сметки плащат“, простена една жена, седнала зад мен в киното, но аз подозирам, че е мислила за собствените си сметки. Както се казва, от пръдня боя не става, но Розенбърг успява да докара доста добър цвят. Според мен основната причина за огромния успех на „Амитивилски ужас“ е скритата под призрачната повърхност история за пълното финансово разоряване на едно семейство.

Сериозно, помислите за сметките.

[1] Брайди Мърфи — през 1952 г. американката Вирджиния Тиг се подлага на аматьорски хипнотичен сеанс, при което хипнотизаторът я връща към предполагаем минал живот. Тя си спомня, че тогава името ѝ е било Брайди Мърфи и разказва за това как е наблюдавала собственото си погребение след смъртта си. Случаят става широко известен и името става нарицателно за свръхестествени познания. — Б.пр. ↑

[2] Реймънд Муди — психолог и доктор по медицина, автор на книги за живота след смъртта и преживяванията на прага на смъртта. — Б.пр. ↑

А сега да поговорим за политическия аспект на хорър филмите.

Вече споменахме няколко филма, попадащи в тази категория — „Земята срещу летящите чинии“ и Сийгъловата версия на „Крадци на тела“, и двата от петдесетте години. Изглежда всички най-добри филми с политически подтекст са излезли в този период, но явно киното днес е на път да се върне към същата тематика — „Подмененото дете“, което май ще се окаже скритата изненада за 1980 г., е някаква странна смесица между история за призраци и Уотъргейт.

Ако филмите представляват сънищата на масовата култура — един филмов критик ги беше оприличил на „сънуване с отворени очи“ — и ако хорър филмите са кошмарите сред тези сънища, тогава много от страшните филми на петдесетте показват как американското общество постепенно осъзнава, че е възможно светът да бъде унищожен след ядрен конфликт, породен от политически различия.

Трябва да извадим от тази група филмите от същия период, свързани с недоверието към новите технологии (сред които попадат и истории от типа на „гигантските насекоми“), както и филмите за ядрени конфликти, като „Предпазител“ и умерено интересния „Паника в година първа“ на Рей Миланд. Тези филми нямат същия политически заряд като Сийгъловия „Крадци на тела“, където в лицето на коварните нашественици всеки зрител може да види личните си политически злодеи.

Мисля, че истинските политически филми от обсъждания период започват с „Нещото“ (1951 г.) на режисьора Крисчън Найби и продуцента Хауърд Хоукс (който нищо чудно да е участвал и в режисурата). Във филма участват Маргарет Шеридан, Кенет Тоби и Джеймс Арнес, в ролята на кръвожадния хуманоиден морков от Планета Х.



Накратко: полярна станция, в която са настанени военни и учени, открива силно магнитно поле, излъчвано от зона, където наскоро е паднал метеорит. Полето е достатъчно силно да разстрои всичките им електронни джаджи. Освен това камера, която е настроена да почне да снима, ако радиационния фон внезапно се повиши, е направила снимки на обект, който се движи и криволичи с голяма скорост — странно поведение за метеорит.

На мястото е изпратена проучваща експедиция, която открива летяща чиния, забита в леда. Свръхнагорещеният космически кораб разтопил леда при приземяването си, а след това той пак замръзнал над него и така над повърхността останала да стърчи само опашката (с което значително се спестяват разходите за макети и специални ефекти). Военните, които демонстрират трайно замръзнали мозъци почти през целия филм, набързо унищожават кораба, докато се опитват да го извадят от леда с пиротехническа термитна смес.

Пилотът (Арнес) обаче е спасен и откаран обратно в станцията, замръзнал във вътрешността на леден блок. Той/то е прибран в един склад под охрана. Един от охраняващите войници обаче е толкова потресен от вида на Нещото, че покрива ледения блок с одеяло. Нещастник! Явно звездите не са му вещаели нищо добро за този ден, биоритмите му са били стихнали, а умствените магнитни полюси

разместени, защото одеялото, което използва, се оказва електрическо и някак успява да стопи леда, без да даде на късо. Нещото се измъква и веселбата започва.

Веселбата приключва около шестдесет минути по-късно, когато създанието е добре препечено на един електрифициран тротоар, измайсторен от учените. Репортер от мястото на събитието докладва на предполагаемо благодарния свят първата победа на човечеството над космически нашественици. Но на затъмнения екран вместо „Край“ се изписва въпросителен, точно както седем години по-рано в края на друг филм: „Слуз“.

„Нещото“ е малък филм (в „Илюстрирана история на хорър филмите“ Карлос Кларънс доста точно го нарича „интимен“), сниман с ограничен бюджет и съвсем очевидно в студио, както и „Хората котки“ на Лютън. Също като „Пришълец“, който ще се появи около четвърт век по-късно, той постига своя ефект чрез усещането за клаустрофобия и ксенофобия. Това са емоции, които обикновено свързваме с онези филми, чийто подтекст е митологичен или напомня страшна приказка^[1], но както вече установихме, добрите хорър филми въздействат на няколко нива, така че „Нещото“ проявява и доста силен политически аспект. Филмът изразява едно доста негативно мнение за т.нар. дървени философи (а също и за заклетите либерали — в началото на петдесетте не е имало голяма разлика между двете), които си позволяват да се стремят към омиротворяване.



Самото присъствие на Кенет Тоби и отряда войници вече дава на филма военно-политически оттенък. Още от началото е ясно, че тази арктическа база далеч не служи само за научните опити на дървените философи, които изследват такива безполезни неща като полярното сияние и формирането на ледници. Не, в тази база парите на данъкоплатците се харчат и за полезни неща — тя е част от Линията за ранно предизвестяване на Американската вечна бдителност и пр., и пр. В йерархията на базата учените са далеч под Тоби. „Знаем ги що за стока са тия учени“, нашепва филмът на публиката. „Дай им да си губят времето с разни велики идеи, но дойде ли време за сериозни действия, никаква полза от тях. Като се замислиш, всичките тия грандомански идеи правят учените почти толкова отговорни и надеждни като хлапе, което си играе с кибрит. Много ги бива с разните микроскопи и телескопи, но само човек като Кенет Тоби разбира Американската вечна бдителност“ и пр., и пр.

„Нещото“ е първият филм от петдесетте, който представя учения в ролята на Омиротворителя — създание, което поради страхливост или заблуда ще отвори Райските порти и ще пусне злото вътре (за разлика от колегата си, Лудия Учен от тридесетте, който е по-склонен да отвори Кутията на Пандора и да позволи на злото да излезе навън — важно разграничение, ако и крайният резултат да не се различава

много). Това, че учените са последователно представяни в негативна светлина в техно-хорър филмите от петдесетте — десетилетие, посветено на изобличаването на цялото племе мъже и жени в бели лабораторни престилки — вероятно се дължи на факта, че тъкмо учените отварят вратите, през които в Райската градина е внесена атомната бомба, първо сама по себе си, а после и заредена в ракетни снаряди. Средният гражданин в онези десетина години след сломяването на Япония проявява доста противоречиви настроения към учените и към точните науки — осъзнава, че те са нужни, но и мрази всичко, което учените завинаги са допуснали в този наш свят. От една страна имаме всеобщия любимец, битовото електричество, от друга във всяко квартално кино преди началото на филма, да речем „Нещото“, публиката може да види как макети на китни американски градчета биват изпепелени в ада на атомния взрив.

Робърт Корнтуейт се явява в ролята на Учения Омиротворител в „Нещото“ и тъкмо от него чуваме за първи път думите, които се превръщат в „Отче наш“ за всеки кинолюбител през петдесетте и шестдесетте: „Трябва да запазим това създание за науката. Ако то идва от общество, по-напреднало от нашето, трябва да идва с мирна цел. Само ако можем да се научим да общуваме с него и открием какво иска...“

Според Корнтуейт, само учени са в състояние да изучат това чуждопланетно създание, то трябва да бъде изследвано, от него трябва да се извлече всяка възможна информация и да се разузнае какво поддържа огъня на неговата ракета. Няма значение, че създанието демонстрира чист убийствен нагон, като убива няколко хъската (при което изгубва една ръка, но няма страшно, тя пак пораста) и се препитава с кръв, вместо да речем с градински тор.

На два пъти към края на филма, Корнтуейт е отведен от военните. В самата кулминация, той им се измъква и се изправя срещу създанието сам, с голи ръце. Умолява го да спре, да поговори с него и да разбере, че не му мислят злото. Създанието се взира в него един непоносимо дълъг момент... и после небрежно го захвърля встрани от пътя си, както човек може да шляпне комар. Следва споменатото препичане върху електрифицирания тротоар.

Аз собствено съм най-обикновен писател и няма да се опитвам да раздавам исторически уроци (защо да продавам краставици на

краставичар). Само ще кажа, че американците по онова време са изпитвали истински параноичен страх от идеята за „омиротворяването“^[2], какъвто не е присъщ за никое друго време от американската история. Споменът за унизителния провал на Невил Чембърлейн^[3], който едва не води до падението на Англия още в началото на Втората световна война, все още е болезнено ясен в съзнанието им. Все пак, всичко това се е случило само дванадесет години преди излизането на „Нещото“ и дори американците, които тъкмо са навършвали пълнолетие в 1951 г., са помнели случая отлично. Поуката, извлечена от тези събития, е проста: омиротворяването не върши работа — ако враговете ти се изпречат на пътя, ги поваляш, ако бягат, стреляш. Иначе те ще те погълнат късче по късче (в случая с „Нещото“, тази заплаха дори не е символична). За американците от петдесетте урокът, демонстриран от Чембърлейн, гласи, че не може да съществува мир на всяка цена и никога примирие. По-късно корейските „полицейски действия“^[4] слагат край на тази идея, но през 1951 г. САЩ се изживяват като истински световен полицай (един вид международен шериф, който спипва геополитическите нехранимайковци като Северна Корея на място). Мнозина вероятно са имали и доста по-крайни възгледи по въпроса — Америка като Тексаския рейнджър на свободния свят, който си проправя път сред кръчмарското меле на евроазиатската политика през 1941 г. и я разчиства из основи за някакви си три и половина години.

И така, настъпва моментът в „Нещото“, когато Корнтуейт се изправя срещу създаването... и е грубо изблъскан настрани. Това е чисто политическа сцена и публиката бурно аплодира унищожаването на нашественика секунди по-късно. В противопоставянето между Корнтуейт и извисяващия се над него Арнес, има подтекст, който напомня на Чембърлейн и Хитлер. Когато Тоби и компания унищожават създаването, зрителите може да са разпознали (и аплодирали) безапелационната победа над любимия си геополитически злодей — може би Северна Корея, може би подлите руснаци, които набързо заемат мястото на Хитлер като основен Враг.

Ако ви се струва, че всички тези пластове смисъл са твърде тежък товар за незначителен филм като „Нещото“, моля, не забравяйте, че възгледите на човека се формират в резултат от преживените събития, а политическите идеи се оформят в резултат от възгледите му. Аз само

казвам, че при политическите нрави на онова време и световния катаклизъм, преживян само няколко години по-рано, гледната точка на този филм е предопределена. Как трябва да се постъпи с кръвожаден космически морков? Много просто — ако ви се изпречи на пътя го поваляте, ако бяга, стреляте. А ако вие сте омиротворяващ учен като Робърт Корнтуейт (и страхлив като заек, нашепва подтекстът), просто ще ви прегазят.

Карлос Кларънс отбелязва забележителната прилика между създаването от този филм и чудовището на Франкенщайн от версията на Юнивърсал двадесет години по-рано, но аз не виждам нищо забележително. Тази конкретна карта от колодата Таро трябва вече да ни е съвсем позната, а ако не сте я разпознали, самото заглавие на филма услужливо ни напомня, че за пореден път си имаме работа с Нещото Без Име. Съвременните зрители вероятно си задават въпроса защо създание, достатъчно интелигентно да завладее и прекоси космоса, е представено във филма като безсловесен звяр (за разлика, да речем, от нашествениците в „Земята срещу летящите чинии“, които говорят английски с треперливи гласове, но чиято безупречна граматика би засрамила и оксфордски професор, „Нещото“ на Хокс само грухти като свиня, която чешат по гърба с телена четка). Човек не може да се начуди защо му е било изобщо да идва на Земята. Аз лично подозирам, че извънземният се е отклонило от курса си, чиято цел е била да засади с парченца от себе си цяла Небраска или Долината на Нил. Представете си само, домашно отгледана вражеска сила (ако им се изпречиш на пътя, ще те убият, но ако ги свиеш и изпушиш... много мек вкус, пич, много и, оооооо, какви красиви цветове!)

Но дори и този въпрос донякъде намира обяснение, когато си припомним реалността по онова време. За съвременниците на този филм Хитлер и Сталин са били индивиди с известна низша животинска лукавост — все пак, тъкмо Хитлер за първи път използва реактивни самолети и бойни ракети. Но за широката общественост те си остават зверове, чиито изръмжани политически идеи звучат точно като животинско грухтене. Хитлер грухти на немски, Сталин на руски, но ефектът не е много по-различен. Може би създаването в „Нещото“ умее да говори, може би казва нещо съвсем безобидно: „Жителите в моята слънчева система искат да знаят дали картата «Измъкване от затвора»

може да се преотстъпи на друг играч“, може би, но каквото и да казва, то звучи зле. Много зле.

Нека сега направим сравнение с един коренно противоположен пример. Децата на Втората световна война създадоха „Нещото“. Двадесет и шест години по-късно един представител на децата на Виетнамската война и самообявилото се Поколение на любовта, Стивън Спилбърг, ни даде противовес на „Нещото“ чрез своя филм „Близки срещи от третия вид“. В 1951 г. войникът, оставен на стража (същият, който, ако помните, глупаво покри ледения блок, сковал тялото на извънземното, с електрическо одеяло и го освободи), изпразва пълнителя на автомата си в приближаващия се нашественик. В 1977 г. младеж с отнесена усмивка държи високо вдигната табела: „Спрете и бъдете дружелюбни“. Някъде между тези две точки Джон Фостър Дълес еволюира до Хенри Кисинджър, а буреносните политически облаци, се разсейват.

В „Нещото“ Кенет Тоби конструира електрифициран участък от тротоара, за да убие създаването. В „Близки Срещи“ Ричард Драйфус строи в хола си макет на планинския връх Дяволската кула, където пришълците се приземяват, и изглежда би бил безкрайно щастлив лично да инсталира светлините около пистата им за кацане. Нещото има едро и грубовато туловище. Звездните създания на Спилбърг са детински дребни и деликатни на вид. Те не говорят, но корабът-майка свири великолепна музикална хармония от звуци — музиката на сферите, вероятно. А Драйфус не само че няма желание да ги убие, но дори се присъединява към тях.

Не казвам, че Спилбърг е непременно представител на Поколение на любовта, само защото е навършил пълнолетие по времето, когато студенти закичват с маргаритки дулата на войнишките оръжия, а Хендрикс и Джоуплин са на върха на славата си. Нито пък твърдя, че Хауърд Хокс, Крисчън Найби, Чарлз Ледърер (сценарист на „Нещото“) или Джон У. Кембъл (чиято новела е в основата на филма) са се сражавали по бойните полета на Втората световна война. Но събитията определят гледните точки, а гледните точки създават политическите възгледи и за мен темата на „Близки срещи от третия вид“ е също толкова предопределена, колкото сюжетът на „Нещото“. Лайтмотивът на „Нещото“: *оставете всичко в ръцете на военните* е разбираем в 1951 г., защото наскоро военните са се справили отлично с

нацисти и японци. Лайтмотивът на „Близки срещи от третия вид“: *не оставяйте нищо в ръцете на военните* е съвсем приемлив в 1977 г. след безславните военни действия на американците във Виетнам, а също в 1980 г. (когато филмът е преиздаден в по-дълга версия) — годината, когато американските военни изгубиха битката за нашите заложници в Иран след три часа недоразумения и грешки.

Политическите хорър филми не се срещат често, но се сещам за още няколко примера. Ако са от рода на „Нещото“, те възхваляват предимствата на предварителната подготовка и порицават липсата на бдителност. Те постигат своя плашещ ефект предимно като ни представят възможността да съществува свят, морално директно противоположен на нашия, но пък разполагащ с огромна сила — няма значение дали технологическа или магическа, както беше посочил Артър Кларк, ако технологията е достатъчно напреднала, тя не се различава особено от магията. Има един чудесен момент в адаптацията на „Война на световете“ на Джордж Пал. Още в началото трима души приближават първия приземил се чуждоземен кораб. Един от мъжете развява бяло знаме. Тримата са представители на различни класи и раси, но явно са обединени не само от своята човечност, а и от едно преобладаващо чувство на американска принадлежност, което не може да е случайно. В този си вид, докато напредват към димящия кратер със своето бяло знаме, те напомнят онази сцена от Американската Революция, с която всички сме израснали: барабанчикът, флейтистът и знаменосеца. И когато марсианският лъч ги изпепелява, това призовава и събужда всички идеали, за които американците са се борили в своята война за независимост.

Филмът „1984“ действа по същия начин (макар да е почти напълно лишен от богатите нюанси на Оруеловия роман), като марсианците са заменени от Големия брат.

Във филма „Човекът Омега“ с Чарлтън Хестън (адаптация на това, което Дейвид Чут наричат „своеобразния, необичайно практичен вампирски роман на Ричард Матисън «Аз съм легенда»“) виждаме съвсем същото нещо — вампирите, със своето черно облекло и тъмни очила приличат на карикатурни агенти на Гестапо. По иронично стечение на обстоятелствата по-ранна версия на същия роман („Последният човек на Земята“ с Винсънт Прайс в един от малкото случаи, когато не играе злодей, а се превъплъщава в Матисъновия

Робърт Невил) изтъква политически идеи, които всяват съвсем друг тип чувство за ужас. Този филм е по-близък до романа и в резултат неговият подтекст нашепва, че политическите възгледи не са изсечени в гранит, че времената се менят и че тъкмо успехът на Невил като ловец на вампири (неговият необичайно практичен успех, ако използваме думите на Чут) го е превърнал в истинското чудовище, в злодея, в агента на Гестапо, който напада безпомощните в съня им. За една нация, чиито политически кошмари по това време се свързват със стрелбата в университета Кент^[5] и масовото клане в Май Лай^[6], тази идея е особено болезнена. „Последният човек на земята“ е вероятно абсолютният пример за политически хорър, защото демонстрира тезата на Уолт Кели: „Срещнахме врага и врагът се оказахме ние.“

Всичко това ни води до една интересна граница, която аз ще очертая, но няма да прекрачвам — допирната точка между политическия хорър и черната комедия. Станли Кубрик на практика обитава този граничен район. Може да се каже, че „Доктор Стрейнджлав или как се научих да спра да се тревожа и да обикна бомбата“ на Кубрик е тъкмо политически хорър, но без чудовища (на героя му трябва монета за телефона, за да се обади във Вашингтон и да предотврати трета световна война, Кийнън Уин с нежелание му помага, като гръмва един автомата за Кока Кола, пълен с монети, но мрачно предупреждава бъдещия спасител на човечеството: „ще отговаряш пред американската Кока Кола корпорация за това“). „Портокал с часовников механизъм“ се явява политически хорър, но с човешки чудовища (Малкълм Макдауъл стъпква невинен минувач на улицата под звуците на „Пея в дъжда“). „2001: Една космическа одисея“ от своя страна е политически хорър с нечовешко чудовище („Моля те не ме изключва“, моли убийствено настроеният компютър ХАЛ 9000 докато последният оцелял член от експедицията до Юпитер вади модулите на паметта му един по един), което приключва своя кибернетичен живот, като пее „Велосипед за двама“. Кубрик изглежда е единственият американски режисьор, който разбира, че престъпването в зоната на табуто, често може да предизвика не само ужас, а и див смях, но всяко хлапе, което някога се е кискало на шегите за пътуващи търговци ще се съгласи, че това е вярно. А може би Кубрик просто е единственият достатъчно умен (или достатъчно смел) да се завръща в този пограничен район отново и отново.

[1] Някои биха казали, че ксенофобията също е политическо явление и може би донякъде ще са прави, но аз я разглеждам като универсално чувство и поне за момента я изключвам от подсъзнателната пропаганда, която обсъждаме тук. — Б.авт. ↑

[2] Омиротворяване — направление в дипломацията, което цели чрез политически отстъпки пред възможна вражеска сила да избегне военен конфликт. — Б.пр. ↑

[3] Невил Чембърлейн — министър-председател на Великобритания от 1937 г. до 1940 г., привърженик на идеята за политическо омиротворяване. През 1938 г. подписва Мюнхенското споразумение, с което отстъпва на Германия населената предимно с немци Судетска област на Чехословакия. — Б.пр. ↑

[4] В международните отношения „полицейски действия“ е евфемизъм за провеждане на военни действия, без да има формално обявена война. — Б.пр. ↑

[5] На 4 май 1970 г. в университета Кент, Охайо, представители на Националната гвардия стрелят по невъоръжени студенти, протестиращи срещу американската военна кампания в Камбоджа. — Б.пр. ↑

[6] На 16 март 1968 г. в Южен Виетнам американски военни зверски убиват между 300 и 500 невъоръжени цивилни граждани, включително деца, а много от жените са изнасилени и телата им обезобразени. — Б.пр. ↑

„Отворихме вратата пред невъобразима сила“, мрачно заключава старият учен в края на филма „Ге!“, „и вече няма как да я затворим.“



В края на романа „Колос“ на Д. Ф. Джоунс (филмиран със заглавие „Проектът Форбин“) компютърът, който е превзел всичко в света, казва на Форбин, своя създател, че скоро хората не само ще приемат неговата власт, но и ще го боготворят. „Никога!“ отговаря Форбин със звънлив глас, който би бил достоен за някоя космическа опера на Робърт Хайнлайн, но Джоунс оставя за себе си последната, злокобна дума. „Никога?“, гласи последната фраза в тази поучителна история^[1].

Във филма с Ричард Игън „Гог“ (режисиран от самия Господин Флипър, Айвън Торс^[2]), оборудването на една цяла лаборатория за космически проучвания сякаш полудява. Едно соларно огледало се върти диво и преследва героинята със смъртоносен топлинен лъч; центрофуга, предназначена за трениране на астронавти при повишена

гравитация, ускорява до там, че убива двамата трениращи. Накрая двата робота, Гог и Магог, напълно излизат от контрол, щракат щипките си и издават звуци като от Гайгеров брояч, докато сеят смърт и разруха („Мога да го контролирам!“, уверено заявява студенокръвният учен, секунди преди Магог да му пречупи врата със същите тия щипки).

„При нас всичко расте голямо“, казва старият индианец самодоволно на Робърт Фоксуърт и Талия Шайър във филма „Пророчество“, когато от езерото в северен Мейн изскача попова лъжичка едра като съомга и почва да подскача по брега. Индианецът се оказва прав — по-късно Фоксуърт вижда съомга, едра колкото делфин, а до края на филма човек се усеща безкрайно благодарен, че китовете не виреят в сладководни басейни.

Всичко изброени примери са взети от хорър филми с технологичен подтекст, понякога описвани като филми за „естествената среда, изпаднала в амок“ (не че има кой знае какво естествено в Гог и Магог с техните гъсенични вериги, вместо крака и стърчащите отвсякъде радио антени). Във всички тези филми вината е на човечеството и неговите технически постижения. „Сами сте си виновни“, заявяват тези истории. От това, струва ми се, ще излезе подходящ епитаф за масовия гроб на човечеството, когато накрая междуконтиненталните ракети литнат.

Гигантските мравки в „Ге!“ са продукт на ядрени експерименти в Уайт Сендс; онзи стар дявол Колос е рожба на Студената война; същото важи за машините, които пощуряват в „Гог“; а гигантските чудовища в „Пророчество“ на Джон Франкънхаймър са мутирвали заради живака, изхвърлен във водата от местна хартиена фабрика.

Тъкмо с техно-хорър филмите напипваме главната златоносна жила. Тук не се налага да търсим надлъж и нашир някое и друго златно късче, както при икономическите или политически филми на ужасите — в тази подгрупа можем да изровим златото даже с голи ръце. Този поджанр на добрите стари хорър филми е толкова богат, че дори в такава долнопробна боза като „Ужасът на Парти Бийч“ може да се открие технологичен аспект, ако се вгледаме отблизо. Понеже, видите ли, всички онези младежи, подскачащи по плажа по бански и плувки, са тероризирани от чудовища, появили се след теч от варели с радиоактивни отпадъци. Но не се тревожете — въпреки че няколко

момичета са разкъсани от чудовищата, всичко завършва благополучно и дори има време за един последен купон с печени наденички преди началото на новата учебна година.

Ето ви поредно доказателство, че тези неща се случват не толкова заради намеренията на режисьори, продуценти и сценаристи, а просто от само себе си. Продуцентите на „Ужасът на Парти Бийч“ например са двама собственици на лятно кино от Кънектикът, които решават да се включат в бизнеса с нискобюджетните хорър филми и да спечелят някой и друг бърз долар (логиката им явно е била, че щом Никълсън и Аркоф от АИП могат да изкарат една камара пари от второкласни филми, те ще могат да изкарат двойно повече, ако съвсем смъкнат класата). Фактът, че филмът им предвижда проблем, който ще придобие огромно значение само десет години по-късно, е чиста случайност. Както и инцидентът в атомната централа на остров Трите мили беше случайност, но такава, която рано или късно щеше да се случи^[3]. Струва ми се крайно забавно, че този лековат хорър филм с ужасното си качество е напипал същината на проблема дълго преди на някого изобщо да му хрумне идеята за филма „Китайски синдром“.

Вече трябва да ви е станало ясно, че всички тези сфери се пресичат и рано или късно ни отвеждат отново до територията на масовия американски кошмар. Вярно, това са кошмари за продан, но кошмарът си е кошмар и в крайна сметка за нашия анализ е интересен не филмът като търговски продукт, а самият кошмар.

Сигурен съм, че продуцентите на „Ужасът на Парти Бийч“ в никакъв момент не са си казали (както съм убеден, че продуцентите на „Китайски синдром“ са го направили): „Я да вземем да предупредим американския народ за опасността от ядрените реактори, обаче да облечем горчивата истина на това жизненоважно съобщение в някакъв лековат забавен сюжет.“ Не, техните дискусии вероятно са се придържали повече към следната линия: „Понеже целевата ни аудитория са млади хора, героите ни трябва да са младежи и понеже целевата ни аудитория мисли само за секс, историята трябва да се развива на плаж с много слънце и сърф, за да можем да покажем всичката гола плът, която цензурите ще ни позволят. И понеже целевата ни аудитория си пада по страхотии, ще има и гнусни чудовища.“ Явно целта е била да се изкарат възможно най-много пари,

като се комбинират най-печелившият формат на АИП — филмът за чудовища — и купонджийският плажен филм.

Всеки филм на ужасите обаче (може би само с изключение на немските експресионистични филми от тридесетте години) трябва поне да се опита да звучи достоверно, трябва да има някаква причина от океана внезапно да наизскачат чудовища и да почнат да вършат антисоциалните си дела (един от върховете, а може би най-ниски моменти във филма се случва, когато чудовищата нападат пижамено парти и убиват десет-двадесет млади създания... направо съсипват купона!). В крайна сметка продуцентите се спират на протекли контейнери с радиоактивни отпадъци. Сигурен съм, че това е бил един от по-маловажните въпроси, обсъждани преди началото на снимките, и тъкмо затова той е толкова важен за нас.

Идеята за произхода на чудовищата вероятно се е породила от някакъв процес на свободни асоциации от типа, който психиатрите използват, за да открият болезнените теми за пациентите си. И макар „Ужасът на Парти Бийч“ отдавна да е изпаднал в забвение, гледката на контейнери, маркирани със знака за радиоактивност, които бавно потъват в океана, е трудно да се забрави. „Какво, за Бога, правим с тая радиоактивна каша?“, завърта се в ума ни тревожен въпрос. „Какво се случва с отработеното плутониево гориво и подменените части, които са горещи като никелиран пистолет и няма шанс да се охладят в следващите шестстотин години? Някой има ли представа какво, в името божие, правим с тия неща?!“

Един по-внимателен анализ на техно-хорър филмите — онези, според чийто подтекст човечеството е било предадено от собствените си машини и технологии — бързо разкрива едно от лицата сред онези мрачни карти Таро, които раздадохме по-рано. Става дума за Върколака. Когато говорех за Върколака в „Доктор Джекил и господин Хайд“, използвах двата термина „Аполонов“ (свързан с превъзходството на реда и разума) и „Дионисиев“ (свързан с емоционалното начало и хаоса). Повечето филми, които изразяват страх от технологиите, имат подобна двойствена природа. В „Началото на края“ ни се казва, че скакалците са обикновени Аполониеве създания, заети с обичайните си занимания — да подскачат, да гризат трева и да произвеждат малки скакалци, но след като попадат на някакви радиоактивни треволяци, те не само че израстват до размера

на кадилак, но и придобиват разрушителна Дионисиева природа и нападат Чикаго. Но тъкмо Дионисиевият им нагон — в този случай, сексуалният апетит — става причина за тяхната гибел. Питър Грейвс (в ролята на Смелия Млад Учен) скалъпва запис с любовния зов на скакалците. После го пускат по високоговорителите на няколко лодки, плаващи в езерото Мичиган, и скакалците се втурват към смъртта си си, убедени, че ги чака страхотен секс. Това, видите ли, се явява поучителна история. Сигурен съм, че Д. Ф. Джоунс е бил във възторг.

Дори „Нощта на живите мъртви“ има техно оттенък. Това може да ви убегне, докато гледате как зомбитата нападат изолираната фермерска къща в Пенсилвания, където са се укрепили „добрите герои“ във филма. Но във всички тези ходещи трупове няма нищо свръхестествено. Случило се е, защото космическа проба, изпратена до Венера, донесла обратно със себе си някаква странна, съживяваща мъртвата плът радиация. Отломки от този космически уред вероятно биха били крайно търсени в Палм Спрингс и Форт Лодърдейл^[4].



Доколко техно-хорър филмите служат като социален барометър може да се види най-добре, като сравним подтекста на такива филми, излезли през петдесетте, шестдесетте и седемдесетте години. През петдесетте най-голям е страхът от атомната бомба и ядрената война. Той оставя неизличими следи върху поколението деца, които искат да са добри, точно както Великата депресия от тридесетте е оставила своя

отпечатък върху техните родители. Новото подрастващо поколение, което не помни Кубинската криза или покушението на президента Кенеди в Далас и е захранено с идеята за разведряване на международните отношения, трудно ще разбере тези страхове, но при изострящата се в момента обстановка, в следващите години ще има възможност да ги опознае отблизо. И, разбира се, винаги ще може да разчита на бъдещите хорър филми да фокусират неясните му страхове.

Не знам дали в света има нещо по-трудно за разбиране и възприемане от страховете, чието време е отминало. Точно затова родителите мърмят децата си, ако ги е страх от Торбалан, въпреки че като деца са изпитвали съвсем същите страхове (и са си имали работа със също толкова неразбиращи родители). Вероятно затова кошмарите на едно поколение се превръщат в социална среда за следващото и дори онези, които лично са ги изпитали, не си спомнят какво е било усещането.

Спомням си например, че през 1968 г., когато бяха на двадесет и една, въпросът за твърде дългата коса беше направо скандален. Днес това звучи също толкова невероятно, колкото идеята, че хората са се избивали заради въпроса дали Слънцето обикаля около Земята или Земята около Слънцето, но и двете неща са се случили.

В онази прекрасна 1968 г. един строителен работник ме изхвърли от бар, наречен „Стардъст^[5]“ в Бруър, щата Мейн. Беше много як — даже мускулите му имаха мускули — и ми каза, че мога да се върна и да си допия бирата: „След като се подстрижеш, лигав женчо.“ Редовно ми подвикваха от преминаващи коли (обикновено най-старите модели коли): „Ти момче ли си или момиче?“, „Духаш ли, сладурче?“, „Кога за последно се къпа?“ и прочее, и прочее.

Имам ясен спомен за всичко това и мога дори да анализирам случилото се. Точно както си спомням един случай от времето, когато бях на дванадесет и след една хирургическа процедура за отстраняване на киста, превръзката, враснала в самата рана, беше рязко отскубната. Помня дръпването, когато марлята разкъса новообразуваната ми плът (превръзката ми я сменяше една млада сестра, която явно нямаше идея какво върши), помня също, че изкрещях и загубих съзнание. Това, което не мога да си спомня, е самата болка. Същото се отнася и за косата, а и в по-общ план за всички болки на растежа във времето, което ще се запомни с миризмата на напалм и моделът сако с

мандаринска яка. Умишлено избягвам да пиша романи, чието действие се развива през шестдесетте, защото онова време ми изглежда далечно и чуждо, точно както отскубването на хирургическата марля, сякаш се е случило на някой друг. Но всички тези неща наистина се случваха — омразата, параноята и страхът и у двете страни бяха съвсем реални. Ако се съмнявате, само разгледайте ключовия бунтарски филм на шестдесетте, „Волният ездач“, където Питър Фонда и Денис Хопър в крайна сметка са отнесени от пикапа на някакви селяндури, докато Роджър Макгуин пее „Всичко е наред, мамо (само малко кървя)“ на Боб Дилън.

По същия начин е трудно да се припомни инстинктивният страх, който рязкото развитие на ядрените технологии предизвикваше преди двадесет и пет години. Технологиата сама по себе си беше чисто Аполониева по природа. Досуц като симпатягата Лари Талбот „който всяка вече си казва молитвата“. Атомът не беше разцепен от някой безумец като Колин Клайв или Борис Карлоф в някоя налудничава източноевропейска лаборатория. Деянието не беше извършено чрез алхимия в центъра на рунически кръг, облян от лунна светлина. Не, то е постижение на множество дребни душици, работили в Оук Ридж или Уайт Сендс, прилежно облечени в кариран вълнен сака, пушещи Лъки Страйк, тревожещи се за такива банални неща като пърхот и псориазис, дали могат да си позволят нова кола и как по дяволите да се отърват от бурените на моравата си. Разбиването на атома, разработването на реакцията, разтварянето на вратите към онзи нов свят, за който се говори в края на „Те!“ — всичко това се е случило в рамките на най-обичайно работно време.

Хората разбираха и приемаха тази идея (научните книги от петдесетте превъзнасяха великолепия свят, който атомът, използван за мирни цели, ще създаде; свят, охраняван от безопасни ядрени реактори, а електрическите компании раздаваха на децата безплатни комикси, собствено производство), но и се страхуваха от скритото второ, зверско лице на монетата: страхуваха се, че по разнообразни причини, както технологични, така и политически, атомът може да се окаже неконтролируем. Тъкмо тези притеснения намериха своя израз във филми като: „Началото на края“, „Те!“, „Гарантула“, „Невероятният смаляващ се човек“ (където радиацията, комбинирана с пестициди, захвърля един човек, Скот Кери, в негов личен ад), „Хората Н“ и „4D

човекът“. Целият този цикъл достигна върха си в „Нощта на заека“, където светът беше нападнат от двадесетметрови зайци^[6].

Основните теми на техно-хорър филмите от шестдесетте и седемдесетте се променят с променящите се тревоги на хората, преживели онези времена. Филмите за гигантски насекоми отстъпват място на филми като „Проекта Форбин“ („Софтуерът, който завладя света“) и „2001“, които представят идеята за компютъра като върховен бог или дори по-неприятната идея (налудничаво изпълнена, ако си говорим честно) за компютъра като някакъв сатир, болезнено обрисувана в „Демонично семе“ и „Сатурн 3“. През шестдесетте източник на ужаса е представата за технологиите като някаква подобна на октопод система — вероятно притежаваща свой разум и затрупваща ни под купища бумажни и информация — която е ужасна, когато работи („Проектът Форбин“) и дори по-страшна, когато се повреди. В „Щамът Андромеда“ например малък отрязък хартия се подпъхва под чукчето на телетипа, заглушава звънчето и така едва не предизвиква края на света (по начин, който Руб Голдбърг^[7] със сигурност би одобрил).

Накрая стигаме до седемдесетте години, които кулминират с не особено успешния, но добре замислен филм „Пророчество“ на Франкънхаймър, който поразително прилича на филмите за гигантски насекоми от петдесетте (само първопричината е различна) и на „Китайски синдром“ — хорър филм, който обединява трите най-големи технологични страхове: страх от радиация, страх за природата и страх от технологиите, излезли от контрол.

Преди да приключим този кратък преглед на продукциите, разчитащи на масовото недоверие към технологиите, за да постигнат ефект подобен на Куката (филми, които се обръщат към лудите^[8] у всеки от нас), трябва да споменем и няколко филма на тема космически пътешествия, които попадат в същата категория. Ще изключим обаче такива ксенофобски истории като „Земята срещу летящите чинии“ и „Мистерианците“. Филмите, които се концентрират върху възможната Дионисиева страна на космическите експедиции (като „Щамът Андромеда“ и „Нощта на живите мъртви“, където сателитът връща на Земята опасни, но не разумни създания от космоса), трябва да се разграничават от чисто ксенофобските филми за нападения от чуждоземни раси, където човечеството е в пасивната роля на жертва на някакви звездни бандити. В този жанр филми

технологията често има ролята на спасител (като в „Земята срещу лелящите чинии“, където Хю Марлоу използва своето ултразвуково оръжие срещу електромагнитното управление на лелящите чинии, или „Нещото“, където Тоби и компания използват електричество, за да изпържат звездния зеленчук) — Аполониевата наука разгромява Дионисиевите злодеи от планетата Х.

Макар „Щамът Андромеда“ и „Нощта на живите мъртви“ да представят космическите пътешествия като източник на опасност, вероятно най-добрият пример за тази идея, съчетана с гениален ум, хипнотизиран от притегателната сила на технологиите, се явява „Промъквачото се неизвестно“ — филм, предшестваш споменатите два. Той е първи от знаменитата поредица за Куотърмас и предлага на зрителите една от възможно най-зловещите загадки в заключена стая: трима учени астронавти са изпратени на мисия в космоса, но се връща само един, при това, изпаднал в кататония. Телеметричните данни и наличието на трите скафандъра говорят, че двамата изчезнали астронавти не са напускали кораба. Но тогава къде са се дянали?

Става ясно, че на кораба се е промъкнал неканен космически пътешественик, сюжетна линия, която откриваме и в „То! Ужасът от космоса“ и, разбира се, в „Пришълец“. Натрапникът (някакъв вид космическа спора) е погълнал колегите на оцелелия астронавт, като е оставил след себе си само някаква пихтиеста сива маса и сега активно работи в тялото на третия астронавт, Виктор Карун, изигран стряскащо добре от Ричард Уърдсуърт. Горкият Карун дегенерира до някакво поресто чудовище с множество пипала, което в крайна сметка е открито, вкопчено в някакво скеле в Уестминстърското абатство и елиминирано (при това съвсем навреме, защото то тъкмо се кани да отприщи своите милиарди спори и да се размножи) с мощен електрически заряд, който го изпепелява.

Всичко описано е стандартно за повечето филми за чудовища. Това, което извисява „Промъквачото се неизвестно“ до висоти, които създателите на „Ужасът на Парти Бийч“ не са и сънували, е тежката, емоционално заредена режисура на Вал Гест и героят Куотърмас, изигран от Браян Донлеви (други актьори са имали възможност да пресъздадат същия образ в други филми и техните версии са леко смекчени). Куотърмас е учен, който може да е, а може и да не е луд, зависи от това как възприемате технологиите. Ако обаче е побъркан, то

лудостта му е наситена с достатъчно от Аполониевия метод, та да е също толкова страшен (и опасен), колкото пихтиестата, размахваща пипала маса, която някога е била Виктор Карун. „Аз съм учен, не съм врачка“, сопва се Куотърмас на един смутен доктор, който го пита какво смята, че ще се случи сега. Когато негов колега учен му заявява, че ако опита да отвори люка на разбитата космическа ракета, той лично ще изгори космическите пътешественици вътре, Куотърмас му се нахвърля гневно: „Не ми казвай какво мога или не мога да правя!“. Отношението му към самия Карун е хладнокръвното отношение на биолог към опитна мишка или маймунка Резус. „Много си е добре“, казва той за кататоничния Карун, който седи на нещо, подобно на зъболекарски стол и се взира напред с очи, черни и мъртви като въглени, извадени директно от ада. „Знае, че се опитваме да му помогнем.“

В крайна сметка Куотърмас триумфира — ако и само чрез сляп късмет. След като чудовището е унищожено, Куотърмас грубо подминава един полицаец, който с пресеклив глас се опитва да му каже, че се е молил за този успех. „Един свят на мен ми стига“, казва полицаецът. Куотърмас не му обръща внимание.

При вратата младият му асистент си пробива път до него. „Току-що чух, сър“, казва той. „Мога ли да направя нещо?“

„Да, Морис“, отговаря Куотърмас. „Ще ми трябва помощ.“

„Помощ ли, сър?“

„Започваме отначало“, казва Куотърмас многозначително. Това е последната реплика във филма. След това картината постепенно се променя в сцената на поредната ракета, изстреляна в космоса.

Гест, изглежда, проявява двойствено отношение към края на филма си и към героя на Куотърмас. Тъкмо тази двойственост придава на този ранен филм на студио Хамър неговата дълбочина и многозначителност.

Куотърмас прилича повече на онези реално съществуващи учени в Оук Ридж от следвоенния период, отколкото на побърканите Луди Учени от тридесетте години. Той не е доктор Циклоп, който се кикоти зловещо в своята бяла престилка, докато оглежда творенията си през очила, дебели като дъна на бутилки. Напротив, той не само е симпатичен на вид и изключително интелигентен, но и дълбоко харизматичен и непреклонен. Ако човек е оптимист, той би могъл да

приеме „Промъквачното се неизвестно“ като свидетелство за великолепното упорство на човешкия дух и неговата решителност да работи за напредъка на науката и знанието на всяка цена. За песимиста пък, Куотърмас е символ на присъщата за човека ограниченост и върховен жрец на техно-хорър филмите. Завръщането на неговата пилотирана космическа ракета едва не е причинило края на човечеството. В отговор на този дребен обрат в плановете му, Куотърмас няма търпение да изстреля следващата ракета. Тромавите политици явно не могат да се мерят с тази харизматична личност и, докато гледаме поредната ракета да се издига в края на филма, ни остава единствено да се запитаме: „Какво ли ще донесе на връщане тази?“

Дори такъв общопризнат американски любимец като автомобила не се е спасил от тревожните Холивудски кошмари. Няколко години преди да изгуби ипотекираната си къща в Амитивил, Джеймс Бролин трябваше да се изправи срещу ужасите на „Колата“ (1977 г.) — неизяснен модел, подобен на тантуреста летищна лимузина, сякаш извадена направо от някой дяволски паркинг за използвани коли. Още преди края на втората филмова ролка става ясно, че филмът е блудкава халтура (от този тип, при който на определени интервали можеш спокойно да излизаш за нов пакет пуканки, защото е ясно, че колата няма да нападне пак в следващите десет минути). Началната му сцена обаче е едно великолепно преследване — колата преследва двама велосипедисти през щатския парк на Юта, клаксонът ѝ пици неритмично, докато ги приближава все повече и повече и накрая ги прегазва. Има нещо силно въздействащо в тази първа сцена, нещо, което предизвиква дълбока, почти примитивна неприязън към колите, в които всеки от нас може да се шумугне, като така стане напълно анонимен... и може би донякъде склонен към убийство.

По-добър филм е адаптацията на Стивън Спилбърг по разказа на Ричард Матисън, „Дуел“. Първоначално излъчен в поредицата „Филм на седмицата“ на ABC, той вече има почти култов статус. В него един масивен товарен камион преследва Денис Уивър по, както изглежда, милиони мили калифорнийски магистрала. Зрителите изобщо не виждат самия шофьор (само веднъж виждаме една мускулеста ръка, подадена през прозореца на кабината, а в друг един момент — двойка островърхи каубойски ботуши в далечния край на камиона) и за това

самият камион с огромните си гуми, зацапаното стъкло, наподобяващо малоумна физиономия и хищните си на вид брони, влиза в ролята на чудовището. Когато Уивър най-после успява да примами камиона и да го прати отвъд ръба на пропастта, звукът на неговата „смърт“ се превръща в серия разтърсващи чудовищни резове — вероятно това е звукът, който би издавал тиранозавър рекс, затънал в яма с катран. Реакцията на Уивър пък напълно би подхождала на див първобитен човек: той се провиква, крещи, подскача и буквално танцува от щастие. „Дуел“ е завладяващ, болезнено напрегнат филм. Едва ли е най-добрата работа на Спилбърг — нея вероятно ще видим през осемдесетте и деветдесетте — но със сигурност е един от петте най-добри филми, снимани за телевизията.

Можем да споменем и други интересни автомобилни хорър истории, но те ще са разкази или романи. Такива заигравки като „Смъртоносно преследване 2000“ и „Лудия Макс“ изобщо не се броят. Модерният Холивуд явно е преценил, че, след като частният автомобил вече е навлязъл в своята зрялост, е най-добре да бъде използван само в развлекателни преследвания (като например в „Нечестна игра“ и жизнерадостното, разяждащо мозъка „Кражба на кола“) или сълезливи драми („Шофьорът“). Читателите, които проявяват интерес, могат да прегледат антологията, редактирана от Бил Пронзини и озаглавена „Зловещи автомобили“. Сборникът си струва дори само заради участието на Фриц Лийбър със злокобно забавната история „Х маркира мястото на пешеходната пътека“.

[1] Научно-популярният автор Д. Ф. Джоунс по никакъв начин не може да бъде обвинен в оптимизъм. В следващата му книга след „Колос“, новосъздадено противозачатъчно лекарство, което се приема само веднъж, води до стерилност в световен мащаб и бавната смърт на човечеството. Голяма веселба, но Джоунс не е сам в своето недоверие към света на технологиите. Имаме си и Дж. Г. Балард, автор на такива мрачни истории като „Катастрофа“, „Бетонния остров“ и „Небостъргач“. Да не говорим за Кърт Вонегът (когото жена ми с обич нарича Татко Кърт), на когото дължим такива романи като „Котки в люлката“ и „Механично пиано“. — Б.авт. ↑

[2] Авторът греши. Режисьор на филма е Хърбърт Строк. Айвън Торс е споменат сред сценаристите. — Б.пр. ↑

[3] На 28 март, 1979 г., в единия от реакторите на атомната централа на остров Трите мили, Пенсилвания, се получава частичен срив. Това е най-сериозният такъв случай в историята на американската ядрена енергетика и в резултат в атмосферата са изпуснати известни дози радиоактивни газове. — Б.пр. ↑

[4] Градове в щата Флорида, известен с преобладаващото си възрастно население. — Б.пр. ↑

[5] Името на бара на английски означава „звезден прах“. — Б.пр. ↑

[6] Както и цяла армия същества, повечето с японски произход, до едно или подложени на продължително облъчване с радиация, или създадени след ядрен взрив: Годзила, Горго, Родан, Модра и Хидра — триглавото чудовище. Идеята дори е разиграна комично, преди излизането на „Доктор Стрейнджлав“, в една необичайна малка продукция от петдесетте, наречена „Атомното хлапе“, с участието на Мики Руни. — Б.авт. ↑

[7] Рубен Голдбърг — (1883–1970) американски карикатурист, инженер и изобретател, известен със серия комикси, демонстриращи изключително сложни устройства за извършване на съвсем прости операции. — Б.пр. ↑

[8] Лудити — английско социално движение от 19-ти век, което се противопоставя на технологичните нововъведения. — Б.пр. ↑

Социалните хорър филми.

Вече обсъдихме няколко филма със социално значение — пъпките и съкрушителното влияние на псориазиса през петдесетте, да не говорим за Майкъл Ландън, който точи изкуствени лиги по цялото си ученическо яке. Има обаче и други филми, засягащи по-сериозни социални проблеми. В някои случаи („Ролърбол“, „Диви улици“) сюжетите са логично извлечени от актуалните социални тенденции или са техни сатирични версии, превърнати в научна фантастика. Ако не възразявате, точно с тях няма да се занимаваме. Те не се вписват в този мрачен танц, който сме подхванали.

Има и няколко филма, които опитват да се движат по граничната линия между ужас и социална сатира. Най-успешен сред тях ми се струва „Степфордските съпруги“. Филмът е правен по книгата на Айра Левин, който всъщност постига тази нелесна задача два пъти — другият случай е „Бебето на Розмари“, но за него ще говорим подробно, когато най-после стигнем до темата за хорър романите. Засега ще се придържаме към „Степфордските съпруги“, който споделя някои остроумни възгледи за еманципацията на жените и някои тревожни факти за мъжката реакция по въпроса.



Отне ми известно време да реша дали този филм, режисиран от Браян Форбс, с участието на Катрин Рос и Пола Прентис, има място в тази книга. Сарказмът му е на нивото на най-доброто от Кубрик (макар и да му липсва неговата елегантност) и не вярвам, че има човек, който не би се разсмял, когато Рос и Прентис, влизайки в дома на съседа си (местния аптекар, живо подобие на Уолтър Мити^[1]), чуват от горния етаж възгласите на жена му: „О, Франк, ти си най-добрият... Ти си страхотен... Франк, ти си шампионът...“^[2]

Оригиналната история на Левин се разминава с категоризирането като „роман на ужасите“ (което би гоzakлеймилото като посредствен сред по-високопарните критически кръгове), защото повечето критици го приемат като деликатно осмиване на женското движение. Най-плашещите намеци на Левин обаче изобщо не са насочени към жените, а към онези мъже, които считат свой дълг да отидат на голф, след като съботната закуска им е била сервирана, и да се върнат тъкмо навреме (вероятно порядъчно пийнали), за да им сервират съботната вечеря.

Аз включвам тази история тук — като социален хорър, а не като социална сатира — защото филмът, след известно замотаване, преди да

реши накъде да поеме — се превръща точно в това: социална история на ужасите.

Катрин Рос и съпругът ѝ (в ролята Питър Мастерсън) се преместват от Ню Йорк в Степфорд, едно предградие в Кънектикът, защото смятат, че това ще е по-добре за децата им, а и за тях. Степфорд е идеалното малко градче, където жизнерадостни деца чакат училищния автобус, където всеки божи ден можете да видите поне двама-трима души да си мият колите и където (просто си личи) годишната благотворителна квота за подпомагане на бедните е преизпълнена.

И все пак, има нещо странно в Степфорд. Много от съпругите изглеждат някак... отнесени. Те са красиви, винаги облечени в разкошни, едва ли не бални рокли (тук филмът малко издиша; като средство за обозначаване на стереотип, това е доста груб похват — със същия успех тези жени можеха да носят етикети на челото си „Аз съм една от степфордските съпруги“), всички карат комбита, всички обсъждат домакинската си работа с нетипичен ентузиазъм и изглежда прекарват цялото си свободно време в супермаркета.

Една от степфордските съпруги (от по-особените) удря главата си при един малък инцидент с колата на паркинга. По-късно, по време на едно градинско парти, я виждаме безспирно да повтаря: „Трябва да си запиша тази рецепта... Трябва да си запиша тази рецепта... Трябва да си...“ Тайната на Степфорд е разкрита веднага. Фройд, едва ли не отчаяно пита: „Жената... какво иска тя?“. Форбс и компания си задават противоположния въпрос и стигат до смразяващ отговор — мъжете, според филма, не искат жени. Те искат работи с функциониращи полови органи.

Във филма има и няколко забавни сцени (освен споменатите възклицания за „шампиона“ Франк). Любимият ми момент е, когато Рос и Прентис организират разтоварваща женска сбирка, но странните съпруги започват бавно и методично да обсъждат почистващи препарати и прахове за пране. Изглеждат и се държат сякаш са излезли от някоя от онези безкрайно сексистки ранни реклами, според които мястото на жената е в кухнята.

Филмът обаче с танцова стъпка напуска ярко осветената зона на социалната сатира и навлиза в много по-тъмни територии. Усещаме как примката се затяга първо около Пола Прентис, а след това и около

Катрин Рос. Има една особено притеснителна ситуация, когато художникът, който изглежда оформя чертите на роботите, сяда да нарисува Рос и мести поглед нагоре-надолу между лицето ѝ и скицника; друг такъв момент е самодоволната усмивка на съпруга на Тина Луис, докато той гледа как булдозерът разравя любимия тенис корт на жена му, за да го замени с басейна, който той винаги е искал; следва и сцената, когато Рос заварва съпруга си сам в дневната с питие в ръка, разплакан. Тя е дълбоко загрижена за него, но ние знаем, че сълзите му са крокодилски, защото той вече е решил съдбата ѝ и смята да я замени с кукла с микрочип в главата. Скоро тя ще изгуби всякакъв интерес към фотографията.

Филмът запазва най-ужасяващия си момент, а и най-издайническата си социална нападка, за края, когато новата Катрин Рос намира старата (вероятно, смятаме ние, за да я убие). Под ефирната ѝ нощница виждаме, че доста скромните гърди на госпожа Рос са наедрили до размер, който мъжете разговорно наричат „бомби“. И, разбира се, те вече не са гърдите на тази жена, те принадлежат само и единствено на мъжа ѝ. Роботът не е съвсем завършен — на мястото на очите има две ужасяващ черни дупки. Това, разбира се, е доста стряскащо, но лично мен ме побиха тръпки от онези подпухнали силиконови гърди. Най-добрите социални хорър филми постигат ефекта си, като само загатват, а „Степфордските съпруги“, който ни показва само повърхността, без да разяснява как всъщност се случват нещата, е пълен с намеци.

Няма да ви отегчавам с преразказ на „Екзорсистът“ на Уилям Фридкин, друг филм, разчитащ на смущението, предизвикано от променящите се морални норми. Ще приема просто, че щом проявявате достатъчно интерес към този жанр, за да четете дотук, вероятно сте гледали филма.



Ако в края на петдесетте и началото на шестдесетте беше вдигната завесата пред пропастта между поколенията (нали помните „Ти момче ли си или момиче?“ и пр., и пр.), то в седемте години между 1966 г. и 1972 г. се разигра самата пиеса. Литъл Ричард, който през 1957 г. ужаси родителите, като скочи върху пианото си и затанцува буги в своите обувки от крокодилска кожа, изглеждаше направо светец пред Джон Ленън, който заяви, че Бийтълс са по-популярни от Исус — твърдение, което предизвика разни фундаменталисти масово да горят плочите им. Зализаният с брилянтин перчем беше заменен с дългата коса, която вече споменахме. Родителите започнаха да откриват из чекмеджетата на децата си странни билки. Внушенията на рок музиката станаха все по-тревожни: „Господинът с тамбурата“ май беше метафора за наркотици, а песента „Осем мили високо“ на Бърдс изобщо не оставяше място за съмнение. Радио станциите продължиха да пускат записите на една група, дори след като двама от членовете ѝ (мъже) обявиха, че са влюбени един в друг. Елтън Джон призна собствената си алтернативна сексуалност, но това не съсипа кариерата му. И то при

положение, че само двадесет години по-рано лудата глава Джери Лий Луис беше смъкнат от ефир, задето се оженил за четиринадесетгодишната си братовчедка.

После дойде войната във Виетнам. Господата Джонсън и Никсън я разположиха из Азия като някакъв огромен мухлясал пикник, на който доста младежи предпочетоха да не присъстват. „Нямам нищо против ония Конгци“, обяви Мохамед Али и му отнеха боксьорската титла, задето отказа да свали ръкавиците и да вземе автомата. Младежите почнаха да си горят повиквателните, да се укриват в Канада или Швеция и да маршируват със знамената на Виет Конг. В Бангор, където аз прекарвах колежанските си години, един младеж беше арестуван, задето заменил седалището на джинсите си с американския флаг. Много смешно, хлапе.

Оказа се, че между поколенията лежи много повече от обикновена пропаст. Като пролома Сан Андреас, те сякаш се плъзгаха по две противоположни социокултурни плоскости и имаха съвсем различни представи за цивилизовано поведение. В резултат се случи не точно земетресение, а времетресение. Филмът на Фридкин, „Екзорсистът“, се появи тъкмо на фона на тази конфронтация между млади и стари и се превърна в социален феномен. Пред кината в големите градове се редяха дълги опашки. И дори в градчета, където животът обичайно замираще към седем и половина вечерта, имаше насрочени среднощни прожекции. Религиозни групи протестираха, социолози с лули разтягаха локуми, журналисти нищеха темата във вечерите без по-сериозни новини. В продължение на два месеца цялата страна беше обсебена от това филмово обсебване.

Филмът (и романът) разказват за опитите на двама свещеници да изгонят демона, обсебил малката Рийгън Макнийл, хубавичко девойче, в ролята Линда Блеър (на която по-късно ѝ предстоеше жестока схватка с един тоалетен плунжер в продукцията на NBC със съмнителна слава: „Родени невинни“). Подтекстът на филма обаче са експлозивните социални промени и той умело фокусира цялата онази младежка революция от шестдесетте и седемдесетте. Историята беше предназначена за всички онези родители, които усещаха ужасени, че губят децата си, но не разбираха как или защо се случва това. Тук пак изплува лицето на Върколака, история тип „Джекил и Хайд“, където прекрасната малка Рийгън се превръща в цинично чудовище, завързано

към леглото си и бълващо (с гласа на Мерседес Маккеймбридж) такива очарователни фрази като: „Ще позволиш на Исус да те чука, чука, чука.“ Ако оставим религиозната тема настрана, всички родители в Америка разбираха съществения подтекст на филма, осъзнаваха, че демонът, обсебил Рийгън Макнийл, с удоволствие би подел Рибешкия поздрав на Удсток.

Наскоро един представител на ръководството на Уорнър Брадърс ми каза, че според проучванията, средната възраст на кино публиката е петнадесет години, което вероятно е основната причина толкова много филми да изглеждат сякаш са поразени от тежка деменция. На всеки филм като „Джулия“ или „Повратна точка“, има дузина от типа на „Ролър буги“ и „Ако не престанеш, ще ослепееш“. Но никой не взема предвид, че когато т.нар. разбивач на класации, на който се надява всеки продуцент, все пак се появи — филми от рода на „Междузвездни войни“, „Челюсти“, „Американски графити“, „Кръстникът“, „Отнесени от вихъра“ и, разбира се, „Екзорсисът“ — той разбива тези демографски стереотипи, които са трън в петата на интелигентното филмово изкуство. Относително рядко се случва хорър филм да се превърне в такъв феномен, но „Екзорсисът“ е отличен пример (а вече споменахме и „Амитивилски ужас“, също привлякъл неочаквано възрастна публика).

Един филм, който беше създаден точно, за да привлече вниманието на преобладаващо петнадесетгодишните сред кино публиката — и беше снабден с подходящ за целта подтекст — беше адаптацията, която Браян Де Палма направи на моя роман „Кери“. Макар и книгата, и филмът да разчитат на общо взето едни и същи социални ситуации за сюжета и подтекста си, все пак има достатъчно разлики, за да направим някои наблюдения по филма на Де Палма.

И книгата, и филмът имат атмосфера, тип „Поверително от гимназията“ и, макар във филма да бяха направени някои повърхностни промени (майката на Кери, например, е представена като някаква откачена отстъпничка от католическата вяра), основната структура е непокътната. Това е историята на Кери Уайт, комплексираната дъщеря на една религиозна фанатичка. Заради странните си дрехи и стеснителността си, Кери се оказва аутсайдерът в почти всяка ситуация в училище и обект на подигравките на класа. Тя също има слаба телекинетична дарба, която се засилва след началото на менструалния й

цикъл и с чиято помощ тя разбива училището на пух и прах след пълната социална катастрофа, която я сполетява на бала ѝ.

Трактовката на Де Палма се оказва много по-олекотена от моята, а и доста по-артистична. Книгата разглежда самотата на едно момиче, отчаяните ѝ усилия да се впише в обществото на връстниците си, в което е принудена да живее и, в крайна сметка, провала ѝ. Ако тази осъвременена версия на „Поверително от гимназията“ изобщо можеше да се похвали с някаква теза, то това беше идеята, че гимназиите са място на безкраен консерватизъм и предразсъдъци, където учениците нямат никакъв шанс да се издигнат над своето ниво, точно както индийците, да речем, не могат да се издигнат над кастата си.

Книгата обаче има малко по-богат подтекст — поне така се надявам. Ако „Степфордските съпруги“ се занимава с това, което мъжете искат от жените, то „Кери“ се отнася предимно за това как жените управляват собствената си сила и какви са мъжките страхове, свързани с женската сексуалност. Което означава, че когато пишех книгата през 1973 г., само три години след дипломирането ми от колежа, бях съвсем наясно какво означава за мен и за моя пол женската еманципация. В най-зрелия си смислов подтекст книгата говори за мъжките страхове и тревоги пред едно бъдеще, където жените са постигнали равноправие. За мен Кери Уайт е едно малтретирано момиче, типичен пример за всички онези младежи, чийто дух бива пречупен веднъж завинаги в онази човекомелачка, известна като типичното средно училище в предградията. Тя обаче е също Жена, усещаща силата си за първи път, която като един Самсон в края на книгата срутва храма върху главите на всички вътре.

Тежка, мрачна материя — но в романа тя присъства, само ако имате желание да я разпознаете. Ако не, аз нямам нищо против. Един подтекст е ефективен само ако е ненатрапчив (което аз вероятно съм постигнал твърде убедително — в своята рецензия за филма на Де Палма, Полийн Кейл пренебрежително нарече романа ми „непретенциозна халтура“ — депресиращо описание, макар и не съвсем погрешно).

Филмът на Де Палма обаче има по-големи амбиции. Както и в „Степфордските съпруги“, в „Кери“ хумор и хорър са преплетени и се подхранват един друг. Едва към края на филма историята решително се насочва към ужаса. Още в началото например виждаме Били Нолан

(великолепно изигран от Джон Траволта) да се хили нагло пред ченгетата, докато прикрива кутийка бира до чатала си — момент, който напомня за „Американски графити“. Малко по-късно обаче го виждаме как замахва с чук към главата на прасе в кланицата — гаменската му усмивка някак е преминала линията към безумието и тъкмо този танц около въпросната линия е в основата на филма.

Виждаме трима младежи (един от тях е нароченият герой на филма, в ролята Уилям Кат) да пробват смокинги за бала в сценка, типична за „Махленските хлапета“^[3] — изпълнена с комичен диалог и поведение. Виждаме момичетата, които са унижили Кери в училищната съблекалня, като са я замеряли с тампони и превръзки, да правят наказателни обиколки на спортния терен на фона на детинска тровава мелодия, напомняща „Походката на слончето“. И все пак, зад всички тези младежки и донякъде забавни училищни сценки се усеща някаква куха, неконцентрирана омраза, задаващото се не съвсем планирано откъсване над едно момиче, което се опитва да се издигне над прослойката си. По-голямата част от филма на Де Палма изглежда лековат и закачлив, но се усеща, че тази шеговитост е измамна и опасна. Зад нея се промъкват гаменските усмивки, превърнали се в застинали гримаси и момичетата, които сега правят невинните си упражнения, но малко преди това са крещели „Сложи си тапата, сложи си тапата, сложи си тапата...“. Най-ясно доловима е онази кофа със свинска кръв, закрепена на гредата, под която Кери и Томи (Кат) ще бъдат короновани за Крал и Кралица на бала... която търпеливо чака своя момент.

Де Палма е много ловък и умело се справя с манипулирането на предимно женския състав. Докато пишех, аз усещах как безрадостно влача крака към заключението, като се опитвах да направя каквото ми беше по силите с онова, което знаех за жените (което въобще не беше много). Това мое усилие, мисля, се усеща в завършената книга. Тя се чете бързо и приятно и поне според мен е доста завладяваща. Но се усеща и някаква тежест, която не трябва да присъства в един добър популярен роман, някаква прекалена субективност, която така и не можах да премахна от текста. Книгата изглежда достатъчно достоверна и ясна по отношение на героите и техните постъпки, но ѝ липсва стилът, придаден във филма на Де Палма.

Книгата прави опит да разгледа директно гимназиалната социалната система; Де Палма прави по-завоалиран разбор на тайния училищен живот... и доста по-язвителен. Филмът му се появи по време, когато критиците се жалваха, че не се правят филми със значими женски роли, но никой от тях не отбеляза, че филмовата версия на „Кери“ принадлежеше почти изцяло на дамите. В книгата Били Нолан е значим — и доста плашещ — образ, във филма той е избутан до полуподдържаща роля. Томи, момчето, което води Кери на бала, в романа е представено като младеж, който откровено се опитва да постъпи мъжествено и по свой собствен начин да се измъкне от кастовата система. Във филма той е само маша в ръцете на приятелката си, неин инструмент, чрез който тя изкупува своята вина за унижението на Кери.

„Не излизам с хора, с които не искам да бъда“, обяснява Томи търпеливо. „Каня те, защото искам да те поканя.“ За себе си, той знае, че това е истината.

Във филма обаче, когато Кери пита Томи с какво е заслужила да я покани на бала, той ѝ отговаря с разсеяна чаровна усмивка: „Защото хареса стихотворението ми“. Кое то, между другото, е написано от приятелката му.

Романът разглежда училището по относително обичаен начин: като вече споменатата човекомелачка. Социалната гледна точка на Де Палма е по-оригинална. Той вижда тази гимназия за бели деца в предградията като един вид матриархат. Накъдето и да погледнете, ще видите момичета зад кулисите, дърпащи невидими конци, фалшифициращи избори, използващи приятелите си, както намерят за добре. На този фон, положението на Кери става двойно по-плачевно, защото тя не е в състояние да прави нищо подобно — тя може само да чака да бъде спасена или заклеямена от чуждите действия. Единствената ѝ сила е нейната телекинетична дарба и така в крайна сметка книгата и филмът стигат до една и същ кулминация: Кери използва своя *див талант* да срути цялата изгнила система. Според мен, една от причините за успеха на тази история и като печатно издание, и като филмова версия, се състои в следното: отмъщението на Кери е нещо, което всеки ученик, на когото са смъквали шортите в часовете по физкултура или са замазвали стъклата на очилата с палец, би одобрил. Разрушаването на физкултурния салон от вбесената Кери

(и разрушителното ѝ завръщане у дома, спестено във филма по финансови причини) е мечта за всеки социално потиснат ученик.

[1] Уолтър Мити е герой от разказа на Джеймс Турбър „Тайният живот на Уолтър Мити“ — тих и скромнен човек, който тайно си мечтае за величие и слава. — Б.пр. ↑

[2] За тази конкретна сцена обаче трябва да благодарим не на Форбс или Левин, а на сценариста, Уилям Голдман, който е много забавен тип. Ако се съмнявате, гледайте великолепната комбинация от фантазия и приказки — „Принцесата булка“. Не се сещам за друг пример, с изключение може би на „Алиса в страната на чудесата“, където сатирата да е толкова очевидно израз на любов и добронамерен хумор. — Б.авт. ↑

[3] Американски филм от 1946 г., чиито герои са група хлапета, противопоставящи се на местна криминална банда. — Б.пр. ↑

Живял някога в покрайнините на голяма гора един беден дървосекач с жена си и двете си деца. Момчето се казвало Хензел, а момичето Гретел. Семейството живеело много оскъдно, а след като се случило така, че в страната настанал голям глад, дървосекачът вече съвсем не можел да си изкарва насъщния. Една нощ, докато се въртял в леглото, обзет от грижи и тревоги, той въздъхнал тежко и попитал жена си:

— Какво ще стане с нас? Как ще изхранваме децата си, като и за нас няма достатъчно?

— Ето какво ще направим, съпруге — отговорила жената, — утре ще заведем децата навътре в най-гъстата гора, ще им накладем огън и ще им оставим по парче хляб. После ще им кажем, че отиваме да работим и ще ги оставим сами. Те няма да могат да намерят пътя към дома и така ще се отървем от тях...^[1]

Дотук обсъждахме филми на ужасите с подтекст, чиято цел е да се свържат истински (ако и донякъде отнесени) притеснения с кошмарните страхове на един хорър филм. Сега обаче, след като намесихме „Хензел и Гретел“, тази толкова поучителна детска приказка, нека изхвърлим всяка следа от рационалност и обсъдим онези филми, които влизат още по-навътре, далеч отвъд рационалното и засягат страхове, които изглежда са универсални.

Тук определено навлизаме в територията на табуто и най-добре да съм напълно откровен с вас. Мисля, че ние всички сме ненормални, но онези от нас извън лудниците се прикриват малко по-добре — а може би и не толкова добре в крайна сметка. Всички познаваме хора, които си говорят сами или правят някакви ужасни гримаси, когато си мислят, че никой не ги гледа, хора, които имат някакъв ирационален страх — страх от змии, от тъмното, от тесни пространства, от

високото... и, разбира се, от онези червеи и гадинки, които търпеливо изчакват в земята да изиграят своята роля във вечната трапеза на живота — всеки, който се е хранил, сам ще се превърне в храна.

Когато си купим билет и седнем по средата на десети ред в киното, където се прожектира филм на ужасите, ние предизвикваме кошмара.

Защо го правим? Някои от причините са съвсем прости и очевидни. Да покажем, че можем да го направим, че не ни е страх, че можем да се повозим на влакчето на ужасите. Кое не означава, че добрият хорър филм няма да успее да изтръгне някой писък от нас в даден момент, например, когато влакчето прави завъртане на 360 градуса или минава с плясък през езерцето в най-ниската част на релсите. Хорър филмите, както и влакчетата на ужасите, винаги са били запазени за най-младите. Когато човек мине четиридесет или петдесет, той открива, че някак е загубил интерес към премятането през глава или двойното превъртане.

Както вече бях споменал, това преживяване също затвърждава нашето усещане за елементарна нормалност. По същността си хорър филмът е консервативен, дори реакционистки. Фреда Джаксън, ужасната топяща се жена в „Умри, чудовище, умри!“, ни демонстрира, че, независимо колко далеч сме от красотата на Робърт Редфорд и Даяна Рос, все пак сме на светлинни години от истински грозното.

И освен всичко друго, отиваме, за да се забавляваме.

Тъкмо от тук обаче тръгваме по наклонената плоскост, нали? Защото това е много особен тип забавление. Забавляваме се да гледаме как разни хора биват тормозени и понякога убивани. Един критик беше казал, че, ако чрез професионалния футбол хората задоволяват жаждата си за битки, то ужасът се е превърнал в съвременна версия на публичното линчуване.

Вярно е, че митологичният, „приказен“ филм на ужасите цели да премахне всяка следа от сивото (което е една от причините „Когато дойде непознат“ да не работи — психопатът, великолепно изигран от Тони Бъкли, е беден нещастник, затормозен от мъките на собствената си психоза; затова ние неволно му съчувстваме и нашата симпатия разрежда съдържанието на филма, точно както ледът разрежда уискито), предизвиква ни да загърбим цивилизованите си зрели опити за анализ и пак да се превърнем в деца. Да виждаме всичко в чисто

бяло или напълно черно. Може би на това първично ниво хорър филмите представляват психически отдушник, защото ни дават възможност да потънем в една простота или дори откровено безумие, което не ни се позволява често. Казва ни се, че можем да отпуснем юздите на емоциите си... или изобщо да махнем юздите.

Ако всички сме луди, то лудостта става въпрос на степен. Ако лудостта ви е такава, че ви подтиква да колите жени като Джек Изкормвача или Кливландския Убиец, тогава ви затваряме в лудницата и толкоз (само дете никой от тия двама любители хирурзи не е бил заловен, хи-хи-хи). Ако от друга страна лудостта ви се изразява в това да си говорите сам, когато сте под напрежение или да си чоплите носа в сутрешния автобус, ви оставяме намира... макар да е съмнително дали ще ви поканят на по-изисканите партита.

У всеки от нас може да се събуди жаждата за линч (изключвам миналите и настоящи светци, но пък и светците винаги са били побъркани по свой собствен начин) и от време на време тази кръвожадна личност трябва да бъде освободена и да бъде оставена да бесува. И ето че пак стигнахме до Върколака. Нашите емоции и страхове формират отделно тяло, което има нужда от упражнения, за да поддържа тонуса си. Някои от тези емоционални „мускули“ са напълно приемливи и дори се насърчават в цивилизованото общество. Това са, разбира се, емоциите, които обичайно поддържат статуквото и обществената структура. Любов, приятелство, вярност, доброта — всички тези чувства и емоции се аплодират и обезсмъртяват в посредствените куплети, отпечатани по сладникави поздравителни картички и в стиховете (не смея да ги нарека поезия) на Ленард Нимой.

Когато демонстрираме този тип емоции, обществото ни обсипва с положителни реакции. Това става ясно от най-ранна възраст. Когато като деца прегръщаме лигавата си малка сестричка и я цункаме, всички лели и чичовци се усмихват и чуруликат, и възклищават: „О, колко мило, колко сладко?“. Това поведение от своя страна води до такива жадувани лакомства като шоколадови бисквити например. Ако обаче притиснем пръстите на малката лигла на вратата, следват санкции — гневни изблици от родители, лели и чичовци и вместо шоколадови бисквити — пердах.

Тези нецивилизовани емоции обаче не изчезват и настояват да бъдат периодично упражнявани. Разказваме си такива „извратени“ вицове като: „Каква е разликата между ремарке пълно с топки за боулинг и ремарке пълно с умрели бебета?“ („Не можеш да разтоварваш топките с вила...“, виц, който, между другото, чух от един десетгодишен). Ние, разбира се, стреснато се отдръпваме от този тип смешки, но в първия момент, когато ни хване неподготвени, вицът може и да изтръгне от нас неловка усмивка, което идва да покаже, че ако всички ние сме част от Човешкото Братство, то също споделяме и Човешката Лудост. Аз по никакъв начин не защитавам извратения виц или лудостта, просто се опитвам да обясня защо най-добрите хорър филми, както и най-добрите приказки, успяват да са реакционистки, анархични и революционни едновременно.

Моят агент, Кърби МакКоули, обича да разказва една сцена от филма на Анди Уорхол „Лош“, при това я разказва с насладата на заклет почитател на хорър филми. Майка изхвърля бебето си от прозореца на небостъргач. Веднага след това виждаме тълпата, събрала се долу, и чуваме силен плясък. Друга майка си проправя път през тълпата, като води собствения си син до червената каша (която очевидно е диня с извадени семки), посочва я и казва нещо като: „Това те чака и теб, ако си лош!“ Историята е извратена, точно като онази с ремаркетото с мъртви бебета — или другата, за малчуганите, изгубени в гората, наречена „Хензел и Гретел“.

На мистичния хорър филм, както и на извратените шеги, се пада да свършат една особено мръсна работа. Те умишлено извличат всичко най-лошо у нас. Освобождават първичните ни морбидни инстинкти, най-извратените ни садистични фантазии и всичко това, съвсем удачно, се случва на тъмно. По тази причина добрите либерали обикновено странят от хорър филмите. Лично за мен гледането на най-агресивните хорър филми — „Зората на мъртвите“ например — е като да отворя капак в цивилизованото си съзнание и да хвърля кофа сурово месо на алигаторите, които плуват в подземната река долу.

Защо да го правя? Защото това им пречи да излязат навън. Те си остават там долу, а аз тук горе. Ленън и Макартни бяха казали, че всичко, от което се нуждаем, е любов и аз съм склонен да се съглася с тях. Стига, разбира се, алигаторите да са нахранени.

[1] Из: „Приказната съкровищница на Андрю Ланг“, редактор Кари Уилкинс, издателство Авнъл, Ню Йорк, 1979 г., стр. 91. — Б.авт.

↑

А сега, откъс от симпатичната малка книжка на поета Кенет Патчен, „И така да е“:

*Хайде де,
мое дете,
ако се канехме
да ти навредим, дали
бихме се спотайвали тук
край пътя
вдън
горите
тилилейски?*

Това е настроението, което най-добрите мистични хорър филми, „приказките на ужаса“, събуждат у нас. То показва, че под нивото на най-първична агресия и морбидност има още едно, финално ниво, на което страшните филми въздействат най-силно. Което е добре за нас, защото ако го нямаше това още нещо, човешкото въображение би било хилаво и бедно и напълно би засищало нуждата си от хорър с истории от рода на „Последната къща отляво“ и „Петък 13-ти“. Филмът на ужасите се кани да ни навреди и още как. И точно затова се спотайва тук, в най-тъмната част на гората. На това, най-дълбоко ниво, хорър филмът изобщо не си поплюва: той иска да ви докопа. Веднъж щом насади у вас детинската гледна точка и нагласа, той ви пуска някоя от своите малобройни и съвсем прости хармонични мелодии — най-голямото ограничение (и следователно най-голямото предизвикателство) за хорър жанра, е неговата собствена стриктност. Нещата, които плашат хората на най-първично ниво, могат, както математическите дробни, да бъдат сведени до онези няколко, които вече не могат да се съкращават. И когато това се случи, анализ от рода на този, с който аз запълних страниците дотук, става невъзможен... а

дори да е възможен, е безсмислен. Можем само да посочим постигнатия ефект и това е всичко. Да се опитваме да продължим понататък, би било като да се опитваме да делим прости числа на две равни части. Ефектът обаче може да се окаже съвсем достатъчен. Има филми, като „Изроди“ на Браунинг, от които ни омекват коленете и можем само да си мърморим: „Моля ви, нека спре“. Това са филмите, които ни държат под своето магическо въздействие и не може да го разбие дори повтарянето на онова най-мощно заклинание: „Това е само филм“. И целият този ефект може да бъде предизвикан с онази единствена вълшебна фраза от приказките: „*Имало едно време.*“

И така, преди да продължим нататък, ето ви една малка викторина. Вземете лист хартия и нещо за писане и запише отговорите си. Двадесет въпроса. Бройте по пет точки за верен отговор. Ако резултатът ви е под 70, налага се да се върнете и да изкарате сериозна специализация в областта на истински страшните филми... онези, които ни плашат просто, защото ни плашат.

Готови ли сте? Добре, кои са тези филми:

1. Имало едно време един мъж и една жена. Тя била най-оправната сляпа жена в света, но веднъж на мъжа ѝ му се наложило да замине някъде (вероятно, за да се бори с някой дракон или нещо такова) и, докато тя била сама, дошъл да я види един злодей на име Хари Роут, от Скарсдейл.

2. Имало едно време три детегледачки. Те излезли заедно вечерта на Хелюин и само една доживяла до Деня на вси светии.

3. Имало едно време една жена, която откраднала малко пари и прекарала една не особено приятна вечер в един затънтен мотел. Всичко изглеждало наред, докато не наминала майката на собственика на мотела и направила голяма пакост.

4. Имало едно време едни лоши хора, които повредили кислородната линия в една операционна в голяма болница и така много пациенти заспали дълбоко за дълго, дълго време — точно като Снежанка. Само дето те изобщо не се събудили.

5. Имало едно време едно тъжно момиче, което търсело компанията на непознати мъже по баровете, защото, когато мъжете отивали с нея у тях, тя не се чувствала толкова тъжна. Само дето една вечер се запознала с мъж, който носел маска. А под маската се криел Торбалан.

6. Имало едно време група смели авантюристи, които кацнали на чужда планета, за да проверят дали някой не се нуждае от помощ. Не открили никого, но когато си тръгнали, открили, че заедно с тях е тръгнал и Торбалан.

7. Имало едно време една тъжна дама на име Елинор, която отишла на приключение в един омагьосан замък. В омагьосания замък лейди Елинор вече не била тъжна, защото си намерила нови приятели. Но накрая приятелите ѝ си тръгнали, а тя останала... завинаги.

8. Имало едно време един младеж, който се опитал да внесе малко вълшебен прах от едно чуждо царство в своето собствено, като го качи на борда на вълшебно летящо килимче. Но го заловили преди да се качи на килимчето и лошите хора му отнели магическия бял прах и го заключили в злокобна тъмница.

9. Имало едно време едно малко момиченце, което изглеждало много мило, но всъщност било много непослушно. То заключило чистача в стаята му и подпалило изключително леснозапалимото му легло от дървени пелети, защото той се отнасял зле с нея.

10. Имало едно време две малки деца, досущ като Хензел и Гретел. Когато баща им умрял, майка им се оженила за един злодей, който се преструвал на много добър. На пръстите на едната си ръка злодеят бил татуирал думата „любов“, а на другата ръка „омраза“.

11. Имало едно време една американка, която живеела в Лондон и чийто здрав разум бил поставен под съмнение. Тя си мислела, че станала свидетелка на убийство в съседната пустееща къща.

12. Имало едно време брат и сестра. Те отишли да положат цветя на гроба на майка си и братът, който си падал по подлите шегички, изплашил сестра си, като ѝ казал: „Те идват за теб, Барбара.“ Само дето се оказало, че някой наистина идва за нея... но първо докопали него.

13. Имало едно време едно място, където птиците полудели, а после се оказало, че всички птици по света са попаднали под зло заклинание и са почнали да убиват хората.

14. Имало едно време един безумец с брадва, който почнал да избива цялото си семейство един по един в една стара ирландска къща. Когато отсякъл главата на градинаря, тя се търкулнала в семейния басейн. Голям смях, а?

15. Имало едно време две сестри, които остарели заедно в един омагьосан замък в царство Холивуд. Някога едната от тях била

известна в царството Холивуд, но то било много отдавна. Другата сестра била парализирана и в инвалидна количка. И знаете ли какво? Здравата сестра сервира на парализираната мъртъв плъх за вечеря. Голям смях, а?

16. Имало едно време един управител на гробище, който открил, че когато забие черни кабарчета върху празните парцели по картата на гробището, собствениците им умират. Но после, когато извадил черните кабарчета и сложил бели, знаете ли какво станало? Филмът се превърнал в пълна мизерия! Голям смях, а?

17. Имало едно време един лош човек, който отвлякъл малката принцеса и я погребал жива... или поне така казал.

18. Имало едно време един мъж, който изобретил магически капки за очи и ги използвал, за да вижда картите на хората в Лас Вегас и да изкара много пари. Можел също да вижда през дрехите на момичетата по партитата, което май не било никак хубаво, обаче чакайте малко — мъжът продължил да вижда още... и още... и още...

19. Имало едно време една дама, която родила детето на Сатаната, а после то я блъснало през парапета на стълбите с колелото си. Момчето постъпило много лошо, но поне горката мама умряла навреме и не ѝ се наложило да участва в продължението на филма.

20. Имало едно време група приятели, които отишли на пътешествие с лодка по една магическа река, но няколко лоши хора видели как се забавляват и решили да сложат край на тая работа. Направили го, защото не искали онези другите хора, които били от града, да се забавляват в техните гори.

Готови ли сте с отговорите? Ако сте пропуснали да отговорите на четири или повече въпроса — ако не можете дори да предположите отговора от обща култура — значи сте отделяли твърде много време на разни „качествени“ филми като „Джулия“, „Манхатън“ и „Откъсване“. И докато сте гледали как Уди Алън се преструва, че има забрал косъм (либерален забрал косъм, разбира се), сте пропуснали някои от най-страшните филми във филмовата история. За протокола, ето ги и отговорите.

1. Изчакай да мръкне
2. Хелюин
3. Психо
4. Кома

5. В търсене на точния мъж
6. Пришълец
7. Свърталище на духове
8. Среднощен експрес
9. Лошо семе
10. Нощта на ловеца
11. Нощна смяна
12. Нощта на живите мъртви
13. Птиците
14. Деменция 13
15. Какво се случи с Бейби Джейн?
16. Аз погребвам живите
17. Злокобно^[1]
18. X — Мъжът с рентгеновите очи
19. Знамението
20. Избавление

Първото, което можем да отбележим за този списък филми, е, че от всички двадесет (които според мен за разглеждания период формират основното ядро хорър филми, действащи на първично ниво), в цели четиринадесет не се случва нищо свръхестествено. Даже петнадесет, ако броим и „Пришълец“, който уж се води научна фантастика (за себе си обаче аз го приемам като свръхестествена история; за мен това е Лъвкрафт в космоса — човечеството най-последно посещава Древните Богове, вместо да ги чака да се появят тук). И така, можем да отбележим един интересен парадокс — приказните филми на ужасите изискват солидна доза реалност, за да сработят. Реалността освобождава въображението от излишен товар и прави скептицизма по-лесен за отхвърляне. Публиката се задълбочава във филмовата история чрез усещането, че при подходящите обстоятелства, това би могло наистина да се случи.

Второто нещо за отбелязване е, че четвърт от филмите споменават „нощта“ или „мрака“ в заглавията си. Очевидно мракът е идеалната среда за нашите най-първични страхове. Колкото и извисени създания да се считаме, психологията ни си остава сходна с тази на всички останали бозайници, които се промъкват, пълзят, подскачат или вървят. И ние като тях разчитаме на същите пет сетива. Има много бозайници с отлично зрение, но ние не сме сред тях. Има бозайници,

например кучетата, чието зрение е дори по-слабо от човешкото, но пък ограничената им мозъчна дейност ги е принудила да развият други сетива до степен, която ние не можем дори да си представим (ако и да си мислим, че можем). При кучетата тези свръхразвити сетива са слухът и обонянието.

Тъй наречените ясновидци разправят, че имали „шесто чувство“ — доста мъгливо понятие, което понякога означава телепатия, понякога пророкуване, понякога господ знае какво, но ако хората изобщо имат шесто чувство, то вероятно е просто (как ли пък не, „просто“!) нашият отлично развит разум. Шаро може да умее да проследи петдесет миризми, които ние не долавяме, но никога няма да умее да играе на дама или карти. Поради силата на нашия разум, е станало излишно да еволюираме по-изострени сетива. Доста хора работят със сетивни органи, които са под обичайното ниво, дори за човешката раса — затова очилата и слуховите апарати са толкова разпространени. Обаче успяваме да компенсирате чрез мозък с мощността на Боинг 747.

Всичко това сработва чудесно, когато водим търговски преговори в добре осветена заседателна зала или гладим прането в дневната на ярка слънчева светлина. Когато обаче токът спре по време на гръмотевична буря и ни се наложи да се ориентираме из къщата опипом, докато се опитваме да се сетим къде сме сложили проклетите свеци, нещата се променят. Дори Боинг 747 със сложната си радарна система не може да кацне в гъста мъгла. А когато светлината изчезне и се окажем обгърнати в мрак, самата действителност става някак неприятно мъглива.

Когато престанем да подаваме информация към някое сетиво, то обикновено спира да функционира (макар и не напълно, разбира се; дори в пълен мрак пред очите ни се мерзелят фантомни образи и даже в пълна тишина долавяме някакво глухо шумолене — това означава, че веригите са отворени и са в готовност). Мозъкът обаче не постъпва по същия начин — за добро или зло, зависи от ситуацията. Полезно е, ако сте попаднали в досадна ситуация. Тогава може да използвате шестото си чувство да планирате работата си за следващия ден, да се чудите как би се променил животът ви, ако спечелите лотарията или да правите предположения какво носи — или не носи — онази секси госпожица под впитата си рокля. От друга страна,

непрекъснатата функция на мозъка може да бъде доста съмнителен дар. Само попитайте хората, страдащи от хронично безсъние.

Когато някой ми каже, че хорър филмите не го плашат, му предлагам да си направи един експеримент. Да отиде да гледа някой страшен филм, например „Нощта на живите мъртви“, съвсем сам (ако сте забелязали, има хора, които не просто гледат хорър филми на групи, а са част от организирана тайфа). После да си намери някоя стара, изоставена къща, каквито има във всеки град (освен може би в Степфорд, Кънектикът, но пък там си имат други грижи). Да влезе вътре. Да се качи на тавана. И да поседне там. Да се заслуша как къщата скърца и стене около него. Да обърне внимание колко много това проскърцване звучи сякаш някой — или нещо — изкачва стълбите. Да подуши мухъла. Плесента. Разложението. Да си припомни филма, който е гледал току-що. Да го обмисли, докато седи в мрака, без да може да види дали нещо не се промъква към него... и може би се кани да сложи мръсната си, стърчена ноктеста лапа на рамото му... или да я обвие около врата му...

Такова едно мрачно по същността си изживяване може да се окаже доста просветляващо.

Страхът от тъмното е най-типично детският страх. Страшните истории обикновено се разказват *около лагерния огън* или поне след залез, защото това, на което може да се посмееш през деня, често не изглежда толкова забавно на лунна светлина. Този факт е известен и щедро използван от всеки писател на ужаси и създател на хорър филми — един от онези неизменни похвати, при които ефектът от историите на ужасите е най-силен^[2]. Това важи с двойна сила за филмовите творци. От всички инструменти, с които те разполагат, страхът от тъмното за тях е най-естествен и най-присъщ, особено като се има предвид, че филмите обичайно се гледат на тъмно.

Майкъл Канталупо, помощник-редактор в Еверест Хаус (чийто отпечатък ще откриете на гръбчето на тази книга), беше човекът, който ми напомни за един евтин трик, използван при първите прожекции на „Изчакай да мръкне“, който си струва да се спомене тук. Последните двадесетина минути от този филм са просто ужасяващи, отчасти заради виртуозното изпълнение на Одри Хепбърн и Алън Аркин (според мен, тази негова роля, на Хари Роут Младши От Скарсдейл, е вероятно най-съвършено пресъздадения злодейски образ в киното,

надминаващ дори играта на Питър Лор в „М“), отчасти заради гениалния малък трик, на който се крепи историята на Фредерик Нот.

В последен отчаян опит да спаси живота си, Хепбърн натрошава всяка проклета крушка в апартамента си и коридора отвън, така че тя, сляпата, и зрящият Аркин да се окажат на равна нога. Проблемът е, че забравя една лампа. В интерес на истината обаче ние с вас вероятно също бихме я пропуснали — лампичката на хладилника.

Номерът прилаган в кината пък, беше да се изключи всяка проклета светлинка в залата, освен надписите „Изход“ над вратите. До тези последни минути на „Изчакай да мръкне“ никога не съм осъзнавал колко много източници на светлина има в повечето киносалони, даже по време на прожекцията. Ако киното е по-модерно, светлинките са от онзи тип лампи-лунички, вградени в тавана. Ако е по-старо — от онези приглушени, но някак очарователни електрически орнаменти по стените. А ако на човек му се е наложило да излезе до тоалетната, би могъл да намери пътя обратно до мястото си дори и на светлината от самия прожектиран филм. Само дето кулминационните минути в този филм се случват в изцяло затъмнения апартамент. Можете да разчиташ само на слуха си и това, което чувате — писъците на Хепбърн и затормозеното дишане на Аркин (малко по-рано той е бил намущкан, което ви е позволило да си поемете дъх и да помислите, че е мъртъв, докато той не изскача отново като демонично човече на пружина) не ви действа никак успокояващо. Така че си седите на мястото. Вниманието на свръхразвития ви мозък е изострено до последно, но той е почти напълно лишен от входяща информация, която да обработва. И не ви остава нищо друго, освен да си се седите там, да се потите и да се надявате, че лампите все някога ще светнат. И рано или късно ги дочакват. Майк Канталупо ми каза, че киното, в което гледал този филм, било толкова западнало, че даже светлините за Изход не работели.

Леле, това трябва да е било страшно.

Този похват, припомнен ми от Майк, ме върна към друг един филм — „Гръпнещото чудовище“ на Уилям Касъл, който използваше подобен, ако и доста по-груб номер. Касъл, чийто филм „Злокобно“ споменах по-горе, беше майстор на триковете за привличане на внимание. Той например беше изобретил „Застраховка против страх“ — ако някой зрител пукне от страх по време на прожекция,

семейството му получава сто хиляди обезщетение. По-късно измисли на всички прожекции да присъства „Дежурна сестра“, а също и „Трябва да си премерите кръвното преди да влезете да гледате този филм“ — този конкретен трик беше използван като част от промоционалната кампания на „Къщата на призрачния хълм“. И какво ли още не.

Точният сюжет на „Гръпнещото чудовище“ — филм, толкова ниско бюджетен, че вероятно си е избил инвестицията още с първите си хиляда зрители — в момента ми убягва, но се въртеше около това чудовище, нали, което се храни със страх. Когато жертвите му са толкова изплашени, че не могат даже да изкрещят, то се закача към гръбнака им и такова... ами... гъделичка ги до смърт. Знам, че звучи абсолютно идиотски, обаче във филма се беше получило (макар че може би нямаше да ме впечатли толкова, ако не бях на единадесет, когато го гледах). Доколкото помня, някаква засукана мадама влезе да се къпе във ваната. Кофти.

Обаче да оставим сега сюжета, говорехме за номера. В един момент чудовището нахълтваше в някакво кино, убиваше прожекциониста и някак успяваше да гръмне електрическата инсталация на сградата. Тъкмо в този момент в истинското кино, в което се намираще публиката, угасваха всички светлини и екрана потъмняваше. Между другото, според историята, единственият начин да откачиш чудовището от гръбнака си, беше да се разкрешиш високо, защото писъкът променял съдържанието на адреналина, с който то се храни. Така че в същия този момент, разказвачът от филма се провикваше: *„Чудовището е тук, в киното! Може би е точно под вашата седалка! Затова крещете! Крещете, ако ви е мил животът!“* Публиката, разбира се, откликваше с готовност и в следващия кадър се виждаше как чудовището бяга, прокудено за момента от всички тези крещящи хора^[3].

Освен филмите, които конкретно споменават мрака в заглавията си, почти всеки втори филм от нашата малка викторина се възползват от страха от тъмното. От целия филм на Джон Карпентър, „Хелоуин“, само около осемнадесет минути не се случват нощем. Всички най-страшни сцени в Психо се случват след мръкнало. Последната ужасна сцена на „В търсене на точния мъж“ (жена ми направо хукна към тоалетната, убедена, че ще повърне), където Том Беринджър намушква

Даян Кийтън смъртоносно, е заснета в апартамент, осветен единствено от приглушени, примигващи светлини. Постоянно присъстващият мотив на мрака в „Пришълец“ дори няма нужда да се споменава. „В космоса никой няма да те чуе, когато крещиш“, се казваше в рекламата за филма. Спокойно можеше да гласи и: „В космоса винаги е малко след полунощ“. В този Лъвкрафтов междузвезден океан, никога не се зазорява.

Къщата на хълма в „Свърталище на духове“ е страшна през цялото време, но най-ефектните случки — лицето в стената, пулсиращата врата, бумтенето, нещото, което държи ръката на Елинор (тя си мисли, че е била Тео, обаче, олеле, не е била тя), всичко се случва дълго след залеза. Друг един редактор в Еверест Хаус, Бил Томпсън (който е мой редактор от около хиляда години; в някой предишен живот, аз трябва да съм бил неговият редактор и сега той си отмъщава), ми напомни за „Нощта на ловеца“ — понасям си отговорността, задето изобщо е било нужно да ми се напомня — и ми каза, че една хорър сцена, която се е запечатала най-ясно в съзнанието му през годините, е косата на Шели Уинтър, която се носи във водата, след като свещеникът убиец е хвърлил тялото ѝ в реката. Кое, разбира се, се случва през нощта.

Интересен паралел може да се направи между сцената, където малкото момиче убива майка си с градинска лопатка в „Нощта на живите мъртви“ и кулминационната сцена в „Птиците“, където Типи Хедрин е нападната на тавана от гарвани, врабчета и чайки. И двете сцени са отличен пример за това как светлината и мракът могат да се използват ефективно. Както мнозина ще си спомнят от собственото си детство, ярката светлина има силата да премахне въображаемите страшилища, но понякога малката слаба светлинка само влошава нещата. Тъкмо уличните светлини отвън карат клоните на дървото да изглеждат като пръсти на вещица, а лунните лъчи, промъкващи се през прозореца, превръщат купчината играчки във фигура, готвеща се да се изправи и да се нахвърли всеки момент.

По време на майцеубийството в „Нощта на живите мъртви“ (която, както и сцената под душа в „Психо“ ни се струва безкрайна първия път, когато я гледаме), ръката на малкото момиче закача една окачена крушка и избата се превръща в кошмарен пейзаж от подскачащи, въртящи се сенки — за момент виждаш какво се случва,

после мрак, после пак светлина. По време на нападението на птиците същата примигваща светлина е осигурена от фенера на самата героинята (същата светлина е използвана от „В търсене на точния мъж“ и е използвана още по-дразнещо и безсмислено в края на „Апокалипсис сега“ по време на несвързания монолог на Марлон Брандо). Примигващата светлина снабдява сцената с нещо като пулс — отначало се движи трескаво, докато героинята се опитва да разгони птиците, но постепенно тя се изморява, светлината се забавя и, когато тя изпада първо в шок, а после и в безсъзнание, светлината се свлича на пода и остава само мрак... изпълнен с тревожния звук на множество пърхащи криле.

Няма да задълбавам излишно и да се опитвам да посоча какъв точно процент от ефекта на тези филми се дължи на мрака, но ще приключа темата, като кажа, че дори в онези няколко филма, които попадат в категорията „дневен хорър“, често има страховити сцени, които се случват на тъмно — например, изкачването на Женевиер Бюджолд по стълбата над операционната в „Кома“ се случва на тъмно; същото важи за изкачването на Джон Войт в края на „Избавление“, а да не говорим за изравянето на гроба, съдържащ вълчи кости в „Знамението“ или страховитото откритие на Луана Андерс на подводния „мемориал“ на отдавна мъртвата сестра в първия пълнометражен филм на Франсис Форд Копола (направен за студио АИП) „Деменция 13“.

Преди окончателно да приключа темата, ето ви още малко примери: „Трябва да падне нощ“, „Нощта на заека“, „Дракула, Принц на мрака“, „Черната бездна на Доктор М.“, „Черната овца“, „Черна неделя“, „Черната стая“, „Черен Сабат“, „Тъмните очи на Лондон“, „Мракът“, „Среднощ“, „Нощта на ужаса“, „Нощта на демона“, „Нощни криле“, „Нощта на орела“...

Ясно ви е. Ако мракът не съществуваше, авторите на хорър истории щеше да се наложи да го измислят.

[1] Този филм на Уилям Касъл — първи, но за съжаление не последен — беше вероятно най-важният „задължителен за гледане“ филм в моите ученически години, нищо, че приятелите ми в Стратфорд и аз дори не можехме да произнесем заглавието правилно. Дали беше задължителен или не, почти не се намираха родители, които

биха ни позволили да го гледаме, вероятно най-вече заради потресаващата му рекламна кампания. Аз обаче упражних изобретателността си на истински заклет фен и отидох да го гледам, като казах на майка ми, че ще гледам „Дейви Крокет“, филм на Дисни, за който смятах, че ще мога някак да говоря, сякаш съм го гледал, защото бях чел повечето картички от дъвки. — Б.авт. ↑

[2] От време на време обаче някой успява гениално да се противопостави на традицията и да създаде произведение от така наречения „дневен хорър“. Рамзи Кембъл например постига това особено успешно с подходящо озаглавената си колекция разкази: „Демони на дневна светлина“. — Б.авт. ↑

[3] Много ми е забавно да се сещам за всички ония номера, които са използвали, за да популяризират посредствени хорър филми. Например „Лотарийните вечери“, използвани да примамват хората в кината през тридесетте, са особено мил спомен. По време на прожекцията на един вносен италиански филм пък, „Нощта, когато Евелин излезе от гроба“ (какво заглавие само!), в киното се продаваха *кървави пуканки*, които си бяха най-обикновени пуканки, боядисани с безвредна боя. В „Джак Изкормвача“, британски филм на студио Хамър от 1960 г. по сценарий на Джими Сангстър, черно-бялата лента ставаше противно цветна в последните пет минути, когато Изкормвача, неразумно избрал да се скрие в асансьорна шахта, биваше смачкан под слизащата кабина. — Б.авт. ↑

Умишлено се въздържах да обсъждам един от филмите, включен във викторината, защото той противоречи на всичко вече обсъдено — за своя ефект, той разчита не на тъмнината, а на светлината. Избягвах го също, защото той ще ни увлече в обсъждане на още нещо, което митичният, „приказен хорър“ с радост би ни причинил, стига може. Ние всички познаваме идеята за „шокиращата погнуса“, която се постига относително лесно^[1], но само в един хорър филм погнусата, този съвсем детински емоционален импулс, понякога може да се превърне в изкуство. Вече чувам как някои от вас възразяват, че няма нищо художествено в това да погнусиш някого — достатъчно е само докато си дъвчеш храната да отвориш широко уста пред някой от сътрапезниците си — но тогава какво ще кажете за творбите на Гоя? Или творбите на Анди Уорхол от кутии сапун и консерви супа ако щете?

Дори най-лошите хорър филми понякога постигат един-два успешни момента на това ниво. С Денис Ечисън, един добър писател в нашия жанр, наскоро си побъбрихме по телефона за една сцена от „Нападението на гигантските паяци“, където героинята се кани да пие сутрешния си витаминен коктейл, без да знае, че един доста едър паяк се е вмъкнал в блендера ѝ тъкмо преди тя да го пусне. Вкусотия. В безкрайно забравимия филм „Гърчене“ има една-единствена незабравима сцена (за всички нас, двеста души, които сме гледали филма) когато героинята, която се къпе, вдига поглед, за да провери защо водата от душа е спряла и вижда, че слушалката на душа е задръстена с провиснали пълзящи гадинки. В „Суспирия“ на Дарио Ардженто няколко ученички са подложени на истински дъжд от червеи, при това докато се хранят. Това няма нищо общо със сюжета на филма, но е относително интересно по своя си отвратителен начин. В „Маниак“, режисиран от Уилям Лъстиг, чиято предишна работа е в областта на еротиката, има един изумителен момент, когато откаченият убиец (Джо Спинел) внимателно скалпира една от жертвите си. При това камерата не взема никакво отношение — тя просто се вира като

някакво мъртво наблюдаващо око, което прави сцената почти невъзможна за гледане.

Както вече споменах, добрите хорър филми понякога функционират най-ефективно на онова „виж-ми-сдъвканата-храна“ ниво — примитивно, детинско ниво. Аз го наричам фактора *гадост*, известен още като фактор „*Леле майко, това беше адски гнусно!*“. Това е моментът, в който мненията на повечето либерални критици и реакционистки критици относно хорър филмите се разминават (вижте например разликата между рецензията за „Зората на мъртвите“ в списание Маккол, написана от Лин Минтън — която май си излезе още след втората ролка на филма — и водещата статия в арт секцията на вестник Бостънски Фенкис за същия филм). Точно като пънк рока, добрите постижения на хорър филмите в областта на погнусата намират своята артистична страна в детинските прояви на анархия — онзи момент в „Знамението“, когато фотографът е обезглавен от падащото стъкло е доста особен тип изкуство, така че не можем да виним критиците, задето по-лесно реагират на съвсем неправдоподобното превъплъщение на Джейн Фонда като Лилиан Хелмън в „Джулия“, отколкото на нещо такова.

Погнусата обаче е изкуство и е важно да го разберем добре. Възможно е в някоя сцена да се лее кръв и публиката да си остане незаинтересувана. Ако от друга страна зрителите са започнали да харесват и разбират — или просто да оценяват — героите на екрана сякаш са истински хора, ако се е получила някаква артистична връзка, тогава публиката не може да остане безучастна, когато се лее кръвта. Аз например не помня случай след прожекция на „Бони и Клайд“ на Артър Пен или „Дивата банда“ на Сам Пекинпа, публиката на излизане от салона да не изглежда сякаш някой ги е халосал по главата с талпа. Но пък на излизане от други филми на Пекинпа — като „Донеси ми главата на Алфредо Гарсия“, „Железен кръст“ и др. — хората може и да се прозяват. Онази жизненоважна връзка така и не се е осъществила.

Всичко това е чудесно — никой не оспорва качествата на „Бони и Клайд“ като изкуство, но нека се върнем за момент към онази сцена с пасирания паяк в „Нападението на гигантските паяци“. Тя въобще не минава за изкуство по смисъла на създаване на връзка с героите. Повярвайте ми, на нас изобщо не ни пука за жената, която изпива

паяка (нито пък за някой друг в този филм), но все пак налице е онзи стряскащ момент, когато търсеците пръсти на филмовия творец откриват слабото място в нашата защита, стрелват се навътре и се впиват в уязвимото място на нашата психика. Ние се отъждествяваме с жената, която, без да знае, изпива паяка на ниво, което няма нищо общо с нея самата, а е чисто човешко. Отъждествяваме се с нея като с човек, попаднал в кофти ситуация — с други думи погнусата служи като последен отчаян стимул за идентифициране с героите, когато обичайните и по-благородни методи не сработват. Когато тя си изпива коктейла, ние потръпваме и утвърждаваме своята човечност^[2].

След всичко казано, време е да обърнем внимание на „X — Мъжът с рентгеновите очи“ — един от най-интересните и най-нетипични хорър филми създавани въобще, при това завършващ с една от най-разтърсващите гнусни сцени в киното.



Този филм от 1963 г. е режисиран и продуциран от Роджър Корман, който по това време търпи своето преобразяване от скучната гъсеница, продуцирала такива посредствени филми като „Нападението на чудовищните раци“ и „Малкото магазинче за ужаси“ (който не успява да впечатли дори с дебюта на Джек Никълсън) в пеперудата, на която дължим такива интересни и доста красиви филми като „Маската на Червената Смърт“ и „Ужасът“. Мисля, че „X — Мъжът с рентгеновите очи“ отбелязва точно момента на измъкването му от пашкула. Сценарият е дело на Рей Ръсел, автор на „Сардоникус“ и още

няколко романа, сред тях доста претрупаният „Инкубус“ и много по-успешният „Принцеса Памела“.

В „Мъжът с рентгеновите очи“ Рей Миланд играе учен, който разработва капки за очи, които му позволяват да вижда през стени, дрехи, карти за игра и каквото друго се сетите. Т.е. става нещо като супер герой. Но се оказва, че веднъж започнал, процесът не може да спре. Очите на Миланд започват физически да се променят, като първо стават силно кървясали, а после се покриват с причудлива жълтеникава люспа. По това време ние, зрителите, вече започваме да се изнервяме — може би усещаме задаващата се погнуса, да не кажем, че дори вече сме се сблъскали с нея. Очите ни са една от онези уязвими точки в защитата ни, които биха могли да ни предадат. Представете си, например, как забивате палец в нечие око, как го усещате пихтиесто, как ви изпръсква, когато се пуква. Противно, нали? Не можете дори да си представите такова нещо. Но пък сигурно си спомняте онази стара игра, която се играе на Хелюин, когато в тъмното от ръка на ръка се предават обелени гроздови зърна и се произнася със злокобно-тържествен глас: „Това са очите на мъртвеца“. Отврат, а? Гадост, нали? Или както казват моите деца „ГНУУУС!“

Очите, както и всички останали части на лицето, присъстват у всички хора — даже оня стар нещастник Аятолах Хомейни си има чифт очи. Доколкото знам обаче никога не е правен филм на ужасите за нос, излязъл от контрол. И никога не е съществувал филм, наречен „Пълзящото ухо“, но има филм, озаглавен „Пълзящото око“. Ние всички усещаме, че очите са най-уязвими сред нашите сетивни органи, а освен това (гадост!) са меки, което май е най-лошото от всичко.

И така, когато Миланд не сваля тъмните очила във втората половина от филма, ние ставаме все по-подозрителни какво ли се крие зад тях. В същото време обаче се случва и още нещо, което извисява този филм до Лъвкрафтови висини, по начин различен и някак по-чист, отколкото в споменатия по-горе „Пришълец“.

Древните Богове, казва ни Лъвкрафт, са някъде там, в пространството и единственото им желание е някак да се завърнат тук. Той също загатва, че те имат достъп до енергийни източници, които биха довели обикновен смъртен до лудост; сили толкова могъщи, че

цяла пламтяща галактика не може да се равнява и на една хилядна тяхна част.

Мисля, че докато зрението на Рей Миланд продължава да се засилва бавно и неумолимо, той започва да вижда тъкмо един от тези източници на енергия. Първо го вижда като светлинна призма, просветваща някъде там в мрака — видение, каквото бихте очаквали под въздействието на ЛСД, да речем. Ако си спомняте, пак на Корман дължим изпълнението на Питър Фонда в „Пътешествието“ (в съавторство с Джак Никълсън), да не говорим за „Дивите ангели“, който съдържа онази великолепна сцена, в която умиращият Брус Дърн изхрипява: „Някой да ми даде цигара.“ Но да се върнем на яркото ядро, което Миланд вижда и което постепенно става все по-голямо и се вижда все по-ясно. Но което е по-лошо, то може да се окаже живо... и да осъзнава, че някой го гледа. Зрението на Миланд е проникнало до края на Вселената и отвъд и това, което вижда там, го влудява.

Накрая образът на тази сила запълва почти цялото видимо поле в кадрите, заснети от гледната точка на героя: ярко, помръдващо чудовище, чиито линии така и не се виждат съвсем отчетливо. Докато в един момент Миланд не издържа повече. Откарва колата си до някакво пустеещо място (с яркото Присъствие пред очите му през цялото време), маха очилата си и ние виждаме, че очните му ябълки са станали напълно, искрящо черни. Той спира за момент... и после си избожда очите, а Корман задържа последния кадър върху празните кървави гнезда. Носят се обаче слухове, които може да са верни, а може и да не са, че последната реплика от филма била отрязана, защото била твърде ужасяваща. Ако е вярно, тя действително е единственото нещо, което би могло да надмине този финал. Според слуховете, накрая Миланд се провиквал: „*Все още виждам!*“.

[1] Помня, че като малък някакво хлапе ми беше казало да си представя, че се пързаям по дълго, гладко перило, което без предупреждение се превръща в острие на бръснач. Леле, дни наред не можех да се отърся от този образ. — Б.авт. ↑

[2] По този повод може да бъда упрекнат, че определението ми за хорър изкуство е твърде широко — че просто включвам всичко. Това изобщо не е вярно — филми като „Училищно клане“ и „Кървави касapi“ не въздействат на съвсем никакви нива. Ако пък очертаните от

мен граници ви се струват твърде широки, това никак не е хубаво. Аз не съм сноб и, ако вие сте, това си е ваша работа. В моя занаят обаче, ако решиш, че такива неща като обикновения салам са под достойнството ти, значи е време да си търсиш друга професия. —
Б.авт. ↑

Това е само малка извадка от всички човешки страхове, формиращи митичното. Можем да дадем още много примери — страх от високото („Шемет“), от змии („Сссс“), от котки („Окото на котката“), от плъхове („Уилард“, „Бен“) и всички онези филми, които постигат ефекта си чрез погнусата. Отвъд тях има още по-широки граници на митологичния хорър, но трябва да запазим нещо и за по-късно, нали?

А и без значение колко конкретни примери разгледаме, винаги ще се връщаме към онези уязвими точки на човешките фобии, точно както повечето валсове разчитат на една и съща основна стъпка. Хорър филмът е затворена кутия с манивела отстрани и целият ни анализ се свежда до това — въртим манивелата, докато човечето на пружина изскочи отвътре, току пред лицето ни, сграбчило брадва и садистично ухилено. Точно като при секса, това преживяване е желано, но подробното му обсъждане може да стане доста монотонно. Вместо да се въртим отново и отново около една и съща мисъл, нека приключим това кратко разискване на хорър филмите в тяхната роля на мит или приказка с онова, което очевидно е Големият Удар: самата смърт. Това е големият коз, който всички страшни филми крият в ръкава си. Но те не си пазят тази карта, както би го направил опитен играч на бридж, който разбира смисъла и възможните последици от решението си. Държат го като хлапето, което ей така, на инат си стиска Черния Петър. Тъкмо в това се крие както най-голямото ограничение на хорър филмите като изкуство, така и техният безкрайно пленителен, морбиден чар.

„Смъртта“, мисли си в един момент момчето Марк Петри от „Сейлъмс Лот“, „това е когато чудовищата те спипат.“ И ако трябва да обобщя всичко, което някога съм казвал или писал за хорър жанра в едно изречение (и много критици биха казали, че точно така е трябвало да постъпя, ха-ха), то би било тъкмо това. Тук не става дума за възприятието на възрастните относно смъртта. Това е просто една груба метафора, която не оставя почти никакво място за възможното

съществуване на рай, ад, нирвана или ония приказки за голямото колело на кармата, което се върти, така че, банда, със сигурност ще се разплатим в следващия живот. Не, това е гледна точка, която — като повечето страшни филми — не се занимава с философски предположения относно *отвъдното*, а само с онзи конкретен момент, когато животът угасва. Смъртта, умирането, са единственото универсално явление в нашия живот, за което нямаме никакви психологически или социологически данни, които да ни помогнат да се подготвим и да знаем какво да очакваме, след като ни се случи. Знаем само, че всички умират. И макар да има някакви правила — етикет ли би трябвало да се нарича? — по въпроса, конкретният момент обикновено ни хваща неподготвени. Хората умират по време на секс, докато се возят в асансьора, докато пускат монети в паркинг автомата. Някои свършват насред кихавица. Някои умират в ресторанти, други в евтини хотели, а има и такива на които им се случва, както си седят на тоалетната. Никой не може да разчита, че ще умре в леглото си и ще е подготвен за смъртта. Затова би било много необичайно, ако не се страхувахме от смъртта. Понеже тя просто винаги... присъства, нали? Голямото неизвестно в живота на всеки то нас, безликият баща на стотици религии, толкова неуловимо и непознаваемо, че дори не е удачно да се обсъжда по партита и коктейли. В хорър филмите смъртта се превръща в мит, но нека да е ясно, че това става на най-първичното ниво — в хорър филмите смъртта, това е когато чудовищата те спипат.

Ние, почитателите на хорър филми, сме виждали хора пребити, изгорени на клада (Винсънт Прайс в ролята на Великия Инквизитор във „Всепобеждаващия червей“ на АИП, вероятно най-противният хорър филм, продуциран от голямо студио през шестдесетте, в кулминацията на филма си организира истинско барбекю), застреляни, разпнати, прободени с игли в очите, изядени живи от скакалци, мравки, динозаври, дори хлебарки, виждали сме хора обезглавени („Знамението“, „Петък 13-ти“, „Маниак“), виждали сме да им изпиват кръвта, да ги поглъщат акули (кой може да забрави разкъсания окървавен детски пояс, деликатно побутван от морските вълни при брега?!) и пирани; виждали сме злодеи, които, крещейки потъват в подвижни пясъци или в киселинни басейни; виждали сме хора

смазани, разтеглени или раздути то смърт, а в края на „Ярост“, на Браян Де Палма, Джон Касавитис буквално се взривява.

И отново либералните критици, чиито идеи за цивилизация, живот и смърт са доста по-сложни, не биха одобрили такива самоцелни кланета и ги виждат в най-добрия случай като морален еквивалент на това да се късат крилцата на мухите, а в най-лошия като действията на онзи прословута линчуваща тълпа. Но това сравнение с откъснатите крилца на мухите си струва да се разгледа по-внимателно. Почти няма деца, които в някакъв момент от развитието си да не са късали крилцата на мухи или да не са седели заплени на тротоара да наблюдават как умира някоя буболечка. В началото на „Дивата банда“ група щастливи, хихикащи хлапета изгарят жив един скорпион — разни хора, които явно не се интересуват твърде от деца (или не ги познават особено добре) погрешно смятат, че тази сцена демонстрира т.нар. „детска жестокост“. Но децата рядко са жестоки умишлено и още по-рядко измъчват някоя животинка, както те го разбират^[1]. Ако се случи да убият бръмбар, те го правят в духа на експеримента, за да наблюдават предсмъртната борба на буболечката, точно както някой учен би наблюдавал смъртта на морско свинче, което е вдишало нервно-паралитичен газ. Ако си спомняте, Том Сойер едва не си строши врата от бързане да види мъртвата котка на Хък, а едно от *богатствата*, които прие като заплащане за *привилегията* да му боядисат оградата, беше мъртъв плъх и „*връв, на която да се люшка*“.

А какво ще кажете за това:

Бинг Кросби е разказвал следната история за един от синовете си. Когато момчето било на шест години костенурката му била умряла и то било просто неутешимо. За да помогне Бинг предложил да я погребат и синът му, явно не особено облекчен, приел. Двамата намерили кутия от пури, подплатили я с коприна отвътре, а отвън я боядисали в черно. Изкопали дупка в задния си двор, Бинг внимателно положил „ковчега“ в нея, казал дълга прочувствена молитва и изпял един химн. В края на службата очите на момчето светели от тъга и вълнение. Бинг го попитал дали иска да види любимеца си за

последен път преди да засипят гроба. Момчето казало, че иска, така че Бинг повдигнал капака и точно тогава костенурката се размърдала. Малкият се взирал в нея известно време, а после погледнал баща си и казал: „Хайде да я убием“^[2].

Децата са безкрайно, ненаситно любопитни не само за смъртта, но и за всичко друго — а и защо не? Те са като хора, които са влезли в киното наред с проекцията на филм, който върви вече хиляди години. Интересно им е да знаят какъв е сюжетът, кои са героите, но най-вече каква е вътрешната логика на тази история — драма ли е, трагедия, комедия? Може би чист фарс? Те нямат отговор на тези въпроси, защото Сократ, Платон, Кант или Ерик Сегал (все още) не са ги инструктирали. Когато си на пет, най-големите авторитети в живота ти са Дядо Коледа и Роналд Макдоналд, а най-неотложните въпроси са: може ли да се ядат крекери на челна стойка и дали пълнежът на топките за голф наистина е отровен. Когато си на пет, търсиш знание по онези пътеки, до които имаш достъп.

В този ред на мисли, нека ви разкажа моята лична история с мъртва котка. Когато бях на девет и живеях в Стратфорд, Кънектикът, двама мои приятели, братя от нашата улица, откриха вкочаняващия се труп на една мъртва котка в канавката близо до „Строителни материали Бърет“, точно срещу пустеещия парцел, където играехме бейзбол. Аз бях призован за консултация и помолен да споделя мнението си по проблема с мъртвата котка.

Котката беше сива и явно блъсната от минаваща кола. Очите ѝ бяха полуотворени и ние забелязахме, че по тях се е събрала прах и песъчинки. Първи извод: когато си мъртъв, не ти пука, че в очите ти влиза прах (ние естествено приемахме, че всички изводи, които важат за котката, важат и за хлапетата).

Огледахме я за червеи.

Нямаше червеи.

„Може да са вътре?“, предположи Чарли с надежда (Чарли беше едно от ония хлапета, които произнасяха неправилно заглавието на филма на Уилям Касъл „Злокобно“ и в дъждовни дни ме канеше у тях да четем комикси).

Проверихме за червеи като обърнахме котката на едната и на другата страна — с помощта на пръчка естествено кой знае какви микроби пъплят по една мъртва котка. Не видяхме никакви червеи.

„Може червеите да са в мозъка ѝ“, предположи Ники, братът на Чарли, със светнал поглед. „Може да са там вътре и да ѝ ядат моооозъкааа.“

„Няма начин“, отсякох аз. „Мозъкът е като... абе, виж сега, нищо не може да влезе вътре.“

Те обмислиха думите ми.

Стояхме в кръг около мъртвата котка. Тогава Ники внезапно попита:

„Ами ако пуснем тухла на дупето ѝ, дали ще се изака?“

Този биологически въпрос, на който би могла да отговори една аутопсия, беше асимилиран и обсъден. Беше подсигурена тухла. Беше обсъдено кой трябва да я пусне върху мъртвата котка. Проблемът беше решен по отколешна традиция — с броилка. Ритуалът „Ала-бала-ница“ беше изпълнен. Един по един ние излизахме от кръга, докато Ники остана последен.

Тухлата беше пусната.

Мъртвата котка не се изака.

Втори извод: след като умреш, не акаш, ако някой пусне тухла на задника ти.

Малко след това бейзболната игра започна и ние изоставихме котката.

В следващите дни проучването на котката продължи. И винаги, когато чета стихотворението на Ричард Уилбър „Мармотът“, се сецам тъкмо за мъртвата котка в канавката до „Строителни материали Бърет“. Червеите се появиха няколко дни по-късно и ние гледахме развитието им с ужасен, отвратен интерес.

„Ядат ѝ очите“, посочи с хрипков глас Томи Ърбтър, пак от нашата улица. „Вижте момчета, даже очите ядат.“

Накрая червеите изчезнаха, като оставиха котката доста по-хилава на вид. Козината ѝ вече беше придобила неопределен цвят, беше се сплъстила и проскубала. Ние наминавахме по-рядко. Разложението на котката беше минало в не толкова любопитен етап. Но на мен ми стана навик да я наглеждам на път за училище всяка сутрин. Беше просто още една спирка по пътя, част от сутрешния

ритуал — като подрънкването с пръчка по оградата на изоставената къща или мятането на камъчета в езерото в парка.

В края на септември периферията на един ураган закачи Стратфорд. Имаше малко наводнение и, когато водата се отече няколко дни по-късно, мъртвата котка беше изчезнала, отнесена в наводнението. Днес я помня, а вероятно и винаги ще е така, като първата си близка среща със смъртта. Онази котка може да е изчезнала от лицето на земята, но не и от сърцето ми.

Изтънчените филми изискват от зрителите си подобаваща реакция — т.е. очакват реакцията на възрастни, зрели хора. Хорър филмите далеч не са изтънчени, затова ни позволяват да се завърнем към детската представа за смъртта — което може би не е толкова лошо нещо. Няма да изпадам до такива романтично опростени клишета от рода на: „Децата виждат всичко по-ясно“. Според мен децата просто виждат всичко по-наситено. В детските очи зелените морави са с цвета на смарагдите от Соломоновите мини (както са описани от Х. Райдър Хагард), синьото зимно небе е кристалночисто като ледена висулка, бялото на пресния сняг е искрящо от енергия. А черното е... по-черно. Много по-черно наистина.

Ето ви окончателната истина за хорър филмите: те не обичат смъртта, както някои хора си мислят, те обичат живота. Те не честват и не търсят изродените форми, а възпяват здравето и силата. Като ни показват нещастията на прокълнатите, те ни помагат да преоткрием малките (но в никакъв случай дребни) радости в живота си. Те са като бръснарските пиявици за душата, но изтеглят не лошата кръв, а страховете... поне за малко.

Хорър филмите питат дали искаме да огледате отблизо мъртвата котка (или тялото под чаршафа, ако използвам метафората от въведението към един мой сборник разкази), но не както биха го направили възрастните. Зарежете за момента философските последици от смъртта или религиозните възможности, заложили в идеята за спасението — хорър филмите ви предлагат просто хубавичко да огледаме физическия артефакт на смъртта. Да бъдем деца, които се преструват на патоанатоми. Може би дори като деца ще се хванем за ръце в кръг и ще изпеем песента, която дълбоко в сърцата си всички познаваме: времето е кратко, никой не е съвсем наред, животът е забързан, а смъртта си е смърт.

„Омега“, произнасят хорър филмите с тези детски гласове. „Това е краят“. И все пак универсалният подтекст, заложен във всеки добър хорър филм, гласи „Но не сега. Не и този път“. Защото с финалната си сцена хорър филмът е тържество за всички онези, които усещат, че имат възможност да проучват смъртта, понеже тя още не се е вселила в собствените им сърца.

[1] Моля, не ме разбирайте погрешно. Децата могат да са подли и неприятни и, когато ги видите във вихъра им, може да ви налегнат мрачни мисли за бъдещето на човечеството. Но подлостта и жестокостта, ако и да са свързани, са съвсем различни неща. Жестоката постъпка е умишлена, тя изисква преднамереност. Подлостта от друга страна е спонтанна, непланирана. За жертвата — обикновено друго дете — резултатът може да се окаже един същ, но в едно морално общество присъствието или отсъствието на преднамереност е ключово. — Б.авт. ↑

[2] От „Деца: ден подир ден“, редактирана от Елизабет Шарлат, издателство „Саймън и Шустър“, Ню Йорк, 1979 г. Тази конкретна история, предадена от Уолтър Джерълд. — Б.авт. ↑

ГЛАВА VII
ЗЛОВРЕДНОТО ПРИСТРАСТЯВАНЕ КЪМ
ХОРЪР ФИЛМИТЕ

Сериозните почитатели на хорър жанра вероятно вече неловко се чудят дали не съм си изгубил ума — стига, разбира се, да приемем, че изобщо съм го имал. Успях да посоча няколко (вярно, съвсем малко, но все пак няколко) добри неща за „Амитивилски ужас“ и дори изкарах „Пророчество“ — филм, който открай време се счита ужасен — не чак толкова лош. Ако и вие попадате в групата на притеснените читатели, опасявам се, че нещата ще се влошат, защото по-късно смятам да се изкажа решително в полза на английския писател Джеймс Хърбърт, автор на „Плъховете“, „Мъглата“ и „Оцелелият“. Това обаче не е съвсем същото, защото Хърбърт не е лош писател, а е дамгосан като такъв от почитатели на фентъзи жанра, които не са чели творбите му.

Няма да се опитвам да оправдавам лошите филми, но когато човек прекара двадесет години, претърсвайки киносалоните за някой скрит диамант (или поне късче диамант) сред жалките второкласни филми, той осъзнава, че ако не запази чувството си за хумор, с него е свършено. Освен това започва да търси скрити шаблони и да се радва, когато ги открие.

А има и още нещо, което най-добре да си призная директно: ако човек изглежда достатъчно хорър филми, той някак се пристрастява към най-долнопробните сред тях. Филми, които са просто зле направени (като например „Завръщането“, неуспешният опит на Джек Джоунс да направи хорър филм), могат незабавно да се пренебрегнат. Но истинските фенове на жанра не могат да се наситят на филми като „Мозъкът от планетата Възбуда“ („*Пришълец от друг свят с ненаситен глад за земни жени*“). Вярно, обичта към тези филми е като обичта на родители към дете идиотче, но все пак е обич, нали така? Така.

В този ред на мисли ще си позволя да цитирам в пълното ѝ великолепие една рецензия, поместена във филмовото приложение на списание „Замъкът на Франкенщайн“. Филмовото приложение излизаше на неравни интервали заедно със забележителния журнал на Калвин Бек, чак докато публикуването му беше прекратено. Тази рецензия всъщност е взета от последния издаден брой на списанието,

№ 24. Ето какво има да каже един непрофесионален критик (вероятно самият Бек) за филма от 1953 г. „Чудовищният робот“:

Тъкмо заради шепа филми като този, списването на това приложение си заслужава усилията. Един от най-добрите ужасни филми, създавани изобщо, този абсурден бисер ни представя най-икономичното космическо нападение в историята на киното: един Ро-Мански нашественик, състоящ се от а) костюм на горила и б) шлем за гмуркане с прикрепени антени. Натикан в една от поразпознаваемите Холивудски пещери със своята космическа машина за мехурчета (не, това не е шега, машината, която се явява двупосочен извънземен аудио-видео комуникатор, всъщност представлява бракувано радио от армейска разпродажба, поставено върху малка масичка и изпускащо сапунени мехури), Ро-Манецът се опитва да унищожи последните шест души, останали на земята, за да освободи планетата за колонизиране от другите Ро-Манци (от планетата Ро-Ман, разбира се, откъде другаде?). Този ранен опит в 3D киното си е спечелил легендарна (и съвсем заслужена) слава като един от най-смехотворните набързо скалпени ниско бюджетни проекти, ако и да има някакъв откачен смисъл, когато се погледне като детинска фантазия за чудовища (всичко се оказва кошмар на едно побъркано от научната фантастика хлапе от петдесетте). Енергичните музикални композиции на Елмър Бърнщайн са чудесни и поддържат темпото на филма. Филмът е режисиран в рамките на три трескави дена от Фил Тъкър, режисьор също на безизвестния, но също тъй смехотворен проект с Лени Брус „Врява в залата за танци“.

В ролите Джордж Нейдър, Клаудия Барет, Джон Майлонг, Селена Ройл.

Ех, Селена, къде ли си сега?

Лично съм гледал рецензирания тук филм и потвърждавам, че всяка дума е вярна. Малко по-нататък в тази глава ще видим какво има

да каже „Замъкът на Франкенщайн“ за други два легендарно лоши филма, „Слуз“ и „Космическо нашествие“, но точно сега сърце не ми дава да се занимавам с тях. Нека само кажа, че допуснах огромна грешка, когато гледах „Чудовищният робот“ (Ро-Манците донякъде могат да се разглеждат като шантави предшественици на злите циклони в „Бойна звезда Галактика“) преди десетина години. Давах го по телевизията, събота вечерта и аз се приготвих да го гледам, като първо изпуших един доста добър джойнт. Не пуша трева често, защото изведнъж всичко ми се струва ужасно смешно. Онази вечер за малко да си докарам херния от смях. Смеех се със сълзи и буквално бях на пода през по-голямата част от филма. За мой късмет продължителността му е само шестдесет и три минути. Ако трябваше да гледам как Ро-Манецът си настройва армейското радио/машина за мехурчета „в една от по-разпознаваемите Холивудски пещери“, мисля, че щях да пукна от смях.



Тъй като едно задушевно обсъждане на ужасните филми (за разлика от филмите на ужаса) се явява един вид разкриване на дълбоки съкровени тайни, най-добре веднага да си призная, че не просто харесах „Пророчество“ на Франкънхаймър, а и го гледах три пъти. Единственият друг лош филм, който се радва на същото внимание в личната ми класация, е „Магьосник“ на Уилям Фридкин. Него го харесах заради изобилието от кадри в близък план на мъже, работещи здраво и затормозени машини, на огромните колела на камион, въртящи се в рядка кал и разръфани ремъци, всичко това запечатано с камера Панвижън-70. Страхотия! Изобщо „Магьосник“ ми се стори крайно забавен филм^[1].

Но да оставим сега Фридкин и да последваме Франкънхаймър в мейнските гори. Само дето филмът не е сниман в Мейн, а в щата Вашингтон и това си личи. Филмът разказва за здравен инспектор (Робърт Фоксуърт) и съпругата му (Талия Шайър), които отиват в Мейн да проверят дали една хартиена фабрика замърсява водите в района. Действието би трябвало да се развива някъде в северен Мейн — може би около Алагаш — но сценарият на Дейвид Селцър успява някак да прехвърли цял южен окръг на щата на сто и петдесет мили северно. Поредният пример за холивудското въображение. В екранизираната версия на „Сейлъмс Лот“, съгласно сценария на Пол Монаш едноименното градче се намира в околностите на Портланд, но в един момент младата двойка Бен и Сюзън съвсем между другото отиват на кино в Бангор — някакви си три часа път с кола. Иха.

Героят на Фоксуърт е фигура, която заклетият почитател на хорър филмите е виждал поне сто пъти: Отдаденият Млад Учен със съвсем леко Посребрени Коси. Жена му иска да имат дете, но Фоксуърт отказва да създаде нов живот в свят, където бебетата понякога ги изяждат плъхове, а развиващото се общество продължава да изхвърля радиоактивни отпадъци в океаните. Той с готовност приема пътуването до Мейн, за да се отърве от караниците за малко. Жена му с готовност приема пътуването до Мейн, защото е бременна и търси начин да му го съобщи по-безболезнено. Явно колкото и да е против размножаването, Фоксуърт явно е оставил противозачатъчните грижи изцяло на жена си, в ролята мадам Шайър, която успява да изглежда съвсем изтощена през целия филм. Изобщо не е трудно да повярваме, че всяка сутрин си драйфа закуската.

Но веднъж щом се озовава в Мейн, тази не съвсем обичайна двойка открива, че нещата са доста по-сложни. Местните индианци и хартиената фабрика са на нож по повод предполагаемото замърсяване. Още в началото един служител на фирмата само дете не разпорва водача на индианските протести с автоматичен трион. Гадост. Но признаците на замърсяването са още по-гадни. Фоксуърт забелязва, че старият индиански Уала (никой не смее да го нарича Вожда) постоянно си изгаря ръцете с цигарата, защото не усеща никаква болка — класически признак на живачно отравяне, посочва мрачно ученият на жена си. На брега на реката изскача попова лъжичка с размера на съомга, а докато е на риболов, Фоксуърт вижда съомга кажи-речи с размера на делфин.

За зла участ на бременната му съпруга, той улавя няколко риби и двамата ги изяждат, което се оказва много лошо за нероденото дете. Макар че въпросът какво точно може да роди госпожа Шайър след няколко месеца е оставен на нашето въображение. Към края на филма, това вече далеч не е най-важният въпрос.

В една мрежа в потока са открити мутиралаи бебета — ужасяващи, сбръчкани създания с черни очи и деформирани тела, които мучат и плачат, почти с човешки глас. Тези „деца“ са най-забележителният специален ефект във филма.

Майка им е някъде там и не закъснява да се появи, изглеждаща като нещо средно между одрано прасе и обърната наопаки мечка, и преследва Фоксуърт, Шайър и цялата им група. Пилот на хеликоптер си изгубва главата (но съвсем деликатно, все пак филмът е разрешен и за по-млада публика); Старият Лош Директор, Който Е Лъгал На Всяка Крачка също е бастисан. В един момент чудовищната майка прекосява езеро, което прилича на детски надуваем басейн сниман от подходящия ъгъл (което навява спомени за такива чудеса на японските специални ефекти като „Хидра, триглавото чудовище“ и „Годзила срещу чудовището Смог“) и се втурва в една хижа, където се е укрила намаляващата група. Макар да ни е представен като типичен гражданин от самото начало, Фоксуърт успява да убие чудовището с лък и стрела. Докато Фоксуърт и Шайър отлитат от пустошта, виждаме как друго чудовище надига глава и проследява с поглед отдалечаващия им се малък самолет.

„Зората на мъртвите“ на Джордж Ромеро излезе приблизително по едно и същ време с „Пророчество“ (юни-юли 1979 г.) и за мен е крайно интересно (и забавно) как така Ромеро е направил хорър филм с бюджет към два милиона долара, който изглежда сякаш е правен с шест милиона, докато Франкънхаймър е направил филм за дванадесет милиона, който изглежда сякаш са били не повече от два.

Има един куп грешки във филма на Франкънхаймър. Никой от индианците не се играе от истински индианец. Старият индиански вожд има типичен северна Нова Англия, при положение че местните племена винаги са строили хижи. Научните факти, ако и да не са съвсем погрешни, са използвани избирателно, което не е никак честно, като се има предвид, че създателите претендират да са направили филм на тема „социална отговорност“. Героите са сковани, специалните ефекти (с изключение на онези странни бебета) не струват.

Признавам, всичко това е вярно. Но аз все пак инатливо и безпомощно се връщам към факта, че на мен филмът ми хареса и дори само докато пиша за него ми се ще да отида и да го гледам четвърти (а може би и пети) път. Бях споменал, че човек започва да вижда и оценява шаблоните в хорър филмите и дори да ги обича. Тези шаблони понякога са стилизирани като движенията в японски театър Но или сцените в уестърн на Джон Форд. А „Пророчество“ е препратка назад към хорър филмите от петдесетте, точно както групите Секс Пистълс и Рамоунс са препратка към рок експлозията на „мръсните бели момчета“ около 1956–59 г.

За мен връщането към „Пророчество“ е като да се отпусна в старо, удобно кресло и да се видя с добри приятели. Всички съставки са налице. Робърт Фоксуърт със същия успех би могъл да е Хю Марлоу от „Земята срещу летящите чинии“ или Ричард Карлсън от „То дойде от космоса“, или Ричард Денинг в „Черният скорпион“. Талия Шайър пък би могла да е Барбара Ръш или Мара Кордей, или още половин дузина героини от филми за чудовища от тази ера на Големите Буболечки (макар че в интерес на истината, мадам Шайър, която беше великолепа в ролята на колебливата девойка, обект на любовта на Роки Балбоа, за мен се оказва известно разочарование — тя не е толкова красива, колкото да речем Мара Кордей и въобще не си облича цял бял бански, когато всички знаят, че за този конкретен тип филм на ужасите е задължително

в някакъв момент героинята да се появи — и да бъде тормозена от звяра — в цял бял бански).

Чудовището също не изглежда много убедително, но на мен ми хареса, защото е от стария тип чудовища, духовна сестра на Годзила, Могъщия Джо Янг, Горго и всеки динозавър, замръзнал в леден глетчер и успял да са измъкне, за да се втурне по Пето Авеню, като разрушава магазини за електроника и яде полицаи. Чудовището в „Пророчество“ ме върна към една безгрижно пропиляна част от моята младост, която включваше такива спрехави приятели като Венерианеца Имир и Смъртоносната богомолка (която преобръща градски автобус и за един знаменит момент на екрана ясно се вижда името ТОНКА^[2]). Да, въпреки всичко, тя е съвсем сносно чудовище.



Замърсяването с живак също е доста добра идея — осъвременена версия на старата сюжетна завръзка, където гигантските чудовища мутират заради нещо радиоактивно. А да не забравяме също, че

чудовището вижда сметката на всички лоши типове. Вярно, по едно време убива и едно хлапе, дошло на излет с родителите си, но пък то си го заслужава — донесло си е радио и омърсява Дивата природа със своя упадъчен рокендрол! Единственото, което липсва в „Пророчество“ (и пропускът вероятно е съвсем неволен) е сцена, в която чудовището да разруши проклетата фабрика за хартия до основи.

„Нападението на гигантския паяк“ също звучи сякаш е извадено направо от петдесетте и в него дори участват много от тогавашните актьори, включително Барбара Хейл и Бил Уилямс. Някъде към средата на филма имах чувството, че наистина съм попаднал на някой шантав епизод от шоуто на Пери Мейсън.

Вярно, че нападащият паяк е само един, но зрителите по никакъв начин не се чувстват излъгани, защото паяка си го бива. „Паякът“ явно представлява малък Фолксваген покрит с десетина мечи кожи и с по четири крака, прикрепени от двете страни, които вероятно са били управлявани от актьори, скрити вътре в колата. Дори стоповете на колата са умно използвани като примигващи червени очи. Човек не може да не се възхити на такъв гениален номер за съкращаване на бюджета.

Изобщо, лошите филми изобилстват. Всеки почитател има своите предпочитания. Кой може да забрави големия платнен чувал, който би трябвало да мине за Калтики, безсмъртното чудовище в едноименния италиански филм от 1959 г.? Или японската версия на Джекил и Хайд, „Човеководището“? Друг мой любимец е пламтящият филтър от цигари Уинстън, който трябва да мине за катастрофиращ космически кораб в „Пубертетът чудовище“, а също и Алисън Хейс, сякаш избягала от професионален баскетболен отбор в „Нападението на петдесетфутовата жена“ (само ако можеше да я съберем с „Изумителният колосален мъж“ на Бърт И. Гордън — какви деца биха им се родили!). Сещам се и онзи великолепен момент в „Руби“ от 1978 г. — нищо особено като сюжет, просто лятно кино, обитавано от призраци — когато един от героите пуска монета в автомата за кола, но вместо това чашата му се пълни с кръв. Понеже вътре в машината, разбирате ли, всички маркучи са свързани към отрязана човешка глава.

В „Децата на Каин“, един уестърн хорър (нещо като Били Хлапето среща Дракула), Джон Карадайн пътува към Дивия Запад, натоварил в каруцата си каца солена, вместо с прясна вода, за да запази

по-добре отрязаните си човешки глави (вероятно заради историческия момент една машина за кола тук би била анахронизъм). В един от ония филми пък, където героите откриват забравено кътче от земята — в случая с участието на Сезар Ромеро — всички динозаври са анимационни. Не трябва да забравяме и „Рояк“ на Ъруин Алън с невероятните му плетеници и актьорския състав от Познати Лица. Ето ви един филм, който подобри дори рекорда на „Пророчество“ — филм за дванадесет милиона долара, който изглежда сякаш е правен за жълти стотинки.

[1] Виж, с последния филм на Фридкин, „Фатален партньор“, изобщо не се забавлявах, но все пак ме впечатли, защото подозирам, че е показателен за бъдещето на лошите филми с голям бюджет — на вид лъскави, но все пак долнопробни — като изящен кристален блок, в който вместо цветя е запечатан плъх. — Б.авт. ↑

[2] Марка детски играчки. — Б.пр. ↑

От сп. „Замъкът на Франкенщайн“

„СЛУЗ“

Този научнопопулярен хорър се явява доста нескопосана имитация на едновременно „Бунтар без кауза“ и „Промъквачото се неизвестно“. Процеждащ се от космоса ужас поглъща хора, докато не бъде унищожен в абсурден финал.

Тази необичайно остра рецензия за филм, който стартира кариерата на актьора, по-късно нарекъл се Стийв Маккуин, пренебрегва няколко важни подробности: например основната музикална тема, изпълнявана от група, която звучи сякаш Кордс пеят вариант на „Шш-бум“, върви като фон на анимирани разрастващи се топки слуз. Самата слуз, която пристига на Земята във вътрешността на кух метеорит, в началото прилича на разтопена плодова близалка, а по-късно на гигантска фурма. Във филма има няколко наистина страховити сцени: когато създанието поглъща ръката на местен фермер, който е имал глупостта да го пипне, при което слузта придобива злокобен яркочервен цвят, докато мъжът агонизира; и по-късно, когато Стийв Маккуин и приятелката му намират фермера и го водят при местния доктор има един неприятен момент, когато Маккуин не може да открие топката слуз в затъмнения лекарски кабинет. Когато накрая я вижда, излива колба с киселина върху слузта, която за момент просветва в жълто, а после се връща към застрашителния си червен цвят.

Също нетипично за „Замъкът на Франкенщайн“ в рецензията им е допуснатата грешка за края на филма: слузта се оказва безсмъртна. Накрая бива замразена и изпратена в арктическата зона, където да

дочака продължението „Пази се от слузта“ (също разпространявано със заглавие „Синът на слузта“). Вероятно най-ценният момент във филма, за онези от нас, които се считат познавачи и ценители на лошите специални ефекти, се случва, когато слузта поглъща изцяло една малка закусвалня. Съвсем ясно виждаме как слузта се процежда върху една цветна снимка на интериора на заведението. Забележително. Бърт И. Гордън трябва да е позеленял от завист.

Що се отнася до „Космическо нашествие“, филм на АИП от 1957 г., „Замъкът на Франкенщайн“ отново се връща към обичайния си тон в рецензията:

Налудничавата научна фантастика, направена през пръсти на най-долнопробното тийнейджърско ниво. Нашествениците са забавни малки човечета в летящи чинии, които инжектират алкохол във вените на жертвите си. Краят е особено забавен!

„Космическо нашествие“ се числи към бронзовата ера на АИП (златната им ера дойде по-късно с поредица филми вдъхновени от творбите на Едгар Алан По — повечето изключително глупави и само бегло свързани с източника, но пък приятни на вид). Филмът е заснет за седем дни и в края му Героичните Младежи използват фаровете на колите си, за да „осветят“ чудовищата до смърт. Филмът също е забележителен с това, че Елиша Кук Младши е убит още в първата ролка на филма, както обикновено, а някъде на заден план може да се види Ник Адамс, който носи шапката си с козирката завъртяна назад — какво лудо хлапе, а? Чудовищата са пречукани до крак, така че давай да се изнасяме към магазина за пиячка, татенце!

В един по-късен пример на ниско бюджетната мания на АИП, „Нашествието на звездните създания“ (1962 г.) група военни, изолирани някъде в пустинята, попадат на група женски нашественички от космоса. Те всички до една имат прически като пчелен кошер и приличат на Джаклин Кенеди. Историята се върти около това, че военните са напълно откъснати от външния свят и се налага сами да се справят с този проблем, обаче земята е обилно покрита със следи от автомобилни гуми (да не говорим и за

стиропоровите камъни и няколкото сцени, в които се вижда сянката на микрофона, с който е записван звукът). Кой знае, може би смехотворната продукция на филма се дължи на това, че продуцентите са пръснали по-голямата част от средствата за наемането на големи звезди: актьорският състав включва такива светила на американското кино като Боб Бол, Франки Рей и Глория Виктър.

А ето какво са имали да кажат в „Замъкът на Франкенщайн“ за „Аз се омъжих за космическо чудовище“, продукция на Парамаунт от 1958 г., послужила да запълни долната част от плаката на двойните летни прожекции на трилъри, в допълнение към „Слуз“ или към смехотворния филм на Пат Буун, „Пътешествие до центъра на Земята“:

Чист пълнеж, наивен и повърхностен. Глория Талбот се жени за космическо чудовище, приело образа на Том Трайън. Добър аргумент срещу прибързаните бракове, но нищо особено като филм.

Все пак, според мен филмът е забавен, дори и само заради шанса да се види Том Трайън със зурла. Преди да премина към филма, който вероятно е най-лошият третокласен филм създаван някога, ми се ще да кажа нещо малко по-сериозно за особената връзка, която възниква между долнопробните хорър филми (които, както става ясно от тази глава, се падат към дузина на всеки добър хорър филм) и запаления почитател на жанра.

Тази връзка всъщност не е изцяло мазохистична, както може да ви се стори. За истинския ценител, както и за редовия кино зрител проявяващ от време на време интерес към злокобното, филми като „Пришълец“ и „Челюсти“ се явяват богата, дебела златна жила, която блести почти на повърхността — за да се достигне, няма нужда да се сондира твърде дълбоко, а само да се разкопае земята. Заклетият хорър фен от друга страна е като упорит златотърсач, който прекарва дълги часове в отсяване на тонове тиня, като се надява да намери поне златен прах или дори някое и друг златно късче. Такъв миньор не очаква да направи големия удар, който може да се случи днес, утре или никога. Той отдавна е загърбил тези илюзии. Целта му е да изкара достатъчно, за да преживява и да продължи да търси, поне още малко.

Така истинските ценители на хорър филмите обменят информация за своите находки неофициално, от уста на уста, чрез аматорски рецензии във фенсписания, по срещи и конвенции. Мълвата се носи. Дълго преди Кроненбърг да си спечели име с „Те дойдоха отвътре“, между феновете вече се говореше, че работата му си струва да се следи заради един негов ранен филм — изключително ниско бюджетна продукция, наречена „Бяс“ с участието на порнозвездата Мерилин Чеймбърс („Зад зелената врата“), от която той е успял да извлече едно блестящо изпълнение. Моят агент, Кърби МакКоули пък е във възторг от един малък филм, сниман в Канада с участието на Хал Холбрук, „Ритуали“. Такива филми не се разпространяват самостоятелно в САЩ, но ако следите кино програмите ревностно, може да ги откриете в афиша на някое автокино като допълнение към някой надценен голям студийен филм. По подобен начин аз научих за един малко известен ранен филм на Джон Карпентър, наречен „Нападението на 13-ти участък“ от Питър Строб, автор на „Призрачна история“ и „Ако можеше да ме видиш сега“. Филмът е сниман за жълти стотинки (а първият пълнометражен филм на Карпентър, „Тъмна звезда“, е направен само с шестдесет хиляди долара, сума, в сравнение с която дори Джордж Ромеро прилича на Дино Де Лаурентис), но това не пречи на режисьорския талант на Карпентър да блесне и ето че по-късно той създаде „Хелоуин“ и „Мъглата“.

Тъкмо това са късметата злато, които възнаграждават неуморните любители на хорър жанра, пресяващи такива филми като „Планетата на вампирите“ и „Чудовището от зеления ад“. Моето лично „открытие“ (ако позволите да ползвам тази дума) е един малък филм, наречен „Капан за туристи“ с участието на Чък Конърс. Самият Конърс не се справя особено добре в този филм — прави всичко по силите си, но просто не е подходящ за ролята. Филмът като цяло обаче има злокобен, призрачен заряд. В един изоставен, западнал туристически курорт восьмични фигури оживяват. Има няколко изключително въздействащи кадъра, уловили празните очи и търсещите ръце на фигурите, а специалните ефекти са наистина ефективни. Като филм, който разглежда необяснимото въздействие, което понякога ни оказват манекените, чучелата и човекоподобните фигури, той се оказва много

по-ефектен, отколкото изключително скъпата и злощастна екранизация по популярния роман на Уилям Голдман „Магия“^[1].

Но да се върнем на „Аз се омъжих за космическо чудовище“. Колкото и да е лош филмът, той съдържа една абсолютно смразяваше сцена. Не казвам, че е достатъчна да компенсира всичко останало, но върши работа и още как. След като Трайън се жени за приятелката си (Глория Талбът), двамата се отправят на медения си месец. Докато тя се е изтегнала на леглото в задължителното полупрозрачно неглиже в очакване да консумира всички онези страстни прегръдки на плажа, Трайън, който по това време е симпатичен на вид мъж, а преди двадесет години е изглеждал още по-добре, излиза на хотелския балкон, за да пуши. Задава се гръмотевична буря, при което една светкавица за момент прави красивото лице полупрозрачно и ясно се различава чудовищното лице скрито отдолу — набраздено, сбръчкано, уродливо. Със сигурност е достатъчно да ви накара да подскочите на седалката си, а докато сцената избледнява, мнозина вероятно се замислят за предстоящата консумация... и преглъщат неловко.

Ако филми като „Капан за туристи“ и „Ритуали“ са златните находки за феновете, които търпеливо изчакват и втория филм в прожекцията (а никой не е такъв оптимист като заклетия хорър почитател), то такива отделни сцени се явяват златният прах за търпеливия златотърсач, пресяващ речната мътилка. Или да го кажем така, нещата стоят, както в онази история за Шерлок Холмс, „Синият карбункул“, където при разрязването на коледната патица, заседнал в гърлото ѝ лъсва безценният камък. Прехвърляте маса филми и може би тук-там попадате на онази вълнуваща находка, заради която си е струвало да им отделите толкова време.

За съжаление няма да попаднете на нищо вълнуващо в „План 9 от космоса“, който, уви, получава приза за най-лош хорър филм изобщо. Няма да ви се стори и забавен, независимо колко го осмиват в ония идиотски списъци на най-лошите неща по света. Няма нищо забавно в това да гледате как Бела Лугоши се лута из южнокалифорнийско предградие в морфиново опиянение, придърпал пелерината си на Дракула пред лицето.

Лугоши почина малко след излизането на този безкрайно жалък, експлоататорски боклук и аз често съм се чудил дали не е умрял от срам, наред с всички болести, които се измъчвали тялото му. Мизерен

завършек на една великолепна кариера. По негово желание Лугоши е погребан с вампирската си пелерина и на човек му се ще да мисли, че в смъртта тя му е свършила повече работа, отколкото при заснемането на онази жалка боза, запечатала последното му екранно присъствие.

[1] Поради безкрайното търсене на пълнеж за програмата си, в наши дни НВО прави много от тези малки филми достъпни по начин, който никой голям дистрибутор не би могъл да постигне. Което не значи, че и там не пускат достатъчно плява, както ще ви каже всеки техен зрител. И все пак, в програмата на платената телевизия, обикновено запълнена с такива плесенявали находки като „Гвиана: Култът на прокълнатите“ и „Момент след момент“, понякога се намират и ценни попадения. За последната година НВО излъчи „Роякът“ на Кроненбърг и един интересен филм на АИП, наречен „Конфискуващите“ (с участието на Вик Мороу и Майкъл Паркс), които изобщо не бяха прожектирани по американските кина, а също и... „Капан за туристи“. — Б.авт. ↑

Преди да продължим с телевизионния хорър, където неуспехите са също тъй обичайни (но не толкова очебийни), ми се струва подходящо да приключим тук, като си зададем въпроса защо има толкова много лоши филми?

Преди да се опитаме да отговорим, нека чистосърдечно си признаем, че лошите филми изобилстват — не всички кокошки в страховития кокошарник са плодови, ако ме разбирате. Вземете например „Майра Брекърдж“, „Долината на куклите“, „Авантюристите“ или „Кръвна линия“, за да споменем само няколко. Даже Алфред Хичкок се е излъгал да продуцира един от тия запъртъци и, за съжаление, това се оказва последният му филм — „Семейна история“ с Брус Дърн и Карън Блек. При това тези филми са само загатват реалните мащаби на този списък, който би запълнил сто, че и повече страници. Вероятно повече.

На човек му идва да възкликне, че тук нещо не е наред и може би това е вярно. Ако друга фирма — Американските авиолинии да речем или IBM, управляваше бизнеса си толкова зле, колкото „Туентиът Сенчъри Фокс“ при продукцията на „Клеопатра“, директорите им вече щяха да са уволнени и на социални помощи или пък акционерите направо щяха да разбият вратите и да дотърят гилотината. Трудно е да се повярва, че едно голямо филмово студио може изобщо да се доближи до банкрут в тази страна, която обожава да ходи на кино — все едно да си представите някое голямо казино да фалира, след като изплати печалбата на един-единствен играч на зарове. И все пак, няма нито едно американско студио, което в разглежданите тук тридесет години да не е стигало ръба. Най-фрапиращият пример трябва да е Метро Голдуин Майер, чийто знаменит лъв почти беше замлъкнал за цели седем години. Едва ли е случайност, че в този критичен период, когато MGM се отдалечиха от нереалния свят на киното, за да поверят корпоративното си оцеляване на нереалния свят на хазарта (казино MGM Grand в Лас Вегас, един от най-вулгарните увеселителни центрове в света), единственият им успешен филм принадлежеше към

хорър жанра — „Западен свят“ на Майкъл Крайтън, в който един умопобъркан Юл Бренър, облечен в черно и приличащ на кошмарния призрак на Великолепната седморка, призовава отново и отново противниците си да изтеглят револверите си. Но всеки, който го направи... губи. Юл си остава най-бързият стрелец, ако и да му хлопа някоя и друга дъска.

Нима това би било приемлив начин да се управлява една железница да речем?

Аз лично мисля, че не е, но все пак провалът на толкова много филми, продуцирани от големите студиа, ми се струва по-логичен, отколкото провалът на толкова много от онези филми, които „Вариете“ нарича „независимите“. Към момента на написването на тази книга три от моите романи са екранизирани: „Кери“ (кино продукция на Юнайтед Артистс, 1976 г.), „Сейлъмс Лот“ (телевизионна продукция на Уорнър, 1979 г.) и „Сиянието“ (кино продукция на Уорнър, 1980 г.). Във всеки от тези случаи считам, че с мен са се отнасяли добре и въпреки това най-ярката ми емоция, свързана с това преживяване, не е удоволствие, а облекчение. Когато си имаш вземане-даване с американската кино индустрия можеш да считаеш, че си спечелил, ако накрая си покриеш разходите.

Веднъж щом имате възможност да погледнете как работи тази индустрия отвътре, осъзнавате, че това е истински творчески кошмар и ви е трудно да проумеете как добрите попадения като „Пришълец“, „Място под слънцето“ и „Откъсване“ изобщо се случват. Големите филмови студиа имат същия девиз като в армията: най-важното е да си покриеш задника. За вземането на всяко важно решение се консултират поне половин дузина души, така че нечий друг задник да бъде изритан, ако филмът се провали и двадесет милиона долара отидат на вятъра. Ако все пак се стигне до там, че да не може да се спаси собственият задник, то поне остава утешението, че и други ще споделят участта му.

Има, разбира се, филмови творци, които или не изпитват такива опасения, или чиято визия е толкова ясна и безкомпромисна, че страхът от провал изобщо не влиза в сметките им — Браян Де Палма например или Франсис Копола (когото месеци наред заплашвали, че ще го уволнят от снимките на „Кръстника“, но той въпреки това упорствал да изпълни собствения си замисъл за филма), Сам Пекинпа, Дон Сийгъл, Стивън Спилбърг^[1]. Факторът на режисьорския замисъл е

толкова осезаем и реален, че дори когато режисьор като Станли Кубрик направи такъв влудяващ, перверзен и разочароващ филм като „Сиянието“, той все пак съдържа зрънце гений, което не може да се оспори или отрече.

Най-голямата заплаха за кино изкуството от страна на филмовите студиа, е посредствеността. Една такава партенка като „Майра Брекърридж“ си има своето съмнително очарование — като да гледаш на забавен кадър челния сблъсък между Кадилак и Линкълн Континентал. Но какво да кажем за филми като „Нощни криле“, „Козирог Едно“, „Играчи“ или „Кръстопътят на Касандра“? Тези филми не са лоши — не в смисъла на чудовищния робот или чудовищния тийнейджър — но са посредствени. Те са... мнях. Най-запомнящото се нещо от прожекцията на такива филми, е вкусът на пуканките. Те са от този вид, при който още по време на втората ролка ви се ще да се измъкнете за цигара.

С постоянно нарастващата цена на филмовата продукция е все по-рисковано да заложиш всичко и да се втурнеш с главата напред. Дори и класен играч като Роджър Марис^[2], ако бъде подлъган да замахне твърде силно, ще пропусне топката и ще тупне като глупак по задник. Същото се случва и с филмите и аз бих се наел да предположа — макар и с известно колебание, все пак филмовата индустрия е непредсказуема — че повече няма да видим на екрана такъв колосален риск, какъвто Копола беше поел с „Апокалипсис сега“ или какъвто на Симино беше позволено да поеме с „Райските порти“. Ако някой само се опита, целият западен бряг ще бъде огласен от звука на рязко затварящите се чекови книжки на филмовите студиа.

Но независимите филми... какво става и с тях? Там със сигурност се рискуват далеч по-малки суми. Всъщност Крис Стайнбрънър, един веселяк и ревностен киноман, често ги нарича „дворни филми“. По неговото определение „Ужасът на Парти Бийч“ е такъв дворен филм. Същото важи за „Разяждащи бацили“ и „Тексаско клане“ на Тоуб Хупър („Нощта на живите мъртви“, направен от реално функциониращо филмово студио с достъп до телевизионни снимачни площадки в Питсбърг, не може да мине за „дворна продукция“). Това е добро определение за филми, дело на аматьори — талантиливи или не съвсем — създадени с минималистичен бюджет и без гарантирано разпространение. Тези филми се явяват по-скъпият вариант на

сценарий, написан без поръчка. Създателите им нямат нищо за губене и затова направо си залагат главата. И въпреки това, много от тези филми също са отвратителни.

Защо?

Заради експлоатацията, ето защо.

Тъкмо експлоатацията принуди Лугоши да приключи кариерата си, лутайки се из предградията, увит в пелерината си на Дракула. Пак тя е причина да съществуват „Нашествието на звездните създания“ и „Не поглеждай в мазето“ (повярвайте ми, докато го гледах, изобщо не се налагаше да си напомням, че това е само филм; бях съвсем наясно какво гледам, с една дума — мизерия). Създателите на нискобюджетни филми са привлечени основно към два жанра — секс и хорър, защото е толкова лесно да бъдат експлоатирани. Те се явяват онова лесно момиче, с което всички момчета в гимназията са излизали (поне веднъж). Дори добрият хорър понякога има безвкусен оттенък на карнавална сензация, но това усещане би могло да е измамно.

И ако независимите продукции са ни демонстрирали някои от най-големите филмови издънки (Ро-Манското армейско радио/машина за мехурчета), то пак на тях дължим и някои от най-неочакваните триумфални постижения. „Ужасът на Парти Бийч“ и „Нощта на живите мъртви“ са снимани с приблизително еднакъв бюджет. Разликата идва в лицето на Джордж Ромеро и неговата ясна идея какво представлява хорър филмът и какво се очаква да постигне. В първия филм чудовището напада момичета по време на пижамено парти и цялата сцена е смехотворна. Във втория една старица се взира късогледо в някакъв бръмбар на дървото, а после набързо го сграбчва и го изяжда. Чувате как устата ви едновременно се опитва да се смее и да крещи, което именно е забележителното постижение на Ромеро.

„Върколак в женското общежитие“ и „Деменция-13“ са направени с почти никакви средства. Тук разликата се осигурява от Франсис Копола, който създава почти непоносима атмосфера на нарастваща заплахата в своя черно-бял, забързано сниман и напрегнат филм, заснет в Ирландия по данъчни причини.

Може би не е никак трудно човек да се „влюби“ в най-фрапиращо лошите филми. За мен огромният успех на „Шоуто на Роки Хорър“ е показател за западащата критичност на средния кино зрител. Няма да е лошо да се върнем към основите и да си припомним, че

разликата между лошите и добрите филми (както и между лошото изкуство или не-изкуството и доброто или превъзходно изкуство), е талантът и изобретателната употреба на този талант. Най-лошите филми имат свое собствено послание, което в общи линии ни предупреждава да не се занимаваме с други продукции на същите хора. Ако например сте гледали само един филм на Уес Крейвън, съвсем спокойно можете да решите да пропуснете всички останали. Хорър жанрът и така е мишена за всякакви критични нападки и откровено неодобрение. Глупаво е нещата да се влошават, като се правят филми, изпълнени с безсмислено насилие, чиято единствена цел е да ни бръкнат в джоба, а не е и нужно. Дори в киноиндустрията няма цена за качеството — не и когато Браян Де Палма е намерил начин да направи един добър страшен филм като „Сестри“ за някакви си 800 000 долара.

Причината за съществуването на всички тези лоши филми, струва ми се, е, че човек не знае, че ще са лоши, докато не ги види. Както вече споменах — на повечето критици не може да се има доверие. Полийн Кейл пише добре, а Джийн Шалит демонстрира известно, макар и доста повърхностно остроумие, но когато тези, а и всички други критици гледат хорър филм, те просто не разбират какво виждат^[3]. Истинският почитател е наясно. Той развива личната си база за сравнение в продължение на дълги, често болезнени периоди от време. Запаленият киноман е доста подобен на страстния почитател на арт галериите и музеите, а мнението му и гледната му точка се развиват на основата на тъкмо тази база за сравнение. За почитателите на хорър жанра филми като „Екзорсист 2“ са плевата, сред която може да се спотайва някой случаен бисер, открит в мрака на евтините киносалони: например любимият на Кърби МакКоули „Ритуали“ или моето лично ниско бюджетно откритие, „Капан за туристи“.

Човек не оценява сметаната, докато не изпие доста мляко, а може би и млякото не оценява, докато не попадне на вкиснато мляко. Лошите филми понякога са забавни, понякога дори може да са успешни, но единствената полза от тях, е да формират база за сравнение: да изтъкнат положителните качества чрез собствения си отрицателен чар. Да ни покажат какво да търсим, което при тях отчетливо липсва. Веднъж щом това бъде изяснено, става вече опасно,

струва ми се, човек да се занимава с тези филми и затова те трябва да бъдат отхвърлени^[4].

[1] Сравнете например ясения и концентриран замисъл на Спилбърг при създаването на оригиналния филм „Челюсти“ с продължението, продуцирано от цял комитет хора и режисирано от нещастния Жано Шварц, изваден от резервите вече в разгара на играта, за да замаже нещата без въобще да е заслужил такова нещо. — Б.авт. ↑

[2] Роджър Марис — американски бейзболист. — Б.пр. ↑

[3] Единственото изключение е Джудит Крист, която явно истински обича хорър филмите и е в състояние да се абстрахира от ниския бюджет, за да забележи механизмите, работещи във филма. Винаги ми е било чудно какво ли е мнението ѝ за „Нощта на живите мъртви“. — Б.авт. ↑

[4] Ако ви интересува моят личен списък с най-добрите хорър филми от последните тридесет години, вижте Приложение I. — Б.авт.

↑

ГЛАВА VIII
СТЪКЛЕНАТА ГРЪД ИЛИ „ТОВА
ЧУДОВИЩЕ ДОСТИГА ДО ВАС СЪС
СЪДЕЙСТВИЕТО НА ГЕЙНСБЪРГЪРС“

Всички онези измежду вас, простолюдието, които смятат, че телевизията издиша, дълбоко се лъжат. Както Харлън Елисън посочва в своите понякога забавни, понякога злободневни есета на телевизионни теми, телевизията не издиша. Нея я изсмукват. Двухтомната критична реч на Елисън по въпроса е озаглавена „Стъклената гръд“ и, ако не сте я чели, имайте предвид, че тя може да послужи като компас в тази конкретна област. Аз лично прочетох книгата в изумен захлас преди три години и дори фактът, че авторът беше отделил ценно време на нещо толкова несъществено като сериала „Смит и Джоунс“ не успя да засенчи общия ефект, който ме накара да мисля, че съм изпитал нещо подобно на шестчасова надъхваща реч на Фидел Кастро в пълната му сила.

В работата си Елисън се връща отново и отново към телевизията, сякаш е хипнотизиран от очите на отровна змия. Без очевидна причина доста обемното въведение към „Странно вино“ (книга, която ще разгледаме по-подробно в следващата глава), сборник с разкази на Елисън, издаден през 1978 г., е цяла филипика на тема телевизия, озаглавена: „Най-последно разкриваме истината! Какво уби динозаврите! А и ти не изглеждаш кой знае колко добре.“

Ако сведем телевизионните размисли на Елисън до тяхната сърцевина, ще видим, че те са много прости и съвсем не са ярко оригинални (ярката оригиналност ще откриете в начина, по който ги е изложил): телевизията покварява, твърди Елисън. Покварява историите, покварява онези, които пишат историите, а в крайна сметка и онези, които ги гледат. Млякото, което бозаем от тази гръд, е отровно. Аз лично съм напълно съгласен с тази теза, но позволете ми да отбележа две неща.

Харлън притежава телевизор. Голям телевизор.

Моят телевизор е дори по-голям от телевизора на Харлън. Всъщност, истината е, че имам Панасоник Синема Вижън, който заема цял един ъгъл в дневната ми.

Да, знам, *mea culpa*^[1].

Мога да обясня телевизора на Харлън и моята собствена чудовищна машина, но не мога да измисля *оправдание* за никой от нас. Трябва вероятно също да добавя, че Елисън е ерген и може да си гледа телевизора двадесет часа на ден, ако иска, без да навреди на друг, освен на себе си. Аз от своя страна имам три малки деца у дома — на десет, осем и четири — които са постоянно изложение на влиянието на тая машинария, на нейната възможна радиация, на нейните лъжливи цветове, на въздействието на този лъжемагически прозорец, разкриващ изглед към вулгарния, гнусен свят, където камерите се фокусират върху задниците на Плейбой красавици и продължително съзерцават един помпозен материализъм, който за повечето американци не съществува и никога няма да се превърне в реалност. В Биафра масовият глад е начин на живот, в Камбоджа умиращи деца изхождат собствените си разлагачи се вътрешности, в Близкия Изток една месианска лудост заплашва да погълне здравия разум, а тук, у нас, ние стоим пред телевизора, заплеснати по Ричард Доусън, водещ на „Семейни вражди“, и гледаме Бъди Ебсън в ролята на Барнаби Джоунс. Мисля, че моите собствени три деца са по-добре осведомени за това, което се случва с Гилиган, Капитана и Господин Хауъл, отколкото с инцидента на остров Трите мили през март 1979 г. Дори съм сигурен, че е така.

Хорър жанрът не бележи особени успехи в телевизията, ако не броим вечерните новини, чиито кадри на войници с откъснати крака, цели села и деца обхванати от пламъци, тела в окопи и огромни участъци от джунглата залети с добрия стар Оранжев Агент^[2] предизвикаха младежите да излязат на шествия по улиците, понесли запалени свещи и рецитиращи глуповати заучени фрази, докато нашите войски се оттеглиха, Северен Виетнам победи и отново се стигна до масов глад. Да не говорим, че беше освободен пътят за такива забележителни хуманисти като камбоджанския Пол Пот. Цялата тая кисела каша изобщо не приличаше на телевизионно шоу, нали? Запитайте се само, дали подобна налудничав сюжетна линия би могла да се появи в сериала „Хавай 5.0“? Разбира се, че не. Ако между 1968 г. и 1976 г. президент беше Стийв Макгарет, цялата тая инфекция щеше да бъде избегната. Стийв, Дани и Чин Хо щяха да изгладят цялата бъркотия.

Типът хорър истории, които обсъждаме в тази книга, са подчинени на собствената си нереалност (факт, който Харлън Елисън

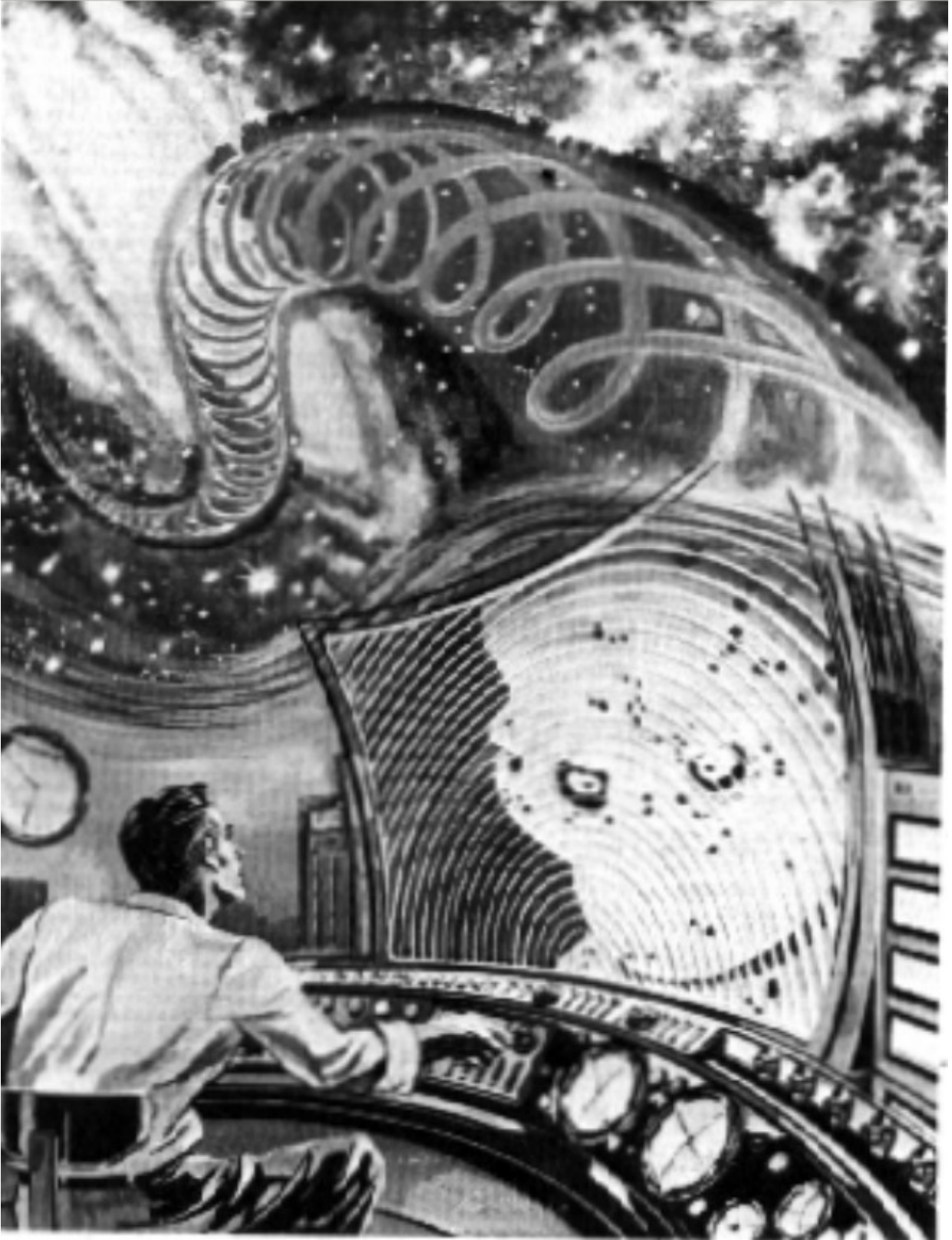
осъзнава отлично — той категорично отказва думата „фантазия“ да бъде изписвана като описание по кориците на неговите книги). Вече засегнахме въпроса „На кого му е потрябвало да пише страшни истории в свят, изпълнен с истински ужасии?“. Според мен причината хорър жанрът да се проваля почти винаги в телевизионния формат, е тясно свързана с този проблем: *„Изключително трудно е да напишеш добра страшна история в свят, изпълнен с истински ужасии.“* Призрак в кулата на шотландски замък просто не може да се мери с хилядамегатоновы бойни глави, химико-биологични оръжия и ядрени електроцентрали, които явно се състоят от елементи на детски конструктор, сглобени от несръчни деца. Дори чудовището в „Тексаско клане“ бледнее пред онези мъртви овце в Юта, умъртвени от един от По-Добрите Ни Нервнопаралитични Газове. Ако в онзи момент вятърът беше духал в другата посока, до Солт Лейк Сити щеше да стигне солидна доза от това, което уби овците. И, приятели мои, някой ден вятърът няма да духа в правилната посока. Помнете ми думите, ако искате, предайте ги и на своя представител в Конгреса. Рано или късно, вятърът се променя.

И все пак, възможно е да се работи в хорър жанра. Съответните емоции могат да бъдат предизвикани от хора, които са решени да го направят. Има нещо оптимистично във факта, че, независимо от всичките световни страхотии, хората все още могат да се разкрещят заради нещо, очевидно невъзможно. Хорър предавания биха могли да се създават от сценаристи или от режисьори... стига ръцете им да не бяха вързани.

За един писател най-дразнецното нещо в телевизионния формат вероятно е забраната да пусне в употреба всичките си умения. Проблемът на телевизионния сценарист доста напомня ситуацията, в която се е озовала човешката раса в разказа на Кърт Вонегът „Харисън Бержерон“. Там на интелгентните хора се поставят електрошокови оглавници, за да им пречат да мислят, по-пъргавите, атлетични хора са принудени да носят тежести по себе си, а хората с изразени творчески умения носят дебели, размазващи картината очила, за да им пречат да възприемат света около себе си. В резултат е създадено общество на абсолютно равенство... но на каква цена.

Идеалният телевизионен сценарист притежава минимален талант, огромно безочие и закърняла душица. Според съвременния

изключително циничен холивудски жаргон, най-важното е сценаристът да „се представя добре по срещи“. Дори една от тези квалификации да се промени и горкият сценарист почва да се чувства като бедния Харисън Бержерон. Заради всичко това Елисън, който е писал за „Стар Трек“, „До краен предел“, „Младите адвокати“ и пр., е малко изперкал. Но пък ако не беше, щеше напълно да изгуби уважението ми. Неговата лудост е нещо като медал най-висша степен, като стомашните язви на Джоузеф Уомбо в „Полицейска история“. Няма причина един писател да не може да си изкарва хляба като пише ежеседмично за телевизионни програми. Всичко, което му е нужно, са слаби алфамозъчни вълни и възприемане на писателския процес като умствен еквивалент на товаренето на камион с каси кока-кола.



Всичко това се случва отчасти поради федерални разпоредби и отчасти поради максимата, че властта покварява, а абсолютната власт покварява абсолютно. Телевизията достига почти всеки американски дом и финансовите залози са огромни. Затова телевизията става все по-предпазлива с годините. До там, че е заприличала на кастриран стар мързелив котарак, решен да не си нарушава удобството и се придържа към Принципа на най-непротиворечивите ТВ програми. Телевизията е като дебелото хленчецо хлапе, каквото всички сме познавали в детството си, едрото, трмаво дете, което се свива, още когато вдигнеш ръка срещу него, с което всички се заяждат, просто защото то се страхува, че ще се заяждат с него.

Каквото и изразно средство да изберете обаче има един универсален прост факт в хорър жанра, така да се каже основата на всички страшни истории: **трябва** да изплашите публиката. Рано или късно трябва да си сложите страховитата маска и да се развикате „Буга-буга!“. Не помня кой от мениджърите на нюйоркския бейзболен отбор „Метс“ се беше загрижил за потенциалните тълпи почитатели, които неговият отбор от безхаберни играчи ще привлече: „Няма да се разминем само с дима от скарата, рано или късно ще трябва да им дадем и истинска пържола“. Същото важи и за хорър жанра. Не можете вечно да залъгвате читателя с намеци и да го храните с дим; рано или късно дори великият Х. П. Лъвкрафт е трябвало да покаже чудовището, промъкващо се в избата или в камбанарията.

Повечето добри филмови режисьори в този жанр обикновено ви сервират ужаса съвсем в началото. Те предпочитат да натикат огромен залък в устата на зрителите, почти да ги задавят, а после да ги увлекат в историята, да ги дразнят и да извлекат напълно емоционалната лихва върху първоначалната уплаха.

Първоизточникът, който всеки начинаещ хорър режисьор разучава, разбира се, е най-значимият филм на ужасите за този период — „Психо“ на Алфред Хичкок. Ето ви един филм, където кръвта е ограничена до минимум, но ужасът е раздут максимално. В прословутата сцена под душа ние виждаме Джанет Лий, виждаме ножа, но никога не виждаме ножа, забит в Джанет Лий. Може би си мислите, че сте го виждали, но не е така. Въобразили сте си, че сте го видели и в това се изразява триумфът на Хичкок. Каквато кръв се вижда в тази сцена, тя вече се отича в канала на ваната^[3].

„Психо“ никога не е излъчван в най-гледаното време по телевизията, но стига само онези 45 секунди под душа да се отрежат, филмът спокойно може да мине за телевизионна продукция (поне по съдържание; що се отнася до стила, той е на светлинни години пред обичайните ТВ програми). На практика Хичкок ни сервира огромна сурова пържола чист ужас още преди да е минал четвърт от филма. Всичко останало, дори кулминацията, са само пълнеж. И без въпросните 45 секунди филмът би бил направо монотонен. Независимо от своята репутация, „Психо“ е изключително въздържан хорър филм. Хичкок дори решава да го снима в черно-бяло, та кръвта изобщо да не изглежда като кръв. Често се разказва — едва ли историята е вярна обаче — че Хичкок обмислял да снима филма цветен и само прословутата сцена в банята да е черно-бяла.

И така, докато се задълбочаваме в обсъждането на телевизионния хорър, винаги помнете този факт — телевизията наистина очаква невъзможното от своите малобройни хорър предавания — да ужасят хората без наистина да ги ужасят, да залъгват хората с много цвърчене и никаква пържола.

По-горе споменах, че мога да обясня защо Елисън и аз притежаваме такива големи телевизори, ако и да не мога да го оправдая. Обяснението е свързано с онова, което вече казах за наистина лошите филми. Разбира се, телевизията има твърде хомогенно съдържание, за да произведе такова *бизу*, като „Нашествието на гигантския паяк“ с неговия тапициран Фолксваген, но от време на време истинският талант си пробива път и се пръква по нещо добро. И дори да не е толкова добро, колкото „Дуел“ на Спилбърг или „Някой ме следи“ на Джон Карпентър, зрителят все пак може да намери някаква надежда. Повече подобни на деца, отколкото на възрастни, търсещи начин да задоволят особености си вкус, почитателите на фантазиите и ужаса никога не губят надежда. Пускат си телевизора, като са съвсем наясно, че ги чака разочарование, но въпреки това се надяват, противно на всякаква логика, че ще попаднат на нещо добро. Рядко се срещат изключителни продукции, но понякога се появява по нещо, което поне може да мине за интересно, като онзи филм на телевизия NBC от края на 1979 г. „Извънземните идват“. От време на време, имаме повод за надежда.

И тъй, понесли надеждата като талисман против долнопробното, нека продължим напред. Само затворете очи, докато се промъкнем през

телескопа. Той има неприятния навик да ви хипнотизира и после да ви упои.

Само попитайте Харлън.

[1] „Mea culpa“ (лат.) — „Виновен съм“ — Б.пр. ↑

[2] Оранжев Агент — наименованието на силно отровен хербицид, използван от американските военни по време на Виетнамската война, за да се унищожи листната маса на дърветата в джунглата, така че виетнамските позиции да бъдат видими от въздуха. — Б.пр. ↑

[3] Бих казал, че филмите с показно насилие почват не от „Психо“, а от два филма, извън хорър жанра, снимани в реалистичен кървав цвят: „Дивата банда“ на Сам Пекинпа и „Бони и Клайд“ на Артър Пен. — Б.авт. ↑

Вероятно най-добрият телевизионен хорър сериал е „Трилър“, излъчван по NBC между септември 1960 г. и лятото на 1962 г. — всичко на всичко два сезона и доста повторения. Това беше времето преди телевизията да се сблъска със засилващите се протести срещу изобразяваното насилие. Този протест започна с убийството на Джон Кенеди, засили се с убийствата на Робърт Кенеди и Мартин Лутър Кинг и накрая принуди телевизионния формат да се превърне в поле за сладникави комедийни сериали — нека историята отрази, че накрая драматичната телевизия окончателно се предаде и се отцеди от каналите, като си припяваше: „На-нааау на-нааау!“

По времето на „Трилър“ имаше други ТВ програми, които бяха истински кървави бани. Беше времето на „Недосегаемите“ с участието на Робърт Стак в ролята на невъзмутимия Елиът Нес, където неизброими гангстери намираха своята ужасна смърт (1959–1963); „Питър Гън“ (1958–1961), „Стотицата на Кейн“ (1961–1962) и още доста други. Беше време, когато цареше телевизионно насилие. Ето защо, след колебливи тринадесет седмици, „Трилър“ можа да се превърне в нещо повече от имитация на „Алфред Хичкок представя“, което явно е бил началният му замисъл (сред ранните епизоди имаше сюжети от типа на: неверен съпруг се опитва да хипнотизира жена си да се хвърли от една скала; опит да се отрови леля Марта и с парите от наследството да се изплатят натрупаните дългове от хазарт и прочее скучновати теми) и да заживее собствен мрачен живот. За известно време — между януари 1961 г. и април 1962 г. — за към петдесет и шест от общо седемдесет и осемте си епизода, това шоу беше единствено по рода си и телевизията не ни е предлагала нищо подобно оттогава.

„Трилър“ се излъчваше под формата на антология (същото важи за всяко ТВ предаване в областта на ужаса и свръхестественото, което се е радвало на поне умерен успех) с водещ Борис Карлоф. Карлоф е работил в телевизията и преди това, малко след като хорър вълната на студио Юнивърсал от тридесетте години се е изчерпила и преминала в

серия комедии в края на четиридесетте. Тази негова по-ранна програма е излъчвана за кратко през есента на 1949 г. по начинаещия ТВ канал на ABC. Първоначално озаглавено „С участието на Борис Карлоф“, преименувано на „Театър на мистериите с участието на Борис Карлоф“, шоуто не бележи особен успех и е спряно. По тон и усещане обаче то е изключително близко до „Трилър“, който се появи единадесет години по-късно. Ето накратко сюжета на един епизод от „С участието на Борис Карлоф“, който спокойно може да е взет от „Трилър“:

Един английски екзекутор твърде много се наслаждава на работата си, за която му плащат по пет гвинеи на обесен затворник. Той изпитва истинско удоволствие от звука на прекършения врат, от безпомощно размятаните ръце. Когато бременната му съпруга открива истината за неговата професия, тя го напуска. Двадесет години по-късно екзекуторът е извикан да изпълни присъдата на някакъв младеж, което той прави с удоволствие, макар да има тайно доказателство за невинността на осъдения... Едва тогава той се изправя лице в лице с бившата си жена, която му казва, че току-що е убил собствения си син. Вбесен, той я удушава и сам е осъден на смърт, а петте гвинеи за обесването му са платени на нов екзекутор^[1].

Сюжетът е сроден с един епизод от втори сезон на „Трилър“. Там екзекуторът е французин, обслужва гилотина вместо бесило и е представен по-скоро като положителен образ, чиято работа не е попречила на отличния му апетит — той е истински гигант. Призори един ден му предстои да екзекутира особено зъл убиец. Престъпникът обаче не е изгубил надежда. Неговата дама си е спечелила симпатиите на екзекутора и двамата злосторници се надяват да се възползват от една стара вратичка в закона, според която, ако екзекуторът умре в деня на екзекуцията, осъдените на смърт за този ден се освобождават (честно казано, не знам дали такова правило наистина е съществувало, както американския закон, че не може един и същи човек да се съди

два пъти за едно и също престъпление, или е измислица на Корнел Улрич, сценарист на този епизод).

Дамата сервира на езекутора закуска, богато подправена със силна отрова. Той хапва до насита, както винаги, и тръгва към затвора. По средата на пътя усеща първата пронизваща болка. Остатъкът от епизода е чист образец за кръвосмразяващо напрежение, демонстрирано чрез постоянно прехвърляне на картината между килията на осъдения и езекутора, мъчително напредващ по парижките улици. Езекуторът, явно изряден човек, е решен да изпълни задълженията си.

Той стига затвора, пада на земята по средата на двора и буквално тръгва да пълзи към гилотината. Затворникът междуременно е изведен, облечен в подходяща бяла риза с отворена яка (сценаристът явно е любител на „Повест за два града“) и двамата се срещат на ешафода. Вече съвсем на края на силите си езекуторът успява да заложи главата на крещящия затворник в гилотината над кошницата, преди сам да падне мъртъв.

Осъденият на колене, с навирен задник — досущ като пуйка, която си е заклешила главата в оградата — започва да крещи, че е свободен, свободен, чувате ли, ахахахахаха! Докторът, който е трябвало да удостовери смъртта на затворника, сега се оказва в позиция да направи същото за езекутора. Той опипва китката на мъжа за пулс и не го открива, но когато пуска ръката му, тя пада върху лоста на гилотината. В следващия миг острието профучава надолу, а екранът потъмнява, като ни оставя с увереността, че е въздадена все някаква форма на справедливост.

В началото на сериала „Трилър“, просъществувал две години, Карлоф беше на шестдесет и четири години и с разклатено здраве. Заради хронични болки в гърба се е налагало да носи окачени по себе си тежести, за да може изобщо да стои изправен. Някои от тези негови увреждания са възникнали още при снимките на „Франкенщайн“ през 1932 г. По тази причина той не се появява във всеки епизод — много от епизодичните актьори в „Трилър“ са съвсем незабележими и по-късно успешно прогресират до пълно безличие (един от тях, Реджи Налдър, изигра вампира Барлоу в телевизионната версия на „Сейлъмс Лот“, продуцирана от CBS), но почитателите на сериала помнят няколко забележителни изпълнения на Карлоф (например в епизода „Странната

врата“). Присъствието му беше все така завладяващо, това не се беше променило. Лугоши може да беше приключил кариерата си в бедност и унижение, но Карлоф, с изключение на един-два погрешни избора, като версията на „Франкенщайн“ от 1970 г., си замина, както се беше появил — като истински джентълмен.

Продуциран от Уилям Фрай, „Трилър“ беше първият телевизионен сериал, който се възползва от онази съкровищница на идеи, скрити в старите издания на списание „Странни истории“. Дотогава паметта им беше поддържана жива само в сърцата на почитателите и чрез няколко издадени сборника с меки корици и антологии на Аркам Хаус с ограничен тираж. От гледна точка на хорър почитателите едно от най-важните предимства на „Трилър“ е фактът, че сериалът все повече разчиташе на писатели, публикували тъкмо в ония евтини списания с ужасии — писателите, които през двадесетте, тридесетте и четиридесетте години са извели хорър жанра от нишата на Викторианско-Едуардовските истории за призраци, където той е бил затънал от доста време, и са го насочили към съвременната идея за съдържание и въздействие на историите на ужаса. Робърт Блох беше представен с „Гладно стъкло“, история, в която огледалата в една стара къща крият злокобна тайна; адаптацията на „Гълъби от ада“ на Робърт Хауърд, една от най-добрите хорър истории на века, си остава любимият епизод за мнозина почитатели на сериала^[2]. Сред другите епизоди се открояват „Перуката на мис Девор“, в който една червена перука магически поддържа една актриса млада... до последните пет минути от епизода, когато тя губи перуката си и всичко останало. Сбръчканото, хлътнало лице на мис Девор, младежът, който се клатушка надолу по стълбите на западналото южняшко имение с брадва, забита в главата („Гълъби от ада“); онзи тип, който вижда лицата на околните превърнати в чудовищни гротески, когато си сложи специален чифт очила („Измамниците“, също по разказ на Блох) — това може да не са примери за изтънчено изкуство, но в рамките на „Трилър“ те осигуряваха онези неща, които почитателите на хорър жанра ценят над всичко друго — сносна история, комбинирана с откровеното желание зрителят да се изплаши до припадък.

Години след излъчването на „Трилър“ една продуцентска фирма, свързана с NBC — телевизионната мрежа, която излъчваше сериала —

придобих правата за три разказа от моя сборник „Нощна смяна“, излязъл 1978 г., и ми предложи да напиша сценариите. Един от разказите беше „Ягодова пролет“, в който се разказва за сериен убиец психопат от типа на Джек Изкормвача, който тормози един потънал в мъгли колеж. Около месец след като предадох сценариите, ми се обади някакъв младок от отдел „Стандарти и практики“ на NBC (разбирай Цензурата). Ножът, с който моят убиец нападаше жертвите си, трябвало да отпадне. Ножовете били твърде фалически символ. Аз предложих в такъв случай да го направим удушвач. Младокът ентузиастично се съгласи. Аз затворих със самочувствието на голям умник и превърнах изкормвача в удушвач. В крайна сметка обаче „Стандарти и практики“ изхвърли целия епизод с все удушвача — окончателното им мнение беше, че историята е твърде противна и страховита. Предполагам нито един от тях не е гледал Патриша Бари в „Перуката на мис Девор“.

[1] От „Пълен справочник на основните телевизионните предавания, 1964 до наши дни“, редактирана от Тим Брукс и Ърл Марш (издателство Балантайн Букс, Ню Йорк, 1979 г.), стр 586. — Б.авт. ↑

[2] А има и такива, според които това е най-страховитата екранизация в телевизионната история. Аз не съм съвсем съгласен. Аз бих отредил това звание на последния епизод от малко известния сериал „Автобусна спирка“ (адаптация по пиесата и филма на Уилям Инге). Сериалът, класическа драма, беше отменен след истински скандал, породен от епизод, в който известният за времето си рок музикант Фабиан Форте участваше като сериен изнасилвач — сценарий по мотиви от роман на Том Уикър. Последният излъчен епизод обаче прави рязко отклонение към свръхестественото и за мен тази адаптация, направена от Робърт Блох на собствения му разказ „Целувам сянката ти“, е ненадмината в телевизията или където и да било другаде по своето неумолимо усещане за надигащ се ужас. — Б.авт. ↑

3

Телевизионният екран е тъмен.

Появява някаква неясна картина, която безпомощно се върти насам-натам, а после избледнява.

Екранът отново потъмнява, като черното поле се нарушава от единствена вълнообразна бяла линия, която вибрира хипнотично.

Чува се глас зад кадър — тих, благоразумен.

Повредата не е във вашия телевизор. Ние контролираме това излъчване. Контролираме вертикалата. Контролираме и хоризонталата. В следващия един час ще контролираме всичко, което виждате, чувате и мислите. Ще станете свидетели на една програма, която се простира от дълбините на ума до... Краен предел.

Обявена за научна фантастика, но клоняща повече към хорър жанра, „До краен предел“ е вероятно най-добрата програма от своя тип, след „Трилър“, излъчвана някога по телевизията. Знам, че фанатичните почитатели веднага ще се провикнат „Глупости!“ и „Богохулство!“ и ще настояват, че даже и „Трилър“ не може да се мери с вечната „**Зоната на здрача**“. Не мисля да оспорвам факта, че „Зоната на здрача“ е едва ли не безсмъртна. Изглежда тя винаги присъства на големите ТВ пазари като Ню Йорк, Чикаго, Лос Анджелис и Сан Франциско, алилуя. Истинска безсмъртна вселена, натикана в своя собствена здрачна зона, точно след късните новини и преди програмите на телевизионните проповедници. Вероятно само древни комедийни сериали като „Аз обичам Луси“ и „Малка моя Марджи“ могат да се борят със „Зоната на здрача“ за онзи черно-бял, нефокусиран, почти вампирски живот, който осигурява телевизионната синдикация^[1].

„Зоната на здрача“ обаче — с няколко забележителни изключения — няма почти нищо общо с типа хорър, който обсъждаме

тук. Тя е програма, специализирана в житейски морални уроци, повечето доста сладникави (като онзи епизод, в който Бари Морс купува пиано, чийто звук принуждава гостите му да разкрият истинската си същност и накрая го кара той самият да си признае, че е егоистичен кучи син); а други, независимо от добрите си намерения, са твърде опростени и прекалено съзлививи (като случая, в който слънцето не изгрява, понеже „атмосферата на човешката несправедливост е твърде плътна, хора, твърде черна“, както мелодраматично обявява радиоговорителят, „особено над Далас и Селма, Алабама“... схващате ли, момчета, а? Схващате ли?). Други епизоди от „Зоната на здрача“ са вариации на стари свръхестествени теми: Арт Карни открива, че той всъщност е истинският Дядо Коледа, а изтощеният от ежедневните преходи с влака Джеймс Дейли открива мир и спокойствие в райско малко градче на име Уилоуби^[2].

„Зоната на здрача“ има и своите хорър моменти — най-добрите сред тях карат човек да настръхне даже години по-късно — и ние ще обсъдим някои от тях преди да приключим темата за Вълшебната Кутия. Но „Зоната на здрача“ наистина не може да се мери с „До краен предел“ по отношение на ясната и точна концепция. „До краен предел“ се задържа на екран от септември 1963 г. до януари 1965 г. Изпълнителен продуцент на сериала беше Лесли Стивънс, а основен програмен продуцент Джоузеф Стефано — написал сценария за филма „Психо“ на Хичкок, а няколко години по-късно и една гениална малка страхотия, озаглавена „Окото на котката“. Идеята на Стефано за това какво трябва да представлява шоуто, е необичайно изчистена. По негова инициатива всеки епизод съдържа по една „мечка“ — някакъв вид чудовищно създание, което ще се появи преди рекламната пауза в средата на епизода. В някои случаи мечката не е опасна сама по себе си, но можете да се обзаложите, че до края на епизода някаква външна сила — обикновено някой зъл учен — ще я докара до необуздан бяс. Моята любима „мечка“ сред чудовищата на „До краен предел“ буквално изскочи от пода (в епизод изненадващо озаглавен „То изскочи от пода“) и беше засмукано в прахосмукачката на една домакиня, където започна да расте и расте... и расте.

Друга такава „мечка“ беше един уелски миньор на въглища (в ролята Дейвид МакКълам), който неволно пътува около два милиона години напред във времето. При завръщането си той се оказва с

огромна плешива глава, в чиито очертания сбръчканото му болнаво лице изглежда съвсем смалено, и се заема да Затрие Всичко Живо В Града. Хари Гардино е преследван от огромно „ледено създание“; първите астронавти, посетили Марс в епизод, написан от Джери Сол (научен фантаст, чието най-популярно произведение вероятно е „Иглата на Костиган“), са преследвани от гигантска пясъчна змия. В пилотния епизод, „Галактическото същество“, едно създание, състоящо се почти изцяло от чиста енергия, е засмукано в един радиотелескоп на Земята и накрая е унищожено, понеже „преяжда“ (идея, която напомня „Магнитното чудовище“ на Ричард Карлсън). Два епизода са написани от Харлън Елисън — „Войник“ и „Демон със стъклена ръка“, като според редактора на „Научнофантастична енциклопедия“ вторият е вероятно най-добрият епизод от цялата поредица. Много от сценариите са дело на самия Стефано, а има и един написан от младеж на име Робърт Тауни, който по-късно ще напише сценария за „Китайски квартал“^[3].

Отмяната на „До краен предел“ се дължеше не толкова на намален зрителски интерес, ако и сериалът да беше станал доста по-муден с напускането на Стефано след първия сезон, а по-скоро на глупаво подреждане на програмата от страна на телевизионната мрежа ABC. Вярно, може да се каже, че Стефано беше отнесъл всички добри мечки със себе си и сериалът вече не беше същият. Но доста ТВ програми преминават успешно през по-мудни периоди (телевизията, все пак, е доста мудна медия). Но когато ABC оттегли „До краен предел“ от обичайното му време на излъчване в понеделник вечер, където го конкурираха само две западащи телевизионни игри, и го прехвърли в събота — вечерта, когато по-младата целева аудитория на сериала е или на кино, или просто се шляе безцелно — сериалът тихо залезе.

По-горе споменах синдикацията, но единствената програма от жанр фантазия, която може да се гледа редовно по независимите телевизионни канали, е „Зоната на здрача“, която като цяло избягва насилието. Из по-големите градове с по няколко такива независими канала късно през нощта може да попаднете на „Трилър“, но „До краен предел“ е много по-рядка находка. Макар при първоначалното си излъчване сериалът да беше представен в това, което сега се нарича „Семеен час“, промените в телевизионната цензура го превърнаха в

една от онези *съмнителни* програми за независимите канали, които предпочитат да излъчват комедии, телевизионни игри и филми (а и да не забравяме неизбежните „Сложете-ръцете-си-на-екрана-и-ще-бъдете-изцелени!“ сегменти).

Ако случайно попаднете на този сериал, измъкнете стария си видеорекордер, запишете сериите и ми ги пратете чрез моя издател. Всъщност, като се замисля, по-добре недейте, това вероятно е незаконно. Но му се радвайте, докато тече. Защото, подобно на „Трилъър“, „До краен предел“ няма да види бял свят отново. Дори „Вълшебният свят на Дисни“ слиза от екран след двадесет и шест години излъчване.

[1] В САЩ телевизионната синдикация е продажба на правото за свободно излъчване на дадена програма от множество телевизионни станции без да е нужно да се минава през определена ТВ мрежа — Б.пр. ↑

[2] В този епизод героят пътува за работа всеки ден с влака. Работата му не го удовлетворява, бракът му не е щастлив. На няколко пъти той заспива във влака и сънува, че се е върнал назад във времето и се намира на гарата на градчето Уилоуби. Привлечен от спокойствието на градчето, той решава следващия път, когато попадне там в съня си, да слезе от влака. В края на епизода кондукторът намира безжизненото тяло на пътника в купето, а когато тялото е натоварено на катафалката и вратите ѝ се затварят, се вижда, че името на погребалното бюро е „Уилоуби“. — Б.пр. ↑

[3] Голяма част от този материал дължа на статията относно „До краен предел“, включена в „Научнофантастичен наръчник“, публикуван от Дабълдей (Ню Йорк, 1979 г.). Статията (страница 441 от този огромен том) е дело на Джон Броснан и Питър Никълс. — Б.авт. ↑

Няма да кажа: „А сега, от великолепно да минем към смехотворното“, защото телевизията рядко е великолепна, а телевизионните сериали почти никога. Но да речем, че от майсторското ще минем към възможно най-калпавото.

Нощен преследвач

По-горе в тази глава споменах, че телевизията е твърде регулирана, за да изработи нещо очарователно некадърно. Сериалът „Нощен преследвач“ на телевизия ABC е изключение, което потвърждава правилото. Имайте предвид, че говоря за сериала, а не за филма. Филмът „Нощен преследвач“ е един от най-добрите телевизионни филми изобщо, ако и да е направен по мотиви от един отвратителен роман, „Хрониките на Колчак“, написан от Джеф Райс — романът беше издаден с меки корици, едва след като непубликуваният ръкопис попаднал в ръцете на Дан Къртис и се превърнал в основа за филма.

Ако не възразявате, тук ще направя кратко отклонение. Дан Къртис си създаде име в хорър жанра чрез продуцентската си работа по вероятно най-странния възможен сапунен сериал, появявал се по телевизията — „Тъмни сенки“. По време на последните две години от излъчването си „Сенките“ добиха славата на нещо като „чудо за три дни“. Първоначално замислен като мелодраматичен готически сериал за дамската публика — тема, която по онова време беше особено популярна във вид на евтини романчета (а сега е заменена от сладникави любовни истории на писателки като Розмари Роджърс, Катрин Удуиз и Лори Макбейн), в крайна сметка той, подобно на „Трилър“, мутира в нещо съвсем различно от оригиналната идея. Под вдъхновеното ръководство на Дан Къртис „Тъмни сенки“ се превърна в нещо като свръхестествена версия на чаеното парти на Лудия Шапкар (дори го излъчваха по обичайното време за следобеден чай, в четири часа) и на хипнотизираните зрители бяха поднасяни порции трагикомична адска панорама — неочаквано завладяваща комбинация от Деветия кръг на Данте и Спайк Джоунз. Един от членовете на

изпадналото в немилост семейство Колинс, Барнабас Колинс, е вампир. Ролята донесе на актьора Джонатан Фрид незабавна, но нетрайна слава, продължила не по-дълго от популярността на Вон Медър (ако не помните кой е Вон Медър, пратете ми картичка с обратен адрес и марка и аз лично ще ви осветля).

Човек си пускаше да гледа „Тъмни сенки“ всеки ден с убеждението, че нещата не биха могли да станат по-смахнати... но някак си това се случваше. По едно време всички герои някак се бяха върнали назад във времето до 17-ти век, където за шест седмици се размотаваха в старомодни дрехи. Барнабас имаше братовчед върколак. Друга братовчедка беше полувещица-полудемон. На сапунените сериали, разбира се, никога не им е липсвала тяхна собствена уникална лудост. Например моят любим похват е „Номерът с хлапето“, който се изразява в следното: да речем, че на дадена героиня ѝ предстои да роди през март. До юли хлапето вече ще е на две години. През ноември на шест. През февруари момчето ще лежи в болницата, в кома, блъснато от кола на връщане от училище, където вече е в шести клас. И през март, година след раждането си, младежът ще е вече на осемнадесет и готов да се включи във веселбата като сам надуе корема на съседското момиче, развие самоубийствени наклонности или заяви на ужасените си родители, че е хомосексуалист. „Номерът с хлапето“ е достоен за история на Робърт Шекли с неговите алтернативни светове, но ако не друго, поне в другите сапунени сериали героите си остават мъртви, след като им изключат животоподдържащите системи (и, разбира се, в следващите четири месеца се проточва дълго дело срещу доктора, който ги е изключил, за убийство от състрадание). Актьорите, чиито герои умират, си прибират последната заплата и отиват да си търсят друга работа. Това не важеше за „Тъмни сенки“. Там мъртвите просто се връщаха като призраци. Този трик бие даже „Номерът с хлапето“!



По-късно Дан Къртис направи два филма по сюжета на „Тъмни сенки“ и неговите немъртви герои. Такъв скок от телевизията към киното не е необичаен (друг подобен пример е „Самотният рейнджър“), но се случва рядко. Филмите на Къртис, макар и не точно идеални, са приятни за гледане. Направени са стилно, остроумно и са пропити с изобилни кървища, каквито Къртис не би могъл да използва в телевизионния формат. Филмите освен това са направени с огромна енергия. Тъкмо тази енергичност беше причина „Нощен преследвач“ да стане „Телевизионен филм с най-висок рейтинг“, излъчван дотогава (в последствие този рейтинг е подобряван осем или девет пъти, като

един от филмите с повече точки е пилотният епизод за — направо да ти приседне! — „Лодка на любовта“).

Самият Къртис е забележителен, обаятелен човек, дружелюбен по един рязък, почти грубоват начин, склонен да си присвоява цялата заслуга за проектите си, но го прави толкова очарователно, че никой не възразява. Къртис ми напомня по-старото и по-очукано поколение холивудски продуценти и изглежда никога не се затруднява да реши с какво да се заеме. Ако ви харесва, той ще ви подкрепи безусловно. Ако не ви харесва, за него сте „кучи син без капка талант“ (фраза, която мен винаги ме е радвала и не бих се учудил, ако, след като прочете тези редове, той ми се обади и я използва по мой адрес). Той е забележителен ако не с друго, поне с това, че е единственият продуцент в Холивуд, който може да направи толкова откровено страшен филм като „Нощен преследвач“. Сценарият беше дело на Ричард Матисън — телевизионен сценарист, чийто ритъм на писане и драматичен стил вероятно не са се появявали в телевизията от времето на Реджиналд Роуз. Къртис и Матисън, заедно с Уилям Ф. Нолан, направиха заедно още един филм, за който феновете на жанра още говорят — „Трилогия на ужаса“, с участието на Карън Блек. Най-популярен от тази трилогия е последният сегмент, по мотиви от разказа на Матисън „Плячка“. Там госпожица Блек прави покъртително соло изпълнение в ролята на жена, преследвана от дяволска кукла с копие — кървави, завладяващи, ужасяващи петнадесет минути, които най-точно обобщават мнението ми за Дан Къртис: той има вроден, безпогрешен талант да открие най-податливото на ужаса местенце у зрителя и да го сграбчи с ледена ръка.

„Нощен преследвач“ разказва историята на прагматичен журналист на име Карл Колчак, който работи в Лас Вегас. Актьорът в ролята на Колчак, Дарън Макгавин, има лице, което някак успява да е едновременно изморено, достолепно, цинично и мъдро под очуканата сламена шапка. Героят е съвсем реалистичен — клони повече към Лу Арчър, отколкото към Кларк Кент — и основната му грижа е да изкара някой долар в града на казината.

Колчак попада на серия убийства, които изглежда са дело на вампир и като ги проследява, навлиза все по-дълбоко в сферата на свръхестественото, а в същото време води словесна битка със силните

на деня във Вегас. В крайна сметка репортерът успява да открие вампира в една изоставена къща, която той използва за свое леговище, и пронизва сърцето му с дървен кол. Последният обрат в сюжета е напълно предвидим, но това не го прави по-малко удовлетворителен — Колчак е дискредитиран и уволнен, изхвърлен от вестника, който няма място за вампири нито в своя философски раздел, нито във връзките си с обществеността. Макар да е успял да види сметката на кръвопиеца (Бари Атуотър), победител накрая се оказва грандоманията на Лас Вегас.



Макгавин, който е талантлив актьор, никога не е постигал такава автентичност, както във филма „Нощен преследвач“^[1]. Тъкмо прагматизмът на героя ни позволява да повярваме в съществуването на вампира — ако скептик като Карл Колчак вярва, заявява филмът

убедително, значи трябва да е вярно. Успехът на „Нощен преследвач“ не остана незабелязан в АВС, които по онова време, когато още не разполагаха с Морк, Фонз и всички останали страхотни герои, бяха постоянно гладни за потенциални хитове. Филмът набързо се сдоби с продължение — „Нощен удушвач“. Този път убийствата се извършваха от лекар, който беше открил тайната на безсмъртието, стига да отнема живота на пет души на всеки пет години, за да си направи нова доза еликсир. Този път действието се развива в Сиатъл, където патолозите прикриват факта, че по вратовете на удушените жертви са открити остатъци от разлагаща се човешка плът — към края на цикъла, разбирате ли, докторът доста се вмиришава. Колчак разкрива тайната на патолозите и проследява чудовището до леговището му в т.нар. „таен град“ на Сиатъл — подземен участък в старата част на града, който сценаристът Матисън посетил по време на една ваканция през 1970 г.^[2] Накрая Колчак, естествено, успява да бастиса лекаря зомби.

След това АВС реши да продължи приключенията на Колчак в телевизионен сериал, съвсем предвидимо озаглавен: „Колчак: Нощен преследвач“, и скоро първият епизод беше излъчен на 13 септември 1974 г. Сериалът някак оцеля един сезон, но беше пълен провал. Още от самото начало имаше проблеми с продукцията. Дан Къртис, на когото се дължеше успехът на двата филма, по никакъв начин не беше свързан със сериала (никой от хората, с които разговарях, не можа да ми каже защо). Матисън, сценаристът на филмите, не беше написал нито един епизод от сериала. Пол Плейдън, оригиналният продуцент, беше напуснал още преди да почне излъчването на сериала и беше заменен от Сай Чърмак. Повечето режисьори бяха незабележими, а за специалните ефекти беше отделен смехотворен бюджет. Един от любимите ми специални ефекти, съвсем в духа на покрития с козина Фолксваген в „Нападението на гигантския паяк“, беше постигнат в епизод, наречен „Смъртоносният Испанския мъх“. В него Ричард Кийл — който по-късно щеше да стане известен като злодея Челюсти в два от филмите за Джеймс Бонд — се промъкваше из задните улици на Чикаго с не съвсем добре прикрит цип на гърба на костюма си тип „Блатно чудовище“.

Но най-големият проблем на „Нощен преследвач“, който важи за всички сериали с окултна тематика, където епизодите не са обособени всеки за себе си, беше абсолютната неспособност да се отхвърли

товарът на скептицизма. Човек можеше да се вживее в приключенията на Колчак, докато той издирваше вампира във Вегас. С известно усилие зрителят можеше да му повярва и втори път, докато той беше по следите на безсмъртния доктор в Сиатъл. Но с цял сериал беше много по-трудно. Колчак отива да отрази последното пътуване на стар луксозен кораб и открива, че един от спътниците му е върколак. Заема се да пише за изборната кампания на един млад начинаещ политик и открива, че кандидатът за Сената е продал душата си на дявола (ако вземем предвид Уотъргейт или Абскам, този сюжет дори не звучи особено свръхестествено). Колчак също се натъква на праисторическо влечуго в канализацията на Чикаго (в „Часовият“); сукубус (в „Страховито наследство“); сборище на вещици (в „Колекцията Треви“); и в една от най-безвкусните продукции в историята на телевизията, дори си има работа с мотоциклетист без глава („Резачка“). В един момент стана напълно невъзможно да се отхвърли скептицизмът. Изглежда даже екипът, който правеше сериала, сам не си вярваше, затова все по често почнаха да правят горкия Колчак за смях. Накратко, това, което се случи с този сериал, беше ускорена версия на Синдрома на Юнивърсъл: от хорър към хумор. Само че филмовите чудовищата изминаваха този път за към осемнадесет години. На нощния преследвач му отне само двадесет епизода.

Както Бърт Роджър отбеляза, интересът към „Колчак: Нощен преследвач“ беше подновен за кратко, когато сериалът беше повторно излъчен по CBS в часа за вечерна класика. Не мога обаче да се съглася със заключението на Роджър, че интересът се дължи на качествата на самия сериал. Ако излъчването е събрало голяма аудитория, подозирам, че това се дължи на същата причина, поради която салоните са пълни за среднощните прожекции на „Луда трева“. Вече споменах притегателната сила на пълната некадърност и тук отново се натъкваме на същото нещо. Мисля, че хората, които са видели програмата веднъж, не са могли да повярват колко е ужасна и са гледали втори път, за да се уверят, че очите им не ги лъжат.

Е, уверили са се. Вероятно само „Пътуване до морското дъно“, платформата, чрез която изгря звездата на онзи апостол на некадърната телевизия Труин Алън, може да се мери със срива на Колчак. Но все пак да не забравяме, че дори Сийбъри Куин със своята поредица за Джулс де Грандин в списание „Странни истории“ невинаги се

справяше с формата на продължителния сюжет с един главен герой, а той беше един от най-талантливите научнофантастични писатели за времето си. Все пак „Колчак: Нощен преследвач“ (който стана известен сред някои коментатори като „Седмичното чудовище на Колчак“) има своето местенце в сърцето ми — вярно, съвсем малко местенце — и в сърцата на множество почитатели. Има нещо детинско и съвсем опростено в тази негова пълна некадърност.

[1] Тази роля е надградена върху образа на Дейвид Рос, частен детектив, когото Макгавин изигра в чудесен (макар и оцелял за кратко) сериал на NBC, озаглавен „Аутсайдерът“. Вероятно само покойният Дейвид Дженсен в ролята на Хари Оруел и Браян Кийт като Лу Арчър (в един сериал продължил само шест седмици — едно мигване и сте го изпуснали) могат да се мерят с Макгавин в ролята на частен детектив. — Б.авт. ↑

[2] По-голямата част от информацията за „Нощен преследвач“ съм почерпил от подробния анализ на Бърт Роджър на филма и сериала, публикуван в списание Фангория (Брой № 3, декември 1979 г.). Същият брой съдържа безценно хронологично описание на всеки от епизодите в сериала. — Б.авт. ↑

Съществува пето измерение отвъд човешкото познание. Измерение обширно като космоса и безкрайно като вечността. То съществува между светлината и сянката, между науката и суеверието, между пропастта на човешките страхове и върховете на човешкото познание. Това е измерение на въображението. Област, която наричаме... Зоната на здрача.

С това доста помпозно въведение — което не звучи никак помпозно, изречено с премерения, почти безразличен глас на Род Сърлинг — зрителите биваха поканени да пристъпят в един странен необятен свят... и те тръгнаха. „Зоната на здрача“ се излъчваше по CBS от октомври 1959 г. до лятото на 1965 г. — от вцепенената неподвижност на правителството на Айзенхауер до включването на Америка във Виетнамската война при Линдън Джонсън, първото дълго горещо американско лято и появата на Бийтълс. От всички драматични сериали, излъчвани по американската телевизия, този се характеризира най-трудно. Шоуто не беше уестърн, нито полицейска драма (макар че някои от епизодите бяха във формат на уестърн или историята включваше „стражари и апаша“); не беше научна фантастика (макар че в програмата на телевизиите беше записано като такова); не беше комедия (макар че някои епизоди бяха забавни); не беше окултно (макар че често разглеждаше окултни истории по своя си специфичен начин); не беше и свръхестествено. Беше нещо уникално и това е основната причина едно цяло поколение да свързва това творение на Род Сърлинг с шестдесетте години на века — поне такива, каквито хората ги помнят.

Род Сърлинг, съзателят на програмата, доби популярност по времето, което сега е известно като „златната ера“ на телевизията — макар че онези, които го наричат така заради топлите си спомени за сборни програми като „Студио Едно“, „Игрален дом 90“ и „Климакс“, някак са забравили такива бози като „Господин Арсеник“, „Загадъчни ръце“, „Опасен портал“ и „Плетеница“. Всички те вървах по едно и

също време и в сравнение с тях дори днешните предавания „Вега\$“ и „Това е невероятно!“ могат да минат за великолепен американски театър. Телевизията никога не е имала златна ера, само поредица пиринчени сезони с варираща яркост.



Все пак от време на време телевизията създава отделни златни късчета и три от ранните телевизионни сценарии на Сърлинг —

„Закономерности“, „Комикът“ и „Реквием за боксьор, тежка категория“ — са една от главните причини изобщо да се говори за „златна ера“. Макар че Сърлинг никога не е бил изолиран случай. Мнозина други, включително Пади Чайефски („Марти“) и Реджиналд Роуз („Дванадесет гневни мъже“) допринасяха към илюзията за златен блясък.

Сърлинг е син на месар от Бингамтън, Ню Йорк; боксов шампион (със своите към 1.60 м височина вероятно в най-леката категория) и парашутист по време на Втората световна война. Първите си (неуспешни) опити да пише направил в колежа, а после продължил (все така неуспешно) да пише за една радиостанция в Синсинати. В своето описание на кариерата на Сърлинг, Ед Наха разказва:

Начинанието се оказало неудовлетворително. Неговите твърде задълбочени герои не се харесвали на шефовете, които очаквали служителите им направо „да впият зъби в земята!“.

Самият Сърлинг си спомня за този период години по-късно: „Оказа се, че не им трябва писател, а плуг.“^[1] Така че Сърлинг се отказал от радиото и почнал да работи на свободна практика. Първият му успех датира от 1955 г. — награденият с Еми телевизионен филм „Закономерности“ с участието на Ван Хефлин и Евърет Слоун, история за мръсната корпоративна борба за надмощие и моралната дилема, пред която е изправен един висш чиновник — и Сърлинг никога не погледнал назад... но и никога не успял съвсем да продължи напред. Следват сценарии за няколко филма. „Нападение над една кралица“ вероятно е най-лошият от тях. „Планетата на маймуните“ и „Седем майски дни“ са два от по-добрите. Но телевизията си остана неговият дом и Сърлинг никога не успя да я надрасне, както това направи Чайефски, например („Болница“, „Телевизионна мрежа“). В телевизията той се чувстваше най-добре и пет години след края на „Зоната на здрача“ се върна на телевизионния екран като водещ на „Нощна галерия“. Самият Сърлинг не е бил никак щастлив и е изпитвал сериозни съмнения заради дълбоката си връзка с тази посредствена медия. В последното си интервю той казва: „Когато погледна назад към

30 години писателска кариера, не откривам нищо, което да може да се нарече важно. Някои неща бяха ценни, някои интересни, някои дори имаха класа, но почти нищо не беше особено важно.“^[2]

Изглежда за Сърлинг „Зоната на здрача“ е била средство да се противопостави на нормата и да поддържа живи идеалите си, докато работи в телевизията след края на престижните програми от края на петдесетте и началото на шестдесетте години. Предполагам, че до известна степен е успял. Под привидно успокояващото обяснение, че *всичко е само на ужким*, „Зоната на здрача“ можеше да си позволи да се занимава с въпроси като фашизма („Той е жив“, с участието на Денис Хопър в ролята на млад неонацист, воден от призрачната фигура на Хитлер), масовата истерия („Чудовищата се очакват на улица Мейпъл“) и дори идеята на Джоузеф Конрад за сърцето на мрака — едва ли някоя телевизионна програма си е позволявала да представи човешката природа в толкова брутално откровена светлина, както в „Убежище“, където група примерни съседи от „Вашата Улица“, САЩ, изпадат до положението на зверове, боричкащи се за единственото налично убежище по време на атомна криза.

Други епизоди пък създават една неловка екзистенциална атмосфера, която никой друг сериал не е постигнал. Да вземем например „Най-последно достатъчно време“ с участието на Бърджес Мередит^[3] като късоглед банков чиновник, на когото никога не му остава достатъчно време за четене. Той оцелява след нападение с водородна бомба, просто защото по това време се е скрил в трезора на банката, за да чете. Мередит е безкрайно щастлив от холокоста, защото най-последно ще има всичкото време на света за четене. Но за съжаление, тъкмо преди да стигне в библиотеката, си счупва очилата. Един от водещите принципи на „Зоната на здрача“ явно е бил, че малко ирония е добра за кръвообращението.

Ако „Зоната на здрача“ се беше появила на екран в условията на телевизията от периода 1976–1980, несъмнено би изчезнала след не повече от шест до девет епизода. В началото рейтинът ѝ беше доста нисък... направо отрицателен. Излъчваше се по едно и също време с полицейската драма на Робърт Тайлър „Детективи“ по ABC и изключително популярната „Жилет Спортна кавалкада“ по NBC — предаване, което приканваше зрителя да се настани удобно и да гледа

как боксьори като Кармен Базилио и Шугър Рей Робинсън си сменят взаимно физиономиите.

Но в онези дни нещата в телевизията се случваха по-бавно и графикът на програмите не беше толкова анархичен. Първият сезон на „Зоната на здрача“ се състоеше от 36 половинчасови епизода и до средата на сезона рейтингът беше почнал да се покачва, стимулиран от отлични рецензии и благоприятни отзиви сред зрителите. Рецензиите помогнаха на CBS да проумее, че са се сдобили с много специална, т.нар. „престижна“ програма^[4]. Но с това проблемите не изчезнаха. На шоуто му беше трудно да си намери постоянен спонсор (имайте предвид, че това се случваше в онези древни времена, когато по земята още бродеха динозаври и телевизионното време беше толкова евтино, та един спонсор можеше да издържа цяла програма, поради което имахме предавания, като „GE Театър“, „Алкоа Игрален дом“, „Гласът на Файърстоун“, „Лукс Шоу“, „Време за Кола“ и много други; доколкото ми е известно, последното ТВ предаване, издържано само от един спонсор беше Бонанза със спонсор Дженеръл Моторс), а на CBS започна да им просветва, че Сърлинг продължава да размахва идеалистичните си оръжия, но този път в името на фантазията.

В рамките на първия си сезон „Зоната на здрача“ представи „Случайна мечта“, първото включване на покойния Чарлз Бомонт в сериала, и „Трета от Слънцето“ на Ричард Матисън. Замисълът на Матисън — история, в която героите не напускат Земята, за да се спасят, а се спасяват, като се заселват на Земята — досега вече е изтъркан от употреба (най-забележително в онова космическо недоносче „Бойна звезда Галактика“), но повечето зрители, помнят онзи първи неочакван финал и до днес. Тъкмо заради този епизод множество случайни зрители се превърнаха в пристрастени почитатели. Поне веднъж се бяха натъкнали на нещо Съвсем Ново и Различно.

В третия си сезон „Зоната на здрача“ беше прекратен (ако питате Сърлинг) или изместен, поради непреодолими конфликти с графика на програмите (по версията на CBS). Така или иначе, шоуто се завърна следващата година като едночасова програма. В своята статия, „Мечтата на Род Сърлинг“, Ед Наха пише: „Оказа се, че «различното нещо», включено в удължената версия на шоуто, е скука“. След тринадесет епизода, които не спечелиха публиката, 60-минутната „Зона на здрача“ беше прекратена.

Вярно, шоуто беше отменено — само за да се върне за един последен, почти изцяло незабележим сезон от половинчасови епизоди — но да е било заради скука? По мое мнение едночасовите серии на „Зоната на здрача“ включват някои от най-добрите попадения в целия сериал. Между тях „Погребани на морското дъно“, в който екипажът на един военноморски кораб чува почукване във вътрешността на потънала подводница; „Дяволско издателство“; „Новата изложба“ (един от малкото случаи, в които „Зоната на здрача“ представи истинска хорър история — пазачът в музей за восъчни фигури открива, че фигурите на известни убийци са почнали да оживяват) и „Миниатюра“, по сценарий на Чарлз Бомонт, където героят на Робърт Дювал беше намерил начин да се върне в края на миналия век.

Според Ед Наха, по време на последния сезон „на никого в CBS вече не му пукаше за сериала“. Пак според него ABC, след своя частичен успех с „До краен предел“, направили опит да привлекат Сърлинг за шести сезон на „Зоната“ при тях, но той отказал, понеже смятал, че „ABC искат просто да си правят разходка обратно до гробищата всяка седмица“.

За Сърлинг животът никога вече не беше същият. Гневният младеж, написал „Закономерности“, се наложи да снима телевизионни реклами — онзи ясно разпознаваем глас беше почнал да пробутва автомобилни гуми и сиропи за кашлица в един странен обрат, който много напомня съсипания боксьор от „Реквием за боксьор, тежка категория“, който накрая стига до там да участва в уговорени мачове. И през 1970 г. той все пак започна да прави онези „разходки обратно до гробището“, но не в ABC, а като водещ и сценарист на някои от сериите на „Нощна галерия“ по NBC. Сериалът неизбежно беше сравняван със „Зоната на здрача“, но галерията всъщност беше разводнена версия на „Трилър“, като Сърлинг изпълняваше ролята на разказвач, както беше правил Борис Карлоф.

Тук Сърлинг нямаше творчески контрол, както със „Зоната на здрача“ (по собствените му думи студиото се опитвало да превърне „Нощна галерия“ в „полицейска драма с призракен саван“). Все пак „Нощна галерия“ създаде и няколко добри епизода, включително адаптациите на Лъвкрафтовите разкази „Хладен въздух“ и „Моделът на Пикман“. Сериалът представи и един от най-страховитите епизоди, създавани някога за телевизия. Епизодът, по мотиви от разказ на Оскар

Кук, беше озаглавен „Бумеранг“ и в него ставаше дума за една буболечка, наречена щипалка. Щипалката е поставена в ухото на злодея и започва — ух! — да си проправя тунели из мозъка, като изяжда плътта по пътя си и довежда мъжа до трескава агония (психологическата причина за това така и не е обяснена, след като знаем, че в мозъка няма рецептори за болка). На мъжа му се казва, че има шанс едно на милион гадината да си проправи път направо през мозъка и да стигне до другото ухо, откъдето да излезе. Много вероятно е да продължи да се щура наоколо и да яде части от мозъка, докато човекът напълно се побърка или се самоубие. Зрителят е безкрайно облекчен, когато противно на всички очаквания почти невъзможното се случва и щипалката наистина излиза от другата страна... и тогава идва кулминацията: щипалката е била женска. И е снесла яйцата си в мозъка. Милиони яйца.

Повечето епизоди на „Нощна галерия“ обаче далеч не бяха толкова вълнуващи и сериалът беше прекратен, след като изкара под една или друга форма три мъчителни години. Това беше последната главна роля за Сърлинг.

„На четиридесетия си рожден ден“, пише Наха, „Сърлинг направи първия си парашутен скок след Втората световна война“. Защо го е направил? Според самия Сърлинг: „Направих го, за да докажа, че не съм старец.“ Но вече изглеждаше стар. Между рекламните снимки за „Зоната на здрача“ и тези, направени в студиото на „Нощна галерия“ пред предимно идиотските портрети от декорите, се забелязва шокираща разлика. Лицето му беше прорязано от дълбоки линии, шията му беше сбръчкана — това беше лицето на човек, разяден от телевизионна жлъч. През 1972 г. един журналист го интервюира в кабинета му, чиито стени бяха покрити със сложени в рамка рецензии за ранните му филми и телевизионни сценарии.

„Понякога идвам тук само, за да ги погледам“, казва той. „Не съм получавал такива рецензии от години. Сега разбирам защо хората пълнят албуми с изрезки то вестници — за доказателство, че наистина се е случило.“ Човекът, скочил от самолет на четиридесетия си рожден ден, за да си докаже, че не е стар, постоянно наричаше сам себе си старец в интервюто с Линда Бревел девет години по-късно. Тя го описва като „жизнерадостен“ по време на тяхната среща в „Таверната“, любимия бар на Сърлинг в Лос Анджелис, но онези тревожни думи

отново и тоново се появяват по време на интервюто. В един момент той заявява: „Още не съм престарял, но вече не съм и млад мъж“, в друг направо казва, че е вече старец. Защо не се е отказал от творческата надпревара? В края на „Реквием за боксьор тежка категория“ Джек Паланс казва, че трябва да се върне на ринга, макар целият мач да е уговорен, защото рингът е единственото, което познава. Не по-лош отговор от всеки друг.

Сърлинг, абсолютен работохолик и страстен пушач, през 1975 г. получи тежък инфаркт и почина по време на сърдечната операция. За поколенията останаха няколко му добри ранни филмови сценарии и „Зоната на здрача“ — сериал, който придоби статут на телевизионна легенда, подобно на „Беглецът“ и „Търси се — жив или мъртъв“. И какво в крайна сметка да кажем за тази програма, чиито страстни почитатели вероятно са били деца, когато са я гледали за първи път? „Мисля, че една трета от епизодите са доста добри“, казва самият Сърлинг в едно интервю. „Една трета са приемливи, а останалите не струват.“

Сърлинг лично е написал сценариите за шестдесет и два от първите деветдесет и два епизода на „Зоната на здрача“ — като ги е печатал на пишеща машина, диктувал ги е на секретарката си, записвал ги е с диктофон — разбира се, пушейки през цялото време. Любителите на фентъзи жанра веднага ще разпознаят имената на писателите, създали останалите тридесет епизода: Чарлз Бомонт, Ричард Матисън, Джордж Клейтън Джонсън, Ърл Хамнър Мл., Робърт Преснел, Е. Джек Нюман, Монтгомъри Питман и Рей Бредбъри^[5]. Простият факт е, че повечето от онези епизоди, които по думите на Сърлинг „не струват“, са лично негово дело. Сред тях са „Господин Дентън в Деня на Страшния съд“, „Шестнадесетмилиметровият храм“, „Нощта на Страшния съд“, „Огромното грамадно желание“ (безсрамно ревлива история за едно хлапе, което помага на застаряващ боксьор да спечели последния си мач) и още твърде много, за които не искам да се сещам.

Дори начинът, по който хората изглежда си спомнят „Зоната на здрача“ винаги ме е дразнел. Явно най-голямо впечатление им е правил финалният внезапен обрат, но успехът на сериала се дължи на много по-сериозни идеи — идеи, които активно свързват евтините публикации от преди петдесетте (или онези епизоди на „Трилър“, които използваша такива ранни публикации за някои от най-добрите си попадения) с

„новата“ хорър и фентъзи литература. Седмица след седмица „Зоната на здрача“ представяше обикновени хора в необикновени ситуации, хора, които някак бяха направили грешен завой и се бяха промушили през пукнатина в реалността директно в „Зоната“ на Сърлинг. Това е много силна концепция и най-прекият път към земята на фантазиите за зрители и читатели, които нямат навика да я посещават. Но Сърлинг не е автор на тази концепция. Още през четиридесетте Рей Бредбъри беше почнал да подрежда обичайното и гротескното едно до друго. Когато той се ориентира към по-непознати територии и започна да използва езика по нови нетипични начини, се появи Джак Фини и започна да доизпипва същите теми за необичайно-в-обичайното. В един ключов сборник разкази, наречен „Трето ниво“, литературен еквивалент на онези картини на Маргит, в които влакове изскачат от камината, или на Дали, където часовници, отпуснати висят по клоните на дърветата, Джак Фини очерта границите на „Зоната на здрача“ на Сърлинг. В първия разказ се разказва за човек, който открива трето ниво в сградата на Централната гара в Ню Йорк (която има само две нива, за онези от вас, които не я познават). Третото ниво се оказва нещо като междинна станция във времето, от която се излиза към едно по-щастливо и по-просто време (някъде в началото на деветнадесети век, където намират убежище толкова изтормозени герои на „Зоната“ и където самият Фини избира да се върне в своя забележителен роман „Отново и отново“). „Третото ниво“ на Фини почти изцяло се вмести в определенията на Сърлинг за „Зоната на здрача“, а от друга страна тъкмо замисълът на Фини направи концепцията на Сърлинг възможна. Едно от най-забележителните писателски умения на Фини, е да позволява на разказите си да се развиват ненатрапчиво, почти незабележимо отвъд границата в другия свят — както когато някой герой преглежда дребните пари в джоба си и попадне на монета, значително по-стара от всички останали; или когато друг негов герой започне пътешествието си на идиличната планета Върна с раздрънкан стар автобус, който накрая бива паркиран в рушаща се стара плевня („За безследно изчезналите“). Най-важното постижение на Фини, отразено от най-успешните епизоди на „Зоната“ (и от най-добрите фентъзи писатели, появили се след „Зоната на здрача“) е способността, точно като Дали, да създава фантазията... и след това да не я обяснява или да не се оправдава, задето я е създал. Тя просто съществува, забележителна и

малко стряскаща, мираж, който изглежда твърде правдоподобен, за да бъде отхвърлен: тухла, която виси във въздуха над хладилник; мъж, който се храни от чиния, пълна с очни ябълки; деца, които сред разхвърляните по пода играчки, си играят със своя домашен динозавър. Ако фантазията е достатъчно правдоподобна, настоява Фини, а след него и Сърлинг, нямам нужда от номера и трикове. Тъкмо Фини и Сърлинг в крайна сметка отговориха на призива на Лъвкрафт, който очерта ново литературно направление. За мен и моето поколение тяхната работа беше като гръмовно откровение, разкрило милиони нови възможности и посоки.

И въпреки че Фини вероятно най-добре разбираше концепцията на Сърлинг за „онази ничия земя между светлина и мрак“, той така и не намери място в „Зоната на здрача“ — нито като сценарист, нито като източник. По-късно Сърлинг адаптира „Нападение над една кралица“ (1966 г.), работа, която най-благосклонно би могла да се нарече несполучлива. Тя е пълна с онези проповеднически високопарни брътвежи, които съсипаха толкова много от епизодите на „Зоната“. Една от малките трагедии в тази сфера е, че потенциално забележителната среща на два сходни таланта, е дала такъв незадоволителен резултат. Ако не сте доволни от моя анализ на „Зоната на здрача“ (и подозирам, че според мнозина направо съм заплюл една икона), ви призовавам да си намерите копие от сборника на Фини „Третото ниво“, който ще ви демонстрира каква е могла да бъде „Зоната“.

Все пак, сериалът произведе няколко забележителни попадения и преценката на Сърлинг, че една трета от епизодите са доста добри, може да се окаже близо до истината. Всеки, който е гледал шоуто редовно, ще си спомни Уилям Шатнър, попаднал в плен на машина-оракул в евтиния ресторант на един малък град („За нула време“); Евърет Слоун, поддал се на комарджийската мания в „Треска“ и тежкия, метален вик на монетите („Фраааанклин!“), които го привикват обратно да продължи битката си с дяволската монетна машина; красавицата, която е възприемана като грозилце в свят, населен с хуманоиди със свински физиономии (Дона Дъглас в „Гледна точка“). И, разбира се, онези две класики на Ричард Матисън, „Нашествениците“ (с участието на мрачно великолепната Агнес Морхед в ролята на провинциална жена, бореща се с нашествието на дребни космически

пришълци, история, към която Матисън по-късно се върна в романа си „Плячка“) и „Кошмар в небето“, където Уилям Шатнър играе наскоро възстановил се психиатричен пациент, който вижда злокобна фигура да се опитва да откърти обшивката на самолетния двигател.

„Зоната на здрача“ също ни представи разнообразна група актьори (Ед Уин, Кийнан Уин, Бъстър Кийтън, Джак Клугман, Франчът Тоун, Арт Карни, Пипа Скот, Робърт Редфорд, Клорис Лийчман и много други), сценаристи и режисьори (Бъз Кулик, Стюарт Розенбърг и Тед Поуст, за да споменем няколко). Епизодите често включваха вълнуваща и стряскаща музика, написана от покойния Бърнард Херман, а най-добрите специални ефекти бяха дело на Уилям Татъл, който вероятно отстъпваше само на Дик Смит (или на новия гениален гримьор Том Савини) по изобретателност.

Беше доста добра програма, както повечето любими телевизионни сериали са доста добри... но нищо повече. Телевизията е ненаситен унищожител на талант, нещо ново и силно отровно и, ако „Зоната“ далеч не е толкова добър сериал, колкото топлите ни спомени ни подвеждат да мислим, вината не е на Сърлинг, а на самата телевизия — вечната гладна паст, бездънната помийна яма. Сърлинг е написал общо осемдесет и четири епизода, около 2200 страници сценарии, ако се водим по общото правило, че една страница сценарий се равнява на една минута видео запис. Това е огромна маса произведения и няма нищо чудно, че тук-там се промъкваха недоносчета като „Аз съм нощта, покрит съм с мрак“. Това е всичко, на което Сърлинг беше способен, за да зарадва спонсорите. Накрая телевизията го погълна.

[1] По-голямата част от информацията за Род Сърлинг и „Зоната на здрача“ дължа на статия, озаглавена „Мечтата на Род Сърлинг“ на автора Ед Наха, публикувана в брой №15 на сп. „Старлог“ (август, 1978 г.) и на Гари Джерани, който в същия брой беше съставил пълно ръководство на епизодите. — Б.авт. ↑

[2] Цитатът е от интервю, взето от Линда Бревел малко преди смъртта му и публикувано в „Писателски годишник“ през 1976 г. със заглавие „Последното интервю на Род Сърлинг“ (доста злокобно заглавие, но аз пък какво ли разбирам?). — Б.авт. ↑

[3] След Сърлинг, Мередит беше вероятно най-популярното лице в „Зоната на здрача“. Най-запомнящата се негова роля беше в епизода

„Дяволско издателство“, където той играеше собственик на вестник, който се оказа Сатаната, ухапал крива пура, която някак успяваше да изглежда демонично. — Б.авт. ↑

[4] През 1972 г. CBS откриха друга „престижна програма“ — „Семейство Уолтън“, създадена от Ърл Хамнър Мл., написал и доста епизоди от „Зоната на здрача“, включително „Магическият басейн“, последният оригинален епизод от сериала, излъчен по този канал. Въпреки ниския рейтинг и бруталната конкуренция в лицето на „Шоуто на Флип Уилсън“ по NBC и „Модерна банда“ по ABC — тяхната версия на комедийното шоу „Църквата на днешния ден“ — CBS не се отказаха от творението на Хамнър, тъкмо заради престижния фактор. „Уолтънови“ надживяха всичките си конкуренти и към момента, в който пиша тази книга, тече седмият им сезон. — Б.авт. ↑

[5] Бредбъри адаптира разказа си „Възпявам електрическото тяло“ за сериала. Доколкото знам, това е единственият случай, в който е писал телевизионен сценарий, след доста необичайната, но великолепна негова адаптация на „Моби Дик“ за филма на Джон Хюстън. — Б.авт. ↑

Изобщо, що се отнася до телевизията, мисля, че е време хората да спрат да си губят времето с нея. Аз нямам достатъчно от критичния хъс на Джон Саймън, за да се забавлявам, като доумъртвявам телевизионни недоносчета, докато пълзят и се гърчат около Голямото телевизионно гнездо. Изказах се със симпатия дори за „Колчак: Нощен преследвач“, защото изпитвам известна симпатия дори към него. Колкото и да беше зле, не беше по-лош от някои чудовища от сутрешните съботни програми, които ангажираха детското ми внимание — „Черният скорпион“ или „Звярът от планината Холоу“ например.

Различни телевизионни програми са създали отделни почти гениални свръхестествени истории — „Алфред Хичкок представя“, например, ни даде адаптации на няколко разказа на Рей Бредбъри (най-добрият сред тях вероятно „Бурканът“); една ужасяваща история от Уилям Хоуп Ходжсън, „Нещото в хрусталака“; едно страховито включване от Джон Д. Макдоналд без свръхестествени елементи, „На следващата сутрин“; а почитателите на шантавите истории ще си спомнят епизода, в който полицаите изядоха оръжието на убийството — един агнешки бут (по мотиви от разказ на Роалд Дал).

Можем да си припомним „Те идват“, оригиналният, едночасов пилотен епизод на „Зоната на здрача“ и краткия френски филм „Случка при моста на Аул Крийк“, който беше излъчен от американска телевизия за първи път като епизод от „Зоната“ (тази адаптация на разказ от Биърс обаче не я излъчват, откак шоуто мина в национална синдикация). Друг разказ на Биърс, „Един от изчезналите“, беше излъчен по PBS през зимата на 1979 г. И като споменах PBS, те направиха и интересна адаптация на „Дракула“. Първоначално беше излъчена през 1977 г. с Луис Джордан в ролята на легендарния граф. Тази телевизионна драма успява да е едновременно мрачна и романтична, изпълнението на Джордан е по-убедително от това на Франк Лангела във филма на Джон Бадам, а сцените, в които Дракула пълзи надолу по стените на замъка си, са великолепни. Версията на

Джордан също повече се приближава до същността на вампирската сексуалност, представяйки Луси, невестите и самия Дракула като създания, лишени от любов и обзети от чист сексуален нагон — при това смъртоносен. Това е по-въздействащо от скалъпената романтика във версията на Бадам, независимо от енергичното представяне на Лангела в главната роля. Джак Паланс също изигра Дракула по телевизията (отново сценарий на Матисън и продукция на Дан Къртис) и се представи доста добре, но аз все пак предпочитам версията на Джордан. Други телевизионни филми и продукции варират от незабележими (например неудачната адаптация, направена от NBC на „Жътвата“ от Томас Триън) до просто отвратителни — като Корнел Уайлд във „Водоливници“ (Бърни Кейси играе главният чудовищен водоливник, като да е хилядолетен Аятолах Хомейни) и Майкъл Сарацин в погрешно озаглавения — и погрешно изпълнен — „Франкенщайн: Истинската история“. Рискът от провал е толкова голям, че когато моят собствен роман, „Сейлъмс Лот“, беше адаптиран за телевизията, след като Уорнърс така и не успяха да го превърнат в кино филм, общият положителен прием ми донесе предимно облекчение. Имаше известна вероятност NBC да го превърнат в седмичен сериал и, когато и тази неприятна възможност ме отмина, облекчението беше пълно.

Повечето телевизионни сериали варират от налудничавото („Земя на гиганти“), до абсолютно безсмисленото („Семейство Чудовища“, „Ударен от мълния“). Сборните сериали в последните десет години имат добър замисъл, но са осакатени от разнообразни лобита вътре и извън телевизията. Принесени са в жертва на телевизионната догма, че драмата и мелодрамата могат да се оценят по достойнство, само ако зрителят е полузаспал. Сещам се за „Пътуване към неизвестното“, британски внос от студията Хамър. Някои от историите бяха наистина интригуващи, но ABC веднага даде да се разбере, че няма намерение да плаши зрителите си и сериалът бързо изчезна. „Разкази с неочакван край“, продуциран от Куин Мартин (негови са „ФБР“, „Беглецът“, „Нашествениците“, „Нова порода“ и бог знае още колко програми) беше интересен сериал, концентриран около психологическия хорър (в един епизод, сходен с идеята на „Съседската къща“ на Ан Ривърс Сидънс, един убиец вижда жертвите си, надигнали се от смъртта, на собствения си ТВ екран), но програмата

беше прекратена набързо, поради нисък рейтинг. Същото впрочем е щяло да се случи и със „Зоната на здрача“, ако телевизионната мрежа не беше решила да упорства и да я запази.

В заключение, историята на телевизионния хорър и фентъзи жанр е кратка и жалка. Нека изключим магическото око и се обърнем към книжните рафтове. Искам да поговорим за някои истории, където всякакви наложени ограничения — дали поради незадоволителните декори или задушавашите телевизионни правила — са премахнати и авторът е имал свободата „да ви спица“, както намери за добре. Това е стряскаща възможност и някои от тези книги откровено са ме плашили до смърт, колкото и да ми е било приятно да ги чета. Може би и вие сте изпитали нещо подобно... а може би тепърва ще изпитате.

Хванете ръката ми и елате с мен.

ГЛАВА ІХ
ХОРЪР ЛИТЕРАТУРА

1

Вероятно е възможно да се направи преглед на американската хорър и фентъзи литература от последните тридесет години, но той няма да се побере в тази глава от книгата, а вероятно ще отнеме цяла отделна книга, при това доста скучна (може дори да се окаже „труд“, най-яркият представител на подвид Скучна Книга).

За нашите цели тук няма нужда да се занимаваме с всички книги, издадени в жанра — повечето от тях откровено не струват, а аз, както и с телевизионните програми, нямам никакво желание да вадя кирливите ризи на най-тежките случаи. Ако имате желание да четете Джон Сол и Франк де Фелита, никой не ви спира, парите са си ваши. Но аз няма да ги обсъждам тук.

Смятам да разгледам десет книги, които представят всичко добро в този жанр: хорър историите като художествена и като развлекателна проза, неотменна част от литературата на двадесети век, достойни наследници на книги като „Франкенщайн“, „Доктор Джекил и господин Хайд“, „Дракула“ и „Кралят в жълто“ на Чеймбърс. Това са произведения, които според мен изпълняват основната роля на литературата — да ни разкрива истината за нас самите, като ни разказва лъжи за хора, които никога не са съществували.

Някои от книгите, разгледани тук, са официални бестселъри, някои са писани от фентъзи автори, други са дело на писатели, които нямат никакъв интерес в областта на фантазията или свръхестественото сами по себе си, но които са ги използвали като удобен инструмент вероятно един-единствен път (макар много от тях да откриват, че употребата на този инструмент може да се превърне в навик). Доста от книгите, дори да не са точно бестселъри, са запазили своята популярност през годините, вероятно защото хорър историите, на които повечето сериозни критици гледат с насмешка, успешно изпълняват развлекателната си роля, дори да не са особено качествени литературни произведения. Ако пък книгата се случи наистина добра, тя може да разтърси читателите из основи (както това прави „Повелителят на мухите“) по начин, който други литературни форми

трудно постигат. Историята винаги е била най-голямото предимство на страшните разкази — от „Маймунската лапа“, до покъртителната новела на Т. Е. Д. Клайн за нийоркски подземни чудовища „Деца на кралството“. Ето защо на човек му се ще нашите най-големи писатели, които напоследък се явяват и най-големите ни досадници, да се хванат да напишат нещо в този жанр, вместо да си ровят из пъпа в търсене на някоя интелектуална приумица.

Надявам се при обсъждането на тези десет книги да имам възможност да разгледам по-обширно въпросните преимущества на фабула и развлечение и дори да успея да очертая някои от основните теми, които изглежда са общи за повечето добри хорър истории. Би трябвало да успея, защото тематичните линии не са особено разнообразни. При цялото му въздействие върху нас, полето на свръхестественото е доста ограничено в общия литературен план. Винаги можем да разчитаме на появата на Вампира, на нашия рунтав приятел (чиято козина понякога не е толкова ясно видима) Върколака и на Нещото Без Име. Но сега идва ред да обърнем внимание и на четвъртия архетип — Призрака.

Вероятно отново ще се сблъскаме и с напрежението между Аполониевото и Дионисиевото начало, понеже то е присъщо на цялата хорър литература, без значение добра или лоша, което ни връща към онзи безкрайно завладяващ въпрос — кой е наред и кой не е? Тъкмо това е общият корен, нали? И нищо чудно да се окаже, че най-голямата разлика между старата и новата хорър литература, е нарцисизмът; че чудовищата вече се очакват не само на улица Мейпъл^[1], а може да се появят и в собствените ни огледала, по всяко време.

[1] Препратка към заглавие, споменато по-рано в текста, „Чудовищата се очакват на улица Мейпъл“. — Б.пр. ↑

„Призрачна история“ на Питър Строб е вероятно най-добрият свръхестествен роман, написан непосредствено след трите книги, които дадоха начало на новата хорър вълна през седемдесетте — „Бебето на Розмари“, „Екзорсистът“ и „Другият“. Фактът, че тези три книги, публикувани в рамките на пет години, постигнаха такава огромна популярност, успя да убеди издателите (или да им припомни), че хорър литературата има много по-обширен комерсиален потенциал от читателската база на стари списания като „Странни истории“ и „Незнайно“ или на преиздадените книги на Аркам Хаус^[1].

Незабавно последвалото трескаво търсене на следващия *голям*, разтърсващ роман, стана причина на бял свят да се появят някои наистина ужасни книги. В резултат, новата вълна от интерес започна да спада към средата на седемдесетте и на преден план отново излязоха обичайните бестселъри — истории за секс, големия бизнес, секс, шпиони, гей секс, загазили доктори, перверзен секс, исторически романи, секси знаменитости, военни истории и секс. Това не означава, че издателите спряха да търсят окултни и хорър истории, нито спряха да ги издават — колелата на издателския свят се въртят бавно, но не пропускат нищо (което е една от причините всяка пролет и есен от поголемите нийоркски издателства направо да се леят страхотии и кървища) — и т.нар. „популярен хорър роман“ вероятно скоро няма да изчезне. Началната трескава възбуда обаче приключи и редакторите в Ню Йорк вече не посягат автоматично към стандартния договор и тлъстия чек с аванс, веднага щом открият чудовище в някой ръкопис. Няма да е лошо начинаещите писатели да го имат предвид.

Ето в такава обстановка през 1975 г. издателство Кауърд, Маккан и Джоджеган публикува „Джулия“ на Питър Строб. Това не беше първият му роман. Две години по-рано беше публикувал „Бракове“ — книга без свръхестествена тематика за „нещата от живота“. Строб е американец, но двамата със съпругата си са живели в Англия и Ирландия десет години, така че по замисъл и изпълнение „Джулия“ е типично английска история. Случва се в Англия, повечето герои са

англичани и най-важното, езикът на книгата е британски английски — въздържан, рационален, почти без емоционални примеси. В книгата няма и помен от показно кървави сцени, ако и ключовият момент на историята да ги загатва: Кейт, дъщерята на Джулия и Магнус, се задавя с парче месо и Джулия убива дъщеря си, докато се опитва да извърши трахеотомия с кухненски нож. След това момичето, изглежда, се завръща като злонамерен призрак.

Трахеотомията не ни е представена подробно — кървавите пръски по стените и по ръцете на майката, ужасът и виковете. Това е в миналото, виждаме го само индиректно. Много по-късно Джулия вижда момичето, което може би е, а може би не е призракът на Кейт, да заварява нещо в пясъка. Когато момичето си тръгва, Джулия разкопава дупката и открива първо нож, а после и осакатеното тяло на една костенурка. Тази препратка към злощастната трахеотомия е елегантна, но не създава особено напрежение.

Две години по-късно Строб публикува втория си свръхестествен роман, „Ако можеше да ме видиш сега“. Както и при „Джулия“, темата на романа е неспокойният отмъстителен дух, останка от минало, което отказва да умре. Изобщо свръхестествените романи на Строб са най-ефективни, когато се занимават с тези стари призраци и разказват истории за миналото, което оказва злонамерено влияние върху настоящето. Чувал съм да казват, че книгите на Рос Макдоналд са по-скоро готически, отколкото детективски. Може да се каже, че Строб пише по-скоро готически, вместо хорър романи. Това, което отличава „Джулия“, „Ако можеше да ме видиш сега“ и особено „Призрачна история“, е нежеланието на автора да се впише в неизменните готически норми. И трите книги имат много общо с класическите готически произведения: „Замъкът Отранто“, „Монахът“, „Мелмот Скитника“ и дори „Франкенщайн“ (макар че стилово „Франкенщайн“ е по-малко готически и повече модерен роман от „Призрачна история“) — във всички изброени книги миналото добива по-голямо значение от настоящето.

Това, вероятно, би се сторило приемлива посока за тематично развитие на книгата за ценителите на историческата наука, но готическият роман винаги е бил считан за нещо като чудатост, причудлив механизъм, придаден към солидната машина на англоезичната литература. Мисля, че първите два романа на Строб са

почти несъзнателен опит за работа с този механизъм. Това, което отличава „Призрачна история“ и обуславя успеха ѝ, е, че с тази книга авторът вече е осъзнал точната роля на готическия романс и мястото му спрямо останалата литература. Иначе казано, открил е за какво служи причудливият механизъм и „Призрачна история“ е изключително развлекателното ръководство за употреба.

По думите на Строб:

„Призрачна история“ се появи, след като бях изчел цялата американска свръхестествена литература, която успях да намеря. Препрочете Хоторн и Джеймс и после се снабдих с всичко на Лъвкрафт и сродни на неговите книги. Целта ми беше да откроя каква е традицията на този жанр, в който дотогава бях вече сериозно замесен. Четох също Биърс, разказите за призраци на Идит Уортън и много европейски автори. (...) Първото, което ми хрумна, беше как група старци си разказват истории един на друг и се надявах да измисля някакъв начин да свържа всички разкази в едно. Много ми харесва идеята за истории, вместени в повествованието на цял роман — като че ли цял живот съм слушал по-възрастни хора, които разказват за семейството си, младините си и всичко останало. Приех го като вид предизвикателство. След това реших да асимилирам някои стари, добре известни истории и да ги включа в кръга Чаудър. Идеята ми се стори отлична, дръзка и много ме развълнува. Веднъж щом стигнах до подходящото място в книгата, написах свои „пиратски“ версии на „Моят роднина майор Молино“, „Примката на призрака“ и подхванах „Падението на дома Ашър“. Така обаче въвеждащата част се проточи твърде дълга, затова се отказах от историята на По (а историята на Хоторн отпадна, когато редактирах първата чернова). Започнах да обмислям личните истории, които членовете на кръга Чаудър ще почнат да си разказват, след като приключат със заемките — монологът на Луис за смъртта на съпругата му,

Сиърс и Рики, които си поделят разказа за смъртта на Ева Гали.

Първата забележителна особеност на „Призрачна история“, е приликата с „Джулия“. Тази книга започва с жена, която е изгубила дете — „Призрачна история“ започва с мъж, който намира дете. Тези две деца обаче са стряскащо подобни и обвити в злокобна атмосфера.

От Джулия:

Едва беше влязла в [парка], когато отново видя малкото русо момиченце. Детето беше седнало на земята, на известно разстояние от групичка момчета и момичета, които внимателно го наблюдаваха. (...) Момиченцето съсредоточено правеше нещо. Лицето му беше очарователно сериозно (...) което придаваше на сцената атмосфера на театрално представление. (...) С изпънати пред себе си крака, момиченцето беше седнало до една купчинка пясък. Беше започнало да говори тихо на своите слушатели, насядали по трима-четирима върху нежната трева. (...) бяха учудващо тихи, изцяло погълнати от играта на момиченцето^[2].

Дали това малко момиче, пленило своята публика, докато разрязва жива костенурка пред очите им, е същото малко момиче, което придружава Дон Уондърли при необичайното му пътуване от Милбърн, Ню Йорк до Панама Сити, Флорида? Ето как е описано момичето, когато Дон го вижда за първи път. Вие преценете.

Ето така се беше натъкнал на нея. В началото беше колеблив, докато наблюдаваше момичето, което се беше появило на детската площадка един следобед. Тя не беше красива, не беше и привлекателна — беше тъмна и сериозна и дрехите ѝ сякаш никога не бяха чисти. Другите деца я избягваха (...) може би децата по-бързо забелязват

съществените разлики от възрастните (...). Дон имаше само една причина да вярва, че тя не е обикновеното дете, каквото изглеждаше на пръв поглед, и се придържаше към нея с отчаянието на фанатик. Първият път, когато я беше видял, се беше смразил.

Джулия, в едноименната книга, разговаря с малко чернокожо момиче за безименното дете, което е накълцало костенурката. Чернокожото момиче се присламчва към Джулия и подхваща разговор.

— Как се казваш? — попита то.

— Джулия.

Устата на момиченцето се отвори още повече.

— Дулия?

Джулия сложи за миг ръка върху гъвката коса на детето.

— А ти как се казваш?

— Мона.

— Познаваш ли момичето, което играеше тук преди малко? Малкото русо момиченце, което седеше и говореше?

Мона наведе глава.

— Знаеш ли как се казва?

Мона пак наведе глава:

— Дулия.

— Джулия?

— Мона. Отведи ме.

— Какво правеше русото момиче, Мона? Някаква приказка ли разказваше?

— Тя прави. Разни неща. — Момиченцето присви очи.

В „Призрачна история“ Дон Уондърли също така разговаря с друго дете, относно момичето, което го притеснява.

— Как се казва онова момиче? — попита той и я посочи.

Момчето пристъпи на място, примига и отговори:

— Анджи.

— Анджи чия?

— Не знам.

— Защо никой не си играе с нея?

Момчето го огледа с присвити очи, наклонило глава настрани и реши, че може да му се има доверие. Приведе се напред с очарователно изражение и присви ръце около устата си, сякаш да му повери страшна тайна.

— Защото тя е ужасна.

Друга обща тема за двата романа — тема, присъща на Хенри Джеймс — е идеята, че призраците, в края на краищата, възприемат мотивацията и може би самата душа на хората, които ги наблюдават. Ако те са злонамерени, то ние сме източникът на тази злонамереност. Дори обзети от ужас, героите на Строб осъзнават родствената близост. На вид неговите призраци, както и призраците на Джеймс, Уортън и М. Р. Джеймс, са фройдистки. Едва при окончателния си екзорсизъм призраците на Строб губят цялата си човечност и се превръщат в чисти посланици на *злото извън нас*. Когато Джулия пита Мона за името на момичето, убило костенурката, Мона отговаря със собственото ѝ име („Дулия“, казва тя). А, когато в „Призрачна история“ Дон Уондърли се опитва да установи кое е това злокобно малко момиче, ето как протича разговорът.

— Добре, да опитаме отново — каза той. — Какво си ти?

За първи път, откакто се беше качила в колата, тя се усмихна. Това я преобрази, но не му помогна да се отпусне. Тя изглеждаше все така необичайно зряла.

— Ти си знаеш — отговори му тя.

— Какво си ти? — повтори той.

Усмивката ѝ не изчезна, докато изричаше изумителния си отговор.

— Аз съм ти.

— Не, аз съм си аз. А ти си ти.

— Аз съм ти.

На пръв поглед „Призрачна история“ е бъркотия от всички хорър и готически стереотипи, наблъскани в онези второкласни филми, които обсъждахме по-рано. Имаме умъртвени животни. Имаме обсебване от демони (Грегъри Бейт, второстепенен злодей, се възползва от сестра си, която му се измъква, и от брат си... който не успява). Имаме вампирски, канибалски (буквално — Грегъри похапва от жертвите си, след като ги умъртви) и върколашки страхотии в най-чист вид. Но всички тези легендарни ужасии са само фасада за сърцевината на книгата, заета от жена, която би могла да е Ева Гали... или Алма Мобли... или Ана Мострин... или дори малко момиче в мръсна розова рокля, чието име изглежда е Анджи Моул. „Какво си ти?“, пита Дон. „Аз съм ти“, отговаря тя. И тъкмо тук пулсът на тази изключителна книга се усеща най-отчетливо. Какво все пак е призракът, който така ни плаши, ако не нашето собствено лице? Когато го наблюдаваме, ние ставаме като Нарцис, който бил дотолкова поразен от красотата на собственото си отражение, че изгубил живота си. Страхуваме се от призрака по същата причина, поради която се страхуваме от върколака — той е дълбоко скрита част от нас, която не е ограничена от цивилизовани превземки. Тя минава през стени, изчезва, говори с чужди гласове... това е нашата дива първична същност, но все пак е част от нас.

Строб изглежда отлично осъзнава, че цялата тази сбирка ужаси е опасно претрупана, но успява да обърне нещата в своя полза. Самите герои усещат, че са пристъпили в истинска история на ужасите. Главният герой, Дон Уондърли, е писател на хорър истории, а в град Милбърн, Ню Йорк, който служи за сцена на романа, е вместен умаленият свят на кино Риалто със съдържател Кларк Мълиган, където в хода на книгата протича фестивал на хорър филмите — един микрокосмос в рамките на макрокосмоса. В един ключов момент на романа Грегъри Бейт хвърля един от положителните герои, младият

Питър Барнс, през екрана на киното, докато върху него се прожектира „Нощта на живите мъртви“ пред съвсем празен салон. Град Милбърн е блокиран от сняг и превзет от немъртвите и тъкмо тогава Барнс буквално е запокитен вътре във филма. Тази сцена не би трябвало да сработи, би трябвало да е пресилена и смехотворна, но заради солидната проза на Строб, всичко работи чудесно и запазва неговия огледален подход (три от епиграмите в книгата са личните интерпретации на Строб на историята за Нарцис), което неизменно ни напомня, че лицето, надничачо от всички онези огледала, е и лицето, което се отразява в тях. Книгата намеква, че ние се нуждаем от истории за призраци, защото самите ние сме призраците^[3]. Нима това е толкова невероятна или парадоксална идея, ако вземем предвид колко е ограничен нашият живот в един свят, където секвоите живеят по две хиляди години, а галапагоските костенурки хиляда?

„Призрачна история“ дължи въздействието си предимно на факта, че от четирите архетипа, които обсъдихме, призракът е най-силният. За добрия свръхестествен роман темата за призрака е като темата за река Мисисипи в „Хъкълбери Фин“ на Марк Твен — не просто символ или архетип, а съществена част от митологичния извор, в който всички рано или късно се потапяме. В „Екзорсисът“, преди последната схватка с демона, обсебил Рийгън Макнийл, по-младият свещеник пита по-възрастния: „Не искате ли да знаете какви са проявленията на различните духове в нея?“. Той започва да изброява, но отец Мерин го прекъсва: „Има само един“.

По подобен начин, макар „Призрачна история“ да прелива от прояви на разнообразни чудовища, всъщност има само едно — Алма/Ана/Ан-Вероника... и малката Анджи Моул. Дон Уондърли я описва като метаморфозно същество (каквото индианците са наричали маниту), но и това не е същината на нещата. Всички тези проявления са като отделни карти, раздадени в игра на покер. Това, което обединява ръката, последната ключова карта, е Призракът.

Ние знаем, че призраците невинаги са зли. Дори напротив, много от нас са чували или чели за случаи, когато призраците са оказвали помощ. Сянката, която казала на леля Клариса да не се качва на онзи самолет или която предупредила дядо Вик да се прибере бързо, защото къщата гори. От майка си съм чувал, че след прекаран тежък инфаркт неин приятел бил посетен от Исус Христос в болничната си стая. Исус

просто отворил вратата на стаята на Емил в спешното и го попитал как е. Емил отговорил, че се тревожи, че не му остава много и попитал Исус дали е дошъл да го прибере. „Още не“, отговорил Исус, небрежно подпрян на вратата. „Спокойно, имаш още шест години.“ След това си тръгнал, а Емил се възстановил. Това се случило 1953 г. Аз чух историята от майка си през 1957 г. Емил умря през 1959 г. — шест години след прекарания инфаркт.

Аз самият също съм вмъквал по някой „добър призрак“ в работата си. Към края на „Сблъсък“ Ник Андрос, герой, загинал в експлозия по-рано, се връща, за да покаже на добронамерения, но слабоумен Том Кълен как да се грижи за главния герой Стю Редман, който е сериозно болен от пневмония. За целите на хорър романите обаче призраците трябва да са зли. Кое то ни връща към вече отлично познатия сблъсък на Аполониева с Дионисиева природа и тревожното оглеждане за мутанта.

В „Призрачна история“ Дон Уондърли е повикан от четирима възрастни мъже, които наричат себе си Кръга Чаудър. Чичото на Дон, който е бил петият член на кръга, е починал от сърдечен удар година по-рано по време на парти, организирано в чест на мистериозната актриса Ан-Вероника Мур. Както с повечето добри готически романи, не би било честно да предавам повече от сюжета отвъд този момент. Не защото читателят ветеран ще открие нещо ново в книгата (това би било учудващо, предвид намерението на Строб да спои колкото може повече елементи от класически истории за призраци), а защото всеки опит да се предаде накратко готически роман прави историята да изглежда абсурдно сложна и претоварена. Повечето готически истории са романи с прекалено усложнен сюжет, чийто успех или провал зависи от уменията на автора да ви накара да повярвате в героите и да попиете настроението. Тъкмо с това Строб постига пълен успех и машината работи гладко (ако и да вдига доста шум, но пък това е и една от най-привлекателните страни на готическата история — **тя е изключително шумна!**) Стилът на автора е великолепно балансиран и добре настроен.

Изчистена до основните си линии, ситуацията, описана в „Призрачна история“, се явява конфликт между Аполониевото и Дионисиевото начало (точно какъвто откриваме у „Доктор Джекил и господин Хайд“) и възприетата морална позиция, както при повечето

хорър произведения, е изцяло реакционна. Политиката на романа е политиката на четирите старчета, членуващи в Кръга Чаудър — Сиърс Джеймс и Джон Джафри са твърди републиканци, Луис Бенедикт очевидно притежава едва ли не лично феодално горско имение, а за Рики Хоторн научаваме, че някога е бил социалист. Макар че вероятно е единственият социалист, дотолкова обсебен от любовта си към нови вратовръзки, че дори да си ляга вечер с тях. Строб възприема всички тях, включително Дон Уондърли и младия Питър Барнс, като създания, изпълнени с кураж, любов и щедрост (и както авторът по-късно беше обяснил в писмо, адресирано до мен, никое от тези качества не противоречи на идеята за реакционизма, дори напротив, те го определят). В контраст женското привидение (всички зли призраци на Строб са женски) е студено и разрушително и жадува само отмъщение. Когато Дон Уондърли прави секс със създанието в неговата форма на Алма Моубли, той я докосва в нощта и изпитва „внезапен прилив на концентрирани усещания, прилив на отвращение — сякаш бях докоснал гол охлюв“. В един момент докато са заедно, Дон се събужда и вижда Алма, застанала до прозореца, да се вира безцелно в мъглата навън. Той я пита дали нещо не е наред и тя му отговаря. В началото Дон си внушава, че е казала: „Видях призрак“. По-късно е принуден да си признае, че е възможно да е казала: „Аз съм призрак“. В крайна сметка пробудените спомени го убеждават, че е казала нещо далеч по-поразително: „*Ти си призрак*“.

Битката за Милбърн, Ню Йорк — и за живота на останалите трима живи членове на Кръга Чаудър — започва. При цялата сложност на сюжета, пренаселен с образи и герои, линиите са съвсем ясно очертани. Трима възрастни мъже, един млад мъж и един младеж се оглеждат за мутанта. Мутантът пристига. Накрая има излъчен победител. Нищо необичайно. Това, което го отличава и издига над всичко останало, е огледалният ефект на Строб. Коя Алма е истинската Алма? Кое зло е истинското зло? Както вече споменах, има лесен начин да се разделят хорър романите — такива, в които злото идва отвътре (като „Доктор Джекил и господин Хайд“) и такива, в които злото идва отвън или е предопределено (като „Дракула“). От време на време обаче са натъкваме на някоя книга, където това разграничение не може да се направи толкова ясно. „Свърталище на духове“ е една такава книга. А също и „Призрачна история“. Мнозина писатели, които

са си пробвали късмета в хорър жанра, са осъзнали, че това размиване на източника на злото отличава добрите или просто ефективни книги от наистина изключителните. Но осъзнаване и изпълнение са две различни неща и в опита си да създадат такъв парадокс, повечето създават най-обикновено каша — както се е случило например с „Любовници живи, любовници мъртви“ на Ричард Лътц. Тук човек или уцелва в десетката или изобщо пропуска мишената. Строб е от тези, които улучват.

Ето какво казва самият Строб:

Исках да обясня нещата много по-добре, отколкото го бях правил преди. Исках да работя в по-голям мащаб. От „Сейлъмс Лот“ научих как мога да го направя, без да се разпиля из множество незначителни персонажи. Освен големия мащаб, ми се щеше да постигна и голям ефект. (...) Винаги съм вярвал, че хорър историите са най-добри, когато са двусмислени, ненатрапчиви и въздържани. Докато четях „Сейлъмс Лот“ осъзнах, че тази идея е поразителна. Хорър историите са най-добри, когато са големи, претрупани и когато на естествено присъщия им механизъм бъде дадена свобода. Така че част от „разрастването“, беше разрастване на ефекта — исках да създам грандиозни кулминации, да внуша огромно напрежение и да опиша по-големи страхотии от когато и да било преди. Един вид, амбициите ми бяха безгранични. Бях си наумил да напиша чисто литературно произведение, което обаче ще се занимае с всяка позната история за призраци. Освен това исках да се заиграя с реалността, да накарам героите да се съмняват кое е истинско, кое не. Затова създадох ситуации, в които героите ми усещат, че: 1) изпълняват роля; 2) гледат филм; 3) халюцинират; 4) сънуват; 5) пренесени са в лична фантазия^[4]. Мисля, че тъкмо това нашият тип книги могат да постигнат отлично, тъкмо това се очаква да постигнат. Материалът по същината си е абсурден и невероятен, така че приляга на сюжет, в който героите се лутат между множество

ситуации, като ясно осъзнават, че част от тях не са реални. И ми се струва съвсем подходящо такъв сюжет да се породи от група старчета, които си разказват истории — получава се едно самопозоваване, което на мен винаги много ми е допадало. Ако структурата на книгата е свързана с описаните в нея събития, това усилва въздействието ѝ.

Авторът разказва една последна интересна случка за написването на книгата.

По щастливо стечение на обстоятелствата, тъкмо когато почвах да пиша втората част, на вратата се появиха двама свидетели на Йехова и аз купих три-четири от техните брошури. На една от тях имаше заглавие за някой си Доктор Рабитфут^[5] — история, написана от тромбониста Трами Янг, който някога свирил с Луис Армстронг. Доктор Рабитфут бил пътуващ тромбонист, когото той бил виждал като дете. Аз моментално си присвоих името и започнах втора част на книгата точно с този герой.

В хода на романа младият Питър Барнс е взет на стоп от поредното превъплъщение на Алма Моубли или друг някой „нощен скитник“. Този път създаването е приело формата на дребен тантурест мъж в синя кола, който е свидетел на Йехова. Той дава на Питър една брошура, за която читателите напълно забравят, потопени в последвалите бурните събития. Строб обаче не я е забравил. По-късно, след като разказва историята си на Дон Уондърли, Питър му показва брошурата, която му е дал свидетелят на Йехова. Заглавието ѝ гласи: **„Доктор Рабитфут ме въведе в грях“**.

Човек не може да не се чуди, дали брошурата, която Строб е купил в лондонския си дом, докато е работил по първата чернова на книгата, не е носила тъкмо това заглавие.

[1] Относно Аркам Хаус — вероятно всеки сериозен любител на фентъзи жанра в Америка притежава поне един от забележителните, подвързани в черно томове на издателството и го счита за едно от съкровищата си. Огъст Дърлет, основател на тази малка издателска къща от Уисконсин, беше писател без особен талант от школата на Синклер Луис, но затова пък абсолютен гений като редактор. Аркам първи публикуваха Х. П. Лъвкрафт, Рей Бредбъри, Рамзи Кембъл и Робърт Блох в книжен формат. И това са само някои от забележителните имена в списъка на Дърлет. Той публикуваше изданията си в ограничени тиражи — от петстотин до две хиляди и петстотин бройки. Някои от тях, като „Отвъд сънната стена“ на Лъвкрафт и „Мрачен Карнавал“ на Бредбъри, днес са колекционерска рядкост. — Б.авт. ↑

[2] Всички цитати от „Джулия“ са взети от превода на Илияна Георгиева. — Б.пр. ↑

[3] В един момент, докато е доста напрегнат, Дон изнася хаотична лекция пред група студенти на тема Стивън Крейн. Между другото описва „Червеният знак за храброст“ като: „Великолепна история за призраци, в която призраците така и не се появяват“. Като имаме предвид своеобразния подход на тази книга към темата за страхливост и смелост, това изречение отлично описва целия роман. — Б.авт. ↑

[4] Най-добрият пример тук е смъртта на Луис Бенедикт. Докато е на лов в гората, той вижда врата, оформена от струпани борови иглички. Той минава през вратата и попада в смъртоносен свят на фантазии. — Б.авт. ↑

[5] На английски името означава „заешко краче“, каквото много хора вярват, че е талисман и носи щастие. — Б.пр. ↑

А сега, нека от призраците се прехвърлим към обичайното им (или ако предпочитате, необичайно) обиталище: призрачната къща. Историите за къщи, обитавани от призраци, са безбройни и повечето не струват („Избата“ на Ричард Леймън е сред неуспешните примери). Но този малък поджанр е произвел и някои забележителни книги.

Няма да отредя на призрачната къща собствена карта в свръхестествената колода карти Таро. Предлагам просто да разширим малко полето на интереса си и да приемем, че сме открили поредния извор, който храни митологичното море. Поради липса на по-добро име, нека наречем този конкретен архетип Лошото място — термин, в който е вложено много повече от съборетината в края на улица Мейпъл с обрасла морава, натрошени прозорци и изгнила табела „Продава се“.

Нямам за цел, нито на мен се пада да обсъждам тук собствените си текстове, но читателите ми ще знаят, че аз самият съм си имал работа с Лошото място на два пъти — веднъж заобиколно в „Сейлъмс Лот“ и веднъж директно в „Сиянието“. Интересът ми към тази тема се породил, когато като деца с един мой приятел решихме да разгледаме местната *призрачна къща* — рушаща се постройка на улица Дийп Кът в родния ми град Дъръм, Мейн. Както е обичайно за такива изоставени къщи, тя беше известна с името на последните си обитатели. Затова всички в града я знаеха като къщата на Марстън.

Тази съборетина се извисяваше на хълм, достатъчно високо, за да има изглед над целия ни квартал, известен като Методисткия ъгъл. Беше пълна с възхитителни боклуци — медицински бутилки без етикети, в които все още имаше остатъци от странни, вонящи течности, купища плесенявали списания („**Японците се измъкват от дупките си на остров Иво!**“ провъзгласяваше заглавието на пожълтял брой на сп. „Аргози“), пиано с поне двадесет и пет безмълвни клавиша, портрети на отдавна мъртви хора, чиито очи изглежда те следваха, където и да мръднеш, ръждясали прибори и остатъци от мебели.

Вратата беше заключена и върху нея беше закован знак „*Влизането забранено*“ (толкова стар и избледнял, че едва се четеше), но това не ни спря. Такива знаци рядко спират което и да е самоуважаващо се десетгодишно хлапе. Просто се промъкнахме през един отключен прозорец.

След като подробно огледахме долния етаж (и установихме с абсолютна сигурност, че откритите старомодни кибритени клечки със сяра не палят, а само издават ужасна миризма), се качихме горе, без да забележим, че брат ми и братовчед ми, съответно две и четири години по-възрастни от нас, са ни последвали в къщата. Докато ние оглеждахме спалните на втория етаж, те двамата почнаха да дрънкат ужасни, разстроени акорди на пианото долу.

Приятелят ми и аз изкрещяхме и се сграбчихме един друг — за момент бяхме изцяло обзети от дълбок ужас. След това чухме онези двама тъпчовци да се хият долу и се спогледахме със засрамени усмивки. Нищо страшно — само две по-възрастни момчета, които са си наумили да изкарат добрия стар ирландски акъл на две по-малки хлапета. Не, нищо страшно, наистина, но не мисля, че някога се върнахме в къщата. Със сигурност не и след мръкнало. Защото там можеше да има... неща. При това къщата дори не беше истинско Лошо място.

Години по-късно прочетох една статия, където се развиваше теорията, че т.нар. *призрачни къщи* са всъщност психични акумулатори, попиващи и запазващи емоционалния заряд на обитателите си, както батерията запазва електрическия заряд. Така че, продължаваше статията, феноменът, известен като *явяване на призрци*, може да е някакъв вид свръхестествена проекция на запазени гласове и лица, част от минали събития. А причината толкова призрачни къщи да бъдат избягвани и да си спечелят славата на Лошо място, се дължи на факта, че най-силни са най-първичните емоции — гняв, омраза и страх.

Аз лично не приех идеите, описани в статията, като абсолютна истина — мисля, че писателите, които описват психични феномени в своята проза, са длъжни да се отнасят към тях с нужното уважение, но не и да благоговаят пред тях, като пред висша истина. Идеята обаче ми се стори интересна, а и ми напомни нещо, което съм забелязал от личен опит — че миналото е призрак, който така и не оставя настоящето намира. Като добавите към това и усърдното ми методистко възпитание, аз почнах да се чудя дали призрачните къщи не могат да се превърнат в нищо като символ за неизкупения грях — идея, която се оказа ключова при създаването на „Сиянието“.

Идеята като цяло ми хареса, без да вземаме предвид каквито и да било символични препратки, защото винаги ми е било трудно да разбера защо мъртвите биха искали да се навъртат около някоя стара изоставена къща, подрънквайки вериги и стенойки злокобно, за да плашат посетителите... ако биха могли да отидат другаде? Струваше ми се адски досадно съществуване. Теорията, описана в статията, позволяваше да се

предположи, че обитателите действително са изчезнали, като са оставили след себе си само психичния си отзвук. Но дори и така да е, това не значи, че остатъчното присъствие не би могло да е изключително зловредно, както люспите оловна боя са вредни за деца, които ги поглъщат години, след като стените са били боядисани.

Благодарение на онази детска случка в къщата на Марстън, на прочетената статия и на факта, че известно време изнасях лекции на тема „Дракула“ на Брам Стокър, се роди домът Марстън, който се извисява над измисленото градче Джирюзълмс Лот, недалеч от гробището Хармъни Хил. Но „Сейлъмс Лот“ е книга за вампири, не за призраци. Домът Марстън е само реквизит, вид готическа притурка. Къщата няма кой знае каква роля, освен да внася нужната атмосфера (в екранизацията на Тоуб Хупър на къщата беше отделено малко повече внимание, но основната ѝ функция все така беше да се извисява на хълма и да изглежда мрачно). Аз обаче се върнах към идеята за къщата като психически акумулатор и опитах да напиша история, която се върти около нея. Събитията в „Сиянието“ се случват в сърцето на т.нар. Лошо място — не призрачна къща, а цял обитаван от призраци хотел, където почти всяка стая прожектира свой собствен ужасен психичен запис.

Няма нужда да уточнявам, че Лошите места не се изчерпват с призрачни къщи и хотели. Съществуват хорър истории за обсебени от призраци гари, автомобили, ливади, офис сгради. Списъкът е безкраен и вероятно се простира назад чак до първобитния човек, който се изнесъл от пещерата си, защото някъде в дъното, сред сенките, чул нещо, което звучало като гласове. Дали гласовете са истински или е само свистенето на вятъра, е въпрос, който хората си задават и до днес в тъмните нощи.

Тук бих искал да разгледам две истории, които се занимават с архетипа на Лошото място — едната е добра, другата е превъзходна. И в двете си имаме работа с призрачни къщи, което не е необичайно. Призрачните коли и гари са плашещи, но домът е мястото, където се предполага да свалим бронята и да захвърлим щита. В домовете си ние си позволяваме да сме абсолютно уязвими — събличаме се и заспиваме, без никой да бди над нас (освен може би онези все по-популярни уреди — детекторът за дим и алармата против крадци). Робърт Фрост беше казал, че домът е мястото, където са длъжни да те приемат, когато се появиш. Старите афоризми твърдят, че домът е там, където е сърцето, че няма друго място като дома, че само любовта може да превърне една къща в дом. От нас се изисква да поддържаме жив огъня в домашното огнище, а в края на успешна мисия бойните пилоти съобщават по радиото, че се връщат „у дома“. И дори да сте странник в чужда земя, непременно ще намерите

ресторант, който временно да облекчи носталгията ви по дома, като потуши глада ви с домашно готвена храна.

Нека припомним, че хорър историята е студено докосване сред познатата обичайна обстановка, а добрият хорър превръща студеното докосване във внезапно, неочаквано сграбчване. Когато се приберем къщи и завъртим ключа на входната врата, ни се ще да мислим, че оставяме бедите отвън. Добрата история за Лошото място нашепва, че не заключваме страшния свят навън, а се заключваме вътре с него.

И двете подбрани истории се придържат стриктно към обичайната формулировка на призрачната къща — наблюдаваме поредица обсебвания, които заедно усилват идеята, че къщата е Лошо място. Може да се каже, че най-точното определение на призрачната къща би било *къща със съмнителна история*. Авторът трябва да постигне повече от това да събере група карикатурни призраци с подрънкващи вериги, врати, които се затръшват или разтварят сами посред нощ и разни странни шумове от мазето или тавана (таваните са особено предразполагащи за малко приглушен, пулсиращ страх — кога за последен път сте се лутали по тавана със свещ в ръка заради спрелия ток, докато навън фучи есенен вятър?) — историята за къщата, обитавана от призраци, трябва да има исторически контекст.

И двете книги — „Съседската къща“ на Ан Ривърс Сидънс (1978 г.) и „Свърталище на духове“ на Шърли Джаксън (1959 г.) — осигуряват такъв исторически контекст. Джаксън го прави още с първия абзац на романа си, описвайки мотива на историята си лирично и мечтателно:

Никой жив организъм не може да запази за дълго разсъдъка си в условия на абсолютна реалност. Дори чучулигите и щурците, предполага се, понякога сънуват. Хил Хаус, изгубила своя разсъдък, се извисяваше сама пред хълмове си, изпълнена с мрак. Къщата беше стояла на това място осемдесет години и можеше да остане там още осемдесет. Вътре стените се издигаха право нагоре, тухлите бяха чинно подредени, подовете бяха солидни, вратите прилежно затворени. Тишина покриваше плътно дървено-каменната структура на Хил Хаус и обитателят ѝ, каквото и да беше той, я обхождаше сам.

Мисля, че едва ли може да се намери в английския език описателен пасаж по-елегантен от този. Това е един вид тихо прозрение, на което всеки

писател се надява: думи, които някак надхвърлят думите, думи, които заедно дават повече от сбора на отделните части. Да се анализира такъв абзац е дребнаво и долнопробно и трябва да се върши само от колежански професори — онези хербаристи на литературата, които, като видят красива пеперуда, изпитват нуждата да я подгонят с мрежа, да я хванат, да я убият с капка хлороформ, да я забодат на бяла дъсчица и да я изложат в стъклена витрина, където тя ще е красива... и мъртва като конски фъшкии.

След това важно уточнение, нека направим един малък анализ на абзаца. Обещавам да не го убивам и забощавам на дъсчица — нямам нито уменията за това, нито желанието (но вземете която и да е дипломна работа в областта на английската и американска литература и ще откриете изобилие от мъртви пеперуди, повечето убити грозно и забодени на дъсчица несръчно). Само ще зашеметим нашата пеперуда за момент и после ще я пуснем да отлети.

Искам само да ви обърна внимание колко *много* неща постига този едничък абзац. Започва с намека, че Хил Хаус е жив организъм; съобщава ни, че този организъм не съществува в условия на абсолютна реалност; че, понеже не спи, е изгубил разсъдъка си (макар че е възможно тук да откривам нещо, което госпожа Джаксън не е вложила в текста си). Абзацът ни казва колко време продължава тази история, като незабавно установява онзи исторически контекст, така важен в историите за призрачни къщи. За финал, абзацът ни съобщава, че нещо броди из стаите и залите на Хил Хаус. И всичко това само в няколко изречения.

Джаксън прави и един много тревожен намек — че на пръв поглед Хил Хаус изглежда съвсем наред. Къщата няма нищо общо със зловещата къща на Марстън в „Сейлъмс Лот“ с нейните заковани прозорци, полуразрушен покрив и олющени стени; не е разпадащата се неприветлива постройка в края на задължителната сляпа улица, по която децата мятат камъни през деня и се страхуват да припарят нощем. На вид Хил Хаус изглежда доста добре. Но пък то и Норман Бейтс изглежда съвсем наред, поне на пръв поглед. В Хил Хаус не се усещат студени течения, но мястото (а вероятно и онези, достатъчно глупави да го посетят) не съществува в условия на пълна реалност; то не спи — следователно не е нормално. И изглежда то убива.

Ако Шърли Джаксън ни снабдява с нужната история — с нещо като свръхестествен генезис — като начална точка на разказа си, то Ан Ривърс Сидънс ни представя самия генезис.

„Съседската къща“ е роман, представен от първо лице чрез разказвачката Колкит Кенеди, която, заедно със съпруга си Уолтър, живее в съседство с призрачната къща. Ние ставаме свидетели на *техния* живот и на

начина, по който тяхното мислене се променя в резултат от близостта на онази къща, чак докато Колкит и Уолтър усетят непреодолимия подтик сами да „присъпят в историята“. Това се случва в крайно удовлетворителния финал на книгата, но през по-голямата част от романа Колкит и Уолтър са само странични наблюдатели. Книгата е разделена три доста дълги части, всяка от тях обособена история сама по себе си. Запознаваме се историите на семейство Харалсън, семейство Шийхан и семейство Грийн и наблюдаваме съседската къща предимно чрез техните преживелици. С други думи, ако свръхестественият генезис в „Свърталище на духове“ — невестата, чиято карета се преобърнала и я убила мигове, преди да види новата си къща — е само фон на историята, „Съседската къща“ можеше спокойно да се казва „Как се получава призрачна къща“.

Този подход върши работа за Сидънс, която не пише с красивата простота на госпожа Джаксън, но въпреки това се представя достойно. Книгата е добре планирана и отлично изпълнена („Хора като нас не се появяват по вестниците“, гласи първото изречение от книгата и след това Колкит ни разказва как така една обикновена двойка като нея и съпруга ѝ не само попада във вестниците, но и се оказва отлъчена от съседите си, мразена от брокера на недвижимо имущество и готова да изгори съседската къща до основи). Не става дума за готическо имение, покрито с разпокъсана мъгла, надигнала се от мочурището, няма средновековен ров, крепостни стени и тайни проходи. Пък и как да има, когато действието се развива в предградията на Атланта. В началото на историята призрачната къща дори още не е построена.

Колкит и Уолтър живеят в заможното предградие на Атланта. Механизмът на социалните взаимоотношения в предградието на този обновен южняшки град, където според Колкит много от старите южняшки ценности все още присъстват осезаемо, работи гладко и безшумно, добре смазан с изобилни количества пари. В съседство с техния дом има горист участък, който никога не е бил разработван заради трудния терен. Появява се обаче Ким Дохърти, млад самонадеян архитект. Той построява на този участък съвременна къща, която се вписва в обстановката като в ръкавица. До там, че постройката изглежда някак... жива. Колкит пише за първия път, когато вижда плановете за къщата:

Взе ми дъха. Беше великолепна. Като цяло не съм привърженичка на съвременната архитектура, (но)... Тази къща беше различна. Тя някак те завладяваше и те приласкаваше. Израстваше от нарисуваната пръст като природна сила, която е

лежала, затисната под земята, и е мечтала за слънчеви лъчи неизброими години, в очакване да бъде освободена... Почти не можех да си представя как така ще бъде построена от човешки ръце и машини. Впечатлението ми беше за нещо, което е започнало от семе, пуснало е корени и години наред е раснало под слънце и дъжд, докато се извиси в небето. Поне на скицата горите наоколо обхващаха постройката ненакърнени, като близки спътници. Потокът обикаляше къщата и сякаш подхранваше корените ѝ. Тя изглеждаше... неизбежна.

Обичайните събития следват. Това доскоро подредено Аполониево предградие го чакат интересни Дионисиеви промени. Когато веднъж през нощта Колкит чува сова да се обажда от участъка, където ще бъде построена новата къща, тя неволно връзва възел в ъгъла на чаршафа си против уроки, както я е учила баба ѝ.

Дохърти строи къщата за млада двойка, семейство Харалсън (но би бил също толкова щастлив да я построи и за Адолф Хитлер и Ева Браун, доверява той на семейство Кенеди, които го канят на пиетие — него го интересува къщата, а не собствениците ѝ). Бъди Харалсън е млад адвокат с голям потенциал. Неговата примерна женичка, известна като Пай (противната шегичка на баща ѝ, който я нарича „На татко малкия тиквен пай“), губи първото си дете заради къщата, като помята в четвъртия месец. След това тя губи и кучето си, а накрая, тъкмо вечерта, когато празнуват новия си дом, тя губи и всичко останало.

Семейство Харалсън приключва участието си, пристигат семейство Шийхан. Бък и жена му Анита се опитват да се възстановят след смъртта на единствения си син, загинал в катастрофа на военен хеликоптер във Виетнам. Анита, която е получила психична криза след загубата му (която твърде удобно се връзва със смъртта на баща ѝ и брат ѝ в подобен инцидент години по-рано), започва да вижда ужасната смърт на сина си, излъчена по телевизора в къщата. Съсед, който в момента помага с нещо, също вижда част от това смъртоносно предаване. Случват се и други неща... следва кулминация... и с това приключва участието на семейство Шийхан. И накрая, но съвсем не на последно по страховитост място, се включват семейство Грийн.

Ако всичко това ви звучи доста познато, то в това няма нищо чудно. „Съседската къща“ е рамкова история, такава, каквото вероятно Чосър би написал, ако някога беше списвал за „Странни истории“. Това е тип хорър история, която по-често откриваме във филмите, отколкото в романите или

разказите. Всъщност филмовите творци изглежда са опитали да приложат на практика една максима, която критиците на жанра застъпват от години — че хорър историята е най-ефективна, когато е кратка и по същество (повечето хора свързват тази максима с По, но Колридж го е изпреварил, а и По предлага насоки за писателите от всеки жанр, не само за авторите на свръхестественото и окултното). Оказва се обаче, че тази теоретична максима се проваля, когато е приложена на практика. Повечето хорър филми, които опитват да използват този рамков модел, в който да вместят три или четири кратки истории, имат съмнителен успех^[1].

Ефективна ли е „Съседската къща“? Мисля, че да. Вероятно не толкова, колкото би могла да бъде и читателите вероятно остават раздвоени относно Уолтър и Колкит Кенеди по съвсем погрешни причини, но все пак, книгата е ефективна.

Самата Сидънс пише:

[Съседската къща] се появи вероятно, защото винаги ми е бил интересен хорър жанрът и окултното или както искате го наречете. Мисля, че повечето от любимите ми писатели са се захващали да пишат истории за призраци: Хенри Джеймс, Идит Уортън, Натаниел Хоторн, Дикенс и пр. Освен това съвременните автори в жанра са ми също толкова интересни, колкото и класиците. „Свърталище на духове“ на Шърли Джаксън е вероятно най-съвършената история за обитавана от призраци къща, която съм чел, а моят личен любимец е завладяващият кратък разказ на М. Ф. К. Фишър „Изгубени, пропаднали, откраднати“.

Въпросът е в това, че, както всеки предговор на всеки сборник с хорър разкази твърди, историите за призраци са вечни. Намират място във всяка култура, класа и среда, имат директен достъп до онова чувствително място в основата на гръбнака и незабавно се свързват с онази прегърбена фигура дълбоко у нас, която все още се вижда ужасена покрай огъня, отвъд тъмния вход на пещерата. Както всички котки в тъмното са сиви, така и всички хора се страхуват от мрака.

Призрачната къща за мен винаги е била символ на чистия хорър. Може би, защото за една жена къщата значи толкова много: тя е нейното владение, нейна отговорност, нейно удобство — целият ѝ свят... поне за повечето от нас е така, независимо дали го осъзнаваме или не. Къщата е продължение

на самите нас, тя кънти в отговор на един от най-първичните акорди, които човек някога ще чуе: Моето убежище. Моята земя. Моята втора кожа. Моето. Толкова дълбоко заложен е този инстинкт, че оскверняването, поругаването на дома, превземането му от някаква чужда сила, предизвиква ужас и отвращение до мозъка на костите. Усещането е не просто страшно, то е... взломно, сякаш в дома се е промъкнал лукав, ужасен крадец. Обсебената къща е едно от най-противоестествените неща в света и е толкова по-страховита за обитателите си.

Реших да пиша за новопостроена къща, която е, така да се каже, злокачествена, по простата причина, че исках да проверя дали мога да напиша хубава история за призраци. Бях изтощена след две години тежко, сериозно, „писателско“ писане, но все пак имах желание да работя и си мислех, че писането на призрачна история ще е забавно. И докато се оглеждах за идея, която да улови вниманието ми, един млад архитект купи гористия терен в съседство с нас и започна да строи съвременна къща. Моят работен кабинет, на горния етаж в старата ни къща, гледаше точно към съседския терен. Седях, загледана през прозореца, виждах как дивите гори и хълмове отстъпват място на новата къща и един ден неизбежното „Ами ако“, което дава начало на всеки писателски проект, ме споходи и с това се почна. Ами ако, помислих си, вместо призрачен древен манастир на брега на Корнуол или предреволюционна фермерска къща в окръг Бък с неколцина посетители, или дори вместо развалините на старо колониално южняшко имение, обитавано от призрачна дама в рокля с кринолин, ридаеща по изгубения си свят, вземем една чисто нова, съвременна постройка, издигаща се в заможено предградие на голям град? Хората не се учудват на призраци в манастирите, фермерските къщи и плантациите. Но една съвременна къща? Няма ли това да направи историята още по-злокобна и противна? Да осигури контраст, който да усили ужаса? Реших, че ще стане точно така.

Не съм сигурна как реших, че къщата ще привлича хората с абсолютната си прелест, а после ще обръща най-потайните им слабости, най-уязвимите им черти срещу тях самите. Струваше ми се, че в днешния прагматичен свят един традиционен призрак би изглеждал смехотворно. В предградието, което си представих, хората не вярваха в такива неща, това за тях би

било почти неприлично. Един обичаен таласъм би бил освиркан и изгонен от квартала. Какво тогава можеше да въздейства на моите полуизтънчени обитатели на предградието? Какво би нарушило техните взаимоотношения, би разбило защитата им и би се промъкнало под градската им фасада? Трябваше да е нещо различно за всеки отделен случай. Всеки човек има собствен вграден паникбутон, който събужда ужаса. Ако една къща може да го напипа и натисне, тогава ще имаме съвсем достоверен случай на чисто градска страхотия.

Сюжетът на книгата се появи наведнъж, почти изцяло завършен и с изключителни подробности, сякаш вече съществуваше някъде и само чакаше да бъде открит. Целият замисъл на „Съседската къща“ отне един ден. Всичко изглеждаше много забавно и аз се захванах да я напиша с леко сърце, защото ми се струваше, че ще е съвсем лесна за писане книга. И в известен смисъл беше точно така — това са моите хора. Аз принадлежа в техния свят. Познавам ги из основи. Разбира се, повечето герои са карикатурни. Слава богу, познатите ми като цяло са доста по-ексцентрични и не толкова непоклатимо тесногръди като героите ми. Но трябваше да ги създам такива, за да усиля ефекта и обрисуването им се случи почти от само себе си.

Защото в основата на книгата, разбира се, е не толкова къщата с нейната особена, плашеща сила, а ефектът, който тя оказва върху квартала и върху взаимоотношенията между съседи, приятели и семейства, принудени да се изправят пред нещо съвсем налудничаво. За мен тъкмо в това винаги се е изразявала силата на свръхестественото — то напада и разбива връзките между хората и техните близки, между хората и техния свят и донякъде, между хората и тяхната най-съкровена същност. Такова разрушително нападение ги оставя беззащитни и сами, виещи от страх пред онова, в което са били принудени да повярват насила. Защото вярата е най-важна, вярата е всичко. Без вяра, няма страх. Страхът е толкова по-голям, когато един съвременен образован човек, обграден с привилегиите и отличителните знаци на *добрия живот* и обременен с остър, прагматичен, модерен ум се сблъска ужаса на едно напълно чуждо, необуздало зло. Какво знае той за всичко това, какво общо има то с него? Какво общо има неизразимото и невероятното с втори дом, с данъчни облекчения и частни

училища за децата, с деликатесни пастети и скъпи коли? Ако един по-примитивен човек види мъртвите да се завръщат, той ще се разкрещи и ще ги посочи на всички. Ако съседът му види какво се случва, той ще крещи с него. Но ако някой жител на изисканите предградия попадне на таласъм отвън, до джакузито, и направи грешката да го спомене следващия ден на тенис корта, реакцията на съгражданите му ще го смрази на място. Той ще бъде изоставен съвсем сам в своя ужас, отлъчен от всички останали, което само ще удвои мъките му. Реших, че от това щеше да излезе чудесна история.

И мисля, че наистина се получи — историята си я бива. Но едва сега съм в състояние да чета книгата безпристрастно. След като бях написала към една трета от съдържанието, писането престана да бъде лековато и забавно и стана колкото потискащо, толкова и обсебващо. Осъзнах, че съм се захванала с нещо мащабно и трудно, в което няма нищо забавно. Наранявах и унищожявах хора или позволявах да бъдат наранени и унищожени, което е същото нещо. У мен все още са живи някакви остатъци от пуританска етика и мнителен калвинистки морал, които настояват, че за **ВСИЧКО ТРЯБВА ДА СИ ИМА ПРИЧИНА**. Не ми харесва нещата да се случват необосновано. Злото не може да остава ненаказано, макар да осъзнавам, че това се случва всеки ден. За всяко Лошо Нещо, според мен, трябва да има ден на възмездие, макар да нямам представа дали това е моя силна или слаба черта. Във всеки случай такава една нагласа не позволява да се пише особено деликатно, но пък аз не се имам за *изтънчен* автор. И така „Съседската къща“ се оказа много сериозно начинание за мен. Знаех, че Колкит и Уолтър Кенеди, които наистина харесвах, щяха да бъдат съсипани от къщата, която те на свой ред щяха да унищожат в края на книгата, и откривах истинско кавалерство във факта, че, макар те самите също да осъзнаваха какво ще им се случи, това не беше достатъчно да ги спре. Радвах се, че няма да избягат. Мога само да се надявам, че ако някога се окаже изправена срещу такава колосална заплаха и с толкова ограничен избор, аз също ще имам смелостта и благородството да постъпя като тях. Говоря за героите си сякаш са извън моя контрол, защото през по-голямата част от процеса на писане усещах, че е точно така, че изходът е неизбежен. Това беше заложено още в първата страница на книгата. Нещата се случиха по този начин, защото точно това би

се случило с тези хора, на това място, по това време. Това ме изпълни с особено удовлетворение, което не мога да кажа за всичките си книги. И затова вярвам, че книгата се получи сполучлива.

На най-първичното си ниво, книгата работи ефективно като хорър история, породена от съпоставянето на неимоверно страховитото с напълно обикновеното. Иначе казано, това е онзи великолепен синдром на Хенри Джеймс *страхотии посред бял ден*. „Бебето на Розмари“ е абсолютният шампион в тази категория и точно този ефект аз искрено се стараех да постигна. Харесва ми също, че повечето герои, поне за мен, са доста симпатични хора и това усещане не е изчезнало толкова време, след като съм написала книгата и след като съм я препрочела толкова пъти. Бях много загрижена какво се случва с хората, които изписвах на страниците си, и все още се вълнувам за тях.

Може би успехът на книгата се дължи и на това, че е напълно съвременна хорър история. Може би това е бъдещето на жанра. Това, което ще ви види сметката в този великолепен нов свят, не са таласъмните, които бродят из къщата посред нощ, а самата къща. В един свят, където самият пълнеж на живота ви, скелетът на вашето съществуване, биват покварени и се израждат, вероятно единственото, на което все още можете да разчитате, е някаква вродена почтеност, заложена дълбоко у всеки от нас. В известен смисъл, не мисля, че това е толкова лошо.

Фразата, която лично на мен ми направи особено впечатление в анализа на Сидънс на собствената ѝ творба, е: „Откривах истинско кавалерство във факта, че, макар те самите също да осъзнаваха какво ще им се случи, това не беше достатъчно да ги спре“. Това звучи като чисто южняшки сантимент и независимо от нейната женственост, Ан Ривърс Сидънс попада тъкмо в групата на южняшките готически автори.

По собствените ѝ думи, тя се е отървала от развалините на старата плантация, което е вярно, но в по-общ смисъл „Съседската къща“ е същото полуразрушено имение, което привидно разнообразни, но по същността си близки автори като Уилям Фокнър, Хари Крус и Фланъри О’Конър — вероятно най-добрият автор на кратки истории в следвоенна Америка — са обитавали преди нея. Това е място, където дори откровено некадърен писател като Уилям Брандфорд Хюи се е подслонявал понякога.

Ако южняшките похвати са един вид незасята нива, то тогава почти всеки писател, без значение добър или лош, който има дълбок усет за южняшките нрави, може да посади семена и да ги отгледа. Като пример за това ви препоръчвам романа „Подлъганият“ на Томас Кълинан (по който режисьорът Дон Сийгъл направи приемлива екранизация с Клинт Ийстуд). Това е роман, който е написан „доста добре“, както се изразява един мой приятел, което, разбира се, означава „нищо особено“. Не е Сол Белоу, нито Бърнард Маламуд, но поне не е и съвсем за изхвърляне, подобно писанията на хора като Харолд Робинс и Сидни Шелдън, които, очевидно, не различават добре балансирана проза от пица с лайна и аншоа. Ако Кълинан беше решил да напише по-традиционен роман, той не би привлякъл ничие внимание. Вместо това, той развихря тази налудничава готическа история за войник от южната федерация, който губи краката си, а накрая и живота си, в ръцете на смъртоносните милосърдни ангели, обитаващи изоставено девическо училище или каквото е останало от него след марша на Шърман към океана. Това е малкият отрязък от незасятата нива, която Кълинан е отделил за себе си — нива, която винаги е била изключително плодородна. Човек се изкушава да си мисли, че извън американския Юг от такава идея биха израснали само бурени. В тази богата почва обаче израства силна, красива лоза — читателят е хипнотизиран от страхотиите, които се случват в това забравено училище за млади девиси.

Уилям Фокнър от друга страна е посял много повече от няколко семена. Той лично е засадил цялата градина и всичко, към което е посегнал след 1930 г., когато окончателно се е обърнал към готическата форма, изглежда е избуяло. Същността на южняшката готика на Фокнър според мен се проявява в „Убежище“, когато Попай стои на ешафода, тъкмо преди да бъде обесен. Той е сресал косата си прилежно за случая, но сега, с примка около врата и ръце, вързани на гърба, британът му е паднал в очите. Той тръска глава, в опит да вдигне кичурите нагоре. „Сега ще ти оправя косата“, казва езекуторът и дръпва лоста на бесилото. Попай така си и отива от света, с коса, паднала на лицето. Убеден съм с цялото си сърце, че никой, роден на север от линията Мейсън-Диксън, не би могъл да замисли такава сцена или да я напише като хората, ако въобще му хрумне. Същото се отнася за протяжната, зловеща, мъчителна сцена в чакалнята на доктора, с която започва „Откровение“ на Фланъри О’Конър. Не съществуват такива чакални извън южняшкото въображение. Исусе, каква групичка само.

Думата ми е, че южняшкото въображение е стряскащо буйно и плодородно и това важи с особена сила, когато бъде канализирано в готическия жанр.

Семейство Харалсън, първите обитатели на Лошото място в романа на Сидънс, показва как авторката е впрегнала собственото си готическо въображение на работа. Пай Харалсън, абсолютно съвършената невръстна невеста, упражнява някакво нездраво влияние върху баща си, едър сприхав мъж от дълбокия юг. Пай изглежда е съвсем наясно, че тримата със съпруга ѝ, образуват триъгълник, в който тя е на върха, а Бъди и татенцето са в двата долни ъгъла. Тя ги манипулира умело, а къщата е само поредната пионка в тази нейна връзка с баща ѝ, изтъкана от любов-омраза-любов („Тази тяхна смахната работа“ небрежно споменава един от героите). Към края на първия си разговор с Колкит и Уолтър, Пай жизнерадостно съобщава: „Ооо, татко просто ще намрази тази къща! Със сигурност ще побеснее!“

Междувременно Бъди си е спечелил благоразположението на Лукас Абът, нов съдружник в адвокатската фирма, където работи. Абът е северняк и между другото дочуваме, че е напуснал Ню Йорк след някакъв скандал: „... нещо с някакъв чиновник“.

Съседската къща, която обръща най-съкровениите слабости на хората срещу тях, както самата Сидънс посочва, слива всички тези елементи гладко и ужасяващо. Към края на тържеството по случай нанасянето в новата къща, Пай започва да крещи. Гостите се втурват да видят какво се е случило. Заварват Бъди Харалсън и Лукас Абът голи и прегърнати в стаята, където са прибрани палтата на гостите. Бащата на Пай ги е открил първи и моментално се е строполил на пода, поразен от смъртоносен инфаркт, а неговата малка Пай крещи ли, крещи.

И това ако не е южняшка готика, а?

Елементът на ужаса в тази сцена (която някак ми напомня на онзи кръвосмразяващ момент в „Ребека“, когато безименната разказвачка втрещява всички гости, като се появява по стълбите, облечена в същия костюм, който е носила и ужасната първа съпруга на Максим) се състои в това, че социалните норми не просто са били нарушени, а направо взривени пред смаяните ни лица. Сидънс се справя с тази конкретна бомба безупречно. Това е ситуация, в която всичко, което може да се обърка, се обърква едновременно. Животи и кариери са съсипани безвъзвратно за секунди.

Не е необходимо да се анализира психиката на хорър писателя. Нищо не е по-скучно или досадно от въпросите: „*Защо сте толкова особен?*“ и „*Да не би майка ви да се е изплашила от двуглаво куче, докато е била бременна с вас?*“. И аз няма да правя подобен анализ тук. Ще кажа само, че стряскащият ефект на „Съседската къща“ до голяма степен се дължи на това, че авторката отлично познава социалните ограничения. Всеки хорър писател им ясна, вероятно дори морбидно свръхразвита представа за това

къде свършва социално (или морално, или психологически) приемливото и къде почва великата пустош на Табуто. Сидънс има по-добър усет за разграничаване на социално приемливото от социално ужасяващото от повечето писатели (естествено, без да забравяме Дафни дьо Мюрие) и се обзалагам, че от малка са я учили да не се храни с лакти на масата... нито да прави извратена любов в гардеробната.

Тя се завръща към нарушените социални норми отново и отново (както го прави и в по-ранната си книга за американския юг, без свръхестествена тематика, „Хотел Самотно сърце“) и на най-рационалното ѝ, символично ниво „Съседската къща“ изглежда представлява хорър-сатиричен социален трактат за порядките и нравите на умерено заможните жители от предградията. Но под всичко това бие силното сърце на южняшката готика. Колкит ни казва, че не може да понесе да сподели с най-близката си приятелка какво е видяла в деня, когато Анита Шийхан окончателно и безвъзвратно губи разсъдъка си, но нищо не я спира да разкаже на нас, с ярки, стряскащи подробности. Ужасена или не, Колкит е видяла всичко. В началото на книгата тя сравнява „Новия Юг и Стария Юг“ и целият роман, изглежда, се явява такова общо сравнение. На повърхността виждаме задължителните „мерцедеси с тютюнев цвят“, ваканциите в Очо Риос и коктейли Блъди Мери, обилно посипани с пресен копър в бар Риналди. Но подмолната скрита сърцевината на този роман, която му придава такава първична груба сила, е Старият Юг — цялата южняшка готика. Под повърхността „Съседската къща“ изобщо не се намира в модерно предградие на Атланта. Под повърхността тя е разположена в сърцето на отблъскващата, сумрачна територия, очертана отлично от Фланъри О'Конър. Ако се вгледаме по-внимателно под фасадата на Колкит, ще открием О'Конървата госпожа Търпин, изправена наред кочината, очакваща да я споходи просветление.

Ако книгата има някакъв по-сериозен проблем, то това е начинът, по който ние възприемаме Уолтър, Колкит и третата най-важна героиня, Вирджиния Гътри. Ние не изпитваме особена симпатия към тях. И макар да не е задължително героите да са симпатични, на читателите може да им е трудно да разберат защо Сидънс толкова си ги харесва, както сама заявява. През по-голямата част от повествованието самата Колкит е доста неприятна: суетна, обзета от класови и финансови предразсъдъци, сексуално ограничена, но с подсъзнателен стремеж към ексхибиционизъм. „Ние обичаме животът ни и вещите ни да работят гладко“, заявява тя още в началото с влудяващо самодоволство. „Хаосът, насилието, безредиците, безумието ни разстройват. Но не ни плашат, защото ние сме отлично запознати с тях. Гледаме новини, активно участваме в личната си форма на

доста либерална политика. Знаем, че сме си построили защитна черупка, но сме работили здраво за средствата, чрез които да си я позволим и сами сме си я избрали. Така че със сигурност имаме право да постъпим така.“

В интерес на истината, това начало цели да ни подготви за промените, които ще се случат с Колкит и Уолтър в резултат от свръхестествените безредици в съседство — онази проклетата къща, по думите на Боб Дилън, „връща всичко обратно у дома“. Сидънс несъмнено се опитва да ни каже, че постепенно семейство Кенеди се озовава на ново ниво на социално самосъзнание. След епизода със семейство Шийхан, Колкит казва на мъжа си: „Знаеш ли, Уолтър, ние никога и за нищо не сме си залагали главите. Никога не сме рискували нищо, наистина ценно. Винаги сме вземали най-доброто, което животът е могъл да ни предложи... и никога не сме се отплащали.“ Ако това е така, значи Сидънс постига пълен успех. Накрая семейство Кенеди заплащат с живота си. Проблемът на романа е, че от гледна точка на читателите, платената цена напълно покрива задълженията.

Мнението на самата Сидънс за значението на израсналото социално самосъзнание на семейство Кенеди е доста по-мътно, отколкото ми се ще да бъде. Ако промяната ги прави победители, то победата им е Пирова. Собственият им свят е разрушен от убеждението, че трябва да предупредят света за съседската къща, но това убеждение явно не им помага да постигнат вътрешен мир и в крайна сметка книгата, изглежда, заявява, че победата им е куха и безсмислена.

Колкит не си слага просто широкополата шапка, когато излиза в градината. Тя си слага *мексиканската* широкопола шапка. Тя с основание се гордее от работата си, но читателят може да се почувства неловко, изправен пред нейната невъзмутима увереност във външния ѝ вид: „Имам всичко, което искам, и не се нуждая от ласкателствата на всеки младок, макар че, да си призная, съм се радвала на вниманието на неколцина в моята агенция.“ Знаем, че изглежда добре в прилепнали джинси, самата Колкит услужливо ни го посочва. И не можем да се отърсим от усещането, че, ако книгата беше написана година-две по-късно, Колкит щеше да се хвали, че изглежда добре в прилепналите си джинси Келвин Клайн. Работата е там, че тя не е човек, на когото повечето хора биха симпатизирали с готовност, но дали личните ѝ слабости помагат или пречат на гладкото спираловидно пропадане на романа към пълната катастрофа, е нещо, което всеки читател трябва да реши за себе си.

Друг проблем на книгата е диалогът. В един момент Колкит прегръща новопристигналата Анита Шийхан и ѝ казва: „Отново добре дошла в квартала, Анита Шийхан. Понеже ти си съвсем ново лице и дама, която аз изключително харесвам, се надявам да си много, много щастлива тук.“ Не

се заяждам със самото пожелание. Просто се чудя дали реалните хора, даже на юг, наистина се изразяват така.

Въобщо, да обобщим: главният проблем на „Съседската къща“ е твърде неясното развитие на героите. По-малък проблем е свързан със самото изпълнение — той се забелязва предимно в диалозите, понеже речта на разказвачката е приемлива, а описанията някак странно красиви. Но като готически роман, книгата е несъмнен успех.

А сега нека да изкажа мнението, че „Съседската къща“ на Ан Ривърс Сидънс, при всичките ѝ възможни недостатъци, в допълнение към ролята ѝ на южняшка готика, постига успех на едно много по-важно равнище. Тя е отличен пример за онова, което Ървинг Мейлин нарича „новата американска готика“. Към същата категория спада и „Призрачна история“ на Строб, макар че той явно доста по-добре осъзнава с какъв рядък и ценен звяр се е захванал (това най-ясно си личи заради употребата на мита за Нарцис и страховитата роля на смъртоносното огледало).

Джон Дж. Парк е възприел идеята на Мейлин за новата американска готика в една статия, включена в „Критика: Анализи на модерната художествена литература“^[2]. Статията на Парк разглежда романа „Слънчевият часовник“ на Шърли Джаксън, но неговият анализ на тази книга може да се приложи за цяла поредица американски призрачни и хорър истории, включително някои от моите собствени. Ето как Парк предава в статията си списъка на Мейлин със „съставки за рецептата“ на модерната готика.

Първо, един микрокосмос служи като арена за сблъсък на изключителни сили. В случая с книгата на Сидънс, този отрязък от света е съседската къща.

Второ, готическата къща служи като символ на деспотизъм, ограничаване и обсебващ нарцисизъм. В случая изглежда Парк и Мейлин използват „нарцисизъм“ в смисъл на все по-маниакално задълбочаване в собствените проблеми, затваряне навътре в личността, вместо развитие навън. Героите на новата американска готика са напълно откъснати от света и чрез една евтина психологическа имитация, физическата околна среда отразява затварянето на героите в себе си — както това се случва в „Слънчевият часовник“^[3].

Това е вълнуваща, фундаментална промяна в готическата символика. Преди време критиците са приемали Лошото място като символ на утробата — т.е. предимно сексуален символ, което превърнало готиката в безопасен начин да се говори за сексуални страхове. Парк и Мейлин твърдят, че новата американска готика, създадена в двадесетте години след публикуването на

„Свърталище на духове“ на Шърли Джаксън, също използва Лошото място като символ на сексуални интереси и страхове, но интересът е към личността и страхът е от личността. Ако някой ви попита защо интересът към хорър литературата и към страшните филми в последните пет години толкова се е повишил, можете да им кажете, че повишеният интерес към хорър жанра в края на седемдесетте и началото на осемдесетте съвпада с развитието на такива терапии като ролфинг и първичен писък^[4] и че повечето популярни филми на ужасите като „Екзорсисът“ и „Те дойдоха отвътре“ на Кроненбърг са примери от новата американска готика, където вместо символична утроба, имаме символично огледало.

Това може да ви звучи като камара академични дивотии, но не е така. Целта на хорър литературата е не само да изследва табутата, но и да утвърди собственото ни доволство и положителна нагласа към статуквото като ни демонстрира преувеличени версии на възможните неприятни алтернативи. Подобно на най-страшните кошмари, добрите литературни страхотии обръщат статуквото с хастара навън. Това, което ни плаши най-много у господин Хайд, вероятно е фактът, че той е бил част от Д-р Джекил през цялото време. И в едно общество като американското, все повече обзето от култа към себе си, не е чудно, че хорър жанрът се изменя така, че да ни демонстрира едно отражение, което изобщо няма да ни хареса — нашето собствено.

Докато разглеждаме „Съседската къща“ установяваме, че това всъщност не е история за призраци — в къщата, притежавана последователно от семейство Харалсън, Шийхан и Грийн няма никакви традиционни призраци. Вместо Призракът, явно трябва да извадим друга карта от нашата Таро колода — същата карта, която винаги изниква, когато си имаме работа с нарцисизма: картата на Върколака. Повечето традиционни истории за върколаци, съзнателно или неволно, се придържат към мита за Нарцис. Във версията на Лон Чейни Младши, наблюдаваме как Чейни наблюдава себе си в задължителната водна повърхност докато се трансформира от чудовище обратно в Лари Талбът. Съвсем същата сцена откриваме и в телевизионната продукция „Невероятният Хълк“, докато Хълк си връща формата на Дейвид Банър. В „Проклятието на Върколака“ на студио Хамър сцената е повторена още веднъж, като този път Оливър Рийд е този, който се наблюдава, докато минава през тази метаморфоза. Истинската заплаха от съседската къща е, че преобразява хората в онова, което те най-силно ненавиждат. Тайната на съседската къща е, че се явява съблекалня за върколаци.

„Почти всички герои на новата американска готика са нарцисисти в една или друга форма“, обобщава Парк. „Слабаци, които си внушават, че

собствените им грижи и тревоги са обективната реалност“. Тук попада и Колкит, струва ми се. А също и Елинон, героинята на Шърли Джаксън от „Свърталище на духове“. Всъщност, Елинон Ванс е най-добре създаденият герой, появил се от вълната на новата американска готика.

Линемая Фрийдман пише в своя анализ на работата на Джаксън:

Вдъхновението за написване на история за призраци споходило мис Джаксън, докато четяла книга за група изследователи на свръхестественото от деветнадесети век, които наели една призрачна къща, за да я проучат и да документират впечатленията си от изживяното там, а после да ги представят пред обществото за Свръхестествени изследвания. Тя си припомня: „Те си мислели, че подхождат съвсем научно и събират доказателства и прочее, но според мен историята, която упорито се процежда през техните сухи доклади, не е история за обсебена от призраци къща, а историята на група откровени и решителни, ако и заблудени хора, всеки със своите мотиви и лична история.“ Книгата толкова я развълнувала, че тя нямала търпение да създаде собствена призрачна къща и да я насили със собствените си герои.

Малко след това, по собствените ѝ думи, при едно пътуване до Ню Йорк, тя видяла на спирката на 125-та улица гротескна къща — толкова злокобна на вид, внушаваща толкова мрачни мисли, че тя сънувала кошмари за тази къща дълго след това. За да удовлетвори любопитството ѝ, неин познат проучил къщата и открил, че тя е само фасада — вътрешността ѝ била пуста, унищожена от пожар преди време. Междувременно тя самата претърсвала вестници, списания и книги за снимки на къщи с призрачен вид и накрая попаднала на снимана къща, която изглеждала съвсем подходящо. Доста приличала на ужасната къща, която била видяла в Ню Йорк: „Внушаваше същото усещане за болест и разруха и ако изобщо някоя къща би могла да мине за обитавана от духове, това би била тя.“ Според информацията към снимката, къщата се намирала в калифорнийски град и, като се надявала, че майка ѝ, живееща в Калифорния, ще може да събере повече информация, тя ѝ писала с молба за помощ. Оказало се, че майка ѝ отлично познава тази къща — за огромно изумление на мис Джаксън се оказало, че собственият ѝ праядо я е построил^[5].



„Хийх-хийх-хийх“, както би казала Старата вещица.

На най-първично ниво „Свърталище на духове“ следва планът на онези изследователи на свръхестественото, за които мис Джаксън е чела: това е разказ за четирима ловци на призраци, които се събират в къща в лоша репутация. Историята предава техните преживелици там и завършва със страховита мистериозна кулминация. Ловците на призраци — Елинон, Тео и Люк — са се събрали заедно по инициатива на доктор Монтегю, антрополог, чието хоби е проучването на психологически явления. Люк, млад всезнайко (забележително изигран от Ръс Тамблин в елегантната екранизация по книгата, направена от Робърт Уайз), присъства като представител на собственичката на къщата, негова леля. За него цялото начинание е смешотворно... поне в началото. Елинон и Тео са поканени по различни причини. Монтегю е преровил архивите на няколко общества, занимаващи се с въпросите на окултното, и е разпратил доста покани на хора, които в миналото са имали вземане-даване със свръхестественото. Поканите предлагат на тези *специални* хора да прекарат лятото с него, Монтегю, в Хил Хаус. Елинон и Тео са единствените, които са приели тази покана, всяка по свои причини. Тео, която е демонстрирала доста убедителни резултати в ясновидските експерименти, е в лоши отношения с настоящата си любовница (във филма Тео, изиграна от Клер Блум, е

представена като лесбийка, която е привлечена от Елинон. В книгата въпросът за алтернативната сексуалност на Тео е съвсем леко засегнат).

Но истинският фокус на романа е Елинон, на която като дете се е случило върху къщата ѝ да ваят камъни. Тъкмо описанието на този образ издига книгата на Шърли Джаксън до нивото на великолепен свръхестествен роман. Струва ми се, че само „Свърталище на духове“ и „Примката на призрака“ на Хенри Джеймс попадат в тази категория за последните сто години (макар че тук можем да добавим и две новели: „Великият бог Пан“ на Мейкън и „При планината на безумието“ на Лъвкрафт).

„Почти всички образи в новата американска готика са нарцистични натура... безпомощни фигури, чиято единствена реалност са собствените им проблеми.“

Ако премерим Елинон по това описание, откриваме, че то ѝ пасва идеално. Тя е маниакално обсебена от своята личност и за нея Хил Хаус се явява огромно чудовищно огледало, отразяващото обратно собственото ѝ изкривено лице. Тя е жена, дълбоко ограничена от семейния си живот и начина, по който е била отгледана. Докато се намираме в ума ѝ (а това е през повечето време, с изключение на първата и последната глава), няма как да не се сетим за онзи стар ориенталски обичай за пристягане краката на децата. Само дете в случая на Елинон не краката ѝ са били вързани, а онази част от ума ѝ, която може да ѝ позволи да води някакъв самостоятелен живот.

Линемая Фрийдман пише:

Описанието на Елинон е едно от най-добрите в работата на мис Джаксън. Отстъпва само на героя Мерикат от по-късния ѝ роман „Винаги сме живели в замъка“. Личността на Елинон има много страни — тя може да е жизнерадостна, очарователна и забавна, когато се чувства желана. Тя е щедра и готова да се раздава. В същото време тя ненавижда егоизма на Тео и е готова да я обвини, че върти номера, когато откриват знака на стената. Години наред Елинон е била изпълнена с чувство на безпомощност и омраза: тя е намразила майка си, а по-късно сестра си и зет си, задето се възползват от нейната податлива, пасивна природа. Мъчи се да се отърве от вината, която изпитва за смъртта на майка си.

Макар читателят да научава доста за нея, тя си остава загадка. Загадъчността ѝ произтича от нейното непостоянство и

емоционалните и умствени промени, които е трудно да се възприемат. Тя изпитва несигурност, затова на връзките ѝ с останалите хора, а и на връзката ѝ с къщата липсва стабилност. Тя усеща неустоимата привличаща сила на духовете и жадува да им се отдаде. Когато решава, че няма да напусне Хил Хаус, човек може единствено да предположи, че е изгубила ума си^[6].

Хил Хаус е микрокосмосът, където се сблъскват универсалните сили. В своя анализ на „Слънчевият часовник“ (публикувана през 1958 г., година преди „Свърталище на духове“) Джон Дж. Парк говори за: „Пътуването... опитът да се измъкнеш... да избягаш от задушавания авторитаризъм...“

Тъкмо това е мястото, където започва личното пътуване на Елинон, а също и поводът за пътуването. Тя е плаха, затворена и податлива на чужди влияния. Елинон се самообвинява за смъртта на майка си, като смята, че не се е грижила достатъчно добре за нея и едва ли не я е убила. Останала е твърдо под властта на омъжената си сестра и още в началото на книгата ставаме свидетели на разгорещен спор дали Елинон изобщо ще получи разрешение да отиде в Хил Хаус. А между другото, Елинон, която е на тридесет и две години, има навика да се представя за две години по-възрастна.

В крайна сметка тя успява да се измъкне, като едва ли не открадва колата, купена с нейна помощ. Веднъж измъкнала се от своята тъмница, Елинон се опитва да избяга от онзи „задушаван авторитаризъм“, както го нарича Парк. Пътуването ще я отведе до Хил Хаус и както самата Елинон все по-трепетно си напомня в хода на историята: „пътуванията приключват с любовни срещи“.

Нейният нарцисизъм вероятно проличава най-ярко чрез една нейна фантазия по пътя към Хил Хаус. Тя спира колата, изпълнена с „изумление и почуда“, при вида на порутена стара каменна порта на сред дълга редица олеандри. Елинон си припомня, че олеандрите са отровни, а после мислите ѝ продължават така:

Дали, ако изляза от колата, ако мина през разрушената порта и навляза сред магическите олеандри, няма да откроя, че съм попаднала на приказно място, защитено чрез тази отровна преграда от очите на минувачите? Веднъж щом пристъпя между омагьосаните портални колони, дали ще се озова отвъд бариерата, разкъсала заклинанието? Дали ще се намеря в

омайна градина с фонтани и ниски пейки, с рози, обрасли по клоните на дърветата? И дали ще открия пътека, обсипана може би с рубини и смарагди, достойна за леките стъпки на кралска дъщеря, която ще ме отведе точно до онова кътче, попаднало под заклинанието? Дали ще изкача каменните стъпки, покрай бдящи каменни лъвове, за да вляза в двор със скокливи фонтани, където кралицата, хлипайки, чака принцесата да се върне...

... И ще живеем щастливи завинаги.

Дълбочината на тази внезапна фантазия има за цел да ни удиви и успява. Тя е признак на личност, за която фантазиите са се превърнали в начин на живот. А това, което се случва на Елинор в Хил Хаус, смущаващо се приближава до нейния фантастичен сън наяве. Тя може би дори успява да „заживее щастлива завинаги“, макар да се съмнявам, че Шърли Джаксън би се съгласила. Преди всичко този откъс показва стряскащата, вероятно безумна дълбочина на нарцисизма на Елинор. В главата ѝ постоянно се прожектират някакви любителски филми, в които тя е главната героиня и основната движеща сила — в пълна противоположност с истинския ѝ живот. Въображението ѝ е неспокойно, плодотворно и може би дори опасно. По-късно каменните лъвове, които си е представила в градината, се появяват във вид на библиотечни орнаменти по рафтовете във въображаемото жилище, където тя си представя, че живее Тео.

В живота на Елинор обръщането навътре към себе си, което Парк и Мейлин свързват с новата американска готика, присъства неизменно. Малко след епизода с приказната фантазия, Елинор спира за обяд и дочува как майката на съседната маса обяснява защо малката ѝ дъщеря не иска да си пие млякото: „Иска си звездната чаша. Една такава, със звезди, нарисувани на дъното. Вкъщи винаги си пие млякото от нея. Нарича я звездната чаша, защото докато пие, вижда звездите.“

Елинор веднага обръща тази идея към себе си: „Ами да, точно така, и аз правя същото, звездна чаша, точно така.“ Като митичния Нарцис, тя е в състояние да възприеме външната реалност единствено като отражение на собствения ѝ вътрешен свят — и в двата свята атмосферата винаги е една и съща.

Но нека засега оставим Елинор на спокойствие да пътува към Хил Хаус, „която вечно чака в края на деня“. Ако не възразявате, ние ще я изпреварим и ще пристигнем в къщата преди нея.

Бях казал, че „Съседската къща“ в своята цялост е един генезис на свръхестественото. Генезисът на Хил Хаус ни е представен по обичайния за призрачните истории маниер от доктор Монтегю в рамките само на единадесет страници. Историята е разказана (разбира се) край камината, с питие в ръка. Накратко: Хил Хаус е построена от старомодния пуритан Хю Крейн. Неговата млада съпруга загива буквално мигове преди да види новата си къща за първи път. Втората му съпруга умира след падане по неизвестна причина. Двете му дъщерички остават в Хил Хаус до смъртта на третата съпруга на Крейн (нищо съмнително в този случай, тази съпруга умира в Европа), а след това са изпратени да живеят при свои братовчеди. През остатъка от живота си те си оспорват собствеността върху имението. След време по-възрастната сестра се връща в Хил Хаус с придружителка — младо момиче от селото.

Ролята на придружителката се оказва особено важна, защото тъкмо нейният живот изглежда отразява най-точно съдбата на Елинор. Елинор също е компаньонка на майка си по време на продължителното ѝ заболяване. След смъртта на старата госпожица Крейн тръгват слухове, че е била занемарена, казва Монтегю. „Говори се, че докторът не е бил повикан навреме. Че старицата била изоставена в стаята си, докато момичето се забавлявало в градината с някакъв тип от селото...“

С това негативните емоции след смъртта на старата дама не приключват. Компаньонката и по-младата сестра Крейн водят дело за собствеността на къщата. Компаньонката печели делото... и малко след това се самоубива, като се обесва в кулата. Следващите обитатели на Хил Хаус никога не се чувстват... комфортно в къщата. Има дори намеци, че някои не просто са изпитали неудобство, а направо са избягали от къщата с ужасени писъци.

„Изобщо“, обобщава Монтегю, „мисля, че злото се е просмукало в самата къща. Тя поробва и съсипва обитателите си и е изпълнена със злонамереност.“ Това именно се превръща в основния въпрос за читателя — прав ли е Монтегю или не? В началото на разказа си той споменава няколко класически примера за т.нар. Лошо място — еврейската дума за къща, обитавана от духове, чието буквално значение е „прокажена“; Омир, който нарича такива къщи „домът на Хадес“ и пр. „Не е нужно да ви напомням, че идеята за определени къщи като нечисти или неприкосновени, дори мистични е стара, колкото самото човечество.“

Както и в „Съседската къща“, единственото, в което можем да сме сигурни, е, че Хил Хаус не е обитавана от истински призраци. Никой от четиримата герои не попада на духа на мъртвата компаньонка, който се носи из коридорите със следи от въжето около призрачния ѝ врат. Но това

не е и нужно. Самият Монтегио обяснява, че в документираните случаи на свръхестествени явления, никъде няма данни призрак да е наранил физически жив човек. Вместо това, според него, ако духът е злонамерен, той въздейства върху ума. Това, което знаем със сигурност за Хил Хаус, е, че тя цялата е сбъркана. Няма нещо конкретно, което да можем да посочим — там просто нищо не е наред. Вътрешността на Хил Хаус е като съзнанието на безумец — веднъж преминал прага ѝ, човек много скоро усеща странната атмосфера.

Човешкото око не може да разпознае точното място, където неудачно оформената фасада намеква, че къщата е обиталище на злото. Но маниакално струпани детайли, зле разположен ръб, ъгълът под който се срещат покривът и небето — всичко това придава на Хил Хаус отчайващ вид. Фасадата на къщата изглежда будна — прозорците напомнят ококорени очи, а корнизите приличат на самодоволно повдигнати вежди. И като още по-конкретен израз на смразяващото усещане:

Елинор се обърна да огледа стаята и потръпна. Тя беше изключително лошо проектирана и сякаш всичките ѝ измерения бяха сгрешени — едната стена изглеждаше съвсем малко по-дълга от приемливото, а другата едва доловимо по-къса от поносимия минимум.

„Как очакват да спят тук?“, помисли си Елинор удивена „Какви ли кошмари ме чакат, прикрити в сенките на високите ъгли, какъв ли безумен страх ще се слее с дъха ми...“

И тя потръпна отново.

„Ама наистина“, каза си тя, „наистина, Елинор.“

Тук сме свидетели на зараждаща се хорър история, която самият Лъвкрафт би приветствал, ако беше доживял да я прочете. Старият особняк от Провидънс дори сам би могъл да научи нещо от нея. Лъвкрафт е бил обсебен от ужаса на сгрешената геометрия. В творбите си той често споменава неевклидови ъгли, които измъчват погледа и нараняват ума и говори за други измерения, където сборът от ъглите в един триъгълник може да е повече или по малко от 180 градуса. Според него само мисълта за тези възможности е достатъчна да влуди човек. При това той не греша. Разнообразни психологически експерименти демонстрират, че нарушената перспектива при възприемане на физическия свят нарушава самата опорна точка на човешкия ум.

И други автори са се занимавали с интригуващата идея за грешната перспектива. Моят любим пример е разказът на Джоузеф Пейн Бренан, „Задният двор на Канаван“, в който един антиквар открива, че буренясалият му, обикновен на вид заден двор е много по-дълъг, отколкото изглежда — в действителност, той стига до самите врати на ада. В друга една история, „Часът на мъртъвците от Оксърн“, главният герой осъзнава, че вече не може да открие границите на града, в който е живял цял живот. Виждаме го как пълзи по магистралата и търси начин да се върне обратно. Страхотии.

Джаксън обаче предава идеята най-добре от всички — със сигурност по-добре от Лъвкрафт, който явно я е разбирал, но не е могъл да я изрази. Тео влиза в спалнята, която ще дели с Елинор и невярващо оглежда прозорец от цветно стъкло, декоративна урна, шарките на килима. В никое от тези неща, взети поотделно, няма нищо нередно. Само дето, когато се съберат в една обща картина, така да се каже, ъглите на този триъгълник малко надхвърлят (или с малко не достигат) 180 градуса.

Както Ан Ривърс Сидънс посочва, всичко в Хил Хаус е изкривено. Нищо не е напълно право или съвсем равно — може би тъкмо затова вратите постоянно се отварят или затръшват от само себе си. Тази идея за изкривяването е важна за Джаксъновата версия на Лошото място, защото усилва усещането за алтернативна перспектива. Усещането да се намираш във вътрешността на Хил Хаус е като да си погълнал малка доза ЛСД — всичко ти се струва необичайно и усещаш, че всеки момент ще почнеш да халюцинираш. Но никога не се стига съвсем до там. Просто гледаш втрещено прозорци от цветно стъкло... или декоративни урни... или шарките по килима. Да влезеш в Хил Хаус е като да погледнеш в онези специални панаирни стаички, където хората изглеждат по-едри, ако стоят в единия край и по-дребни, ако са в другия. Усещането в къщата е същото, както когато лежиш в леглото си в мрака, след като си изпил около три питиета повече, отколкото можеш да носиш... и усещаш как леглото почва бавно да се върти, върти, върти... Джаксън само загатва (винаги със спокоен, ненатрапчив глас — вероятно от тук и от „Примката на призрака“ Питър Строб е възприел идеята, че хорър историите са най-въздействащи, когато са „двусмислени, съдържани и умерени“) всички тези неща тихо и разумно. Никога не е твърде рязка. Според нея, когато човек попадне в Хил Хаус, възприятията му претърпяват фундаментално и доста неприятно изместване. Нещо такова бихте изпитали, ако имахте телепатична връзка с някой лунатик.

Нека да приемем мнението на Монтегю, че Хил Хаус е злонамерена. Но доколко тя е отговорна за явленията, които следват? През нощта се разнася гръмовно тропане, което ужасява Тео и Елинор. Люк и професор

Монтегю се опитват да проследят едно лаещо куче и се изгубват, буквално на един хвърлей разстояние от къщата — досущ като Канаван в своя заден двор (историята на Бренан е публикувана преди „Свърталище на духове“) или Чарлз Грант и неговия странен малък градец Оксрън, Кънектикът. Дрехите на Тео са изпръскани с някаква противна червена течност („червена боя“, казва Елинон, но страхът ѝ говори, че течността може да е доста по-зловеща), която по-късно изчезва. И със същото червено вещество първо в коридора, а после над гардероба, в който са открити съсипаните дрехи, се появяват думите: **„ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОН... ПОМОЩ ЕЛИНОН... ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОН“**.

Тук, чрез тези думи, животът на Елинон и на тази зла къща, това Лошо място, се преплитат неотменимо. Къщата я посочва и я избира... или може би е обратното? Каквото и да е случаят, идеята на Елинон, че „пътуванията приключват с любовни срещи“ звучи все по-застрашително актуална.

Тео, която има известни телепатични способности, започва да подозира, че самата Елинон е отговорна за повечето от тези явления. Между двете жени се поражда напрежение, привидно заради Люк, в когото Елинон е започнала да се влюбва, но корените му вероятно са по-дълбоки и произтичат от интуитивните догадки на Тео, че не всичко, което се случва в Хил Хаус, е дело на Хил Хаус.

Знаем, че в миналото на Елинон е имало случаи на телекинеза — когато е била на дванадесет, върху къщата ѝ се изсипват камъни и „бясно трополят по покрива“. Тя отрича — истерично при това — да е имала нещо общо с този инцидент и вместо това набляга на притеснението, което ѝ е причинило нежеланото (поне тя твърди, че е било нежелано) внимание в резултат от случката. Нейното категорично отричане има странен ефект върху читателите, който се усилва с осъзнаването на факта, че повечето необясними явления, които преживяват четиримата герои в Хил Хаус, изглежда се дължат на действията на полтъргайст или някакъв телекинетичен феномен.

„Така и не ми казаха какво се случва“, заявява Елинон трескаво, въпреки че разговорът е приключил с темата за падащите камъни — никой вече не я слуша, но в нейния затворен нарцистичен свят тя си въобразява, че това е единственото, за което могат да мислят (както тя самата не може да откъсне мислите си от тази тема — значи атмосферата отвън трябва да пасва на вътрешната ѝ атмосфера). „Майка ми каза, че са били съседите. Те винаги бяха против нас, защото тя не искаше да си има вземане-даване с тях. Майка ми...“

Тук Люк я прекъсва, като казва: „Мисля, че ни интересуват само фактите.“ Но за Елинор съществуват единствено фактите от собствения ѝ живот.

Доколко отговорна е Елинор за последвалата трагедия? Нека разгледаме отново думите, които ловците на духове откриват написани в коридора: **„ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОР... ПОМОЩ ЕЛИНОР... ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОР“**. „Свърталище на духове“, роман, потопен в противоречивата двойна самоличност на Елинор и на самата къща, се превръща в история, която позволява различни прочити, загатва безкрайно множество пътеки и разнообразни изводи. Да вземем например „ПОМОЩ ЕЛИНОР“. Ако самата Елинор е отговорна за появата на този надпис, тогава тя ли моли за помощ? Ако пък надписът е дело на къщата, дали къщата търси нейната помощ? Дали Елинор не създава призрака на собствената си майка? Дали майка ѝ не моли за помощ? Или Хил Хаус е претърсила ума на Елинор и е изписала нещо, което ще засегне болезненото ѝ чувство за вина? Онази отдавнашна компаньонка, на която Елинор толкова прилича, се обесила, след като станала собственичка на къщата и нищо чудно да го е направила поради гузна съвест. Дали къщата се опитва да постъпи по същия начин с Елинор? В „Съседската къща“, модерната постройка на Ким Дохърти въздейства на ума на обитателите си и се възползва от слабостите им. Може би Хил Хаус прави съвсем същото сама по себе си... или може би къщата и Елинор го правят заедно... или всичко е дело само на Елинор. Книгата е деликатна и всеки читател има възможността сам да си отговори на всички тези въпроси.

А какво да кажем за остатъка от фразата: „ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОР“? И в този заповеден тон сякаш долавяме гласа на мъртвата майка на Елинор. А може би това е вътрешният ѝ глас, който се бунтува срещу тази новопридобита независимост, този опит да се избяга от „задушавания авторитаризъм“, както го нарича Парк, и да се достигне въодушевяващото, но и плашещо състояние на лична свобода? За мен това е най-логичната възможност. Както Мерикат заявява в последния роман на Джаксън, „ние винаги сме живели в замъка“, така и Елинор Ванс винаги е живяла в собствения си затворен, задушавач свят. Усеща се, че не я плаши Хил Хаус — тя е поредният обособен, задушавач свят, обграден от високи стени, затиснат под надвиснали хълмове, заключен зад тежки порти, когато падне нощ. Не, за Елинор източникът на истинската заплаха изглежда е Монтегю, дори по-опасен е Люк, а най-страшна от всички е Тео. „Бъркаш безразсъдното с дяволитото“, подхвърля Тео, когато Елинор заявява, че би се притеснявала да си лакира ноктите на краката червени, както е направила Тео. Репликата е вмъкната мимоходом, но съвсем точно налучква основата

на най-съкровениите житейски възгледи на Елинон. Всички тези хора представят на Елинон възможността за съвсем различен начин на живот, антиавторитарен, антинарцистичен. Тази идея едновременно привлича Елинон и я отблъсква — все пак, тя е жена, която на своите тридесет и две години се чувства особено дръзка, когато си купува два панталона наведнъж. Затова не мисля, че бих сгрешил, ако кажа, че „ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОН“ е заповед, която Елинон дава сама на себе си, тя е Нарцис, който не може да се отдели от езерото.

Има обаче и трета възможна интерпретация, която е откровено ужасяваща и е ключова причина да съм убеден, че това е една от най-добрите книги, създавани в този жанр. Накратко казано, „ЕЛА СИ У ДОМА ЕЛИНОН“ може би е поканата на Хил Хаус към Елинон да не си тръгва. „Пътуванията приключват с любовни срещи“ е любимата фраза на Елинон и с приближаването на края, тя се сеца за тази хлапашка броилка:

*Промъкваме се през прозорците
Промъкваме се през прозорците
Промъкваме се през прозорците
Както сме го правили преди.
Изправяме се пред любимия
Изправяме се пред любимия
Изправяме се пред любимия
Както сме го правили преди.*

Независимо дали къщата или Елинон са в основата на свръхестествените събития, идеите на Парк и Мейлин тук са в пълна сила. Или Елинон чрез телекинетичната си дарба е превърнала къщата в гигантски отражател на собственото си подсъзнание, или Хил Хаус е същински хамелеон, който успява да я убеди, че най-после е открила своето кътче под небето, натъкнала се е на собствената си звездна чаша тук, сред умислените хълмове.

Убеден съм, че Шърли Джаксън би искала читателите ѝ да останат с впечатлението, че тъкмо Хил Хаус стои зад всичко, което се случва. Още първият абзац загатва за външен източник на злото — някаква първична сила, подобно на онази, обсебила съседската къща на Ан Ривърс Сидънс, която няма нищо общо с човешките действия. Можем да разграничим три слоя „истина“ в края, който спохожда Елинон: Елинон вярва, че къщата е обитавана от духове; Елинон вярва, че къщата е чакала точно някой като

нея; Елинор в крайна сметка осъзнава, че е била използвана от едно чудовищно създание — на подсъзнателно ниво тя е била подведена да вярва, че тя и никой друг дърпа конците. Всичко обаче е било само игра на отражения, както биха казали илюзионистите, и горката Елинор е станала жертва на фалшивото си отражение в стъклено-каменната фасада на Хил Хаус:

„Наистина го правя“, помисли си тя, като насочваше колата към масивното дърво при завоя на алеята. „Наистина го правя, съвсем сама, най-последно: това съм аз. Наистина, наистина, наистина правя това съвсем сама.“

В безкрайната смазваща секунда преди колата да се забие в дървото, тя си помисли съвсем ясно:

„Защо го правя? Защо го правя? Защо не ме спрат?“

„Наистина го правя, съвсем сама, най-последно: това съм аз.“, мисли си Елинор, а и не би могло да е другояче в контекста на новата американска готика. Последната ѝ предсмъртна мисъл не е за Хил Хаус, а за нея самата.

Романът завършва с реприз на първия абзац, с което кръгът се затваря, а на нас ни остава само горчивото заключение: дори Хил Хаус да не е била обитавана от призраци в началото, сега вече със сигурност е. Накрая Джаксън отново ни напомня, че обитателят на Хил Хаус крачи из нея съвсем сам.

За Елинор това е съвсем обичайно.

[1] Но всяко правило си има изключения. Макар двете адаптации по стари комикси, „Разкази от криптата“ и „Хорър трезор“, да са пълен провал, Робърт Блох създаде два „рамкови“ филма за британската продуцентска компания Амикус — „Къщата, пропита с кръв“ и „Лудницата“. Кратките истории и в двата филма са адаптации на собствените разкази на Блох и двата са доста добри. Разбира се, най-добрият опит в този формат си остава „Посред нощ“, британският филм от 1946 г. с участието на Майкъл Редгрейв и режисиран от Робърт Хамър, Кавалканти, Чарлз Крайтън и Базил Диърдън. — Б.авт. ↑

[2] Статията е „В очакване на края: «Слънчевият часовник» на Шърли Джаксън“, автор Джон Дж. Парк, св. XIX, №3, 1978 г. — Б.авт. ↑

[3] А също и в „Сиянието“, което беше написано под същественото влияние на „Слънчевият часовник“. В „Сиянието“ героите са блокирани от

снега в стар хотел и на километри наоколо няма жива душа. Светът им се е свил е се е обърнал навътре. Хотел Панорама се превръща в микрокосмоса, където се сблъскват колосалните сили и настроението вътре съответства на природната стихия навън. Критиците на филмовата версия на Станли Кубрик не трябва да забравят, че умишлено или не, той акцентира тъкмо върху тези елементи от историята. — Б.авт. ↑

[4] Ролфинг — техника, която помага за възстановяване на тялото с помощта на дълбок масаж. „Първичен писък“ — част от психотерапия, създадена от Артур Янов с цел да третира умствени разстройства чрез многократно връщане към и повторно изживяване на потиснатата детска травма. — Б.пр. ↑

[5] Из „Шърли Джаксън“ от Линемая Фрийдман (Бостън, Издателство Туейн, 1975 г.) Авторката цитира личния разказ на Шърли Джаксън за това как е била създадена книгата. Спомените на мис Джаксън по въпроса са издадени в статия, озаглавена „Опит и измислица“. — Б.авт. ↑

[6] Фрийдман, „Шърли Джаксън“, стр. 133. — Б.авт. ↑

Един роман, който прави гладък преход, за да ни отдалечи от Лошото място (и май наистина е време да се откъснем от призрачните къщи, преди тези страхотии да са ни обсебили до мозъка на костите) е „Бебето на Розмари“ на Айра Левин (1967). По времето, когато излезе екранизацията на Роман Полански, ми беше станало навик да казвам на хората, че това е един от онези редки случаи, когато, ако си чел книгата, няма нужда да гледаш филма, а ако си го гледал, все едно си чел книгата.

Това не е съвсем вярно (никога не става точно така), но филмовата версия на Полански забележително точно се придържа към романа на Левин и двамата споделят еднакво тънко чувство за хумор и ирония. Не мисля, че друг би успял да адаптира книжката на Левин толкова добре. Но, макар да е необичайно за Холивуд да остане верен на екранизирания роман (понякога ми се струва, че големите филмови студиа плащат луди пари за авторски права, само за да могат да кажат на автора всичко, което не им е харесало в книгата му — вероятно най-скъпият начин да поласкаеш егото си в американския артистичен свят), това не е никак странно в случая на Левин. Всеки негов роман^[1] е великолепно структуриран. Той пише своите трилъри с прецизността на швейцарски часовникар — в сравнение с неговите сюжети, ние останалите автори, подвизаващи се в този жанр, сякаш произвеждаме ония петдоларови часовници, които продават в евтините магазини. Този факт е достатъчен да направи Левин неуязвим срещу опустошителните промени в сюжета, наложени от онези мародери, които се интересуват повече от специалните ефекти, отколкото от историята. Книгите на Левин са конструирани като елегантно балансиран кули от карти — ако се премахне дори само един сюжетен обрат, цялата кула се срутва. Затова кинаджиите са принудени да ни покажат всичко, което Левин е изградил.

За филма самият Левин казва:

Винаги съм смятал, че филмът, направен по „Бебето на Розмари“, е най-точната адаптация на книга, излизала от Холивуд когато и да било. Не само че включва дълги откъси от оригиналния диалог, но се съобразява и с цветовете на дрехите на героите, където съм ги споменал, и с разположението на апартамента. И най-важното — режисьорският стил на Полански, който не вторачва окото на камерата директно в страхотиите, а оставя зрителите сами да ги открият някъде в периферията на кадъра, за щастие съвпада с моя собствен стил на писане.

Между другото това негово стриктно придържане към книгата не е случайно. Този сценарий е бил първият му опит да адаптира чуждо произведение. Всички сценарии, които е писал преди това, са били негови оригинали. Мисля, че той дори не е предполагал, че му е разрешено — и дори се очаква — да направи промени. Помня как ми се обади от Холивуд, за да ме пита в кой брой на списание Ню Йоркър Гай е видял рекламата за ризите. Неохотно се наложи да си призная, че съм си я измислил. Бях предположил, че във всеки брой на списанието може да се намери реклама за елегантни ризи. Оказа се обаче, че в броя, излязъл по времето на съответната сцена, няма такава реклама.

Левин е автор на два хорър романа — „Бебето на Розмари“ и „Степфордските съпруги“ — но макар и двете книги да демонстрират отличната сюжетна структура, характерна за Левин, никоя от тях не е толкова въздействаща, колкото първата му книга, която за съжаление не е толкова популярна тия дни. „Целувка преди смъртта“ е язвителна, напрегната история, разказана с много жар, което не се среща често, но още по-рядко срещано нейно достойнство е, че книгата (написана, когато Левин е в началото на двадесетте си години) съдържа изненади, които наистина изненадват и е относително застрахована срещу онзи ужасен, отвратителен проклет читател, който **прелиства на последните три страници от книгата, за да види какво става накрая!**

Вие правите ли го този мръсен, долен номер? Да, вие! На вас говоря! Не ми се подсмивайте в шепа! Признайте си! Случвало ли ви се е, докато сте в книжарницата да се огледате предпазливо и бързо да разлистите в края на някоя книга на Агата Кристи, за да видите кой е убиецът и как е извършил убийството? Проверявате ли края на хорър книгите, за да разберете дали героят успява да се спаси от мрака и да пристъпи в светлината? Ако правите така, имам само две прости думи, които се чувствам длъжен да ви предам: **Засрамете се!** Долно е да прегъвате ъгълчетата на страницата, за да отбележите докъде сте стигнали. Още по-долно е да **прелистите книгата, за да видите какво става накрая.** Ако имате този навик, искрено ви съветвам — прекратете го веднага^[2]!

Но достатъчно по тази тема. Всичко, което исках да кажа за „Целувка преди смъртта“, е, че най-голямата изненада в книгата, истинската бомба на сюжета, е вмъкната някъде около стотина страници след началото. Ако безцелно прелиствате книгата и попаднете на този момент, той няма да ви говори нищо. Ако сте прочели всяка страница наред, това ще промени всичко. Единственият друг писател, за когото се сецам да е имал подобна дарба да хваща читателя съвсем неподготвен, е покойният Корнел Улрич (който е ползвал и псевдонима Уилям Айриш), но на Улрич му липсва остроумието на Левин. Левин всъщност посочва Улрич сред писателите, които са му повлияли и споделя, че „Дамата фантом“ и „Булката беше в черно“ са любимите му сред произведенията на Улрич.

Когато говорим за „Бебето на Розмари“, е по-добре да започнем тъкмо с остроумието на Левин, а сюжетната структура да оставим на по-заден план. Той не е издал особено много романи — книгите му излизат средно по една на пет години. Интересно е обаче да се отбележи, че една от тях, „Степфордските съпруги“, е чиста проба сатира (Уилям Голдман, писателят-сценарист, адаптирал книгата за нейната екранизация го е знаел много добре; спомнете си какво споменахме по-горе за онова възклицание: „О, Франк, ти си най-добрият, ти си шампионът“), едва ли не фарс, а „Бебето на Розмари“ от своя страна се явява нещо като социално-религиозна сатира. Като говорим за остроумието на Левин, трябва да споменем и най-наскоро излезлия му роман „Момчетата от Бразилия“. Самото заглавие е

каламбур и, макар книгата да споменава (дори и само мимоходом) немските лагери на смъртта и т.нар. научни експерименти, провеждани там (ако си спомняте, сред тези експерименти са опити да се оплоди жена с кучешка сперма, а също инжектиране на еднояйчни близнаци с еднаква смъртоносна доза отрова, за да се провери, дали ще им отнеме еднакво време да умрат), тя все пак успява да е пропита с едно нервно остроумие и изглежда е пародия на онези книги, твърдящи, че най-висшестоящите нацисти са живи и здрави в Парагвай, които ще продължат да се печатат до края на дните.

Не се опитвам да кажа, че Левин е Джаки Върнън или Джордж Оруел в страшна маска — нищо толкова простовато. Казвам само, че книгите му успяват да са напрегнати без да се превръщат в дуднещи сухи проповеди (два романа, които попадат директно в категорията на Дуднещата суха проповед, са „Деймън“ на Тери Клайн и „Екзорсистът“ на Уилям Питър Блати — писателският стил на Клайн чувствително се е подобрил от тогава, а Блати е замлъкнал... ако имаме късмет, окончателно).

Левин е един от малкото писатели, които са се завръщали повече от веднъж към хорър жанра и свръхестествените истории, изглежда без да се стресне от факта, че повечето теми в този жанр са доста глуповати. Това го отличава от доста критици, които навестяват жанра подобно на богатите бели дами, посещавали децата на чернокожите роби, работещи във фабриките на Нова Англия, за Деня на благодарността с кошници храна или на Великден с шоколадови яйца и зайци. Тези заклеяващи критици, напълно слепи за собствената си вбесяваща надменност и пълното си невежество по отношение реалната роля на популярната литература, виждат глуповатото в жанра като продукт на врящия казан, на островърхата черна шапка и останалите фантасмагорични елементи на свръхестествените разкази, но са напълно неспособни — или нямат желание — да видят силните универсални архетипи, заложили в най-добрите истории.

Глуповатото присъства в произведенията му и още как. Например моментът, когато Розмари за първи път вижда детето, което е родила:

Очите му бяха златистожълти — изцяло златистожълти, без бяло и без ириси, с вертикални черни цепки вместо зеници.

Тя го погледна.

Той ѝ отправи златистожълт поглед, а после отмести очи към висящото наопаки разпятие.

Тя огледа всички, които се взираха в нея и, стиснала ножа в ръката си, им се развика:

— Какво сте направили с очите му?

Те се размърдаха и погледнаха Роман.

— Има очите на баща си — отговори ѝ той.

Към този момент сме живели и страдали заедно с Розмари Удхаус вече двеста и девет страници и отговорът, който ѝ дава Роман Кастъвит, звучи като плоския финал на прекалено разтеглен блудкав анекдот. Оказва се, че освен жълти очи, бебето на Розмари има също остри нокти („Много са хубави“, казва Роман на Розмари. „Мънички и лъскави. Ръкавичките са само, за да не се издере сам...“), опашка и подаващи се рога. Когато преподавах тази книга като част от курса по тематика на ужаса и свръхестественото в Университета на Мейн, един от студентите ми отбеляза, че десет години по-късно бебето на Розмари ще е единственото дете в отбора по бейзбол, което ще се нуждае от специално пригодена шапка.

В общи линии, Розмари е родила карикатурната версия на Сатаната, малкото Дяволче, което всички познаваме от деца и понякога сме го виждали в анимационните филми да спори с карикатурното Ангелче над главата на героя. Левин задълбочава сатирата, като ни дава сатанистка секта, състояща се почти изцяло от старчоци. Те постоянно се карат с превзетите си гласове как трябва да се грижат за бебето. Фактът, че Лора-Луиз и Мини Кастъвит са твърде възрастни да се грижат за новородено някак добавя последния злокобен оттенък и става причина за първоначалното колебливо сближаване на Розмари с бебето ѝ, когато тя прави забележка на Лора-Луиз, че люшка *Анди* твърде рязко и споменава, че колелата на кошчето трябва да се смажат.

Истинското постижение на Левин, е, че сатирата не разводнява ужаса в неговата история, а напротив, усилва го. „Бебето на Розмари“ е

чудесно потвърждение, че идеята за хумора и хоръра са свързани и да се отхвърли едното, означава да се отхвърли другото. Джоузеф Хелър отлично се възползва от тази връзка в „Параграф 22“, а Станли Елкин я използва в „Живият край“ (чието подзаглавие спокойно би могло да бъде „Работа в отвъдното“).

Освен сатирата, романът на Левин е пропит с ирония („Полезна е за кръвчицата, миличко“, казваше старата комиксова вещица). В началото на книгата семейство Кастъвит кани Гай и Розмари на вечеря. Розмари приема при условие, че няма да ги затрудни прекалено. Госпожа Кастъвит я успокоява:

— Миличка, ако ме затрудняваше, нямаше изобщо да ви поканя. Повярвай ми, аз съм егоистична колкото си искаш.

Розмари се усмихна.

— Не и според Тери.

— Е, — усмихна се госпожа Кастъвит, — Тери не знаеше какви ги приказва.

Иронията тук е, че всичко, което Мини Кастъвит казва, е буквалната истина — тя наистина е егоистична колкото искаш, а Тери — която или е убита, или се самоубива след като открива, че е била използвана като инкубатор за сина на Сатаната — наистина не е знаела какво говори. Обаче не ѝ е отнело дълго да разбере. Никак даже. *Хийх-хийх-хийх*.

Съпругата ми, която е католическа възпитаничка, твърди, че книгата е и религиозна комедия, която само доказва мнението на Католическата църква за смесените бракове — те просто не се получават. Този конкретен комичен елемент се засилва от контраста между еврейския автор и християнската традиция, използвана от сатанинската секта. От тази гледна точка книгата добива смисъл на „не е задължително да се евреин, за да харесаш възгледите на Ливай за борбата между добро и зло“^[3].

Преди да приключим с темата за религията и да поговорим за усещането за параноя, ключово за тази книга, нека само да кажа, че макар Левин да пише с доста заобикалки, стилът му не е завоалиран

през цялото време. „Бебето на Розмари“ е написана и публикувана през шестдесетте години, когато идеята *Бог е мъртъв* се вихри с пълна сила и книгата успява да обсъди някои сериозни въпроси относно вярата по непретенциозен, но интригуващ и добре обмислен начин.

Може да се каже, че главната тема в „Бебето на Розмари“ е градската параноя (за разлика от параноята на малкия град, която ще видим в „Крадци на тела“ на Джак Фини), но можем да обособим и един второстепенен мотив: идеята, че отслабващата религиозна отдаденост отваря пътя за Дявола, както в макрокосмоса (въпросът за вярата в световен план), така и в микрокосмоса на Розмари. Тя минава през своеобразен цикъл — от вярваща като Розмари Райли, към невярваща като омъжената Розмари Удхаус и обратно към вярата като майка на своето вътрешно дете. Не твърдя, че самият Айра Левин споделя този пуритански възглед, макар че знам ли, може и така да е. Смятам обаче, че тази идея осигурява отлична опорна точка, около която да се завърти сюжетът, а той успява да я разгърне подробно и да разгледа всичките ѝ аспекти. Чрез личното религиозно изживяване на Розмари, Левин ни представя комико-драматична алегория на вярата.

Розмари и Гай започват брака си като типични младоженци. Розмари взема противозачатъчни, независимо от строгото си католическо възпитание, и двамата възнамеряват да имат деца, когато те преценят — а не, когато Бог реши. След самоубийството на Тери (а може би убийство?) Розмари сънува, че една от старите ѝ учителки, сестра Агнес, ѝ се кара, задето е зазидала прозорците и така е попречила на училището да участва в съревнованието за най-красиво училище. Но в съня ѝ се примесват гласовете на съседите, семейство Кастъвит, и сестра Агнес в съня говори с гласа на Мини Кастъвит:

— Която и да е ще свърши работа, която и да е! — каза сестра Агнес. — Трябва само да е млада, здрава и да не е девица. Няма нужда да е блудна наркоманка, изпаднала до дъното. Какво обяснявах от самото начало? Която и да е, стига да е млада, здрава и да не е девствена.

Сцената със съня постига няколко полезни неща: тя ни забавлява по един напрегнато нервен начин; информира ни, че семейство

Кастъвит по някакъв начин са свързани със смъртта на Тери; показва ни, че пред Розмари се събират буреносни облаци. Може би всичко това би било интересно само за един писател — във всеки случай звучи повече като двама механици обсъждащи нов карбуратор, отколкото като класически анализ — но Левин си върши работата толкова ненатрапчиво, че не би било лошо да грабна показалката и да ви обърна внимание: *„Ето! Точно от тук той започва да се приближава към вас. От тук започват неговите опити да си пробие път навътре към сърцето ви.“*

Най-същественото в тази сцена обаче е фактът, че Розмари облича дочутите в просъница думи в чисто католическа ситуация. Подсъзнанието ѝ отрежда на Мини Кастъвит ролята на монахиня, каквато тя е в известен смисъл, макар и с далеч по-тъмно призвание от онази отколешна сестра Агнес. Пак според жена ми, една от основните догми на католическата църква е: *„Дайте ни децата си и те завинаги ще бъдат наши.“* Това идеално пасва на нашата Розмари. Иронично е, че привидно отслабващата вяра на Розмари позволява на Дявола да се вмъкне в живота ѝ, но непоклатимата основа на същата тази вяра ѝ помага да приеме *Анди* с все рогата и всичко.

Така Левин представя своите възгледи за религиозния микрокосмос — на повърхността Розмари е типична модерна жена, сякаш извадена от стихотворението на Уолъс Стивънс „Неделна утрин“ — тя спокойно си бели портокалите без да обръща никакво внимание на църковните камбани. Под повърхността обаче неизменно присъства малката католическа ученичка Розмари Райли.

Левин представя по подобен начин и макрокосмоса — само всичко е по-голямо.

На вечерята, която семейство Кастъвит организира за семейство Удхаус, разговорът се насочва към предстоящото посещение на Папата в Ню Йорк. По думите на самия Левин:

Опитах се да направя измислиците в книгата възможно най-правдоподобни, като вмъкна реално случващи се събития. Събрах купища вестници и около месец след реалните събития описах транспортната стачка и изборите за кмет, спечелени от Линдзи. Когато по

очевидни причини реших, че бебето трябва да се роди на 25-ти юни, се върнах назад, за да проверя какво се е случвало в нощта, когато Розмари трябва да е заченала. И знаете ли какво открих? Посещението на Папата и излъчваната по телевизията меса. Страхотно съвпадение, а? От там насетне реших, че на книгата ѝ е Писано Да Се Случи.

Разговорът между Гай Удхаус и семейство Кастъвит относно Папата изглежда предвидим, дори банален, но изразява гледната точка, която според тънкия намек на Левин е причина за всичко случващо се:

— Чух по телевизията, че щял да отложи и да изчака докато свърши стачката — каза госпожа Кастъвит.

Гай се усмихна.

— Е, това е то шоубизнесът, — каза той.

Господин и госпожа Кастъвит се засмяха и Гай се разсмя с тях. Розмари се усмихна и продължи да си реже пържолата...

През смях господин Кастъвит каза:

— То си е тъкмо така — чист шоубизнес!

— Абсолютно съм съгласен — потвърди Гай.

— Костюмите и ритуалите — продължи господин Кастъвит, — във всяка религия, не само католическата — излишна показност за невежите.

— Струва ми се, че засегнахме Розмари — вметна госпожа Кастъвит.

— Не, никак даже — отговори ѝ Розмари.

— Ти не си религиозна, нали, миличка? — попита госпожа Кастъвит.

— Така съм възпитана — обясни Розмари. — Но сега вече съм агностичка. Наистина, не се обидих.

Нямаме причина да се съмняваме в думите на Розмари, но под повърхността се крие малката ревностна католичка Розмари Райли,

която със сигурност е обидена и която вероятно счита подобен разговор за богохулство.

Семейство Кастъвит провеждат много странно интервю за работа, като проверяват посоката и силата на убежденията на Розмари и Гай. Самите домакини изразяват презрението си към църквата и всичко свято, което според Левин е доста разпространено мнение, и то не само сред сатанистите.

И все пак, вратата все още съществува, заявява той. Нейното повърхностно отслабване отваря пътя за Дявола, но под повърхността дори семейство Кастъвит се нуждаят от християнството, защото без свещеното няма вулгарно. Домакините усещат, че Розмари Райли все още се крие дълбоко под повърхността на Розмари Удхаус и затова използват съпруга ѝ Гай, истински езичник, за посредник. И Гай великолепно се принизява до техните нужди.

Нито за момент не ни се полага да се съмняваме, че тъкмо отслабналата вяра на Розмари е допуснала Дявола в живота ѝ. Сестра ѝ, Маргарет, добра католичка, макар физически да е доста далече, се обажда на Розмари, когато планът на семейство Кастъвит се задейства, и ѝ казва: „Цял ден ме измъчва някакво странно чувство, Розмари. Сякаш ти се е случила злополука или нещо такова.“

Но Розмари не е благословена с такова предчувствие (най-близкото, което я спохожда, е сънят, в който сестра Агнес говори с гласа на Мини Кастъвит), защото не е достойна за него. Добрите католици, заявява Левин лукаво, получават добрите предчувствия.

Религиозният мотив присъства в цялата книга, но нека приключим размислите си по въпроса с няколко думи относно забележителния сън на Розмари за зачеването. Първо, не е без значение, че времето, избрано за Дявола да зачене сина си, съвпада с посещението на Папата. В десерта на Розмари е сложен опият, но тя изяжда само част от него. Затова запазва спомен, подобен на сън, от сексуалната си среща с Дявола, но подсъзнанието ѝ превръща всичко в символи. Докато Гай я подготвя за срещата със Сатаната тя ту е в съзнание, ту го губи.

В съня си Розмари се озовава на яхта с убития президент Кенеди. Джак Кенеди, Пат Лофорд и Сара Чърчил също присъстват. Розмари пита президента дали нейният добър приятел Хач (който се грижи за нея, докато сектата не го убива — тъкмо той още в началото

предупреждава Розмари и Гай, че Брамфорд е Лошо Място) ще се присъедини към тях. Кенеди се усмихва и ѝ казва, че този круиз е „само за католици“. Мини не е споменала нищо за такова изискване по-рано, но то потвърждава идеята, че личността, от която се интересуват сатанистите, е тъкмо католичката Розмари Райли. Изглежда за тях богохулството е особено важно — духовното наследство на Христос трябва да бъде извратено, за да постигнат дяволското рождение.

Гай маха брачната халка на Розмари, с което символично прекратява техния брак, а освен това изпълнява роля, противоположна на обичайните действия на кума. Появява се и приятелят на Розмари, Хач, с предупреждение за лошо време. По време на съвкуплението Гай се превръща в Дявола, а в края на съня виждаме отново Тери, този път не като провалила се дяволска булка, а като ритуална жертва, направена, за да се открие пътя.

Ако беше дело на не толкова опитен писател, тази сцена би могла да се превърне в досадна тирада, но Левин успява да я предаде леко и компактно само в пет страници.

Истинската движеща сила на „Бебето на Розмари“ обаче не е религиозната тема, а идеята за градската параноя. Конфликтът между Розмари Райли и Розмари Удхаус обогатява историята, но ако книгата успява да се впише в рамките на хорър жанра — и аз мисля, че успява — то ужасът в тази история се дължи на отличния начин, по който Левин манипулира дълбоко заложеното ни усещане за параноя.

Ужасът винаги опипва почвата за слабости, а нима се случва да сме по-уязвими от моментите, в които ни обземе параноята? „Бебето на Розмари“ в много отношения напомня зловещ филм на Уди Алън, за което двоичната природа на Удхаус/Райли също е от полза. Освен, че под привидната си агностична същност Розмари винаги ще си остане католичка, тя също си остава малко провинциално момиче под внимателно изградената си космополитна личност. А както знаем — можеш да изведеш момичето от провинцията, но не можеш да извадиш провинцията от момичето.

Има една сентенция — с радост бих посочил автора ѝ, само ако можеш да се сетя кой е — според която *идеалната параноя е идеално осъзнаване на реалността*. По някакъв налудничав начин историята на Розмари представлява постепенното постигане на такова пълно

осъзнаване. Параноичните подозрения на читателя са пробудени преди тези на героинята (например, когато Мини умишлено се бави с чиниите, за да може Роман да поговори с Гай в съседната стая — или, иначе казано, да го агитира), но след срещата си с Дявола в просъница и последвалата бременност, параноята на Розмари също не закъснява. Когато се събужда на следващата сутрин, тя открива драскотини — сякаш оставени от остри нокти — по цялото си тяло. „Не ми се карай“, казва ѝ Гай, като ѝ показва ноктите си. „Вече ги изрязах.“

Почти веднага Мини и Роман се заемат да убедят Розмари да използва техния познат гинеколог — знаменития Ейб Сапърстайн — вместо младока, при когото е ходила преди това. *Не го прави, Розмари*, ще ни се да ѝ кажем, *той е един от тях*.

Според съвременната психиатрия, няма никаква разлика между нас и освидетелстваните шизофреници. Само дето ние успяваме да контролираме най-налудничавите си подозрения, а те са изгубили контрол. Истории от рода на „Бебето на Розмари“ или „Крадци на тела“ на Джак Фини изглежда потвърждават тази идея. Обсъдихме хорър историята, като разказ, чийто ефект се дължи на отклоненията от нормалното; разгледахме я като част от зоната на абсолютното табу, в която пристъпваме разтреперани от страх, а също като Дионисиева сила, която без никакво предупреждение би могла да наруши Аполониевото ни спокойно ежедневие. Може би всички хорър истории се отнасят до безредието и страха от промяната, а в случая с „Бебето на Розмари“ имаме усещането, че всичко се преобръща изведнъж. Ние не осъзнаваме всички промени, но ги усещаме. Страхът ни за Розмари е породен от факта, че тя изглежда е единственият здравомислещ човек в град, пълен с опасни манияци.

Преди още да сме стигнали до средата на историята на Левин, ние вече подозираме всички — и в девет от десет случая имаме право. Имам възможност да оставим параноята си за съдбата на Розмари да се вихри необуздано и всичките ни кошмарни страхове се сбъдват. Помня, че първият път, когато четох книгата, аз подозирах дори симпатичния доктор Хил, младия гинеколог, от чиито услуги Розмари се отказва в полза на доктор Сапърстайн. Разбира се, Хил не е сатанист. Той просто връща Розмари в техните ръце, когато тя се обръща към него за помощ.

Ако хорър романите ни позволяват да постигнем катарзис по отношение на по-обичайните си страхове, то значи историята на Левин ефективно използва съвсем реалното усещане за параноя на жителите на големия град. В тази книга няма нито един симпатичен съсед и всичко най-лошо, което сте подозирали за старицата от съседния апартамент, се оказва вярно. Истинският триумф на книгата е в това, че ни позволява за известно време да се оставим на лудостта си.

[1] В случай че сте един от шепата читатели на популярна американска литература, който ги е пропуснал, това са „Целувка преди смъртта“, „Бебето на Розмари“, „Този идеален ден“, „Степфордските съпруги“ и „Бразилски момчета“. Написал е и две пиеси за Бродуей: „Стаята на Вероника“ и безкрайно успешната „Смъртен капан“. Има и един не много известен, но страховито въздействащ телевизионен филм, „Градината на доктор Кук“, с участието на Бинг Кросби, чието изпълнение е превъзходно. — Б.авт. ↑

[2] Винаги ми се е искало да публикувам роман, чиито последни тридесет страници липсват и издателят допълнително ги изпраща на читателя, след като той даде задоволително резюме на прочетената книга. Това със сигурност ще сложи прът в колелата на хората, които **обръщат накрая, за да видят какво ще стане.** — Б.авт. ↑

[3] Препратка към популярна рекламна кампания на ръжен хляб Ливай. В рамките на кампанията хора от видимо различни етноси и националности са снимани да ядат сандвичи с ръжен хляб и рекламният слоган е „Не е необходимо да си евреин, за да оцениш истинския еврейски ръжен хляб Ливай“. — Б.пр. ↑

И тъй, от градската параноя да минем към параноята на малкия град: „Крадци на тела“ на Джак Фини^[1]. Ето какво има да каже самият Фини за книгата си, излязла като оригинално издание с меки корици на издателство Дел през 1955 г.:

Книгата беше написана в началото на петдесетте и аз почти не си спомням как се случи това. Помня, че бях в настроение да напиша нещо за странна поредица събития в малък град, нещо необяснимо. Първата ми мисъл беше, че някое куче ще бъде ранено или убито от кола и хората ще открият, че част от скелета му е от стомана — че кост и стомана са се споили, т.е. стоманени нишки пронизват костта и костите са проникнали в стоманата, така че да е ясно, че са се сраснали. Но тази идея не доведе до никъде. Ако помня правилно, написах първа глава кажи-речи във вида, в който в крайна сметка беше отпечатана — няколко души, които се оплакват, че техни близки са заменени от двойници. И тази идея не бях сигурен как да развия, но докато си блъсках главата как да продължа историята, попаднах на научна теория, според която различни обекти могат да се придвижват през космоса под давление на светлината и заедно с тях е възможно да пътува някаква латентна форма на живот. Това в крайна сметка реши проблема ми със сюжета.

Самият аз никога не съм бил особено доволен от обяснението как тези обекти, подобни на сухи шушулки, се превръщат в хората, които имитират. И тогава, и сега връзката ми се струва незадоволителна, но това беше най-доброто, на което бях способен.

Чел съм тълкувания на „скрития смисъл“ на тази история, което искрено ме забавлява, защото няма никакъв скрит смисъл. Целта ми беше единствено да напиша нещо

развлекателно, нищо повече. Първата филмова екранизация се придържаше към книгата доста точно, ако не броим идиотския финал. Винаги ме е забавлявало мнението на хората, работили по филма, че са искали да предадат някакво послание. Ако са прави, не знам как са го вмъкнали, защото аз нищо такова не съм залагал в текста, а те следваха книгата ми почти буквално. И изобщо, предполагаемото послание винаги ми е звучало твърде простовато. Идеята да се напише цяла книга, само за да се каже, че не е добре всички да сме еднакви и че индивидуалността е много хубаво нещо, ми се струва смехотворна.

Въпреки това, голяма част от работата на Джек Фини се занимават тъкмо с идеята, че индивидуалността е хубаво нещо и че конформизмът започва да изглежда доста страшно, след като мине определена граница.

Неговите коментари (описани в писмо до мен от 24-ти декември 1979 г.) за първата филмова версия на „Крадци на тела“ доста ме забавляваха. Както Полийн Кейл, Пенелъпи Гилиът и всички останали свръх сериозни филмови критици редовно доказват — никой не е толкова лишен от чувство за хумор или толкова готов да съзира дълбок смисъл в простите неща, както един виден филмов критик (Полийн Кейл например явно съвсем сериозно смята, че: „В «Ярост» Браян Де Палма разкрива гнилото сърце на Америка.“). Сякаш тези критици изпитват нужда постоянно да си доказват собствената си начетеност — точно както някой пубертет постоянно се опитва да докаже, че е мъж... предимно на себе си. Може би, защото им се налага да пристъпват в област, която е изцяло доминирана от картини и жива реч. Със сигурност им е ясно, че човек трябва да има поне средно образование, за да разбере и оцени особеностите дори на популярна книга като „Крадци на тела“, но всеки неграмотник може да си купи билет за кино и да открие гнилото сърце на Америка. Филмите са просто говорещи илюстрирани комикси и това, изглежда, внушава на доста начетени филмови критици остро чувство за непълноценност.

Самите създатели на филми често се включват в гротескно преувеличените анализи на критиците, затова аз лично съм много доволен от отговора на Сам Пекинпа, когато го попитали защо е направил толкова агресивен филм като „Дивата банда“: „Защото обичам филми, в които всички се стрелят“, предполага се, че отговорил той, а ако не е било така, приятели, това е трябвало да им каже.

Версията на Дон Сийгъл на „Крадци на тела“ е един интересен случай, когато критиците се опитаха да комбинират двата подхода. Още от самото начало те обявиха, че и книгата на Фини, и филмът на Сийгъл са алегии за атмосферата на преследване, възцарила се по време на разследванията на Макарти^[2]. После и самият Сийгъл обяви, че филмът му наистина се е отнасял за Червената заплаха. Той не стигна до там да каже, че зад всеки ъгъл се крие комунист, но беше ясно, че намерението му е било да направи филм за прокрадващите се прикрити враговете вътре в страната. Може да се каже, че беше формулирал идеалния източник на параноя: те дебнат навсякъде и изглеждат точно като нас!

В крайна сметка, самият Фини е най-прав от всички — „Крадци на тела“ е просто интересна история, която трябва да се чете и оценява единствено сама по себе си. За четвърт век, откак е излязла за първи път като скромно издание с меки корици (съкратена версия беше публикувана от Колиър, едно от онези добри стари списания, които се изгубиха от вестникарските будки, за да направят място на интелектуалните четива, осигурени от разните еротични издания), книгата почти не е излизала от печат. Тя достигна дъното, когато беше публикувана като фотороман, след излизането на филмовата версия на Кауфман. Ако съществува по-долна, противна и антикнижна идея от фоторомана, аз лично не мога да си я представя. Мисля, че бих предпочел да видя децата си забили нос в някое от ония еротични книжлета, отколкото да четат фотокомикс.

Върха си книгата постигна като издание с твърди корици на Грег Прес през 1976 г. Грег Прес е малка фирма, преиздаваща с твърди корици научнофантастични книги от петдесетте и шестдесетте — романи, сборници, антологии — които първоначално са издадени с меки корици. Редакторите на поредицата (Дейвид Хартуел и Л. У. Къри) са направили отличен подбор и в библиотеката на всеки читател,

който харесва научната фантастика и изобщо оценява книгите, вероятно може да се открие техен том с отличителния си зелен цвят и червено-златистия надпис на гръбчето.

О, боже, ето че пак се отплеснах. Както и да е. Исках да кажа, че идеята на Фини, че „Крадци на тела“ е просто поредната история, е едновременно правилна и погрешна. Личното ми мнение, в което съм дълбоко убеден, е, че историята е най-важна и трябва да засенчва всички други аспекти на художественото произведение. Историята за мен е определяща и спокойно мога да мина без всичко останало — мотиви, настроение, тон, символи, стил, дори характеристики. Има критици, които категорично отричат тази гледна точка за художествената литература и съм убеден, че те биха били много по-доволни, ако „Моби Дик“ беше докторска дисертация по китология, а не разказ за събитията на борда на Пекод при последното му плаване. Милиони студентски курсови работи са превърнали тази книга в същинска докторска дисертация, но историята си остава същата: „Ето какво се случи с Ишмиъл“. Точно както историята остава неизменна в „Макбет“, „Кралицата на феите“, „Гордост и предразсъдъци“, „Невзрачният Джуд“, „Великият Гетсби“... и в „Крадци на тела“ на Джак Фини. И историята, слава богу, след време става напълно непроницаема и неподатлива на какъвто и да било анализ. В никой колеж, никъде няма да откриете дипломна работа, озаглавена: „Елементи на историята в «Моби Дик» на Мелвил“. Ако намерите такова писание, изпратете ми го. Аз ще го изям. Със сос за пържоли.

Дотук добре. От друга страна обаче мисля, че и самият Фини няма да оспори, че достойнствата на всяка история се определят от ума, през който тя се филтрира, а умът на писателя е продукт на неговия обкръжаващ свят и вътрешния му нрав. Тъкмо този филтър е основополагащ за всички онези дипломанти по английска литература. Само, моля ви, не мислете, че съм против техните магистърски дипломи — бог знае, че като студент самият аз съм изписал достатъчно глупости да покрият половината източен Тексас — но много от хората, заели дългата, претоварена маса на дипломантите по английска литература, преливат от пусто в празно и се надпреварват да възхваляват новите дрехи на царя.

Все пак, тук говорим за типичен роман на Джак Фини и затова има някои неща, които можем да очакваме по подразбиране. Първо,

можем да сме сигурни, че романът ще се корени в абсолютната действителност — прозаична, почти монотонна реалност, поне в началото. Когато за първи път се срещаме с героя на романа (според мен, Фини би възразил да го нарека с твърде формалното „действащо лице“, така че няма да го правя), доктор Майлс Бенел, той тъкмо изпраща последния си пациент за деня — изкълчен палец. Тъкмо тогава влиза Беки Дрискол — и това ако не е идеалното американско име — и внася първата тревожна нотка: братовчедка ѝ Вилма някак си е втълпила, че чичо ѝ Айра вече изобщо не е нейният чичо Айра. Нотката обаче е слаба и едва доловима, заглушена от мелодията на ежедневието в малкия град, която Фини демонстрира толкова умело в началните глави на книгата. Всъщност архетипът на малкия град, представен в тази негова книга, вероятно е най-добрият, написан през петдесетте години.

Ключовият мотив в композицията на Фини, който той повтаря отново и отново в тези първи глави, е толкова ненатрапчиво деликатен, че в ръцете на по-неопитен писател би прозвучал блудкав и скучен: всичко е приятно. Отново и отново Фини се връща към тази дума. Нещата в Санта Мира не са прекрасни, не са диви, не са налудничави, не са ужасни, не са скучни. Нещата в Санта Мира са приятни. Никой тук не е споходен от онова старо китайско проклятие: „Дано живееш в интересни времена“.

На страница девет четем: „За първи път наистина се вгледах в лицето ѝ. Беше все същото приятно лице...“. Няколко страници по-нататък: „Навън беше много приятно и светло, температурата около осемнадесет градуса, все още беше слънчево.“

Братовчедката Вилма също е приятна, ако и доста невзрачна. Майлс смята, че от нея би излязла добра съпруга и майка, ако се е била омъжила. „Така е то“, философски размишлява Майлс, без да се тревожи, че може да звучи банално. Той също ни съобщава, че не би очаквал жена като нея да има психични проблеми, „но човек никога не знае“.

Това не би трябвало да ни въздейства, но все пак някак си успява. Имаме чувството, че Майлс не просто говори от първо лице, а говори директно на нас. Точно както в романа на Марк Твен ни се струва, че Том Сойер ни говори директно. Всъщност Санта Мира, Калифорния, както я е описал Фини, е точно такъв тип градче, в което бихме

очаквали да видим Том Сойер да боядисва оградата (но не и образ като Хък да спи в плевнята, не и в Санта Мира).

„Крадци на тела“ е единствената книга на Фини, която може да мине за истински роман на ужасите, но Санта Мира — типичното за неговите произведения *приятно* местенце — е идеалното място за една хорър история. Може би не е било и нужно Фини да пише повече страшни романи — дори само този се оказа достатъчен да оформи т.нар. модерен роман на ужасите. Ако такъв формат изобщо съществува, Фини несъмнено има огромен принос за възникването му. По-горе използвах фразата „фалшива нотка“ и може да се каже, че Фини използва този метод в цялата книга — първо една фалшива нотка, после две, после няколко, после цяла върволица. Накрая разпокъсаният, фалшив мотив на ужаса заглушава цялата приятна мелодия. Фини обаче отлично разбира, че хорър не може да съществува без красота — няма как да се усети фалшивият акорд, ако преди това не е звучала приятна мелодия, противното не съществува без приятното.

Тук ги няма Равнините Ленг, няма подземни развалини на древни циклопски градове, нито чудовища, лутащи се в тунелите на нюйоркското метро. Приблизително по същото време, докато Фини пише „Крадци на тела“, Ричард Матисън пише своя разказ „Роден от мъж и жена“, онзи, който почва с: „Днес майка ми ме нарече нищожество. «Нищожество такова», каза ми тя.“ Тези двама писатели заедно успяха да се откъснат от Лъвкрафтовата фантазия, властвала над сериозните хорър писатели повече от двадесет години. Разказът на Матисън беше публикуван в „Странни истории“ доста преди списанието да фалира. Книгата на Фини беше издадена година по-късно от Дел. Макар че Матисън има два ранни разказа, публикувани в „Странни истории“, никой от двамата писатели не е свързан с това култово за американската фентъзи-хорър литература списание. Те олицетворяват зараждането на съвсем нов тип фентъзи автор, точно както появата на Рамзи Кембъл и Робърт Айкман в Англия между 1977 г. и 1980 г. представлява ново, сериозно завъртане на колелото^[3].

По-рано бях споменал, че разказът на Фини „Трето ниво“ предшества сериала „Зоната на здрача“ на Род Сърлинг. По същия начин градчето Санта Мира предшества и очертава пътя за създаването на измисленото градче Милбърн, Ню Йорк на Питър Строб; за

Корнуол Кум, Кънектикът, на Томас Триън; и за моето собствено творение Сейлъмс Лот, Мейн. Влиянието на Фини се усеща дори в „Екзорсистът“ на Блати, където противните събития стават още по-противни на фона на Джорджтаун — едно забележително богато и... приятно предградие.

Фини старателно съшива прозаичната реалност на идиличното малко градче с фантастичния свят на нашествениците, с които скоро ще се сблъскаме. Шевът е толкова фин, че когато пристъпваме от реалния свят в измисления, ние почти не усещаме разликата. Това е забележително постижение и точно както триковете с карти изглеждат толкова лесни в ръцете на умелия илюзионист, така и това произведение може да ни подведе да решим, че всеки може да се справи със задачата. В действителност ние виждаме само номера, не и дългите часове репетиции, довели до усъвършенстването му.

Докато говорихме за „Бебето на Розмари“, накратко споменахме параноята. В „Крадци на тела“ параноята е зряла, пълна и завършена. Ако у всички нас дебне несигурният параноик — ако винаги, щом чуем бурен смях, за всеки случай хвърляме поглед надолу, за да сме сигурни, че ципът ни е закопчан и не се смеят на нас — тогава мисля, че Фини се възползва от тази вродена параноя, за да ни манипулира и умишлено да насочи симпатиите ни към Майлс, Беки и приятелите на Майлс, семейство Беличек.

Вилма, например, не може да представи никакви доказателства за съмненията си, че чичо ѝ Айра вече не е нейният чичо Айра, но ни впечатлява със силата на убеждението си и дълбоката ѝ, необуздана тревога се просмуква като надигаща се мигрена. Ето един своеобразен параноиден сън, гладък и съвършен, сякаш изваден от роман на Пол Боуис или от някой от разказите на Джойс Карол Оутс за необяснимото.

Вилма се взираше в мен настойчиво.

— Нарочно изчаках да мине днешният ден — прошепна тя. — Чаках го да се подстриже и днес най-после го направи.

Тя отново се наведе към мен, очите ѝ бяха облепени, а гласът не по-силен от съскащ шепот.

— Той има малък белег отзад на врата си. Някога му излязъл цирей и баща ти го пробил. Белегът се скрива, когато косата му израсте — шепнеше тя, — но когато вратът му е избръснат, се вижда ясно. Е, днес — *специално чаках този момент* — днес той се подстрига...

Аз се изправих, внезапно заинтригуван.

— И белегът го няма? Да не искаш да кажеш, че...

— Не! — прекъсна ме тя почти ядно, с блеснали очи.

— Там си е — белегът — точно като на чичо Айра!

Ето така Фини ни показва, че сме попаднали в напълно субективна реалност... пропита с абсолютна параноя. Ние, разбира се, веднага приемаме думите на Вилма за истина, макар да няма реално доказателство, ако не по друга причина, поне заради заглавието, според което тук някъде има замесени крадци на тела.

Като ни поставя на страната на Вилма от самото начало, Фини кара всеки от нас да се чувства като своеобразен Йоан Кръстител, който броди и вика из пустошта. Нищо чудно, че книгата е възприета толкова ентузиазирано от онези, които в началото на петдесетте са били убедени, че съществува или комунистически заговор или фашистки заговор с антикомунистически цели. Защото какъвто и да е случаят, това е книга за абсолютния заговор с подчертани елементи на параноя. Иначе казано — точно такъв тип история, която политическите малоумници от всички цветове биха приели за чиста политическа алегория.

По-горе споменах идеята, че идеалната параноя е идеалното осъзнаване на реалността. Към нея можем да добавим, че параноята е вероятно последната защитна линия на претоварения ум. Според по-голямата част от литературата на двадесети век, дело на такива разнообразни автори като Бертолт Брехт, Жан-Пол Сартр, Едуард Алби, Томас Харди и дори Ф. Скот Фицджералд, ние живеем в екзистенциален свят, една огромна лудница без никакъв план или замисъл, където нещата просто се случват безпричинно. „**Мъртъв ли е Бог?**“ пита от корицата си списание Тайм, което Розмари Удхаус вижда в чакалнята на своя гинеколог-сатанист. В такъв един свят е напълно допустимо един слабоумен човек да се крие на последния

етаж на една малко използвана сграда, да носи тениска на Хейнс и да яде пържено пиле, докато чака да вдигне поръчаната си по пощата карабина и да пръсне главата на американския президент; напълно е възможно друг слабоумник да чака в една хотелска кухня няколко години по-късно, за да постъпи по абсолютно същия начин с по-малкия брат на покойния президент; разбираемо е, че съвсем свестни американски момчета от Айова, Калифорния и Делауеър ще прекарат военния си набор във Виетнам, като колекционират човешки уши, някои от тях изключително мънички; че светът отново е заплашен от унищожителна война заради проповедите на осемдесетгодишен мюсюлмански духовник, който вероятно по залез вече не помни какво е закусвал.

Всички тези неща могат спокойно да бъдат асимилирани, стига да приемем идеята, че Бог се е оттеглил на дълга почивка или току-виж, наистина се е поминал. Умът може да ги възприеме, но нашите емоции, настроения и най-важното, нашата жажда за ред — тези могъщи елементи на човешката природа — ще се възпротивят. Ако заявим, че не е имало никаква причина за смъртта на шест милиона евреи в лагерите по време на Втората световна война, за пребитите до смърт поети, за изнасилените старици, за децата, превърнати в сапун, ако кажем, че всичко това просто се е случило и никой не е отговорен за тези събития — нещата излязоха малко от контрол тук, ха-ха, извинете ни — тогава умът започва да залита.

Самият аз бях свидетел как това се случва през шестдесетте, в разгара на сътресение обзело цяло едно поколение, започнало с участието ни във Виетнамската война и включващо всичко: от стриктните правила за междуполово общуване в колежанските общежития и правото да се гласува на осемнадесет до търсенето на отговорност от корпорациите за замърсяването на околната среда.

По онова време аз бях колежанин в Университета на Мейн. В началото политическите ми убеждения клоняха прекалено надясно, за да добият истински радикален оттенък, но до 1968 г. завинаги си бях променил мнението по редица ключови въпроси. Един от героите на Джак Фини от по-късния му роман „Отново и отново“ го е казал по-добре, отколкото аз бих могъл:

Аз бях обикновен човек, който дълго след като беше пораснал, все още пазеше детското си убеждение, че хората, които до голяма степен контролират живота ни, някак са по-добре информирани и са способни да вземат по-добри решения от всички останали; че са по-интелигентни. Едва Виетнамската война ми показва, че някои от най-важните исторически решения се вземат от хора, които са също толкова непросветени като всички нас.

За мен това откритие беше разтърсващо. Началото му, предполагам, беше поставено онзи ден в киното на Стратфорд, когато уредникът ни съобщи, че руснаците са извели сателит в орбита, а изражението му беше като да е прострелян в корема от упор.

При все това ми беше невъзможно изцяло да приема раздуващата се като балон параноя през последните четири години на шестдесетте. През 1968 г., по време на моята трета година в колежа, трима представители на Черните пантери от Бостън дойдоха да ни говорят (под претекста на участие в серията Обществени лекции) за това как американските бизнес институции, водени от Рокфелер и АТ&Т, са отговорни за създаването на неофашистко политическо статукво в Америка; как те подкрепят войната във Виетнам, защото е полезна за бизнеса и всячески насърчават дискриминацията въз основа на раса, пол и обществено положение. Джонсън бил тяхна марионетка, точно както Хъмфри и Никсън. Иначе казано: „*Запознайте се с новия шеф, същия като стария*“, както щяха да изпеят The Who няколко години по-късно. Единственото решение, според тях, беше да излезем на улични протести. Завършиха с обичайни за Пантерите лозунг: „Цялата власт произтича от дулото на оръжие“ и ни приканиха да не забравяме Фред Хамптън^[4].

Не, никога не съм вярвал, че ръцете на Рокфелер и компания са били съвсем чисти по време на онзи период. Винаги съм вярвал, че компании като Сикорски, Дъглас Еъркрафт, Дау Кемикъл и дори Банката на Америка повече или по-малко поддържат идеята, че войната е добра за бизнеса (но в никакъв случай не ѝ давайте собствените си синове, не и когато можете да наклоните мнението на наборната комисия в правилната посока; доколкото е възможно,

захранвайте военната машина с шпиони, негра и бели бедняци от Апалачия, но в никакъв случай нашите момчета, не и нашите момчета!). Вярвам също, че смъртта на Фред Хамптън е била най-малкото полицейско непредумишлено убийство. Но твърдението на онези Черни пантери, че съществува огромна всепроникваща конспирация беше просто смехотворно... само дето публиката не се смееше. След края на лекцията те задаваха смислени, тревожни въпроси за това как точно функционира конспирацията, кой я оглавява, как си получават заповедите и пр.

Накрая аз се изправих и казах нещо като: „Вие сериозно ли твърдите, че съществува Борд на фашистката конспирация в тази страна? Че конспиратори от рода на президента на Дженерал Моторс и Ексън, заедно с братята Рокфелер се събират в някой таен подземен бункер и обсъждат как да привлекат повече чернокожи войници и да удължат войната в югоизточна Азия?“. Тъкмо довършвах въпроса си с предположението, че тези бизнесмени вероятно пристигат в тайната си подземна крепост с летящи чинии, с което се обяснява не само войната във Виетнам, но и зачестилите случаи на наблюдавани НЛО — когато публиката се развика гневно да седна и да млъкна. Което аз направих набързо, изчервен до уши, внезапно осъзнал как трябва да се чувстват онези ексцентрици, стъпили върху щайгите си в Хайд Парк всеки неделен следобед. Чувството изобщо не е приятно.

Пантерите не отговориха на въпроса ми (който, ако съм честен, изобщо не беше въпрос). Един от тях просто спокойно каза: „Здравата се изненада, а?“, което беше посрещнато с бурни аплодисменти и смях от публиката.

Изненадата наистина си я биваше, при това крайно неприятна изненада. Но някак съм убеден, че беше невъзможно за хората от моето поколение, преминаващи вихрено през шестдесетте, с развяна коса, с очи, блеснали от комбинация на удоволствие и страх, под музикален съпровод, простиращ се от „Луи, Луи“ на Кингзмен до пронизващите мъгливи звуци на Джеферсън Еърплейн, да успят да се придвижат от точка А до точка Z без убеждението, че някой — пък бил той и Нелсън Рокфелер — дърпа конците.

Няколко пъти от началото на тази книга се опитвам да намеря начин да кажа, че четенето на хорър историите до голяма степен е едно оптимистично, стимулиращо преживяване. Често това е начин за един

сериозен ум да се справи с някакъв ужасен проблем, който далеч не е нужно да има свръхестествена природа, а може да е съвсем реален. Параноята може да се окаже последната и най-здрава крепост на оптимистичната гледна точка — това е умът ви, който настоява: „*Нещо смислено и обяснимо се случва тук! Тези неща не се случват от само себе си!*“

Затова се вираме в сенките и твърдим, че в онзи фатален ден в Далас е имало втори стрелец на тревистия хълм; твърдим, че Джеймс Ърл Рей^[5] е бил нает от влиятелни южняшки бизнесмени или дори от ЦРУ; пренебрегваме факта, че американските бизнес интереси са подразделени в сложни сфери на влияние, които често са напълно противоположни, и приемаме, че глупашкото ни, макар и като цяло добронамерено участие във Виетнамската война, е било замислено и изпълнено от военнопромишления комплекс; или, както твърдяха разпространени наскоро из Ню Йорк плакати с отвратителен правопис и изпълнение, аятолах Хомейни е марионетка на — да, познахте — Дейвид Рокфелер. Прилагаме огромната си изобретателност и спрямо смъртта на капитан Мантел в далечната 1947 г. и твърдим, че той не се е задушил, докато е преследвал дневното отражение на Венера, известно сред опитните пилоти като Слънчевото куче, а е преследвал космически кораб от чужд свят, който е взривил самолета му със смъртоносен лъч, когато се е приближил твърде много.

Моля, не си мислете, че предлагам всички ние хубавичко да се посмеем на тези идеи — нищо подобно. Всичко това не са вярвания на побъркани хора, а вярвания на напълно нормални мъже и жени, чиято цел не е да запазят статуквото на всяка цена, а просто да открият какво по дяволите **е статуквото**. Затова, когато Вилма, братовчедката на Беки Дрискол, заявява, че чичо ѝ Айра не е нейният чичо Айра, ние ѝ вярваме инстинктивно и незабавно. Ако не ѝ повярваме, значи си имаме работа с една стара мома, която постепенно си губи разсъдъка в малко калифорнийско градче. А тази идея изобщо не ни допада. В едно нормално общество приятните дами на средна възраст като Вилма не се предполага да изкуфяват; така просто не бива. Тази идея навява мисълта за хаос, който успява да е по-страшен дори от възможността тя да е права за чичо си Айра. Вярваме ѝ, защото това потвърждава, че дамата не е луда. Вярваме ѝ, защото... защото... защото тука става нещо! Всички онези параноидни фантазии изобщо не са фантазии. Ние

— и братовчедката Вилма — сме си съвсем наред. Целият останал свят се е побъркал. Идеята, че светът е луд е доста неприятна, но както и с гигантската буболечка на Бил Нолан, веднъж щом видим с какво точно си имаме работа, можем да се справим с ужасната идея за побъркан свят, стига да знаем, че ние сме здраво стъпили на земята. Боб Дилън се обръща директно към екзистенциалиста у всеки от нас, когато казва: „Нещо става тук, / но ти нямаш идея какво, / нали, Господин Джоунс?“ Фини, чрез героя си Майлс Бенел, ни хваща здраво за ръката и ни казва, че знае точно какво се случва тук: ония проклети нашественици от космоса — те са виновни!

Забавно е да се проследят класическите нишки на параноята, която Фини вплита в историята си. Майлс и Беки отиват на кино, където срещат писателя приятел на Майлс, Джак Беличек. Джак моли Майлс да дойде да погледне нещо, което Джак е открил в мазето на къщата си. Нещото се оказва голо мъжко тяло, проснато на билиардна маса, тяло, което Майлс, Беки, Джак и жена му Теодора се съгласяват, че изглежда някак безформено — сякаш все още не е придобило окончателната си форма. Това, разбира се, е двойник, а формата, която придобива, е на самия Джак. Почти веднага получаваме конкретно доказателство, че тук става нещо ужасно нередно:

Беки изстена, когато видя отпечатъците от пръстите и сякаш ѝ прилоша. Защото едно нещо е да спекулираш за някакво тяло, което досега изобщо не е било живо, някаква човешка бланка, но е съвсем друго нещо, нещо, което докосва най-примитивните ти инстинкти, подозренията ти да се потвърдят. Нямахте отпечатъци — само пет, абсолютно гладки, плътни черни кръгчета.

Тези четиримата, вече запознати с конспирацията на двойниците — решават да не се обаждат веднага в полицията, а да видят как ще се развие двойникът. Майлс изпраща Беки до дома ѝ, а после сам се прибира, като оставя Беличек на пост до нещото на билиардната маса. Посред нощ обаче Теодора Беличек не издържа и двамата се появяват в дома на Майлс. Той веднага се обажда на свой приятел психиатър, Мани Кауфман (Психо доктор? Подозренията ни веднага са пробудени;

не ни трябва психиатър, искаме да изкрещим на Майлс, повикай армията!), да остане със семейство Беличек, докато самият той отива да види Беки... която неотдавна е споменала, че баща ѝ сякаш вече не е нейният баща.

На най-долния рафт в един шкаф в мазето на семейство Дрискол Майлс открива двойник, който придобива формата на Беки. Фини отлично описва какво представлява процесът на уподобяването. Той го сравнява с изчистване на фините детайли по грубо щампован метален елемент; с проявяване на фотография; а по-късно и с онези злокобни, изглеждащи досущ като живи южноамерикански кукли. Но, както сме изнервени до краен предел, това, което най-силно ни впечатлява, е колко добре е скрито нещото, зад затворената врата на прашното мазе, където може да се развива необезпокоявано.

Беки е упоена от мнимия си баща и в сцена, пропита от романтика, Майлс я измъква от къщата и я носи на ръце през улиците на спящата Санта Мира — като нищо можем да си представим как полупрозрачната материя на нощницата ѝ едва ли не сияе на лунната светлина. А какво се случва междувременно? Когато Мани Кауфман пристига, двамата мъже решават да се върнат в къщата на Беличек и да огледат мазето.

На масата нямаше никакво тяло. Под ярката светлина на таванската лампа се виждаше яркозелената филцова повърхност, а върху филца, освен в ъглите и по краищата, се виждаше плътна сива прах, която можеше да е паднала от таванските греди горе.

За момент Джак се взираше в масата с отворена уста. После рязко се извърна към Мани и с протестиращ тон, сякаш умоляваше да му повярват, каза:

— Беше на масата, Мани, честно, там беше!

Мани бързо кимна и му се усмихна:

— Вярвам ти, Джак...

Но ние ги знаем тия психиатри. Винаги казват, че ти вярват, точно преди да повикат здравеняците в бели престилки. Ние знаем каква е тази прах и знаем, че не е паднала от гредите. Проклетото нещо

е образувало семена. Но никой друг не го знае и на Джак му остава само финалната молба на всеки безпомощен параноик: „Трябва да ми повярваш, докторе!“

Мани Кауфман има свое обяснение за все по-големия брой хора в Санта Мира, които смятат, че роднините им не са техните роднини. Според него сантамирците са обхванати от масова психоза, подобна на явленията, довели до осъждането на вещиците в Сейлъм, масовите самоубийства в Гвиана и дори танцовата болест^[6] през средновековието. Но под това привидно логично обяснение се промъква грозният екзистенциализъм. Тези неща се случват, просто защото се случват, сякаш ни казва той. Рано или късно, нещата ще се оправят от само себе си.

Кое то се и случва. Госпожа Сийли, която се опасявала, че съпругът ѝ не е нейният съпруг, идва да каже да Майлс, че вече всичко е наред. Същото правят и момичетата, които за известно време са се страхували от учителя си по английски. Дори братовчедката Вилма се обажда да каже колко се срамува, задето е създала толкова излишна суматоха. Разбира се, че чичо Айра си е чичо Айра. И всички тези случаи имат едно общо нещо помежду си — Мани Кауфман е бил при всички тези хора и им е помогнал. Нещо определено става тук, но ние отлично знаем какво, много благодаря, господин Джоунс. Забелязали сме как името на Кауфман постоянно изниква навсякъде. Да не би да сме глупаци? Нищо подобно! Кристално ясно е, че Мани Кауфман вече играе за противниковия отбор.

И още нещо. По настояване на Джак Беличек, Майлс най-накрая решава да се обади на свой приятел в Пентагона и да разкаже цялата невероятна история. За това обаждане до Вашингтон, Майлс ни казва:

Не е лесно да се обясни дълга, заплетена история по телефона. Пък и нямахме късмет с връзката. Първо с Бен се чувахме идеално, като да бях позвънил у съседите. Но когато почнах да му казвам какво се случва тук, връзката заглъхна. Бен постоянно ме молеше да повторя какво съм казал, а аз трябваше да викам, за да ме чуе изобщо. Човек не може да говори или дори да мисли като хората, когато

му се налага да си повтаря думите, затова се свързах с оператора и помолих за по-добра връзка.

Тъкмо подновихме разговора си, по линията се появи някакво странно жужене и се наложи да се надвикваме с него...

Ето че *те* вече контролират комуникациите и съобщенията влизащи и излизащи от Санта Мира. („*Ние контролираме това предаване*“ — както заявяваше онзи заплашителен глас в началото на „До краен предел“ всяка седмица. „*Контролираме хоризонталата и вертикалата, можем да накараме картината да се върти или да премигва... можем и да я разфокусираме...*“) Подобен откъс със сигурност ще предизвика реакцията на някой, който е протестираше срещу войната, на член на студентския демократичен съюз или активист, който вярва, че телефонът му се подслушва, а човекът с фотоапарата на протеста е там, за да снима протестиращите за досиетата им. Те са навсякъде, те ни наблюдават, те ни подслушват. Нищо чудно, че Сийгъл е приел книгата като предупреждение за комунистическата конспирация, а други са сметнали, че предупреждава за надигащата се фашистка заплаха. Като затъваме все по-дълбоко във водовъртежа на този кошмар, нищо чудно да повярваме, че тъкмо нашествениците са убили президента Кенеди, пак те послушно са си изпили отровата в Джоунстаун и са принудили и децата да я изпият. Какво облекчение би било, ако можем да повярваме, че така е станало.

Разговорът на Майлс с неговия военен приятел най-точно демонстрира как функционира параноичният ум — макар да ви е известна цялата история, не ви е позволено да я разкриете пред властите... пък и е толкова трудно да мислите трезво с това жужене в главата ви!

Във всичко това е примесена силната ксенофобия, която изпитват героите на Фини. Нашествениците всъщност са „заплаха за нашия начин на живот“, както казваше сенатор Джо Макарти. „Ще се наложи да въведат военновременно положение“, казва Джак на Майлс. „Или да обявят, че сме под обсада, или каквото и да е! А после ще трябва да

направят, каквото трябва да се направи. Да изкоренят тая напаст, да я смачкат, да я размажат, да я изтребят.“

По-късно, по време на тяхното кратко бягство от Санта Мира, Майлс и Джак откриват две от извънземните форми в багажника на колата. Ето как Майлс предава това, което се случва тогава:

Те лежаха там, в пулсиращите вълни на червената светлина: две огромни човекоподобни форми, вече почнали да се пропукват на места. Аз протегнах двете си ръце и ги изхвърлих на земята. Те бяха съвсем леки, като детски балони, усещах повърхността им суха и груба под пръстите си. Този допир с тях преля чашата и аз не издържах, почнах да скачам върху тях, да ги мацкам и троша под краката си, без дори да осъзнавам, че през цялото време издавам един гърлен, нечленоразделен вик, „Ъърх! Ъърх!“ на животински страх и отвращение.

Тук няма никакви добронамерени хипита с плакати, които призовават „**Спрете и се дръжте приятелски**“. Само Джак и Майлс, почти обезумели, подскачащи като в див танц върху тези странни, безчувствени нашественици от космоса. Никой не обсъжда (както в „Нещото“) какво бихме могли да научим от тези създания и колко ще е полезно това за модерната наука. Никой не издига бял флаг, никой не предлага да опитаме с преговори. Извънземните на Фини са странни и грозни, като онези подпухнали пиявици, които понякога откривате впити в тялото си, след като сте плували в някой тих вир. В тази ситуация няма нищо рационално, нито може да има. Налице е само сляпата, яростна реакция на Майлс към нашествениците.

Книгата, която най-много се доближава до романа на Фини, е „Кукловодите“ на Робърт Хайнлайн. И тя като книгата на Фини на пръв поглед минава за научна фантастика, но всъщност е хорър история. В този случай нашествениците от най-голямата луна на Сатурн, Титан, пристигат на Земята готови и решени да действат незабавно. Създанията на Хайнлайн не са двойници на хората. Те повече приличат на пиявиците. Подобни на голи охлюви създания, които яздят приемника си, прикрепени към врата му, както ние с вас

бихме яздили кон. Двете книги споделят множество поразителни прилики. Разказвачът на Хайнлайн започва като се чуди на глас дали *те* са интелигентни. Историята приключва, след като заплахата вече е неутрализирана. Разказвачът е един от специалистите, които изграждат и пилотират ракети, насочени към Титан. Сега, след като дървото е повалено, време е да се изгорят и корените. „Смърт и разрушение!“, възкликва разказвачът ентузиазирано и това е финалът на книгата.

Но каква точно е заплахата, която представляват нашествениците на Фини? За него фактът, че те ще унищожат човешката раса изглежда почти второстепенен (двойниците, изглежда, не се интересуват от това, което един мой приятел нарича „палуване“). Истинската заплаха според Джек Фини изглежда се състои в това, че те заплашват всичко, което е *приятно* и, ако помните, точно от там почнахме. Един ден, докато отива към офиса си, след като атаката на двойниците вече доста е напреднала, Майлс описва обстановката така:

Видът на улица Трокмортън ми се стори крайно депресиращ. Улицата беше мръсна и разхвърляна на ранната утринна светлина. Боклукчийско кошче стоеше препълнено, глобусът на улична лампа беше счупен, а надолу по улицата един магазин беше опразнен. Прозорците бяха затъмнени и на стъклото беше подпрян зле изписан знак „Отдава се под наем“. Никъде обаче не пишеше къде да обадят евентуалните наематели и имах чувството, че на никого не му пука дали магазинът ще бъде нает. При входа на моята сграда имаше строшена бутилка от вино, а бронзовата табелка с името, вложена в сивия камък на сградата, беше потъмняла и неизлъскана.

От безкомпромисната лична гледна точка на Джек Фини, най-лошата последица от нашествието на крадците на тела е, че те ще позволят приятното малко градче Санта Мира да се превърне в нещо подобно на спирка на метрото в съмнителните квартали на Ню Йорк. Хората, заявява Фини, имат естествения стремеж да създават ред от хаоса (което идеално пасва на мотивите за параноята в книгата). Хората искат да направят света по-добър. Това са старомодни идеи, но

пък, както казва Ричард Пауърс във въведението си към изданието на романа от издателска къща Грег Прес, Фини е традиционалист. Според него най-страшната характеристика на нашествениците е, че хаосът не ги притесняват и нямат никакъв естетически усет. Не е като да са ни нападнали рози от космоса, това са истински бурени. Двойниците ще си косят моравите известно време, а после ще спрат. На тях не им пука за паразитните треви. Никой от тях няма да отиде да пазарува в градската железария, за да превърне мазето си в стая за отдих в най-добрите традиции на домашния майстор. Пътуващ търговец, който попада в града, се оплаква от състоянието на пътищата. Ако дупките не бъдат закърпени скоро, предрича той, градът ще бъде откъснат от света. Но мислите ли, че нашествениците ще си загубят съня по тази причина? Ето какво казва в своето въведение към книгата Ричард Пауърс:

Сега, когато можем да направим сравнението с по-късните книги на Фини, е лесно да се види какво са пропуснали критиците, когато са интерпретирали книгата и филма просто като продукти на антикомунистическата истерия от петдесетте години; като сляп изблик срещу „чуждия начин на живот“, заплашил американските традиции. Майлс Бенел е предшественик на всички останали герои традиционалисти в по-късните книги на Фини. Само дето в „Крадци на тела“ градчето Санта Мира, Област Марин, Калифорния, все още представлява митичната, ненакърнена, идеална общност, която следващите герои трябва да пътуват във времето, за да преоткрият. Когато Майлс започва да подозира, че съседите му вече не са истински хора и не са способни на истински емоции, той ни представя началото на зараждащата се модернизация и дехуманизация, срещу която по-късните герои на Фини се изправят в завършената ѝ форма.

Победата на Майлс Бенел над нашествениците е в тон с приключенията на по-късните герои на Фини: той толкова непримиримо се противопоставя на деперсонализацията, че нашествениците се отказват от

плановете си за колонизиране на планетата и отиват да превземат някоя друга планета, чиито обитатели не са чак толкова самоосъзнати.

Ето какво още казва Пауърс за архетипа на героя на Фини като цяло и целта на тази конкретна книга:

Героите на Фини, особено Майлс Бенел, са интровертни индивидуалисти в свят, където нещата все повече са насочени навън. Техните приключения идеално илюстрират теорията на Токвил за съдбата на свободния индивид сред демократичната маса. „Крадци на тела“ е неподправената популярна версия на отчаянието, породено от дехуманизацията, което изпълва „Пуста земя“ на Т. С. Елиът и „Звук и ярост“ на Уилям Фокнър. Фини умело използва класическата ситуация на извънземно нашествие като символ за изстребването на свободната личност в съвременното общество. Той успява да създаде най-запомнящия се популярен образ на крайния конформизъм: цяло поле двойници, които се измъкват от обвивките си като идентични, бездушни, лишени от емоции зомбита, но на вид изглеждат точно като всички нас!

Последно, когато разглеждаме „Крадци на тела“ в светлината на онази своеобразна колода карти Таро, откриваме, че романът на Фини пасва на почти всяка проклета карта. Имаме Вампира, защото явно онези, които нашествениците нападат, за да им изсмучат живота, се превръщат в съвременната версия на немъртвите, както посочва Ричард Пауърс; имаме Върколака, защото, очевидно, тези хора изобщо не са хора, а са преминали някаква ужасна трансформация; освен това нашествениците от космоса, напълно извънземни създания, които дори не се нуждаят от космически кораб, за да стигнат до тук, съвсем спокойно пасват на определението за Нещото Без Име... и ако наистина искаме да разтеглим теорията докрай (и защо по дяволите да

не го направим), може да се каже, че жителите на Санта Мира са се превърнали в призрачни версии на себе си.

Никак не е лошо за книга, която е „просто една история“.

[1] Както вече споменах по-горе, филмовата версия на книгата от края на седемдесетте премества историята на Фини в Сан Франциско и избира да се занимава с параноята на големия град, което води до няколко сцени, поразително подобни на началните кадри от филма на Полански „Бебето на Розмари“. Аз лично смятам, че Филип Кауфман е изгубил повече, отколкото е спечелил, като е изтръгнал историята от оригиналния ѝ малък град с концертен подиум в парка. — Б.авт. ↑

[2] Период в американската история (началото на петдесетте години), когато населението е било доведено до почти параноичен страх от комунисти и множество хора са били разследвани и арестувани по подозрение, че имат комунистически убеждения и/или връзки. — Б.пр. ↑

[3] По същото време, когато Фини и Матисън станаха популярни с личния си вариант на шокова терапия, която прилагаша върху американското въображение, Рей Бредбъри започна да печели внимание във фентъзи общността. През петдесетте и шестдесетте името му стана синоним на този жанр сред читателите и забележителният му, класически стил никога не е бил успешно имитиран. Да го кажем по-просто — след като господ направил Рей Бредбъри, счупил калъпа. — Б.авт. ↑

[4] Фред Хамптън — чернокож американски активист, председател на Илинойския клон на Черните пантери, убит в съня си по време на съвместна операция на полицията и прокуратурата в Чикаго. Тук има известно разминаване в датите — авторът посочва, че беседата се случила през 1968 г., но Фред Хамптън е убит в края на 1969 г. — Б.пр. ↑

[5] Джеймс Ърл Рей — убиецът на Мартин Лутър Кинг. — Б.пр. ↑

[6] Танцова болест или танцова чума — в продължение на няколко века са наблюдавани множество необяснени случаи, в които групи хора, мъже, жени и деца, танцуват до пълно изтощение и дори до смърт без видима физиологическа причина. — Б.пр. ↑

„Нещо зло се задава“ на Рей Бредбъри не подлежи на лесно категоризиране или анализ и, поне засега, не се поддава на екранизиране, независимо, че са писани няколко варианта на сценарий, включително един от самия Бредбъри. Този роман, публикуван за първи път през 1962 г. и моментално заклеймен от критиците и в научнофантастичния, и във фантазийния жанр^[1], вече е преиздаван двадесетина пъти. При все това, той не е нито най-успешната му книга, нито най-популярната. „Марсиански хроники“, „451 по Фаренхайт“ и „Вино от глухарчета“ вероятно имат по-големи продажби и определено са по-познати за широката четяща публика. Аз обаче вярвам, че „Нещо зло се задава“, мрачно поетична необикновена история, случваща се в полуреалистичния полумитичен град Грийн Таун, щата Илинойс, е вероятно най-добрата творба на Бредбъри — сенчест наследник на разказваческата традиция, която ни е предоставила историите за Пол Баниън и неговия син бик Бейб, Пекос Бил и Дейви Крокет. Книгата не е идеална. На моменти Бредбъри изпада в изключително многословие, характерно за доста от творбите му през седемдесетте. Някои откъси са самоподражателни и неприятно пресилени. Но това е само малка част от цялата творба. Като цяло Бредбъри развива историята си смело, красиво и елегантно.

Вероятно си струва да напомним, че Теодор Драйзър, автор на „Сестра Кери“ и „Американска трагедия“, както и Бредбъри, на моменти е бил собственият си най-голям враг. Предимно защото никога не е знаел кога да спре. Веднъж дядо ми, абсолютно отчаян от мен, ми каза „Като отвориш уста, Стиви, си бълваш всичката карантия“. Тогава не знаех какво да му отговоря, но ако сега беше жив, можех да му кажа, че това е така, защото, като порасна искам да стана като Теодор Драйзър. Е, Драйзър е бил великолепен писател и Бредбъри изглежда е фентъзи версията на Драйзър, въпреки, че неговият стил и изказ са по-добри и подходът му е по-лек. Въпреки това, двамата са поразително сходни.

От отрицателната страна на нещата, двамата имат склонност не толкова да пишат по дадена тема, колкото да я прегазват като булдозери и веднъж щом са я изравнили със земята, да я млатят, докато изчезнат всякакви признаци на живот. От положителната страна, Драйзър и Бредбъри са американски натуралисти от по-мрачния спектър и по някакъв сбъркан начин обрамчват Шъруд Андерсън, най-знаменитият американски натуралист. И двамата пишат за типични американци, които живеят в сърцето на страната (макар че героите на Драйзър се местят в града, а героите на Бредбъри си остават вкъщи), и двамата пишат за невинност, трагично изгубена с натрупания опит (макар че хората на Драйзър обикновено се пречупват, а хората на Бредбъри остават себе си, макар и променени), и двамата говорят с гласове, които са неподправено, стряскащо американски. И двамата водят повествование на ясен, чист английски език, който звучи неформално, но почти напълно избягва идиомите — в редките случаи, когато Бредбъри използва жаргон, това звучи толкова необичайно, че почти може да мине за вулгарно. Техните гласове са без съмнение американски гласове.

Най-лесната за откриване разлика между двамата, а вероятно и най-важната, е, че Драйзър е наричан реалист, а Бредбъри пише фантазии. Което е по-лошо, издателят на Бредбъри неуморно настоява да го нарича „*Най-великият жив световен писател на научна фантастика*“ (което звучи като някое от уродливите създания в пътуващите карнавали, за които той пише толкова често), при положение, че творите на Бредбъри, ако изобщо могат да минат за фантастика, то е само по име. Дори в своите космически истории той не се интересува от двигателя, работещ с отрицателни йони или преобразователи на относителност. *Имаме ракети*, казва ни той в онези няколко истории, които влизат в Марсианските хроники. *Ето, Р като Ракета и К като Космос. Това е всичко, което ви трябва да знаете, така че това е всичко, което ще ви кажа.*

Към това аз бих добавил — ако ви интересува как биха работили ракетите в нашето евентуално бъдеще, обърнете се към Лари Нивън или Робът Хайнлайн; ако искате литература — истории, както ги нарича Джак Фини — описваща какво ни очаква в бъдеще, тогава Рей Бредбъри е вашият писател или може би Кърт Вонегът. Какво движи

ракетите е тема от популярната механика. Писателят се вълнува от движещите сили на хората.

След всичко казано, няма как да говорим за „Нещо зло се задава“, което със сигурност не е научна фантастика, без да сложим творчеството на Бредбъри в известна перспектива. От самото начало най-добрите му творби са фантазиите. А най-добрите му фантазии, са неговите страшни истории. Както вече споменавах, най-доброто от ранните произведения на Бредбъри е обединено във великолепната колекция на Аркам Хаус „Мрачен карнавал“. Това издание никак не е лесно за намиране, то е като „Дъблинчани“ на американската фентъзи литература. Много разкази, първоначално излезли в „Мрачен карнавал“, могат да се намерят в по-късната колекция „Октомврийска земя“, която все още е в печат. Там са включени такива класически ужасии на Рей Бредбъри като „Бурканът“, „Тълпата“ и незабравимият „Малки убийци“. Други истории на Бредбъри, излезли през четиридесетте, са били толкова ужасяващи, че самият им автор сега се отрича от тях (някои са били превърни в комикси с разрешението на младия Бредбъри и отпечатани в „Страховитата крипта“). Сред тях е историята за погребалния агент, който извършва отвратителни, но учудващо морални извращения върху *клиентите* си. Например, когато трима стари приятели, които страшно са обичали да клюкарстват и злословят, умират заедно при злополука, погребалният агент отрязва главите им и ги заравя заедно с устата на всеки, допряна до ухото на съседа, така че да си шушукат необезпокоявано цяла вечност.

Относно начина, по който собственият му живот е повлиял върху написването на „Нещо зло се задава“, Бредбъри казва:

[„Нещо зло се задава“] обобщава всичко в живота ми свързано с любовта към Лон Чейни и магическите и гротескни герои, които той въплъщаваше във филмите си от двадесетте години. Майка ми ме заведе да гледам „Гърбушкото“ през 1923 г., когато бях на три години. Филмът завинаги остави своя отпечатък върху мен. „Фантомът на операта“ гледах, когато бях на шест. Същото нещо. „На изток от Занзибар“, когато бях почти на осем. Магьосник се превръща в скелет пред чернокожото местно

население! Изумително! Същото се случи и с „Нечестивата тройца“! Чейни превзе целия ми живот. Преди още да навърша осем години, вече бях страстен филмов почитател. Станах истински магьосник, след като на девет години гледах представлението на мага Блекстоун в моя роден град Уокиган, в горен Илинойс. Когато бях на дванадесет, в града пристигна Мистър Електрико и неговият пътуващ електрически стол, част от атракциите в Карнавала на Братя Дил. Твърдеше, че това е *истинското* му име. Аз го опознах добре. Двамата седяхме на брега на езерото и нищехме философии... неговите бяха дребни, моите грандиозно преувеличени за бъдещето и за магията. Няколко пъти след това си писахме. Той живееше в Кайро, Илинойс, и твърдеше, че е бивш презвитериански пастор. Ще ми се да помнех първото му име, но писмата ни отдавна са изгубени, макар че все още помня дребните трикове, на които ме научи. Изобщо, магията, магьосниците, Чейни и библиотеките изпълваха живота ми. За мен библиотеките са истинската люлка на Вселената. Прекарвах повече време в нашата градска библиотека, отколкото у дома. Особено ми харесваше нощем да се промъквам тихо между рафтовете с книги. Всичко това влезе в „Нещо зло“, което започна като разказ, публикуван в „Странни истории“ под името „Черно виенско колело“ през месец май, 1948 г. и после продължи да расте.

Бредбъри публикува фентъзи през цялата си кариера и макар сп. „Християнски Научен Монитор“ да нарече „Нещо зло се задава“ — „*кошмарна алегория*“, Бредбъри обикновено се задоволява с алегии само в своята научна фантастика. Във фантазиите си той обръща много повече внимание на темата, характерите и символите... и онази изумителна възбуда, която обзема писателя на фентъзи, когато натисне газта до края, стисне здраво волана и подкара камионетката си директно в тъмната нощ на нереалното.

Ето как го описва Бредбъри:

„Черното виенско колело“ се превърна във филмов сценарий през 1958 г., когато гледах „Покана за танц“ на Джийн Кели. Толкова ми се прииска да работя с него, че веднага се прибрах вкъщи, набързо довърших една груба чернова на „Мрачен карнавал“ (заглавието, което бях избрал тогава) и тичешком му го занесох вкъщи. Кели откачи, каза, че лично ще режисира филма, отиде в Европа да търси пари, така и не намери, върна се обезкуражен, върна ми коментар на сценария — някъде около осем страници — и ми пожела късмет. Аз си казах майната му и в следващите две години, къде по-активно, къде не толкова, се заех да напиша „Нещо зло се задава“. По пътя успях да кажа кажи-речи всичко, което някога съм искал да кажа за моята млада личност, за моето отношение към онова ужасяващо нещо, Живота, и онази другата страхотия, Смъртта, и за вълнението, което вдъхват двете.

Но най-важно от всичко, с тази книга аз извърших акт на чиста обич, без дори да го осъзнавам. Написах възхвала на баща си. Открих какво съм направил една нощ през 1965 г., няколко години след публикуването на романа. Не можех да спя, обикалях библиотеката си, открих книгата, наслуки препрочетох някои откъси и се разплаках. Баща ми завинаги беше вложен в книгата, като бащата от историята! Щеше ми се да е доживял да се прочете като мой герой и да изпита гордост от смелостта си, каквато изпитваше неговият любящ син.

Дори докато пиша сега, отново съм трогнат от изблика на радост и мъка, който ме обзе, когато открих баща си там, завинаги (поне за мен) запечатан в текста и просто прекрасен.

Не знам какво друго да кажа. Всяка минута от процеса по писането на книгата за мен беше удоволствие. Почивах си по шест месеца между отделните чернови на текста. Не вършех нищо насила. Оставях подсъзнанието си да ми подава, каквото и когато реши.

Тази книга ми е любима сред всичко, което съм писал. Ще я обичам с всички герои в нея — татко и

Мистър Електрико, и Уил и Джим — двете половини на моята собствена изтощена и постоянно изкушавана личност — до последния си ден.

Вероятно първото нещо, което забелязваме в „Нещо зло се задава“ са тъкмо тези две половини, на които се разделя Бредбъри. Уил Холоуей, *доброто* момче (всъщност, те и двамата са добри, но приятелят на Уил, Джим, се отклонява от правия път за известно време), е роден на тридесети октомври, минута преди полунощ. Джим Найтшейд е роден две минути по-късно... една минута след полунощ, сутринта на Все Светии. Уил е чисто Аполониева личност, разумен, винаги с подготвен план, приемащ (като цяло) статуквото и нормите. Джим Найтшейд, както се разбира и от името му^[2], е Дионисиевата половина, емоционално, понякога nihilistischно създание, готов да руши или да се изплюе в лицето на дявола, само за да види, дали слюнката ще зацвърчи по бузата на Мрачния господар. Когато в началото на фантастичната история на Бредбъри в града пристига продавач на гръмоотводи („едва изпреварил бурята“) и казва на момчетата, че къщата на Джим ще бъде ударена от мълния, Уил се опитва да убеди Джим да издигне гръмоотвода. Реакцията на Джим е: „Защо да разваляме веселбата?“

Символичното значение на момента на раждане на двете момчета е преувеличен, груб и очевиден. Същото се отнася и за продавача на гръмоотводи, който с пристигането си предвещава лоши събития. Но на Бредбъри му се разминава, най-вече заради чистата му дързост. Неговите карти с архетипни образи са огромни, като онези колоди за бридж.

В тази история на Бредбъри, древен карнавал, подходящо наречен Демоничното сенчесто шоу на Кугър и Дарк, пристига в Грийн Таун, като носи страдание и страх, маскирани като удоволствие и изумление. Уил Холоуей и Джим Найтшейд, а по-късно и бащата на Уил, Чарлз — откриват истината за този конкретен карнавал. Постепенно историята се концентрира върху битката за душата на Джим. Би било погрешно да наречем тази история алегория. Правилното ѝ определение е хорър история с поука, подобно на всички ония комикси, които я предхождат. Това, което се случва с Уил и Джим,

не е много по-различно от приключенията на Пинокио на Острова на удоволствията, където момчетата, които се поддават на най-първичните си желаня (като пушене на пури и игра на билиард) биват превръщани в магарета. Като пише тук за плътските изкушения — не само сексуални желаня, но плътското в най-широкия му спектър — Бредбъри позволява на плътските удоволствия да се развихрят като татуираните илюстрации, покриващи тялото на господин Дарк^[3].

Това, което спасява романа на Бредбъри от съдбата на обикновена „кошмарна алегория“ или простовата приказна история, е великолепно овладения усет за история и стил. Стилът на Бредбъри, който толкова ме привличаше като младеж, сега ми се струва доста сладникав. Но това не намалява силата на неговото въздействие. Ето един от по-сладникавите откъси:

А Уил? Е, той е последната праскова, увиснала най-високо на лятното дърво. Има такива момчета — просълзяваш се, щом минат край теб. Виждаш, че са добри, усещаш, че са добри, и наистина са добри. О, случва им се да пикаят от моста или да задигнат от магазина някоя евтина острилка, не е там работата. Просто, разбираш ли, като ги видиш на улицата, разбираш какви ще бъдат през целия си живот; ще получават удари, болки, рани, синини и винаги ще се чудят защо, защо става така? Как може да се случва на тях?^[4]

А ето и един, който е съвсем на място:

Риданията на един цял живот бяха събрани в [свирката на този влак] от други ноци в други задрямали години; воят на кучета, които сънуват луната, подухването на речностудени ветрове под вратите през януари, от което ти спира кръвта, плач на хиляда пожарникарски сирени, или още по-лошо — отминалите късчета дъх, протестите на милиарди мъртви или умиращи хора, които не желаят да

бъдат мъртви, техните стонове и въздишки, избухнали над земята.

Леле, тая влакова свирка! Казвам ви само!

По-ясно от всяка друга книга, разгледана тук, „Нещо зло се задава“ очертава разликите между Аполониевия и Дионисиевия начин на живот. Карнавалът на Бредбъри, който се промъква в града и издига постройките си в три през нощта (Фицджералдовата тъмна нощ на душата, ако щете), е символ на всичко ненормално, мутирало, чудовищно... Дионисиево. Винаги съм се чудил, дали децата не харесват вампирите толкова много, само защото те будуват цяла нощ и спят през деня (вампирите никога не пропускат късните страшни филми по телевизията, защото са на училище на следващия ден). По същия начин знаем, че част от притегателната сила на карнавала за Джим и Уил (о да, Уил също усеща притеглянето му, макар и не толкова силно; даже бащата на Уил не може да устои на смъртоносната му като на сирена песен), е в това, че няма вечерен час, няма правила и разпоредби, няма досадно, скучно провинциално ежедневиe, няма „яж си зеленчуците, помисли за гладуващите хора в Китай“, няма училище. Карнавалът е хаос, той е магически преносима забранена зона, пътуваща в пространството и дори във времето със своя товар от чудаци и великолепни атракции.

Момчетата от своя страна (да, и Джим също) представляват точно обратното. Те са нормални, без мутации, без грам чудовищност. Те живеят живота си по правилата на белия свят, Уил съзнателно, Джим нетърпеливо. И точно затова карнавалът ги иска. Същността на злото, казва Бредбъри, е необходимостта да се поквари онзи деликатен преход от невинност към съзряване, през който всички деца минават. В непреклонния морален свят, сътворен от Бредбъри, чудациите от карнавала имат външност, която отразява присъщите им пороци. Господин Кугър, който е живял хиляди години, плаща за тъмния си извратен живот, като се превръща в Нещо още по-древно, толкова древно, че почти не можем да го проумеем, поддържано живо от постоянния приток на електричество. Човекът-скелет си плаща задето скъпернически пести чувствата си; Дебеланата — за физическата си и емоционална лакомия; Прашната вещица за клюкарското си

вмешателство в чуждите работи. Карнавалът е постъпил с всички тях, както онзи погребален агент от краткия разказ на Бредбъри постъпваше с жертвите си след смъртта им.

От Аполониевата си гледна точка книгата ни призовава да си припомним и преоценим фактите и митовете от нашето собствено детство, по-точно от детството в малкия американски град. Пишейки в полупоетичен стил, който идеално пасва на темата, Бредбъри преразглежда тези детски въпроси и стига до заключението, че само децата са в състояние да се справят с митовете, страховете и вълненията на детството. В един негов разказ от средата на петдесетте, „Детската площадка“, един човек, който чудодейно се връща в детството си, се оказва захвърлен в свят на налудничав ужас, който в крайна сметка се оказва само една детска площадка със своя пясъчник и хлъзгавата си пързалка.

В „Нещо зло се задава“ Бредбъри свързва този мотив за американското провинциално детство с повечето от идеите на новата американска готика, които ние вече разгледахме донякъде. Уил и Джим като цяло са добре, като цяло са Аполониеви създания, които изживяват детските си години без особени тревоги и са свикнали да възприемат света от своя нисък ръст. Но когато учителката им, госпожица Фоли — първата от Грийнтаунските жертви на карнавала — се връща в детството си, тя попада в свят на безкраен, ненакърнен ужас, доста подобен на усещането, сполетяло героя от „Детската площадка“. Момчетата откриват госпожица Фоли — или това, в което се е превърнала — под едно дърво.

... и клекнало там едно малко момиченце закриваше лицето си с шепи и плачеше, сякаш градът бе изчезнал заедно с всички хора, а то самото се бе изгубило в някаква страшна гора.

А Джим най-сетне се приближи неохотно, спря до ръба на сянката и попита:

— Коя е?

— Не знам — каза Уил, но усети как в очите му напират сълзи, защото една част от него вече се досещаше.

— Не е Джени Холдريدж, нали?

— Не.

— Джейн Франклин?

— Не. — Устата му беше безчувствена като от упойка, езикът му едва се превърташе зад изтръпналите устни. — Не...

(...)

— Някой трябва да ми помогне... някой трябва да помогне на нея... — плачеше детето като за мъртвец, — някой трябва да ѝ помогне... никой не иска... никой не помага... ако не на мен, помогнете на нея... страшно... страшно...

Карнавалната атракция, на която се дължи този злополучен трик, би се понравила на Нарцис и на Елинор Ванс: госпожица Фоли се е оказала уловена в огледалния лабиринт, пленена от собственото си отражение. Четиридесет или петдесет години са отнети от живота ѝ и тя е пропаднала обратно в детството си... точно както си е пожелала. Изглежда дори не ѝ е хрумвало, че може да се превърне в безименно момиченце, плачещо под едно дърво.

Джим и Уил едва успяват да избегнат същата участ и дори успяват да спасят госпожица Фоли при първото ѝ влизане в лабиринта. Става ясно, че не самият лабиринт, а въртележката е постигнала това магическо връщане във времето. Огледалата само показват на посетителите онова време от живота им, което те биха искали да преживеят отново, а въртележката довършва започнатото. Въртележката може да добави по една година към възрастта ви за всяка обиколка, която правите напред или да ви подмлади с една година, за всяка обиколка на обратно. Въртележката е великолепната метафора на Бредбъри за различните преходи в живота и фактът, че неговата въртележка е тъмна, в тон с особения карнавал, при положение че за много от нас това е най-яркият детски спомен, предизвиква някои съвсем различни, трудни асоциации. Гледката на невинната въртележка с нейните подскачащи кончета, осветена в такива мрачни тонове, ни напомня, че, ако животът прилича на въртележка, то всяка изминала година изглежда досущ като предходната; може би също ни кара да осъзнаем колко нереална е тази

въртележка, колко бързо минава времето ни на нея и как онзи бронзов пръстен, към който постоянно и безрезултатно се протягаме, остава умишлено, дразнещо извън нашия обхват^[5].

В контекста на новата американска готика огледалният лабиринт очевидно е капанът, мястото, където прекаленото, почти морбидно взирание в себе си, убеждава госпожица Фоли да пристъпи отвъд границата на нормалното. В света на Бредбъри — света на Демоничното сенчесто шоу на Кугър и Дарк — нямате избор: първо сте уловени в нарцистичното огледало, а после се озовавате на опасна въртележка, която ви отвежда назад в безумното минало или напред, в безумното бъдеще. Шърли Джаксън използва средствата на американската готика, за да разгледа героите си, поставени под изключително психологическо — или дори окултно — напрежение. Питър Строб ги използва, за да разгледа влиянието на едно зло минало върху настоящето. Ан Ривърс Сидънс използва същите средства, за да разгледа социалните норми и натиск. На Бредбъри средствата на американската готика му служат, за да осъществи своето морално осъждане. Като описва ужаса и скръбта на госпожица Фоли след завръщането ѝ в така желаното детство, Бредбъри до голяма степен неутрализира заплашващия да удави историята лепкаво-сладникав сантиментален наплив. Което според мен само усилва неговото морално осъждане. Независимо от някои картини в повествованието, които по-скоро заплашват да ни задушат, отколкото да ни извисят, неговата гледна точка остава съвсем ясна.

Което не означава, че Бредбъри не превръща детството в романтичен мит — напротив, точно това прави. Детството е мит за повечето от нас. Мислим си, че помним какво ни се е случвало като деца, но не е така. Причината за това е проста — тогава сме били луди. Като поглеждаме назад в онази бездна на безумието от гледната точка на възрастни, които са не толкова безумни, а по-скоро невротични, ние се опитваме да си обясним неща, в които няма никаква логика, да придадем значение на напълно незначителни неща и да си припомним мотиви за действията си, каквито просто не са съществували. Тъкмо от тук започва процесът на митологизиране на детството^[6].

Вместо да се противопостави на това мощно течение (както са постъпили Голдинг и Хюз), Бредбъри го използва в „Нещо зло се задава“, като смесва мита за детството с мита за бащата-мечта, тук

изобразен чрез бащата на Уил, Чарлз Холоуей... и, ако вярваме на думите на самия Бредбъри, подплатен от личността на един електротехник от Илинойс, който по съвместителство е и баща на Рей Бредбъри. Холоуей е библиотекар със свои собствени мечти, запазил достатъчно от момчето в себе си, за да разбира Уил и Джим, но е и достатъчно възрастен, за да осигури в крайна сметка онова, което момчетата не могат да си набавят сами — онази последна съставка в нашето възприятие на Аполониевата моралност, нормалност и подреденост: най-обикновена отговорност.

Детството е онова време, настоява Бредбъри, когато все още можеш да вярваш в неща, за които знаеш, че не са възможни:

— Така или иначе не е вярно — изпъшка Уил. — Панаирите не идват толкова късно. Пълна глупост и тъпотия. Че кой ще го посети?

— Аз.

Джим стоеше спокойно в тъмното.

Аз, помисли си Уил и видя как проблясва ножът на гилотината, как египетските огледала разпъват акордеони от светлина, а Дяволът с кожа от сяр пие спокойно лава все едно е зелен китайски чай.

Те просто имат вяра. Сърцата им все още са в състояние да се наложат над разума. Все още са убедени, че ще могат да продадат достатъчно опаковки поздравителни картички или кутийки с крем за ръце, за да си купят колело или стерео; че онази играчка от рекламната наистина изпълнява всички онези функции, които показват по телевизията и „може да се сглоби за минути с най-обикновени инструменти“; че страшният филм, прожектиран в киното, ще е точно толкова чудовищен и вълнуващ, колкото обещаваат плакатите отвън. Но всичко е наред — в света на Бредбъри митът се оказва по-силен от реалността, а сърцето редовно взема надмощие над главата. Уил и Джим ни се разкриват не като огорчените, мръсни, изплашени момчета от „Повелителя на мухите“, а като създания, изградени почти изцяло от мита, мечтата за детството, която в ръцете на Бредбъри става по-достоверна от действителността.

През обедните и следобедните часове те изпробваха с крясъци половината въртележки, мятаха топки по мръсни бутилки от мляко, стреляха по евтини кукли и печелеха чинии, душеха, слушваха се, оглеждаха есенната тълпа, тълпеща посипаните със стърготини треви.

Откъде са се сдобили със средства, за да прекарат цял ден на панаира? Повечето деца в подобна ситуация трябва да си броят дребните и да агонизират докато изберат за кои атракции да ги дадат. Джим и Уил очевидно ги минават всичките. И отново, в това няма нищо нередно — те са нашите представители в забравената страна на детството и техните очевидно неизчерпаеми финансови резерви (и непогрешимият им мерник при събаряне на пирамидите от стъклени бутилки) се приемат със задоволство и почти никакво разумно съмнение. Вярваме им, както някога сме вярвали, че Гранд Каньон е бил прокопан от Пекос Бил един ден, когато Бил се прибирал твърде уморен и вместо да носи кирката и лопатата си на рамо, ги влачел след себе си. Децата изпитват истински ужас, но тези митологични деца имат уникалната способност да се наслаждават на своя ужас. „И двамата спряха, за да усетят със задоволство бумтящите си сърца“, разказва ни Бредбъри.

Кугър и Дарк от своя страна се превръщат в митично зло, като заплашват децата не като истински престъпници или изобщо някакви реалистични злодеи. Кугър прилича на Стария Пю, завърнал се от Острова на съкровищата, чиято слепота е заменена с чудовищна лавина от години, която се стоварва върху него, когато въртележката излиза от контрол. Когато той просъсква на Уил и Джим: „Къссссичък... тъжен живот... за вас двамата!“, ние усещаме същата вълнуваща тръпка, както когато Черният знак за първи път е връчен в странноприемницата Адмирал Бенбоу.

Тяхната криеница от пратениците на карнавала, които ги издирват в града под претекст, че изнасят безплатно представление, се превръща в идеалното обобщение на този похват на Бредбъри, детството да се припомня като мит. Онова детство, което може да е съществувало за кратки моменти между протяжните скучни периоди, изпълнени с досадни задължения като носене на дърва, миене на

чини, изхвърляне на боклука, грижи за по-малки братя и сестри (вероятно е от значение за цялата идея на детството-мечта, че самите Джим и Уил са все още само деца).

Бяха се крили в стари гаражи, бяха се крили в стари хамбари, бяха се крили на най-високите дървета, които можеха да изкатерят, но ги налегна скука и скуката беше по-лоша от страха, затова слязоха и отидоха да се явят пред полицейския шеф, поговориха си чудесно с него и това им осигури двайсет минути пълна безопасност в участъка, после Уил предложи да обиколят църквите, и те се изкатериха на всички камбанарии в града и подплашиха безброй гълъби (...) Ала и там скуката ги догони, втръсна им от еднообразие и бяха готови едва ли не да се предадат на панаира просто за да се намират на работа, когато за тяхно щастие слънцето залезе.

Единственият ефективен контрапункт на децата-мечта на Бредбъри, е Чарлз Холоуей, бащата-мечта. В неговия образ откриваме привлекателни характеристики, каквито само фантазията, с нейното могъща митотворческа способност може да ни осигури. Има три неща, свързани с него, които мисля, че си струва да се споменат.

Първо, Чарлз Холоуей разбира мита на детството, който двете момчета изживяват — за всички нас, които с възрастта сме се отчуждили с известно огорчение от родителите си, защото сме смятали, че не разбират младостта ни, Бредбъри е предоставил портрет на такъв родител, какъвто сме мислили, че заслужаваме. Неговите реакции много рядко може да се наблюдават у истински родител. Неговият родителски инстинкт очевидно е свръхестествено изострен. Още в началото той вижда момчетата, които се прибират тичешком, след като са видели пристигането на карнавала и тихо произнася имената им... но нищо повече. Не го споменава и пред Уил по-късно, макар двете момчета да са били навън в три часа сутринта. Той изобщо не се тревожи, че в този късен час момчетата може да са си търсили наркотици или да са ограбвали някоя старица, или да са се задявали с гаджетата си. Знае, че по време на нощната си разходка те са вършили

чисто момчешки дела, както на момчетата често им се случва, и затова не им казва нищо.

Второ, Чарлз Холоуей разбира детството съвсем заслужено, защото той самият все още изживява този мит. Ако вярваме на психологическите тестове, приятелството между бащи и синове е трудно, но на повечето бащи струва ми се им се ще да се сприятелят със синовете си и почти няма синове, които да не са се надявали баща им да им е пръв приятел. Когато Чарлз Холоуей открива, че всяко от момчетата е заковало по стената под прозореца си стъпала, прикрити под бръшляна, за да могат да се измъкват и прибират у дома след вечерния час, той не настоява стъпалата да бъдат откъртени. Вместо това приема вестта с одобрителен смях и настоява тези своеобразни стълби да се използват само, когато е абсолютно необходимо. Когато страдащият Уил казва на баща си, че никой няма да им повярва, ако се опитат да обяснят какво действително се е случило в къщата на госпожица Фоли, където злият племенник Робърт (който всъщност е драстично подмладеният господин Кугър) ги е натопил за кражбата, Холоуей простичко отговаря: „Аз ще повярвам“. Ще повярва, защото той е просто едно от момчетата и усетът за изумителното още е жив у него. По-късно, докато рови из джобовете си, Чарлз Холоуей заприличва на един възрастен Том Сойер:

Бащата на Уил се изправи, натъпка лулата с тютюн, порови из джобовете си за кибрит, извади очукана устна хармоника, джобно ножче, развалена запалка и бележник, в който все се канеше да записва велики мисли, но така и не успяваше да го стори...

В джобовете му явно има всичко освен мъртъв плъх и връв, на която да го люшка.

Трето, Чарлз Холоуей е бащата-мечта, защото, въпреки всичко, той е отговорен. Само за миг той може да превключи от ролята на дете, към ролята на възрастен. Той доказва своята отговорност чрез едно съвсем просто действие — когато господин Дарк пита, Холоуей му казва името си.

— Желая ви приятен ден, сър!
Не, тате! — помисли си Уил.
Илюстрираният човек се върна назад.
— Името ви, сър? — прямо попита той.
Не му казвай! — помисли си Уил.
Бащата на Уил се поколеба за момент, извади пурата от устата си, изтръска пепелта и тихо отвърна:
— Холоуей. Работя в библиотеката. Наминете някой път.
— Непременно, мистър Холоуей. Ще намина.
(...)
[Холоуей] гледаше с изненада и самия себе си, приемайки изненадата, новата цел, съставена наполовина от отчаяние и наполовина от безметежност, след като подвигът вече беше извършен. Нека никой не пита защо бе казал истинското си име; той сам не би могъл да изпробва и предаде истинската му тежест.

Не е ли най-вероятно да е дал истинското си име, защото момчетата не могат? Той трябва да ги представлява и го прави великолепно. А когато тъмните желания на Джим най-после го отвеждат към гибел, тъкмо Холоуей се явява на помощ, като първо унищожава страховитата Прашна вещица, после самият господин Дарк, а накрая повежда борбата за самия живот и душа на Джим.

Може би „Нещо зло се задава“ все пак не е най-добрата творба на Бредбъри — мисля, че романът като формат винаги го е затруднявал — но митичните ѝ аспекти толкова добре пасват на неговата мечтателна, полупоетична проза, че книгата успешно се превръща в една от онези забележителни детски истории (като „Силен вятър в Ямайка“ на Хюз, „Островът на съкровищата“ на Стивънсън, „Шоколадовата война“ на Кормиър и „Децата на Цуга“ на Томас Уилямс например), които възрастните трябва да разлистват от време на време, не само, за да ги четат на децата си, но и за да си припомнят сами ярките възприятия и тъмните мечти на детството. В началото на книгата си Бредбъри е поставил цитат от Йейтс: „Човек е влюбен в онова, що чезне“. Следват още няколко цитата, но тази една фраза

според мен е достатъчна. Все пак, нека дам на самия Бредбъри последната дума относно една от забележителностите на Грийн Таун, привлякла вниманието на създадените от него момчета-мечта:

Като свой надгробен камък бих искал да взема онзи великолепен въртящ се пилон с изрисуваната спирала, изправен пред градската бръснарница, и да го пусна да се върти в полунощ, за да ви посрещне, ако тъкмо тогава се случи да навестите гроба ми. Представете си го само, стария бръснарски пилон, ярко осветен, с лентите си, които загадъчно се спускат от нищото и се изгубват отново и отново в пълна мистерия. И ако се случи да посетите гроба ми, оставете някоя ябълка за призраците.

Ябълка... или може би мъртъв плъх и връв, на която да се люшка.

[1] Нищо ново. Фантастите и фентъзи авторите се оплакват от отзивите, които получават от водещите литературни критици — понякога с право, понякога не — но истината е, че и доста критици, специализирани в тези жанрове, са интелектуални тапи. Тематичните списания имат дълга и срамна традиция да критикуват романи, които надхвърлят техния избран жанр. „Странник в странна страна“ на Робърт Хайнлайн беше сполетян от същата незавидна съдба. — Б.пр. ↑

[2] Фамилните имена на момчетата приблизително могат да се преведат като „светъл, свят“ (за Уил) и „тъмен, среднощен“ (за Джим). Освен това, името „Уил“ се изписва като английската дума за „воля“. — Б.пр. ↑

[3] Единственият сексуален намек в романа е свързан с Театъра, който Бредбъри отказа да коментира в писмото си до мен, макар да го бях помолил да ми го разясни. Това си остава най-интригуващия момент в книгата. Джим и Уил откриват Театъра, казва ни Бредбъри, на горния етаж на една къща, докато се катерят, за да си откъснат зелени ябълки. По неговите думи, надникването в Театъра променя всичко, даже вкуса на самите плодове. Аз лично избягвам колежанските литературни анализи, както кон избягва отровна вода, но

метафората с райската ябълка е твърде силна, за да бъде отречена. Какво точно се случва в тази стая на втория или третия етаж, в този „Театър“, което променя дори вкуса на ябълките и което запленива тъмния Джим и неговия приятел, чието малко име е свързано с предполагаемата ни способност (предполагаемата ни християнска способност) съзнателно да се придържа към доброто във всяка една ситуация? Бредбъри наемква, че Театърът е стая в публичен дом. Хората вътре са голи. Те са „разпилели дрехите си по пода, стоят голи, подивели като животни, като трептящи коне...“ Ако е така, това е най-многозначителното предзнаменование в книгата за плътските отклонения от нормата, които толкова силно привличат Джим Найтшейд на прага на съзряването му. — Б.авт. ↑

[4] Всички откъси от „Нещо зло се задава“ са взети от превода на Любомир Николов. — Б.пр. ↑

[5] „Да се протягаш за бронзовия пръстен“ е фраза навлязла в американския жаргон в резултат от типично американска традиция. На старите американски въртележки е имало устройства, от които, докато се въртят, децата могат да се протегнат и да си дръпнат малък метален пръстен. Ако пръстенът се случи бронзов, те печелят безплатно още едно въртене. В повечето случаи обаче пръстенът е бил железен и трябвало да бъде пуснат обратно в съответното кошче. — Б.пр. ↑

[6] Единствените романи, които мисля са успели да избегнат превръщането на детството в мит или приказка и въпреки това имат чудесни истории, са „Повелителят на мухите“ на Уилям Голдинг и „Силен вятър в Ямайка“ на Ричард Хюз. Някой вероятно ще ми пише и ще ми обърне внимание, че е трябвало да добавя тук и „Циментовата градина“ на Иън Макюън или „Хариет каза“ на Берил Бейнбридж, но според мен и двете книги, всяка по свой начин (но и двете с уникалния си британски поглед) представят детството в не по-малко романтична светлина, от самия Бредбъри. — Б.авт. ↑

„Смаляващият се човек“ на Ричард Матисън (1956) е още един фантазиен роман, представен като научна фантастика в едно десетилетие на реализма, когато дори мечтите трябва някак да се основават на действителността. Това грешно жанрово категоризиране продължава и до днес по единствената причина, че издателите така са си наумили. *„Една от най-невероятните научнофантастични класики на всички времена!“* гръмко ни съобщава корицата на последното издание на книгата, направено от издателство Бъркли, като напълно пренебрегва факта, че една история, в която главният герой се смалява с постоянното темпо от около една седма от инча всеки ден, е прескочила далеч отвъд възможните граници на научната фантастика.

И Матисън като Бредбъри не се интересува особено от точната наука. В началото той вмъква необходимото количество дрънканици по въпроса (любимият ми момент е, когато докторът констатира с изумление „невероятния саморазпад“ на Скот Кери) и после напълно ги изоставя. Знаем, че процесът, който в крайна сметка води до там, че Скот Кери е преследван от паяк в собственото си мазе, започва, когато той е облъчен от искряща радиоактивна завеса. Радиацията си взаимодейства с някакъв инсектицид, който той е погълнал няколко дни по-рано и тази комбинация дава начало на смаляващия процес. Това е възможно най-минималната рационална обосновка — нещо като съвременна версия на пентаграми, мистични пасажи и злокобни заклинания. За наш късмет и Матисън като Бредбъри повече се вълнува от мислите и емоциите на Скот Кери, отколкото от неговия невероятен саморазпад.

Струва си да отбележим, че със „Смаляващият се човек“ се връщаме към стария радиоактивен блус и идеята, че хорър историите могат да ни помогнат да материализираме в символична форма онова, което наистина ни тревожи. Няма как да разделим „Смаляващият се човек“ от контекста на атомните опити, междуконтиненталните ракетни снаряди, млякото, обогатено със стронций и прочее. Ако го погледнем по този начин, романът на Матисън (Джон Броснан и Джон

Клут, автори на статията за Матисън в Научнофантастичната енциклопедия, твърдят, че това е втората му книга след „Аз съм легенда“, но според мен са пропуснали един ранен негов роман, една военна история, озаглавена „Голобради воители“) е не повече научнофантастична творба от разните филми за гигантски буболечки. Но „Смаляващият се човек“ не е израз единствено на радиоактивните кошмари на автора си. Самото заглавие предполага, че кошмарите имат по-скоро фройдистки характер. Да припомним — според Ричард Пауърс, в „Крадци на тела“ победата на Майлс Бенел над нашествениците се дължи на способността му да се противопостави на обезличаването, на неговия ярък индивидуализъм и отстояването на традиционните американски ценности. Същото може да се каже за романа на Матисън^[1] с една съществена разлика. Ако Пауърс е прав, че „Крадци на тела“ се занимава с унищожаването на свободната личност в обществото, „Смаляващият се човек“ е история за това как личността губи своята власт и става все по-безсилна в един свят все повече под влиянието на машини, бюрокрация и балансирани заплахи, където бъдещите войни винаги се планират с едно наум за „приемливия коефициент на смъртност“. В лицето на Скот Кери имаме един от най-вдъхновените и оригинални символи на съвременното обезценяване на човешката валута. В един момент Кери си мисли, че може би не той се смалява, а светът расте. Но както и да го приемем — смаляване на личността или раздуване на света — резултатът е един и същ: докато се смалява, Скот запазва същността на своята личност, но постепенно губи контрол над заобикалящата го среда. И Матисън, подобно на Фини, вижда работата си като „обикновена история“, при това история, с която той почти е изгубил допир. Ето собствения му коментар по въпроса:

Започнах работа по книгата през 1955 г. Единствената книга, написана, докато живеях на изток, ако не броим един роман, който написах, когато бях на шестнадесет и живеях в Бруклин. Нещата в Калифорния не вървях добре и реших, че ще е добра идея да се върна на изток, по-близо до редакторите си, за доброто на кариерата ми. Бях се отказал да се занимавам с филмовата индустрия.

Всъщност нямаше никаква смислена причина да се местя. Просто ми беше писнало от всичко тук и сам се убедих да се върна на изток. Роднините ми бяха там. Брат ми имаше собствен бизнес и знаех, че ако не мога да издържам семейството си с писане, той ще ми намери някаква работа^[2]. Така че заминахме. Написах книгата, докато живеехме в къща под наем в Саунд Бийч, Лонг Айленд. Идеята ми беше хрумнала няколко години по-рано по време на една филмова прожекция. Гледах някаква комедия с Рей Миланд, Джейн Уайман и Алдо Рей. В една сцена Рей Миланд изхвъркна от апартамента на Джейн набързо, като погрешка беше взел шапката на Алдо. Когато я нахлупи на главата си, тя хлътна чак до ушите му. Помня, че си помислих: „А какво би станало, ако човек сложи собствената си шапка и се случи същото нещо?“ От там дойде и идеята.

Цялата книга беше написана в мазето на наетата къща, като при това направих нещо много хитро — оставих мазето точно както си беше, без да променям нищо. Там долу имаше люлеещ се стол и всяка сутрин аз слизах с бележник и молив, сядах на стола и си представях какво ще се случи на героя ми днес^[3]. Не се налагаше постоянно да си припомням в каква среда съществува героят ми или да си водя записки по въпроса. Всичко беше там, налице около мене. Когато книгата беше превърната във филм, ми беше много интересно да видя декора за снимките в мазето, защото той ми напомни за истинското мазе в Саунд Бийч и за момент можех да се насладя на едно много приятно дежа вю.

Отне ми около два и половина месеца да напиша романа. Отначало използвах същата структура, която използвах във филма — започнах с началото на процеса на смаляване. Но това не вършеше работа, защото отнемаше твърде дълго да се стигне до *интересната част*. Затова промених последователността, така че читателят веднага да се озове в мазето. Неотдавна, когато си мислех, че може да направят нова версия на филма и ще искат аз да

напиша сценария, бях решил да се върна към оригиналната последователност, защото във филма, както и в оригиналния ми ръкопис, до интересната част се стига след известно време. Оказа се обаче, че смятат да го направят комедия с Лили Томлин и от мен въобще не се очакваше да го напиша. В онзи момент Джон Ландис беше избран да го режисира и той искаше всички ние, научните фантазори, да играем разни дребни роли в продукцията. От мен например той искаше да играя аптекар, който отказва да продаде на Лили Томлин лекарство, защото тя е толкова мъничка, че седи на рамото на интелигентна горила (откъдето ясно се вижда, колко много бяха променили началната ми идея). Аз отхвърлих поканата. Всъщност, началото на сценария повтаряше началния диалог в книгата ми почти едно към едно... но после нещата драстично се отклоняваха.

В момента вече книгата не означава нищо за мен. Всъщност същото се отнася за всичко, написано в онзи период. Ако трябва да избирам, вероятно бих предпочел „Аз съм легенда“, но и двете вече са ми толкова далечни, че никоя не е от особено значение за мен. Точно затова не бих променил нищо в „Смаляващият се човек“. Тя е част от моята история, нямам причина да я променям. Мога само да я разглеждам без особен интерес и с известно задоволство, че все пак е оставила някаква следа. Тъкмо онзи ден препрочетох първия разказ, който успях да продам — „Роден от мъж и жена“ — но изобщо не можах да го свържа със себе си. Помня написването на отделни фрази, но като цяло, онази история е написана от друг човек. Сигурен съм, че и ти изпитваш същото, към ранните неща, които си писал^[4].

Едва наскоро „Смаляващият се човек“ беше издадена с твърди корици от Научнофантастичния книжен клуб. Преди те да се заемат, винаги беше издавана с меки корици. А всъщност „Аз съм легенда“ много повече може да се нарече научна фантастика. Изобщо, не бях направил кой знае колко проучвания. Науката в „Смаляващият се човек“

е чиста измислица. Вярно, попрочетох това-онова и поразпитах малко, но изобщо не може да се каже, че съм намерил рационално обяснение за смаяването на Скот Кери. И всеки ден ми прималява, като се сетя, че измислих да се смаява с 1/7 инча, вместо геометрично и, че писах за тревогата му да не падне от високо, когато това не би му навредило. Но карай да върви. Аз и „Роден от мъж и жена“ не бих написал само няколко години по-късно, защото историята е толкова нелогична. Но какво значение има всичко това?

Писането на книгата ми достави удоволствие, защото и аз като Бозуел наблюдавах Скот Кери и неговите всекидневни обиколки на мазето. Първите няколко дни докато пишех, хапвах по някое парче сладкиш с кафето си. Един ден оставих сладкиша на рафта и той се превърна в част от историята. Освен това мисля, че някои от случките по време на смаяването му са доста добри — човекът, който го взема на стоп, срещата с джуджето, момчетата, които го преследват, влошаващите му се семейни отношения.

Лесно е да се направи резюме на „Смаяващият се човек“, ако се следва последователността, спомената от Матисън. След като преминава през искрящ радиоактивен облак, Кери започва да губи по една седма от инча всеки ден, или около един фут на сезон^[5]. Както казва самият Матисън, това е доста бърз процес, но според него, какво значение има това, ако се вземе предвид, че романът не претендира да е научно обоснован и по нищо не прилича на романите, написани от писатели като Артър Кларк, Айзък Азимов или Лари Нивън. Няма особена логика в това децата от историята на К. С. Луис да попадат в друг свят, само като минат през гардероба, но точно това се случва в поредицата за Нарния. За нас не са от особено значение физиологическите подробности на смаяването и удобното темпо от инч на седмица поне ни позволява лесно да проследим какво се случва.

Приключенията на Скот са представени в ретроспекция, докато той се смалява. Основното действие се развива в седмицата, която Скот предполага, че ще е последната в живота му, докато той се смалява от ръст един инч до абсолютното нищо. Той се е озовал затворен в мазето си, докато се е опитвал да избяга от домашната си котка и от едно врабче. Има нещо особено смразяващо в дуела на Скот с котарака. Имате ли представа какво ще се случи, ако по някаква магическа причина се окажете само педя високи и точно в тоя момент писаната, сгушена пред камината, се събуди и ви види да се мотаате наоколо? Котките, тези безскрупулни убийци, са едни от най-страшните познати бозайници. Аз лично не бих искал да попадам в такава ситуация.

Може би най-добре от всичко Матисън е успял да опише един самотен човек и неговата борба срещу външни сили, които от негова гледна точка са исполински. Ето как завършва схватката, в резултат от която Скот се оказва затворен в мазето:

Той се изправи, като хвърляше още сняг по птицата и виждаше пръските, които отскачаха от тъмния, лъскав клюн. Птицата отскочи назад. Скот се извърна и с мъка направи още няколко крачки, преди птицата отново да го нападне, пляскайки главата му с влажни криле. Той замахна диво и усети, че ръцете му удрят костеливите страни на клюна. Врабчето пак отлетя настрана...

Най-сетне, премръзнал и мокър, той се изправи с гръб, обърнат към приземния прозорец, мятайки сняг по птицата с отчаяна надежда, че няма да се наложи да скочи в мазето, което щеше да се превърне в негов затвор.

Но птицата продължи да напада, спускаше се напред или кръжеше току над него, влажните криле плющяха като мокри чаршафи, развявани от вятъра. Внезапно стрелкащият се клюн започна да го удря по главата, разкъса кожата на скалпа и го събори до стената на къщата... Той пак хвърли сняг, но пропусна целта си. Крилето още пляскаха в лицето му, клюнът отвори нова рана.

С отчаян вик, Скот се извърна, хвърли се към отвореното пространство и запълзя замаяно. Нападащата птица го избута през прозорчето.

Когато птицата блъсва Скот в мазето, той е висок седем инча. Матисън вече е изяснил, че романът до голяма степен е просто сравнение между макро- и микрокосмоса, така че последните седем седмици на героя в този подземен свят се превръщат в едно обособено изживяване, което доста точно копира всичко, което вече се е случило в света отвън. Когато за първи път попада в мазето, героят напълно владее средата и може да упражнява волята си над нея без особени проблеми. Но докато продължава да се смалява, властта му отново започва да отслабва... и се появява нов Противник.

Паякът се спусна към него през сенчестия пясък, драскайки диво с тънките си крака. Тялото му беше гигантско, лъскаво яйце, което потрепваше в черно, докато той нападнаше през необезпокояваните купчинки пясък и оставяше след себе си драскотини, в които се стичаха разбутани песъчинки. (...) Паякът го настигаеше, пулсиращото му яйцевидно тяло увиснало между чевръстите крака — яйце, което вместо жълтък криеше смъртоносни отрови. Той продължи да бяга, останал без дъх, обзет от смъртен страх.

От гледната точка на Матисън, макрокосмосът и микрокосмосът в крайна сметка се оказват взаимозаменяеми и всички проблеми, на които Скот се е натъкнал, докато се е смалявал, сега се появяват отново, символизирани от паяка, с когото той споделя мазето си. Когато Скот открива, че единственото нещо от неговата личност, което не се е смалило, е умението му да разсъждава и планира, той също открива източник на сила, която не може да бъде заглушена, независимо в кой космос се прилага. Следва бягството на героя от мазето, което Матисън успява да представи като място, толкова странно и плашещо, колкото би бил всеки чужд свят... както и

финалното му окуражително откритие, че „в природата няма абсолютна нула“ и че има място, където макрокосмосът и микрокосмосът се срещат.

„Смаляващият се човек“ може да се чете като великолепна приключенска история — тя попада сред няколко книги, които винаги давам на хората, като им завиждам, че ще я прочетат за първи път (в тази категория попадат също „Шалът“ на Блох, „Хобитът“ на Толкин, „Подивял“ на Бъртън Руше). Но в романа на Матисън откриваме повече от обикновено приключение. Това е един вид насочена навън програма за малките хора, провокираща мисълта история за същността на силата — изгубена сила и придобита сила.

Нека за момент се отклоня от книгата на Матисън — като генерал Дъглас Макартър и аз обещавам после да се върна — и да направя това смело обобщение: всичко, написано в жанра на художествената фантазия, се отнася до идеята за силата. Добрата художествена фантазия се занимава с хора, които придобиват сила, но заплащат огромна цена за това или губят силата си трагично. Посредствената художествена фантазия се занимава с хора, които никога не губят силата си и безпрепятствено я упражняват. Посредствената художествена фантазия обикновено е най-привлекателна за читатели, на които подчертано им липсва сила в реалния живот и компенсират този факт, като четат истории за мускулести варвари, чиито майсторски бойни умения са засенчени единствено от изключителните им сексуални подвизи. Често в тези истории се натъкваме на двуметров снажен герой, който с бой си проправя път нагоре по алабастровата стълба на стар разрушен храм, като в едната ръка размахва могъщ меч, а в другата се е отпуснала разсъблечена хубавица.

Този тип писания, попадащи в т.нар. жанр „меч и магия“, не са най-долната форма на фантазията, но като цяло са доста пошли. Все едно подрастващите детективи братя Харди да намъкнат животински кожи и да станат герои на вулгарни малки истории (разбира се, илюстрирани от Джеф Джоунс). Романите „меч и магия“ са разкази за сила, насочени към безсилните. Човекът, който се страхува да не го нападнат кварталните гамени, може да се прибере вкъщи и да си представя как размахва меч, как тлъстият му корем чудодейно се е

стопил, а отпуснатото му тяло се е покрило с железните мускули, възпявани от всички тези книжлета в последните петдесет години.

Единственият писател, който пише успешно в този жанр, е Робърт Хауърд — един чудак, живял и умрял в провинциален Тексас (Хауърд се самоубива, докато майка му лежи в кома на прага на смъртта, явно неспособен да си представи живота без нея). Хауърд надмогва ограниченията на своя инфантилен материал чрез чистата ярост на писателския си стил и чрез едно въображение, по-могъщо от всичко, за което Конан би могъл да си мечтае. Творбите на Хауърд са толкова наситени с енергия, че от тях хвърчат искри. Например неговият разказ „Хората от черния кръг“ искри с неестествено ярката светлина на неистовото си напрежение. В своя писателски връх Хауърд е Томас Улф на художествената фантазия и историите за Конан изглеждат се раждат по-бързо, отколкото той успява да ги записва. Останалите му произведения обаче са или незабележителни, или направо отвратителни... Думата ще засегне и ядоса легионите негови почитатели, но за мен тя е съвсем точна. Робърт Блох, съвременник на Хауърд, в свое писмо до сп. „Странни истории“ изказва мнение, че дори Конан не е нищо особено. Според него, Конан би трябвало да бъде прокуден в мрачните територии, където най-добре да си прекарва времето, като изрязва хартиени фигурки с меч си. Това, разбира се, вбесява верните последователи на Хауърд, които с радост биха линчували горкия Боб Блох, само ако го бяха спипали в Милуоки.

Още по-ниско от историите „меч и магия“ попадат комиксовите супергерои от единствените два гиганта останали в този жанр — макар че „гигант“ вероятно е неуместна дума тук; според едно проучване, публикувано в „Зловещото списание на Уорън“ през 1978 г., читателите на комикси необратимо са почнали да намаляват. Тези герои (които илюстраторите обикновено наричат „герои по чорапогащи“) са неуязвими. От магическите им тела никога не се лее кръв. Те успяват да дадат заслуженото на такива злодеи като Лекс Лутър без дори да си махнат маските или да се наложи да свидетелстват в съда; те понякога са затруднени, но никога победени^[6].

В другия край на спектъра са фантазийните герои, които или поначало нямат сила, но после я откриват у себе си (както това се случва с главния герой на Стивън Доналдсън в забележителната трилогия „Томас Ковнънт Невярващия“ и с Фродо в Толкиновия епос

за Пръстените), или губят силата си, но после я преоткриват като Скот Кери в „Смаляващият се човек“.

Хорър историите от своя страна, както вече казахме, се една малка подгрупа в жанра фантазия, а какво все пак е художествената фантазия, ако не магически разкази? А за какво друго става дума в магическите разкази, ако не за сила? Силата е магия; силата е мощ. Обратното на мощта е немоцта, безсилието — т.е. загубата на магията. В историите от жанра „меч и магия“ няма безсилие, нито в историите за Батман, Супермен и Капитан Марвъл, които сме чели като деца и после, да се надяваме, сме изоставили, за да преминем към по-предизвикателна литература и по-широки възгледи за реалностите на житейския опит. Главната тема на художествената фантазия не е владенето на силата и прилагането ѝ (ако беше така, Саурон, а не Фродо, щеше да е главният герой в сагата на Толкин); главната тема — или поне на мен така ми се струва — е да се намери магията и да се установи как тя работи.

За да се върнем към романа на Матисън, самата идея за смаляването е доста странна, нали? Веднага я свързваме с един куп символи, повечето свързани с двойката мощ/немоц... сексуална или друг тип. В книгата на Матисън смаляването е толкова важно, защото в началото Скот Кери възприема размера като сила, размерът е мощ... размерът е магия. Когато започва да се смалява, той ги губи и трите или поне така си мисли, докато възприятията му се променят. Реакцията му на тази тройна загуба е най-обикновена, сяпа, необузdana ярост:

— Какво мислиш, че ще направя? — избухна той. —
Ще ги оставя да си играят с мен? Ти не беше там, не ги видя. Те са като деца с нова играчка. Смаляващ се човек, боже мили, смаляващ се човек! Проклетите им очи направо блеснаха...

Точно както постоянните крясъци „По дяволите“ на Томас Ковнънт в поредицата на Доналдсън, гневът на Скот не скрива неговата немоц, а я подчертава и точно яростта му го прави толкова интересен, реалистичен образ. Той не е Конан или Спайдърмен (Скот

кърви обилно преди да успее да се измъкне от мазето, а докато го наблюдаваме как се опитва все по-отчаяно да постигне тази цел, имаме основание да заподозрем, че е едва ли не е обезумял). Скот невинаги знае какво да прави, той обърква конците често и когато това се случи, той прави същото, което биха направили повечето от нас — изпада в детинско изстъпление.

Всъщност, ако приемем смаляването на Скот като символ за неизлечима болест (развитието на една неизлечима болест е свързано със същата загуба на сила, каквато причинява смаляването), ще забележим един модел на поведение, който психолозите описват почти по същия начин, по който го е написал Матисън... само дето психологическото описание е направено години по-късно. Скот следва почти неотклонно стъпките от отричане към гняв, към депресия и накрая примирение. Както и при пациентите с ракови заболявания да речем, номерът изглежда е да се приеме неизбежното и вероятно така да се открият нови източници на сила, водещи обратно към магията. В случая на Скот, а и на много неизлечимо болни пациенти, последният признак на извървения път, е признаването на неизбежното, последвано от истинска еуфория.

Разбираемо е защо Матисън е решил да започне разказа си направо с „интересната част“ и да представи по-ранните събития в ретроспекция, но човек не може да не се зачуди какво би се случило, ако беше разказал историята в нормалната ѝ последователност. Виждаме как Скот губи силата си в няколко, отдалечени един от друг епизоди — в един момент го преследват някакви пубертети, които го мислят за малко дете, а в друг се качва на стоп в колата на човек, който се оказва хомосексуалист. Дори собствената му дъщеря Бет губи уважението си към него, отчасти заради идеята „по-силният е прав“, която се промъква дори в най-просветените отношения между родител и дете (или, можем да кажем, „по-силният има власт“ или „*по-силният владее магията*“), но най-вече защото неговото смаляване я принуждава постоянно да преосмисля чувствата към баща си, който преди да се заключи в мазето, известно време живее в кукленската къща. В пристъп на истинско черногледство можем да си представим как в някой дъждовен ден Бет кани приятелките си вкъщи да си поиграят с нейния татко.

Но най-болезненият проблем на Скот несъмнено е с Лу, неговата съпруга. Проблемите му са лични и сексуални и мисля, че повечето мъже, дори днес, най-често свързват магията със сексуалната мощ. Една жена, дори да не иска, пак ще може. Един мъж, дори да иска, може да открие, че не може. Лошо. Един ден, когато Скот е с ръст четири фута и един инч, след като се връща от медицинския център, където е бил подложен на всякакви тестове, той попада в ситуация, където загубата на сексуалната мощ става болезнено очевидна:

Луиз го погледна и се усмихна:

— Изглеждаш толкова хубав и чистичък, — каза тя.

Причината не беше нито в думите ѝ, нито в израза на лицето ѝ, но внезапно той болезнено осъзна ръста си. Като се опитваше да разтегне устни в нещо като усмивка, той пристъпи към дивана и седна до нея, като веднага съжали, че го е направил.

Тя го подуши:

— Ммммм, миришеш много хубаво.

— Ти изглеждаш прекрасно, — каза той. — Толкова красива.

— Красива! — възкликна тя. — Не и аз.

Той рязко се наведе и целуна топлата ѝ шия. Тя повдигна ръка и бавно поглади бузата му.

— Колко е гладичка, — промърмори.

Той преглътна. Така ли му се струваше или тя наистина му говореше като на малко дете?

(няколко минути по-късно)

Той бавно издиша през носа.

— Предполагам... би било доста гротескно изпълнение... Все едно да...

— О, моля те, скъпи, — не го остави да довърши тя.

— Изкарваш нещата по-лоши, отколкото са.

— Погледни ме, — отвърна той. — Колко по-зле би могло да бъде?

По-късно, в поредната ретроспекция, виждаме как Скот шпионира детегледачката, която Луиз е наела да се грижи за Бет. В серия комично-ужасни сцени Скот превръща пъпчивото, пъпничко момиче в богиня на сексуалните му мечти. Чрез това завръщане към младежкото безсилие Матисън успява да ни покаже колко много от своята сексуална магия е изгубил Скот.

Седмица по-късно обаче на един карнавал, когато Скот е около половин метър висок, той се запознава с Кларис, която е джудже и пътува с карнавала. Срещата с Кларис най-ясно демонстрира идеята на Матисън, че изгубената магия може да бъде преоткрита, че магията съществува на толкова много нива, че се превръща в обединяваща сила за микро и макрокосмоса. Когато среща Кларис, Скот е само малко по-висок от нея и в караваната ѝ той открива свят, който напълно му пасва — среда, в която може да си възвърне силата:

Дъхът му спря. Това беше неговият собствен свят — столове и диван, на които можеше да седне, без да се изгуби в тях; маси, до които можеше да застане и да се пресегне отвъд тях, вместо да минава отдолу; лампи, които можеше да включва или изключва, вместо да стои безпомощно под тях като под високи дървета.

И, разбира се, с Кларис той преоткрива сексуалната магия в един епизод, който е колкото жалък, толкова и трогателен. Ние осъзнаваме, че и тази магия ще бъде изгубена за него, че той ще продължи да се смалява, докато и Кларис се превърне в гигант от негова гледна точка. Но смисълът на тези епизоди, макар и смекчен от ретроспективната форма, в която са представени, е съвсем ясен: това, което е открито веднъж, може да бъде открито отново и тъкмо случката с Кларис най-добре оправдава странния, но въздействащ финал на романа:

Той си помисли: „Ако природата съществува в безкрайни нива, може би същото важи за интелигентността.“ И Скот Кери се втурна, търсец, в новия свят.

Но не, горещо се надяваме, за да бъде изяден от първия градински охлюв или амеба, застанали на пътя му.

Във филмовата версия, чийто сценарий също е дело на Матисън, последната реплика на Скот е триумфалното: „*Все още съществувам!*“, придружено от космически картини на мъглявини и избухващи галактики. Попитах го дали това е имало религиозно значение или е свързано с неговия по-ранен интерес към живота след смъртта (тема, която добива все по-голямо значение в по-късните му творби като „Адска къща“ и „В какво се превръщат мечтите“). Коментарът на Матисън:

Мисля, че викът на Скот Кери: „*Все още съществувам!*“ целеше просто да покаже връзката между макроскопично и микроскопично, не и между живота и отвъдното. Любопитен факт е, че ми беше предложено да пренапиша сценария на „Фантастично пътуване“ за продукцията на Колумбия. В крайна сметка не се заех, защото задачата изискваше твърде много технически подробности, а мен повече ме вълнува развитието на героите. Но идеята беше в известен смисъл продължение на края на „Смаляващият се човек“ — впускане в микроскопичния свят с наръч инструменти.

Като цяло можем да кажем, че „Смаляващият се човек“ е история за оцеляване. Има само един съществен образ и въпросите са първични: намиране на храна и подслон, оцеляване, унищожаване на Противника (Дионисиевата сила в иначе предимно Аполониевия свят на мазето на Скот). Книгата не е особено сексуална, но темата за секса е разгледана с доста повече умисъл, отколкото обичайната лековата трактовка на Шел Скот, характерна за булевардните издания от петдесетте. Матисън има важна роля за утвърждаване правото на авторите на фантастика и фантазия да се занимават със сексуалните проблеми по реалистичен и чувствителен начин. Други, допринесли в борбата за същата кауза (наистина беше борба!), са Филип Хозе

Фармър, Харлън Елисън и вероятно най-много от всички, Теодор Стърджън. Трудно е за вярване какъв фурор предизвикаха последните няколко страници от „Малко от твоята кръв“ на Стърджън, когато стана ясно какъв точно източник е ползвал вампирът („Луната е пълна“, пише той в едно тъжно, но и смразяващо писмо до приятелката си във финалния абзац, „и на мен ми се ще да имах малко от твоята кръв“), но фурор имаше. Може да ни се иска подходът на Матисън по сексуалния въпрос да е бил не толкова сух, но не можем да не се възхитим, че изобщо се е занимал с този въпрос.

А от гледна точка на идеята за загуба и преоткриване на силата, „Смаляващият се човек“ се подрежда сред най-добрите фантазии от разглеждания период. Но не мислете, че говоря само за сексуална сила и сексуална мощ. Има ужасно досадни критици — повечето новоизпечени фройдисти — на които им се ще да сведат цялата художествена фантазия и хорър литература до темата за секса. Есента на 1978 г. се случи да присъствам на парти, където чух една жена да дава своето тълкувание на финала на „Смаляващият се човек“. Няма да споменавам името ѝ, но, ако изобщо сте чели научна фантастика, значи сте го чували. Вероятно си струва да предам нейното мнение, след като така и така сме на тази тема. Паяците, твърдеше жената, символизират женската вагина. Скот в крайна сметка убива своя Противник, паяк от вида Черна вдовица (най-вагиналният от всички паяци), като го пронизва с карфица (чист фалически символ, нали, нали?). И така, продължи тезата си критичката, след като първо се проваля в сексуално отношение с жена си, после за известно време постига успех с Кларис, а след това губи и тази връзка, Скот символично убива собствения си сексуален нагон, като пронизва паяка. Това е последният му сексуален акт, преди да се измъкне от мазето и да постигне нова свобода.

Всичко това са съвсем добронамерени глупости, но глупостите са си глупости и никога няма да минат за нещо ценно. Споменавам ги, само за да стане ясно срещу какво са били изправени повечето автори на фантазия и хорър. Повечето от тия дивотии се разпространяват от хора, които вярват, тайно или открито, че хорър писателите трябва да са повече или по-малко побъркани. Същите хора са убедени, че книгите сами по себе си служат като някакъв тест на Роршах и биха могли да разкрият всички сексуални фиксации и отклонения на

авторите си. Коментирайки насмешливите отзиви, с които беше посрещната „Любов и смърт в американските романи“ на Лесли Фийдлър, 1960 г., Уилфред Шийд между другото казва: „Фройдистките тълкувания винаги предизвикват чистосърдечен смях.“ Това не е кой знае колко лошо, ако вземем предвид, че и най-благоразумните писатели в очите на съседите си са малко откачени. А хорър авторите, предполагам, винаги ще бъдат обсипвани със своеобразни психоаналитични въпроси. При това повечето от нас са напълно нормални. Хийх-хийх-хийх.

Ако оставим на страна фройдистките брътвежи, „Смаляващият се човек“ е една доста добра история, която се занимава с вътрешната политика на силата или, ако предпочитате (и аз предпочитам), вътрешната политика на магията. Това, че Скот убива паяка, цели да ни покаже, че магията не зависи от размера, а от ума и сърцето. Ако тази книга се извисява значително над останалите в този жанр (закачката с ръста е съвсем умишлена) и особено над всички истории, където дребни хора се борят с бръмбари и богомолки (например „Студената война в една провинциална градина“ на Линдзи Гатъридж), то е защото историята на Матисън почива върху толкова интимни въздействащи идеи и защото, в крайна сметка, звучи толкова убедително^[7].

[1] Това не е единственият случай, в който двамата писатели са писали по сходни теми. И двамата са писали истории за пътуване във времето, чиито герои се измъкват от ужасната действителност и намират убежище в много по-приятното минало. „Отново и отново“ (1970) на Фини, в която героят се връща към живота на американския източен бряг в началото на века и „Нека времето се върне“ (1975) на Матисън, в която героят се връща към живота на американския западен бряг в началото на века. И в двата случая героите са подтиквани от желанието да избягат от онова, което Пауърс нарича „култура на обезличаване“, но не бихте могли да си представите две по-различни трактовки на темата и две по-различни развръзки. — Б.авт. ↑

[2] В „Смаляващият се човек“ животът на Скот Кери се превръща във все по-сложна и заплетена поредица от тревоги. Една от най-съществените, е пресъхващият му източник на средства и неспособността му да продължи да издържа семейството си. Не

казвам, че Матисън просто е прехвърлил собствените си емоции по това време върху героя, но личният му опит със сигурност му е позволил да опише преживелиците на героя по-достоверно. — Б.авт. ↑

[3] Героят на Матисън, Скот Кери, също слиза в мазето си всеки ден с бележник и молив; той също пише книга (то кой ли не пише в наше време?). Книгата на Скот описва преживелиците му като единствения в света смаляващ се човек и успява да подsigури доста добре семейството му, точно както се случва с книгата на Матисън и произлезлия от нея филм, може да се каже. — Б.авт. ↑

[4] Всъщност, това е съвсем вярно. Първият ми роман, „Кери“ беше написан при много трудни лични обстоятелства и книгата включваше герои, толкова неприятни и толкова чужди на моя обичаен светоглед, та спокойно можеха да са марсианци. Когато се случи да отворя книгата сега — а това не се случва често — не ми изглежда, като да я е писал друг човек, но тя предизвиква много странно чувство у мен. Сякаш съм я писал, докато съм страдал от тежък умствен и емоционален грип. — Б.авт. ↑

[5] 1 инч = 2,54 см; 1 фут = 30,48 см. — Б.пр. ↑

[6] Една от причините за успеха на героя на Марвъл Спайдърмен, когато той се появи на комиксовата сцена през петдесетте години, вероятно се крие в неговата ранимост. Той се оказва приятно изключение от стандартната комиксова формула. Има нещо покоряващо в ранимостта му като Питър Паркър и честата му непохватност като Спайдърмен. След като бива ухапан от прословутия радиоактивен паяк, Питър не е незабавно завладян от свещеното желание да се бори с престъпността — вместо това той решава да припечели в шоубизнеса. Съвсем скоро обаче той открива една истина, която за него е горчива, а за читателя забавна — независимо колко добре изглеждаш по телевизията, никоя банка няма да изплати чек, издаден на името на Невероятния Човек Паяк. Такива реалистични елементи, преплетени с откровена мъка и болка, са директно свързани със Стан Лий, създател на Спайдърмен и главен виновник комиксите да не бъдат сполетени от съдбата на булевардните романчета през шестдесетте и седемдесетте. — Б.авт. ↑

[7] Идеята за разглеждането на живота в микросреда продължава да вдъхновява писатели и читатели; в началото на тази година издателство Макмилан публикува „Малък свят“ на Табита Кинг, черна

комедия, която се върти около безумно скъпа президентска къща за кукли, президентска дъщеря нимфоманка и луд учен с наднормено тегло, който е колкото жалък, толкова и плашещ. Тъй като романът е публикуван през 1981 г., той попада извън времевите граници, които си зададох в тази книга и по-добре — писателката по случайност е моя съпруга и мнението ми със сигурност би било пристрастно. Затова само ще добавя, че по собственото ми пристрастно мнение, „Малък свят“ е чудесно попълнение в поджанра на умаления свят. — Б.авт. ↑

Няма как да приключа дори толкова кратко обсъждане на модерните хорър романи, без да спомена двама млади британски писатели, Рамзи Кембъл и Джеймс Хърбърт. Те са част от едно ново поколение британски автори на художествена фантазия, чието влияние у нас помага да се поднови този жанр, точно както британските поети в началото на шестдесетте помогнаха да се съживи американската поезия. Освен Кембъл и Хърбърт, които са най-добре познати тук в момента, трябва да споменем също Робърт Айкман (той не може да мине точно за млад автор, но след като доби по-голяма популярност в Америка с книги като „Студена ръка в ръката ми“, изглежда справедливо да го причислим към новата британска вълна), Ник Шарман, Томас Тезиър — един американец, живеещ в Лондон, който наскоро публикува роман, озаглавен „Нощна птица“, вероятно най-добрият върколашки роман за последните двадесет години; и още много други.

Както беше казал Пол Теру — още един американец, живеещ в Лондон — има нещо дълбоко британско в типичния хорър разказ (особено онези, които се занимават с архетипа на призрака). Теру, който сам е автор на непретенциозен хорър роман, „Черната къща“, предпочита високопарните, но страховити истории на М. Р. Джеймс, които изглежда обобщават всичко най-добро в британската хорър традиция. Рамзи Кембъл и Джеймс Хърбърт са модернисти и, макар семейството, към което принадлежат, да е твърде малко, за да се избегне известна прилика, дори между по-далечни роднини, изглежда и двамата автори, които не биха могли да се различават повече по стил, гледна точка и подход, създават вълнуващи творби, за които си струва да поговорим.

Кембъл, жител на Ливърпул („Говорите точно като да сте от Бийтълс“, възторгва се една жена в разговора си с ливърпулски писател, герой в новия роман на Кембъл „Паразитът“), пише студени, почти ледени сюжетни линии и погледът му върху родния му град е винаги малко извън обичайния ритъм, малко притеснителен. В

разказите и романите на Кембъл читателят изглежда възприема света през тънкия, изменчив воал на ЛСД епизод, който тъкмо приключва... или тъкмо започва. Неговият полиран стил на писане и изтънчените му фрази и образи го превръщат в нещо като Джойс Карол Оутс на този жанр (и като Оутс той също е крайно плодовит автор, създаващ разкази, романи и есета с изумителна скорост). Има нещо от Оутс и в светогледа на героите му. Начинът, по който те възприемат света е някак смразяващ и отчасти шизофреничен, сякаш всички през цялото време са под слабото въздействие на ЛСД. Ето например какво вижда Роуз, докато обикаля из един голям ливърпулски магазин в „Паразитът“:

Група малчугани се взираха в нея, докато минаваше покрай тях, очите им изрисувани в леглата си. На приземния етаж червени, розови и жълти ръце на дълги поставки се протягаха към нея от щанда за ръкавици. Незрящи бледоморави лица бяха кацнали на прекалено дълги вратове, главите на манекените увенчани с гнезда от перуки.

(...)

Плешивият мъж все още я следваше. Главата му, която сякаш беше поставена върху библиотечен рафт, блестеше като пластмасова под флуоресцентното осветление. Очите му бяха ярки, плоски и безизразни като стъкло. Напомни ѝ на манекен, чиято перука е махната. Когато между устните му се подаде розов език, изглеждаше сякаш една пластмасова глава е оживяла.

Страхотно. Но и доста необичайно. Стилът на Кембъл е толкова отличителен, че може да се патентова. Добрите хорър романи в никакъв случай не се срещат под път и над път, но изглежда и никога не се изчерпват съвсем. Имам предвид, че всяка година се появява поне по един много добър (или поне много интересен) хорър или свръхестествен роман. Горедолу същото важи за хорър филмите. Ако годината се случи особено добра, сред цялата напаст булевардни книжлета за ужасни деца с паранормални дарби и кандидат-

президенти, изпъзели от ада, и сред претруфените издания с лъскави корици, като неотдавнашната „Девица“ на Джеймс Петерсен, могат да се открият цели три добри романа. Парадоксално обаче (а може би не) добрите хорър писатели се срещат доста рядко... а Кембъл е много повече от просто добър.

Това е една от причините, поради които почитателите на този жанр ще приветстват „Паразитът“ с удоволствие и облекчение. Той е дори по-добър от първия му роман, за който искам да поговоря накратко тук. Кембъл пишеше своите отличителни хорър разкази в продължение на няколко години (подобно на Бредбъри и Робърт Блох, Аркам Хаус издаде първата книга на Рамзи Кембъл — сборник разкази, озаглавен „Обитателят на езерото“, който със същия успех можеше да е дело на самия Лъвкрафт). Вече разполагаме с няколко негови сборника, най-добрият сред тях вероятно е „Височината на писъка“. Един разказ, който за съжаление няма да откриете в този сборник, е „Спътникът“, в който един самотник, любител на панаири, се натъква на ужас, който не е по силите ми да опиша, докато се вози в тунела на Призрачното влакче. „Спътникът“ спокойно би могъл да се окаже най-добрата англоезична хорър история, написана в последните тридесет години. Тя със сигурност все още ще се преиздава и чете след сто години. Кембъл е истински литератор в една област, привлякла твърде много комиксови интелектуалци; той е улегнал, когато твърде много писатели — включително аз самият — често клонят към задъханата мелодрама; той се изразява гладко, докато много от най-добрите му колеги падат жертва на скования ритъм и глупавите правила на фантазийната композиция.

Не всички автори на кратки разкази в този жанр обаче успяват да се прехвърлят към писането на романи (По е направил опит с „Историята на Артър Гордън Пим“ с известен успех; Лъвкрафт на два пъти амбициозно се е провалил първо със „Странный случай на Чарлз Декстър Уорд“ и доста по-интересния „При планините на безумието“, чийто сюжет забележително напомня историята на Пим). Кембъл прави този преход без всякакво усилие с един роман, който е толкова добър, колкото отблъскващо е заглавието му: „Кукленото момче, което изяде майка си“. Книгата беше публикувана без никаква рекламна кампания през 1977 г. с твърди корици и година по-късно беше преиздадена с меки корици, още по-незабележимо. Това е един от

онези случаи, които карат писателите да се чудят дали издателите не следват някакво тяхно си вуду, което изисква определени книги да бъдат ритуално принесени в жертва на пазара.

Но да не се занимаваме сега с това. Що се отнася до прехода от кратки разкази към романи — писането на романи е като маратонско бягане и често можете да усетите къде точно писателят започва да се изморява. Около страница сто започва да се задъхва; около страница двеста вече пухти и сумти и накрая, когато пресече финалната линия накуцвайки, единствената похвала, която можем да му изкажем, е, че изобщо е финиширал. Кембъл обаче е отличен бегач.

Самият Кембъл е забавна, дори жизнерадостна личност. (На Световната фентъзи конвенция през 1979 г. той връчи Британската награда за художествена фантазия на Стивън Доналдсън за трилогията му „Томас Ковнънт“. Трофеят представлява модернистична малка статуетка и Кембъл със своя широк и спокоен ливърпулски акцент я нарече „скелетообразна секс играчка“. Публиката се разсмя, а някой на моята маса възкликна: „Той звучи точно като някой от Бийтълс“). Подобно на Робърт Блох, при срещата с него на живо, последното, което бихте очаквали, е този човек да бъде автор на хорър произведения, при това толкова мрачни, колкото са неговите. Ето какво казва той за романа си „Кукленото момче, което изяде майка си“, като част от забележките му са свързани тъкмо с издръжливостта, нужна, за да се напише роман:

С „Кукленото момче“ целта ми беше да изобретя нов тип чудовище, ако е възможно, но най-важно от всичко, беше да успея да напиша романа, при положение, че дотогава бях писал само разкази. През 1961 г. бях нахвърлял бележки за история за черен магьосник, който си откъщава на някое градче за някакво истинско или измислено оскърбление, като използва вуду кукли, за да предизвика деформации у децата. Бях си набелязал да включа дори абсолютното клише на посърнал доктор, който излиза от родилната стая и произнася: „Боже мой, то... не е човек!“ Обратът в историята, щеше да се състои в това, че след като всички тези деформирани бебета умират,

магьосникът използва вуду куклите, за да ги върне към живот. Рядко безвкусна идея. Горедолу по същото време се случи трагедията с медикамента Талидомид^[1], което направи идеята още по-неподходяща и аз я изоставих.

Замисълът донякъде беше осъществен в „Кукленото момче, което изяде майка си“, където детето си проправя път навън от утробата със зъби.

Как се различава писането на роман от писането на разказ? Мисля, че романът натрупва собствена инерция. Трябваше да подхожда към него без да ме усети, като си мислех: „Може би ще го започна следващата седмица, а може би следващия месец“. После един ден просто седнах да пиша и когато вдигнах глава към обед, си казах: „Боже мой, аз пиша роман! Не мога да повярвам!“

Консултирах се с Кърби [МакКоли] колко дълъг би трябвало да е един роман и той ми каза, че трябва да е около 70 000 думи. Аз приех съвета му почти буквално. Когато стигнах 63 000 си казах: „Остават ми само още 7000 думи, време е да приключвам“. Затова последните глави изглеждат малко сбити.

В началото на романа на Кембъл братът на Клер Фраянт, Роб, губи ръката си и живота си при автомобилна катастрофа в Ливърпул. Откъснатата ръка е важна, защото някой я откъква... и я изяде. Любителят на ръце, ни се дава да предположим, е съмнителен младеж на име Крис Кели. Клер, която въплъщава много от идеите, вече зачислени към „новата американска готика“ (вярно, Кембъл е британец, но много от източниците му на вдъхновение и литературни, и филмови, са американски) — попада на криминален репортер на име Едмънд Хол, според когото Роб Фраянт е станал жертва на човек, когото е познавал като момче в училище — момче, проявяващо нездрав интерес към смъртта и канибализма. Когато разглеждахме архетипите, аз не предложих да обособим отделна карта за Таласъма, един от по-противните представители на чудовищния свят, понеже сметнах, че поглъщането на плът и пиенето на кръв спадат към един и същ образ^[2]. Дали наистина съществува такова нещо като „нов тип

чудовище“? Предвид строгите рамки на жанра, не ми се вярва и Кембъл трябва да се задоволи само с нов прочит на съществуваща идея... не че това е дребно постижение. В лицето на Крис Кели се срещаме с нашия стар познайник Вампира. Същото важи и за един филм, който доста напомня романа на Кембъл, дело на великолепия канадски режисьор Дейвид Кроненбърг, „Те дойдоха отвътре“.

Клер, Едмънд Хол и Джордж Пю, собственик на кино, чиято възрастна майка също е станала жертва на Кели, обединяват сили без особено желание в едно необичайно тройно партньорство, за да открият този свръхестествен канибал. Тук отново долавяме отзвуци от оригиналната история за Вампира, „Дракула“ на Стокър. Вероятно най-ярко можем да усетим промените, настъпили в осемдесетте години, разделящи двете книги, в контраста между групата от шестима души, които издирват Граф Дракула и групата от трима души, които търсят Крис Кели. Клер, Едмънд и Джордж не изпитват никакво морално превъзходство — те са дребни души, изплашени, объркани, често депресирани. Обръщат се по-скоро навътре към себе си, отколкото един към друг и, макар ясно да усещаме техния страх, никъде в книгата не се намеква, че тримата ще победят, защото каузата им е справедлива. Те символизират сумрачното, тъжно място, в което се е превърнала Англия във втората половина на двадесети век и ние усещаме, че ако някой от тях или всичките оцелеят, то ще се дължи на чист късмет, а не на техните лични действия.

Тримата успяват да открият Кели... в известен смисъл. Кулминацията на преследването се случва в гнилото мазе на една сграда, която предстои да бъде разрушена. Кембъл създава едни от най-упоителните и въздействащи сцени в модерната хорър литература — чрез нереалното, кошмарно възплъщение на древното зло и като ни позволява да надзърнем в самата същност на „абсолютната сила“. Най-после един глас, принадлежащ към края на двадесети век, говори уверено езика, изобретен от Лъвкрафт. Но тук не говорим за бледо, безлично подобие на Лъвкрафтовите идеи. Напротив, това е една пълнокръвна, достоверна версия на древните богове, измъчвали с присъствието си Дънуич, Аркам, Провидънс, Сентрал Фолс... и страниците на списание „Странни истории“.

Кембъл се справя отлично, ако и да не предизвиква особена симпатия, със създаването на героите (отсъстващите емоции още

повече вледеняват прозата му и на някои читатели вероятно няма да им допадне тона на романа му; може да им се стори, че Кембъл не толкова е написал роман, колкото го е синтезирал в лаборатория): Клер Фраянт с късите си набити крака и мечтите си за грациозност, Едмънд със зловещите си мечти за бъдеща слава и най-вече Джордж Пю, при чието описание Кембъл изглежда омеква и влага истински емоции и чувства, който отчаяно се опитва да запази последния си кино салон и веднъж прави забележка на две девойки, които излизат от залата преди да е свършил националният химн.

Но централният персонаж в книгата е самият Ливърпул, с оранжевите си улични светлини, със занемарените си квартали и докове, с кината си, превърнати в магазини за мебели. Кратките истории на Кембъл са почти неразделна част от града, като го представят едновременно като интригуващо и отблъскващо място. Тъкмо това усещане за физическо място е една от най-забележителните черти и на „Кукленото момче“. Мястото, където се развива действието, е обрисувано ярко и многослойно, като Чандлъровия Лос Анджелис от четиридесетте и петдесетте или Хюстън на Лари Макмърти през шестдесетте. „Деца риташа топка до стената на църквата“, пише Кембъл. „Христос беше разтворил ръце да улови топката.“ Малка, незабележима, почти пренебрегната фраза (като онези протягащи се ръкавици в „Паразитът“), но тези дреболии се натрупват и показват, че Кембъл е привърженик на идеята, че хорърът не се изчерпва само със случките, а се съдържа в светогледа въобще.

„Кукленото момче, което изяде майка си“ не е най-добрата от разглежданите тук книги — тази титла се полага на „Свърталище на духове“, предполагам, или на „Призрачна история“ на Строб — и не е толкова добра, колкото следващия роман на автора, „Паразитът“, но със сигурност е забележителна книга. Кембъл контролира с желязна ръка материала на книгата, който много лесно се поддава на таблоидна трактовка, като дори се заиграва с идеята — сух, болезнено напрегнат учител седи в учителската стая и чете вестник, на чиято първа страница се вижда крещящо заглавие: **„Той коли млади девизи за удоволствие“**. Пропито с черен хумор подзаглавие информира: „Мощта му се дължала на липсата на оргазми“. Авторът с лекота си

проправя път през няколко нива на ненормална психология, за да ни отведе до нещо много, много по-лошо.

Кембъл е съвсем наясно с литературните си корени — той споменава Лъвкрафт (като почти по инерция добавя „разбира се“), Робърт Блох (той сравнява кулминацията в изоставеното мазе от „Кукленото момче“ с кулминацията от „Психо“, където Лайла Крейн най-накрая застава лице в лице с „майката“ на Бейтс в подобно мрачно мазе) и разказите на Фриц Лийбър на тема градски ужаси (като „Димен призрак“), но най-вече злокобния роман на Лийбър за Сан Франциско „Нашата мрачна господарка“ (спечели през 1978 г. наградата за най-добър роман на Световната фентъзи конвенция). В „Нашата мрачна господарка“ Лийбър възприема идеята, че когато един град стане достатъчно голям и сложен, той може да се сдобие със собствена тъмна форма на живот, независим от живота на всичките му обитатели — едно зло самосъзнание, бегло напomniaщо за Древните на Лъвкрафт и, което е по-важното, в контекста на романа то е свързано някак с Кларк Аштън Смит. Малка забавна подробност — един от героите в „Нашата мрачна господарка“ смята, че Сан Франциско окончателно е придобил самосъзнание и се е събудил за живот, когато сградата, известна като Трансамериканската Пирамида е била завършена и пусната в експлоатация.

Макар Кембълвия Ливърпул да не води такъв съзнателен зъл живот, начинът, по който е обрисуван градът, оставя читателя с усещането, че наблюдава дремещ звяр, който може да се събуди всеки момент. По това той повече се доближава до Лийбър, отколкото до Лъвкрафт, но няма съмнение, че с „Кукленото момче, което изяде майка си“ Рамзи Кембъл е създал нещо уникално свое.

Джеймс Хърбърт от своя страна е наследник на доста по-старата традиция на булевардните романи с меки корици, които свързваме с автори като Робърт Хауърд, Сийбъри Куин, ранния Стърджън, ранния Хенри Натър и от англичаните, Гай Н. Смит. Смит, сътворил неизброимо количество такива романчета, има книга, чието заглавие според мен е квинтесенцията на булевардната хорър класика за всички времена: „Всмукващата бездна“.

Това начало може да ви остави с впечатлението, че се каня да оплюя Хърбърт. Нищо подобно. Вярно е, че той се ползва с незавидна слава сред писателите от двете страни на Атлантика. Когато се е

случвало да спомена името му, всички автоматично правят кисела физиономия (досуц като кучето на Павлов, тренирано да слюноотделя по сигнал), но като ги разпиташ по-внимателно се оказва, че много малко сред тях всъщност са чели нещо негово. А истината е, че Джеймс Хърбърт вероятно е най-добрият автор на популярни хорър истории от Робърт Хауърд насам. Мисля, че създателят на Конан би приел творбите на Хърбърт крайно ентусиазирано, въпреки че двамата мъже се различават по толкова много неща. Хауърд е бил едър, широкоплещест. В запазените негови снимки лицето му е безизразно, но загатва дълбоко прикрита срамежливост или подозрителност. Джеймс Хърбърт е среден на ръст, строен, неспособен да скрие настроението си, открит, директен. Ако все пак трябва да посочим най-голямата разлика между двамата, бих казал Хауърд е мъртъв, а Хърбърт е жив, ха-ха.

Най-добрите произведения на Хауърд — историите за Конан Варварина — се случват в митична държава на име Химера, в същия митично минало, обитавано от чудовища и сексапилни девиси, които спешно се нуждаят от спасяване. И Конан е повече от щастлива да спасява наред... стига това да си струва. Историите на Хърбърт се развиват неизменно в Англия, в наши дни, най-често в Лондон или в близките му южни околности. Хауърд е живял в дълбоката провинция (целия си живот е прекарал в малко тексаско градче на име Крос Плейнс). Хърбърт е роден в лондонския Ийст Енд, син на търговци и работата му отразява доста разнообразните му професионални занимания като рок изпълнител, художник и създател на реклами.

Сходството между двамата се проявява в това неуловимо понятие стила — вероятно най-добре описан като „план или метод за подход“. В своите романи „Плъховете“, „Мъглата“, „Оцелелият“, „Копието“, „Леговището“ и „Мракът“ Хърбърт не просто пише. И той като Робърт Хауърд направо си нахлузва подкованите ботуши и повежда организирана хорър атака срещу читателя.

Нека само отделя момент да отбележа едно сходство между Джеймс Хърбърт и Рамзи Кембъл, което се дължи на английския им произход. Те и двамата създават ясната, смислена, граматически издържана проза, която изглежда е по силите само на писателите, образовани в Англия. Може да си мислите, че способността да се пише граматически вярно е първото изискване към всеки публикуван автор,

но ще сгрешите. Ако не ми вярвате, само прегледайте популярните издания с меки корици в местната ви книжарница. Уверявам ви, че ще се натъкнете на достатъчно увиснали причастия, заблудени определения и дори пълна липса на съгласуваност между подлог и сказуемо, та да ви побелее косата. Може би смятате, че редакторите и коректорите биха забелязали тези грешки, дори ако писателите имат такива ограничени познания по английски, но явно доста от тях са също толкова неграмотни, колкото авторите, на които се опитват да помогнат.

Освен чисто езиковите грешки, на много автори на художествена литература изобщо не ми се отдава да обяснят някое просто действие достатъчно ясно, така че читателят да може да си го представи. Това донякъде може да се дължи на неспособността на самия автор да визуализира добре, може би окото на собственото им въображение е замъглено и полузатворено. Но главната причина за този проблем е чисто и просто липсата на най-елементарния писателски инструмент — богатия речник. Ако вие пишете история за призрачна къща и не правите разлика между фронтон и фонтан, кула и купол, облицовка и ламперия, то вие, госпожо или господине, сте загазили.

Не ме разбирайте погрешно. На мен лично книгата на Едуин Нюман за западането на английския език ми се стори умерено забавна, макар и на моменти досадна и изумително превзета. Книга, написана от човек, който би искал да затвори езика в херметически запечатана стъкленница (като внимателно балсамиран труп, положен в стъклен ковчег), вместо да го прати навън, на улицата, където той да се смеси с хората. Но езикът има свое предназначение. Парапсихолозите може да си настояват, че съществуват свръхестествени възприятия; психолозите и невролозите може да ги отричат, колкото искат, но всеки, който обича книги и обича езика, знае, че отпечатаният текст е форма на телепатия. Писателите вършат работата си безшумно, материализират мисли чрез символи, съставени от буквени формации, отделени с празни пространства. Действията на повечето читатели също са безгласни — те разчитат символите и по обратен ред сглобяват мислите и образите. Поетът Луис Зукофски твърди, че дори видът на думите върху страницата — отстъпите, пунктуацията, мястото, където свършва изречението в края на всеки абзац — разказват своя собствена история. „Прозата“, казва Зукофски, „е поезия.“

Мислите на писателя и мислите на читателя вероятно никога не съвпадат напълно. Онова, което писателят вижда, едва ли е съвсем същото като онова, което вижда читателят. Все пак, ние не сме ангели, ние сме създадени по-низши от ангелите и езикът ни е влудяващо спънат, факт, който всеки писател и всеки поет ще потвърдят. Едва ли има писател, който не се е сблъсквал катастрофално в бариерите на езиковите ограничения, който не е проклинал думата, която отказва да съществува. Емоции като скръб и романтична любов особено трудно се поддават на описание, но дори такъв прост процес като стартиране на кола с манивела и шофиране до края на улицата може да се окаже сериозно предизвикателство, ако се опитвате да го опишете, вместо да го извършите. Ако не ми вярвате, запишете указанията как да се направи това и ги дайте на човек, който не е шофьор да ги изпълни... но не забравяйте първо да се уверите, че застраховката ви е в ред.

Различните езици са пригодени да служат за различни цели. Французите вероятно са се сдобили със слава на големи любовници, понеже френският език има способността така добре да изразява емоции (няма по-добър начин да се каже „обичам те“ от „Je t’aime“... както и няма по-добър език да изразиш раздразнението си от някого). Немският е езикът на обясненията и поясненията (но е и много студен език; звукът от множество хора, говорещи немски едновременно, е звукът на масивни машини, работещи в голяма фабрика). Английският служи отлично за изразяването на мисли и е донякъде адекватен за обрисване на картини, но не му е присъща никаква нежност (макар че и той има своите моменти, помислете само колко мелодично звучи изразът „proctological examination“ („проктологичен преглед“ — Б.пр.). Въпреки това, винаги ми се е струвало, че английският трудно изразява чувства. Нито „*Why don't we go to bed together?*“ („Защо не си легнем заедно?“ — Б.пр.), нито жизнерадостното, макар и доста грубо „*Baby, let's fuck.*“ („Сладурче, хайде да се чукаме.“ — Б.пр.) се доближават до ефекта от „*Voulez-vous coucher avec moi c'est soir?*“ („Ще спите ли с мен тази вечер?“ — Б.пр.), но се налага да се справяме както можем с това, с което разполагаме. И читателите на Шекспир и Фокнър вероятно ще се съгласят, че успяваме да се справим доста добре.

Американските писатели са по-склонни да съсипват езика от британските ни събратя (макар че аз съм готов да споря, че британският английски е много по-бездушен от американския

английски — много британски автори имат нещастния навик да пишат монотонно; вярно, на перфектен английски, но това по никакъв начин не може да спаси монотонния текст), най-често защото са попаднали на неефективни, непоследователни методи на преподаване като деца. Но най-добрите американски произведения са поразителни по начин, който вече не е присъщ на британската поезия и проза — вижте например такива различаващи се автори като Джеймс Дики, Хари Крус, Джоан Дидиън, Рос Макдоналд, Джон Ървинг.

Кембъл и Хърбърт пишат на онзи непогрешимо коректен английски. Историите им излизат пред света със закопчани панталони, вдигнати ципове и добре изпънати тиранти — но какъв противоположно различен краен ефект постигат само!

Джеймс Хърбърт се втурва към нас с протегнати напред ръце. На него не му стига просто да привлече вниманието ни, той ни сграбчва за реверите и започва да крещи в лицето ни. Този подход не страда от излишен артистизъм и никой няма да го сравни с Дорис Лесинг или В. С. Нейпол... но е ефективен.

„Мъглата“ (без връзка с едноименния филм на Джон Карпентър) е разказ от множество гледни точки на събитията, които се случват след като една подземна експлозия отваря метален контейнер, заровен някога от Британското министерство на отбраната. Контейнерът съдържа жив организъм, наречен микоплазма (страховита протоплазма, която може да напомни на читателите за един малко известен японски филм от петдесетте, озаглавен „Х-хората“), който на вид изглежда като жълто-зеленикава мъгла. Подобно на беса, той напада мозъците на хората и животните, които попадат в мъглата, и ги превръща в побеснели манаици. Някои от случаите, в които засегнатите са животни, са особено ужасни. В едно пасище, до което мъглата достига, един земеделец е стъпкан до смърт от собствените си крави. Един магазинер, пълен алкохолик, изглежда се интересува единствено от състезателните си гълъби, особено един ветеран сред тях, гълъб на име Клод. На връщане към Лондонския си дом, гълъбите прелитат през мъглата. След това изкълват очите на магазинера. Напълно дезориентиран, той пада от покрива, където е гълъбарникът, и умира.

Хърбърт не си губи времето да придава изисканост на написаното и не се свени да предаде дори най-противните сцени.

Вместо това нетърпеливо, алчно се втурва към всяка нова ужасия. В една сцена полудял шофьор кастрира с градинска ножица учителя, който е бил негов съперник. В друга, възрастен браконьер, който е бил заловен и ступан от голям местен собственик на земя, под въздействието на мъглата го напада и го заковава към масата в собствената му трапезария преди да го довърши с брадва. Надменен банков мениджър е заключен в собствения си трезор, учител по физическо е пребит до смърт от учениците си, а в най-въздействащата сцена в книгата, почти сто и петдесет местни жители и летуващи туристи в Борнмаут навлизат в океана в акт на масово самоубийство.

„Мъглата“ е публикувана през 1975 г., три години преди ужасните събития в Джоунстаун, Гвиана, и много от сцените в книгата, особено епизодът в Борнмаут, сякаш ги предсказват. Епизодът е предаден през очите на млада жена на име Мейвис Евърс. Тя е лесбийка, чиято любовница я е напуснала, след като е открила радостите на хетеросексуалната любов и Мейвис е решила да отиде в Борнмаут, за да са самоубие... ирония, достойна за най-добрите комиксови традиции. Тя нагазва до гърди във водата, но се изплашва и решава, че все пак ще опита да продължи да живее. Мъртвото течение едва не я улавя, но след кратка, напрегната борба, тя успява да излезе на плиткото. Когато се обръща с лице към брега, Мейвис съзира този кошмар:

Стотици — може би хиляди? — хора слизаха по стълбите към плажа и вървах към нея, към морето.

Дали не сънуваше? (...) Хората от града напредваха към морето в една плътна стена, без да издават звук, втренчени в хоризонта, сякаш нещо ги призоваваше. Лицата им бяха бледи, отнесени, едва ли не нечовешки. Сред тях имаше и деца. Някои вървяха сами, сякаш без да са придружени от родители; други, които не можеха да вървят, ги носеха на ръце. Повечето хора бяха по пижами, някои бяха голи, явно бяха станали направо от леглата си в отговор на повикване, което Мейвис не беше нито чула, нито усетила.

Не забравяйте, това е писано преди трагедията в Джоунстаун. Малко след онези събития чух един коментатор да казва с печален, дълбок глас: „Дори в най-мрачните си представи, човешкият ум не може да обрисова нещо такова.“ Аз веднага се сетих за епизода в Борнмаут от „Мъглата“ и си помислих: „Грешиш. Джеймс Хърбърт го е обрисувал.“

Те продължаваха да настъпват, глухи за виковете ѝ, заслепени. Тя осъзна в каква опасност се намира и се втурна към тях в напразен опит да разкъса редицата им, но те я избутаха обратно, без да обръщат внимание на молбите ѝ и на опитите ѝ да ги изблъска. Тя успя да се промуши на няколко крачки между тях, но беше безсилна срещу човешката маса пред себе си, те я изтикваха обратно, обратно към очакващото море...

Както вероятно вече сте предположили, желанието на горката Мейвис да се самоубие се изпълнява, независимо дали ѝ се е искало или не. Тъкмо тези подробни описания на ужас и насилие са спечелили на Хърбърт доста критика в родната му Англия. Той ми сподели, че толкова му било писнало да го питат дали пише сцени на насилие заради самото насилие, че накрая избухнал пред един репортер и му казал:

Да, пиша насилие заради самото насилие, точно както Харолд Робинс пише секс заради самия секс, Робърт Хайнлайн пише научна фантастика заради самата научна фантастика, а Маргарет Драбъл пише литература заради самата литература. Обаче на тях никой не им задава подобни въпроси, нали?

Що се отнася до това как му е хрумнало да напише „Мъглата“, Хърбърт отговаря:

Трудно е да се запомни откъде се е появила някоя идея — една идея може да има няколко източника. Но ясно си спомням, че тази се зароди по време на бизнес среща. По онова време работех в една рекламна агенция. Седях в офиса на творческия ни директор, доста скучен човек, и внезапно се запитах какво ли би се случило, ако той просто се обърне, отвори прозореца и скочи от там?

Хърбърт повъртял идеята в главата си известно време и накрая седнал да напише романа. Отнело му осем месеца, като пишел предимно в почивните дни или късно вечер. Ето какво казва той за книгата:

Най-много ми хареса, че не бях ограничен в структурата или мястото на събитията. Действието можеше да продължава безпрепятствено, докато всичко приключи. Харесваше ми да работя с главните си герои, но ми харесваха и малките обособени епизоди, защото, когато ми омръзнеше да проследявам действията на героите, можех да се отплесна в каквато си искам друга посока. Докато пишех си мислех: „Просто ще се забавлявам. Ще се опитам да престъпя всички граници и да видим колко от това ще ми се размине.“

Структурата на Мъглата следва модела на всички онези апокалиптични филми за гигантските буболечки от края на петдесетте и началото на шестдесетте. Всички съставки са налице: имаме луд учен, който се е забъркал с нещо, което не е разбирал и създадената от него микоплазма му е струвала живота; имаме военни, които тестват тайни оръжия и изпускат на свобода ужасното изобретение; имаме героичен млад учен, Джон Холман, който, при първата ни среща с него, смело се опитва да спаси малко момиченце от онази пукнатина в земята, Изпуснала Мъглата Сред Неподозирация Свят; имаме красивата му приятелка, Кейси; имаме задължителното събрание на учени, които дрънкат за „Метода F100 за разпръсване на мъглата“ и се

вайкат, че „не може да се използва въглероден диоксид, за да се разпръсне, защото този организъм процъфтява в присъствието му“, и ни информират, че мъглата е всъщност „организъм, подобен на тези, които причиняват плевро-пневмонията“.

Ще разпознаете задължителните реквизити на този тип научна фантастика, които се срещат във филми като „Тарантула“, „Смъртоносната богомолка“, „Те!“ и още дузина други. Но те са тъкмо това, реквизити. В сърцето на романа на Хърбърт не е произходът на мъглата или нейната същност, а подчертано Дионисиевото поведение, което тя предизвиква у хората — убийства, самоубийства, сексуални извращения и всякакви други отклонения. Героят, Холман, е представител на разумния Аполониев свят и трябва да признаем на Хърбърт, че е успял да го направи много по-интересен образ от всички онези празноглави герои, изиграни от Уилям Хопър, Крейг Стивънс и Питър Грейвс в различните версии на филми за гигантски буболечки. Да не говорим за онзи нещастен Хю Марлоу от „Земята срещу летящите чинии“, чиито реплики в последната третина на филма изглежда се изчерпват с „Продължавайте да стреляте по чиниите“ и „Стреляйте по чиниите, докато се разбият!“.

Нашият интерес към приключенията на Холман и приятелката му Кейси (дали тя ще се възстанови от ефекта на мъглата и как ще приеме новината, че докато е била под нейно въздействие, е наръгала баща си в корема с ножица) обаче бледнее пред морбидното ни „*да-намалим-и-да-разгледаме-сцената-на-катастрофата*“ любопитство към старата дама, която е изядена от собствените си котки и към полуделия пилот, който разбива самолета си в лондонската сграда, където работи любовникът на жена му.

Мисля, че популярната проза се дели на две части — общоприета проза и булевардна проза. Булевардните книжлета, включително тези, които търсят чисто шок ефект, каквито предимно се появяваха в „Странни истории“, вече отдавна не съществуват сами по себе си, но все още оцеляват под формата на романи и се продават светкавично като издания с меки корици. Ако бяха написани в периода между 1910 г. и 1950 г., много от тези булевардни романи биха излизали под формата на печатна серия в популярните списания със съмнителна слава, съществували по онова време. Но не мисля, че втората група — булевардните истории — включва само хорър,

фентъзи, научна фантастика, детективски истории и уестърни. Артър Хейли, струва ми се, пише съвременни булевардни романи. Всички съставки са налице — от неизбежното насилие до неизбежната дама, изпаднала в беда. Критиците, които разнищват Хейли например са същите, които с влудяваща упоритост приемат, че романите се делят на две категории: *литературни*, които, в зависимост от качествата си може да се окажат успех или провал, и *популярни романи*, които винаги се провалят, без значение колко са добри (от време на време писател като Джон. Д. Макдоналд бива извисен в критичните умове от писател на популярна проза до писател на литература, в който случай става безопасно всички негови творби да бъдат преоценени).

Аз от своя страна смятам, че категориите са три: литература, общоприета проза и булевардна проза. Освен това вярвам, че категоризирането не изчерпва работата на критиците, а само им дава отправна точка. Да се каже, че един роман е булеварден, все още не означава, че той е лош роман или че няма да достави удоволствие на читателя. Разбира се, аз веднага ще се съглася, че повечето булевардна проза е ужасна. Няма кой знае какво добро да се каже за такива класически издънки като „Седемте глави на Бушонго“ на Уилям Шелтън или „Девицата на Сатаната“ на Рей Къмингс^[3]. От друга страна обаче Дашиел Хамет е публикувал множество свои творби в популярните списания (най-вече в прословутото „Черна маска“, където са публикували и съвременниците му Реймънд Чандлър, Джеймс М. Кейн и Корнел Улрич); първата публикувана творба на Тенеси Уилямс, бегло напомнящ Лъвкрафтовите идеи разказ, озаглавен „Отмъщението на Нитокрис“, се е появила в едно ранно издание на „Странни истории“; Бредбъри е пробил първо именно на този пазар; същото се отнася и за Макинли Кантър, който по-късно ще напише „Андерсънвил“.

Да се заклеява булевардната проза по условие е като да се заклея ми някое момиче като неморално, само защото произхожда от семейство с неприятна история. Фактът, че предполагаеми солидни критици, както в нашия жанр, така и извън него, продължават да постъпват точно така, едновременно ме ядосва и натъжава. Джеймс Хърбърт не е някой начинаещ Тенеси Уилямс, който чака правилния момент да се увие в своя пашкул и да премине метаморфозата към голям литератор. Той е това, което е и това е всичко, както би се

изразил Попай. Аз се опитвам просто да кажа, че това, което то е, е достатъчно добро. Много ми беше харесал един коментар на Джон Джейкс по повод неговата сага за семейство Кент, чието действие се развива около второто столетие от създаването на САЩ. Според него Гор Видал бил Ролс Ройсът на историческите романи, а той, Джейкс, бил по-скоро Шевролет Вега. Това, което Джейкс доста скромно пропуска да каже, е, че и двата автомобила отлично ще ви послужат, за да стигнете закъдето сте тръгнали. Какво ви е отношението към стила, това вече си е ваша работа.

Джеймс Хърбърт е единственият автор, обсъждан в тази книга, който попада твърдо в рамките на булевардната проза. Негов специалитет са насилствената смърт, кървавите двубои, бурни и често извратени сексуални сцени, силни и мъжествени млади герои, снабдени с красиви дами. В повечето случаи проблемът, който трябва да се реши, е съвсем очевиден и цялата история е концентрирана около решаването на този проблем. Но Хърбърт работи много ефективно в рамките на своя жанр. От самото начало той не се задоволява с плоски герои, които да размества по игралното поле на романа. В повечето случаи героите са добре мотивирани и ние самите можем да разберем мотивите им, както в случая на бедната склонна към самоубийство Мейвис. Мейвис си мисли инатливо и налудничаво, че иска „всички да знаят, че е отнела собствения си живот. Смъртта ѝ, за разлика от живота ѝ, трябваше да има някакъв смисъл. Дори ако само Рони би разбрала причината за това.“ Това не е изумително прозрение в характера на някой герой, но е напълно подходящо за целите на Хърбърт и, ако смъртта ѝ в крайна сметка има ироничния оттенък, обичаен за хорър комиксите, толкова по-голямо е постижението на Хърбърт и толкова повече може да го съпреживее читателят. Освен това Хърбърт постоянно подобрява работата си. „Мъглата“ е вторият му роман. Следващите показват удовлетворително развитие на писателя, кулминиращо в „Копието“, който ни представя автор, напуснал булевардната джунгла и пристъпил в зоната на общоприетия роман.

[1] Става въпрос за лекарство, давано на много бременни жени против прилошаване, което се оказва, че причинява тежки вродени

дефекти, включително деформирани или липсващи крайници. — Б.пр.

↑

[2] Историите за таласъми и изобщо за канибализъм попадат в сферата на абсолютното табу — вижте само с каква реакция бяха посрещнати „Нощта на живите мъртви“ и „Зората на мъртвите“ на Джордж Ромеро. Тези истории изпълняват много по-съществена роля от това да сплашат читателя, те буквално бръкват с пръст в гърлото му и го разтърсват до мозъка на костите. Преди четири години аз написах един разказ, наречен „Начин на оцеляване“, който все още не съм успял да продам (а пък хората ми казваха, че веднъж щом стана известен, ще мога да продам дори списъка си за пазаруване!). В него става дума за един хирург, който попада на съвсем гол и необитаем остров — нищо повече от малък коралов риф, подаващ се над океана — който, за да оцелее, сам се изяжда, парче по парче. След като ампутира крака си, той пише в дневника си: „Изпълних точно процедурата на Хойл. После измих крака и го изядох.“ Дори мъжките списания отказаха да се занимават с този разказ, така че още си стои в бюрото ми и чака да си намери добър дом. Не ми се вярва обаче да го открие. — Б.авт. ↑

[3] А има и една чудесна история за Ърл Стенли Гарднър от времето на неговото присъствие в булевардната джунгла, както я нарича Франк Грубер. По онова време Великата депресия била в разгара си и Гарднър пишел уестърни за по едно пени на дума, които продавал на издания като „Западен сбор“, „Западен седмичник“ и „Западни истории“ (чието мото било „Петнадесет истории, петнадесет цента“). Гарднър си признава, че му станало навик да разтегля финалната престрелка, доколкото може. Накрая, разбира се, злодеят си получавал заслуженото, а героят влизал в бара с димящ револвер и подрънкващи шпори за едно заслужено питие преди да си продължи по пътя. Но междувременно, всяко „Бум“, което Гарднър изписвал, му носело едно пени... а в ония дни с „Бум-бум“, човек можел да си купи един вестник. — Б.авт. ↑

Всичко това ни довежда до Харлън Елисън... и цял куп проблеми. Защото тук просто не е възможно да се отдели човека от творчеството му. Реших да приключа този кратък преглед на някои от елементите на съвременния хорър, като обсъдя работата на Елисън, защото, макар той да отхвърля етикета „хорър писател“, за мен той обобщава някои от най-съществените характеристики на този термин. Почти е задължително да приключа с Елисън, защото неговите фентъзи и хорър разкази улучват най-точно всички онези неща, които ни забавляват и ужасяват (понякога едновременно) в този наш съвременен живот. Елисън е преследван от смъртта на Кити Дженовезе^[1] — едно убийство, което се появява в разказа му „Скимтенето на битите кучета“; в няколко от неговите есета се споменава масовото самоубийство в Джоунстаун; той също е убеден, че иранският аятолах е материализирал своята старческа мечта за власт и сега всички ние живеем в нея (като герои във фантастична история, които осъзнават, че живеят в налудничавите халюцинации на някой психопат). Главната причина, поради която смятам да завърша с Елисън, е, че той никога не се обръща назад. Вече петнадесет години той е водеща фигура в своята сфера и ако изобщо може да се избере фантазист на осемдесетте години (стига, разбира се, осемдесетте години да не се окажат нечия илюзия, ха-ха), то това би бил Харлън Елисън. Неговите творби умишлено провокират бурни противоречия — един наш колега писател, когото лично познавам, счита, че Елисън е прероденият Джонатан Суифт. Друг един колега постоянно го нарича „онзи кучи син без капка талант“. Елисън впрочем се чувства отлично именно в разгара на тази буря.

„Вие изобщо не сте писател“, каза ми веднъж един интервюиращ, леко троснато. „Вие сте цяла проклета индустрия. Как очаквате сериозните хора да ви вземат сериозно, ако продължавате да пишете по една книга всяка година?“ В интерес на истината, аз не съм „проклета индустрия“ (освен ако не мога да мина за домашна манифактура). Просто работя с установено темпо, това е всичко. Ако

един писател издава по една книга веднъж на седем години, това не означава непременно, че той Обмисля Много Дълбоки Мисли. Дори най-дългата книга може да се обмисли и напише за три години. Не, писател, който завършва по една книга на седем години, просто отбива номера. Но моята лична плодотворност — колкото и плодотворна да се окаже — бледнее пред Елисън, който пише с бясна скорост. До момента той е публикувал малко над хиляда разказа. Освен под собственото си име, той също публикува като Налрах Нъсиле, Слей Харсън, Ландън Елис, Дери Тайгър, Прайс Къртис, Пол Мърчант, Лий Арчър, Е. К. Джарвис, Айвар Йоргенсен, Клайд Митчъл, Елис Харт, Джей Соло, Джей Чарби, Уолъс Едмъндсън и Кордудейнър Бърд^[2].

Името Кордудейнър Бърд е добър пример за неизтощимото остроумие на Елисън и недоволството му от работа, която той счита посредствен боклук. От началото на шестдесетте той е написал множество сценарии за телевизионни сериали, включително за „Алферд Хичкок представя“, „Човекът от АНКЪЛ“, „Младите адвокати“, „До краен предел“ и онзи епизод на Стар Трек, който мнозина смятат за най-добрия в целия сериал, „Градът на ръба на вечността“^[3]. Докато пише всички тези телевизионни сценарии, които му носят нечуваните три награди от Американската писателска гилдия, Елисън води тежка творческа битка с други ТВ продуценти по повод умишлените опити да се принизи неговата работа и медията като цяло (Елисън го сравнява с ефекта на кухненските работи върху кулинарното изкуство). Ако усети, че работата му е толкова размигана, че дори няма желание да свързват името му с нея, той се подписва като Кордудейнър Бърд. Това име се появява и в разказа „Нюйоркски преглед на птиците“ от „Странно вино“ — безумно забавна история, която спокойно може да е озаглавена „Чикагската седморка“^[4] посещава книжарница Брентано“.

„Кордудейнър“ е староанглийска дума за „обуцар“, а „Бърд“, разбира се, е „птица“. Т.е. буквалното значение на името, с което Елисън подписва сценариите, които според него са неспасяеми, е „Птичи обуцар“. Мисля, че това е отлично описание на обичайната работа на телевизията, а също и на нейната полезност.

Тази книга не си поставя за цел да говори за хората като цяло, нито тази глава, посветена на художествения хорър се опитва да изпълни функцията на *личен поглед към писателя*. Това е работа на

рубриката „Извън страниците“ в списание „Пийпъл“ („Хора“ — Б.пр.), което най-малкият ми син с неочаквана критична прозорливост нарича списание „Пимпъл“ („пъпка“ — Б.пр.). В случая на Харлън Елисън обаче писателят и творбите му са толкова преплетени, че няма как да се разделят.

Книгата, която бих искал да обсъдя тук, е неговият сборник разкази „Странно вино“ (1978 г.). Всеки негов сборник изглежда надгражда над предишния — сякаш всеки от тях е своеобразен доклад пред външния свят на тема „Ето какво се случва с Харлън в момента“. Затова се налага да обсъдим тази книга в доста по-личен план. Той го изисква от себе си, което не е особено важно, но работата му също го изисква, което вече е от съществено значение.

Произведенията на Елисън открай време представляват една нервна противоречива плетеница. Той твърди, че не пише романи, но е написал поне два, при това един от тях „Рокабили“ (по-късно преименуван „Целувката на паяка“) си остава един от два или трите най-добри романи, занимаващи се с темата за канибалистичната природа на рокендрол музиката. Твърди също, че не пише фентъзи, но поне половината му писания са точно в този жанр. На страниците на „Странно вино“ например попадаме на писател, чиито истории се пишат от гноми, след като собственото му вдъхновение се е изчерпало. Запознаваме се също с приятно еврейско момче, което е преследвано от духа на майка си след смъртта ѝ („Мамо, защо не ме оставиш на мира?“, напълно отчаяният Ланс пита призрака в един момент. „Снощи те видях да се пипаш“, отговаря призрачната майка тъжно.)

Във въведението на най-страшната история в книгата, „Кроатоан“, Елисън пише, че е за правото на жените да правят аборт, мнение, което е изразявал в произведенията си вече двадесет години, а също заявява, че е заклет свободомислещ либерал^[5]. Но „Кроатоан“, както и повечето разкази на Елисън, са тежко моралистични, сякаш излезли от устата на старозаветен пророк. В много от чисто хорър историите му се усеща доста осезателно онзи полъх на „Разкази от криптата“/„Подземие на ужасите“, в чиято кулминация злодеят сам става жертва на собствените си злодеяния... често многократно усилен. В работата на Елисън иронията е особено осезателна и далеч не ни оставя с усещането, че е раздадена някаква груба форма на справедливост или някакъв баланс е възстановен. В творбите на

Елисън много рядко има победители и победени. Понякога има оцелели. Понякога няма.

„Кроатоан“ използва онзи мит за алигатори, подвизаващи се в канализацията на Ню Йорк като отправна точка — вж. също „V“ на Томас Пинчон и един забавен хорър роман на Дж. Майкъл, „Обиколката на смъртта“. Разказът е необичайно всепроникващ градски кошмар. Но историята на Елисън реално се отнася до идеята за аборта. Той може да не осъжда абортите (макар че никъде във въведението към разказа си той не казва и че одобрява абортите), но историята е изключително добре написана и много по-въздействаща от онази изрезка от жълт вестник, която противниците на абортите разнасят винаги в портфейла си, за да могат да я размахат под носа на всеки с мнение, различно от тяхното — става въпрос за онази история, написана уж от името на нероденото дете. „Нямам търпение да видя слънцето и цветята“, въодушевено говори зародишът, „нямам търпение да видя усмихнатото лице на майка си...“ И историята, разбира се, приключва с думите: „Снощи майка ми ме уби“.

В началото на „Кроатоан“ героят изхвърля в тоалетната абортирания зародиш. Дамите, които са извършили аборта на приятелката му, вече са си събрали инструментите и са си отишли. Тогава Карол, жената, направила аборт, изведнъж избухва и настоява героят да отиде и да намери изхвърления зародиш. За да се опита да я успокои, той излиза на улицата, повдига капака на една канализационна шахта... и слиза надолу в един съвсем различен свят.

Историята с алигаторите започва в резултат от онази луда мода от петдесетте години да се купуват на децата за домашни любимци малки крокодилчета, които след няколко седмици вече въобще не са толкова малки. Още след първото ухапване и първата капка кръв, крокодилчето заминаваше в тоалетната и надолу по канала. Изобщо не е трудно да си представим, че всички те може да са се събрали там долу, в тъмните подземия на нашето общество, пораснали и очакващи да изгълтат първия нищо неподозиращ ВиК работник, който им попадне, с все дългите си ботуши. Както казва Дейвид Мичъл в „Обиколката на смъртта“, проблемът е, че повечето подземни канали са твърде студени за възрастните алигатори, да не говорим за мъниците, които хората изхвърлят. Такъв банален факт обаче въобще

не е достатъчен да заглуши толкова внушителна идея и, доколкото разбирам, вече се подготвя филм със същия сюжет.

Елисън винаги е бил социологически ориентиран писател, затова няма нищо чудно, че се е възползвал от символичните възможности на такава идея. Когато героят навлиза достатъчно дълбоко в това подземно чистилище, той се натъква на мистерия, достойна за Лъвкрафт: на входа на тяхното обиталище някой — не децата, няма как да са били те — много отдавна е изработил пътен знак. Той представлява изгнил дървен стълб, върху който е поставена дърворезба от фино черешово дърво във вид на отворена книга и една ръка. Ръката почива върху книгата и показалецът ѝ докосва единствената дума на страницата. Думата е Кроатоан.

Малко по-късно тайната е разкрита. Както в мита за алигаторите, оказва се, че изхвърлените зародиши не са умрели — не е толкова лесно човек да се отърве от греха си. Свикнали да плуват в амниотичната течност в утробата, примитивни, почти влечугоподобни, зародишите са оцелели и живеят тук, в мрака. Съществуването им символично понася всичката мръсотия и мизерия, която нашият, горен свят, изсипва върху тях. Те са живото въплъщение на такива старозаветни максими като: „Грехът не умира“ и „Греховете ви ще ви намерят“.

Тук долу, в тази подземна страна, живеят децата. Живеят с лекота по своите си странни начини. Едва сега започвам да осъзнавам изумителната природа на тяхното съществуване. Какво ядат, как го ядат, как успяват да оцеляват, как са оцелявали стотици години — научавам всички тези неща малко по малко всеки ден и всеки ден изумлението ми расте.

Аз съм единственият възрастен тук.

Те са ме очаквали.

Наричат ме татко.

На най-елементарното си ниво „Кроатоан“ е история за справедливо отмъщение. Героят е негодник, чиито безразборни връзки са довели до бременност повече от веднъж. Абортът на Карол, който

приятелките му Денийз и Джоана извършват по молба на този безотговорен Дон Жуан не е първи, но те се кълнат, че ще е последен. Справедливото отмъщение се състои в това, че всички онези отговорности, от които той смята, че се е изплъзнал успешно, са го очаквали през цялото време, непримирими като онзи гниещ труп, който често се завръща от смъртта, за да преследва своя убиец в класическите хорър истории.

Писателският стил на Елисън е завладяващ, неговото възприятие на митологичната идея за изгубените алигатори изглежда пълноценно и непоклатимо, а описанието на този неподозиран подземен свят — изумително. Както с всички най-добри негови разкази, главната емоция, която изпитваме, е гняв; усещаме се лично ангажирани и оставаме с впечатлението, че Елисън не толкова разказва историята, колкото ядно я избутва навън от нейното скривалище. Усещането е като да ходиш по натрошено стъкло, обут в обувки с много тънки подметки или да търчиш през минно поле в компанията на истински лунатик. В допълнение към тези усещания оставаме с впечатлението, че Елисън проповядва, но не вяло, с половин уста, а с мощен, бумтящ глас, който напомня „Грешници в ръцете на гневен бог“ на Джонатан Едуардс. Най-добрите му истории са достатъчно силни, за да съдържат не само тема, но и поука и най-изненадващата и удовлетворителна особеност на разказите му, е, че винаги му се разминава с морализаторските проповеди; не му се налага да прави компромиси, за да предаде някакво послание. Това не би трябвало да се случва, но в своята ярост Елисън някак успява не просто да поеме целия този литературен товар, но и да го понесе напред с летящ старт.

В „Хитлер рисуваше рози“ страданията на Маргарет Тършуд засенчват дори мъките на многострадалния Йов. В тази своя фантазия Елисън приема — досущ като Станли Елкин в „Живия край“ — че действителността, която ни очаква в отвъдното, зависи от начина, по който ни виждат хората тук. Освен това той ни представя вселена, в която Бог има множествена личност (обозначаван със събирателното Те) и е самомнителен позьор без реален интерес към добро и зло.

Любимият на Маргарет, безличен тип, ветеринар на име Док Томас, убива цялото семейство Рамсдел през 1935 г., когато открива, че господин Рамсдел е имал доста интимни отношения с Маргарет. Самият Рамсдел се оказва пълен лицемер и когато разбира за връзката

на Маргарет с Док, веднага заявява, че не иска да си има работа с тази „блудница“. Явно за Рамсдел Маргарет се превръща в блудница веднага щом се сдобие с друг сексуален партньор, освен него.

Маргарет някак оцелява след яростната убийствена атака на Док, но когато съгражданите ѝ я откриват жива, те приемат, че за да пострада толкова, явно се е провинила, така че веднага отнасят голото ѝ тяло до кладенеца на Рамсдел и я хвърлят вътре. Маргарет отива в ада за престъпление, което само се предполага, че е извършила, а Док Томас умира мирно в леглото си двадесет и шест години по-късно и отива в рая. Идеята на Елисън за рая също напомня тази на Станли Елкин в „Живия край“: „Раят напомня малък увеселителен парк“, казва ни Елкин. Елисън го вижда като място, където умерена красота компенсира — едва, едва — умерен кич. Има и други сходства. И в двата случая добри, дори свети хора отиват в ада заради нищо и никаква бюрократична грешка — в този отчаян възглед за нашето съвремие дори боговете придобиват екзистенциален оттенък. Единственият ужас, който ни се спестява, е гледката на Всевишния в маратонки Адидас, с тенис ракета Хед на рамо и златна лъжичка за смъркане на кокаин, провесена на врата Му. Не се и съмнявам, че всичко това ни очаква следващата година.

Преди да приключи със сравнението на двете истории, нека само да кажа, че докато романът на Елкин беше рецензиран на дълго и на широко и отзивите бяха предимно положителни, разказът на Елисън, първоначално публикуван в „Пентхаус“ (вярно, списание, чиито читатели рядко го купуват в търсене на литературни бисери), е почти непознат. Всъщност целият сборник „Странно вино“ е малко познат. Повечето критици пренебрегват фантазията, защото не знаят какво да я правят, освен ако не е демонстративно алегорична. Веднъж един критик, който понякога пише за Ню Йорк Таймс, ми каза, че предпочита да не рецензира фантазия, защото няма интерес към халюцинациите на безумците. Винаги е чудесно да контактуваш с толкова широко скроен човек. Това автоматично разширява хоризонтите ти.

Маргарет Тършуд успява да се измъкне от ада по случайност и в своето епично преувеличено описание на поличбите, които предшестват това свръхестествено изригване, Елисън се забавлява да пренапише Действие I от „Юлий Цезар“ на Шекспир. Хуморът и ужаса

в литературата са неразделни като сиамски близнаци и Елисън отлично го знае. На нас ни е смешно... но под повърхността се крие нещо неловко, от което ни побиват тръпки.

Докато палецът слънце прекосяваше небесния екватор от север на юг, безчетни поличби се явиха: в Дорсет, близо до градчето Бландфорд, се роди двуглаво теле; от дълбините на Марианската падина се надигнаха развалините на потънали кораби; навсякъде детските очи се състариха и изпълниха с мъдрост; над индийския щат Махаращра облаците приеха формата на воюващи армии; прокажен мъх израсна по южната страна на келтски мегалити и погина за минути; в Гърция красивите малки блатни кокичета започнаха да кървят и земята около тях издаваше противна смрад; всички шестнадесет многозначителни явления, изброени от Юлий Цезар в първи век пр.Хр., включително разсипаните сол и вино, залитането, кихането и скърцането на столовете, се случиха. Над маорите се появи австралийски вариант на северното сияние; един баск видя рогат кон да препуска по улиците на Биская. И безчет други поличби.

И вратата на Ада се отвори.

Най-хубавото на цитирания абзац, е, че можем да усетим как Елисън набира сила, удовлетворен от ефекта и баланса на езика и на описаните подробности, той се забавлява с историята и я преувеличава до край. Между онези, които се измъкват от Ада, докато вратата му е отворена, са Джак Изкормвача, Калигула, Шарлот Кордей^[6], Едуард Тийч^[7] („брадата му беше все така буйна, но панделките, вплетени в нея, бяха овъглени и безцветни... той се хилеше диво“), Бърк и Хеър^[8] и Джордж Армстронг Къстър^[9].

Всички те са засмукани обратно в Ада с изключение на Елисъновата двойничка на Лизи Бордън, Маргарет Тършуд. Тя стига до рая, изправя се срещу Док, за да му потърси сметка... и лично Бог я праща обратно, когато нейното осъзнаване на лицемерието в тази

ситуация става причина раят да почне да се руши и разпада. Басейнът с вода, в който Док си кисне краката, когато Маргарет успява да довлочи овъгленото си, изприщено тяло пред него, започва да се пълни с лава.

Маргарет се връща в ада, осъзнала, че тя има силата да го понесе, докато Док, когото тя все още някак успява да обича, не би могъл. „На някои хора просто не трябва да ми се позволява да си играя с любовта“, казва Маргарет на Бог в най-добрата реплика на разказа. Хитлер междувременно продължава да рисува своите рози, застанал на няколко крачки от вратите на ада. Толкова се е задълбочил, че дори не му хрумва да се опита да избяга, когато те се отварят. Бог успява да зърне картината му само за миг, казва ни Елисън, и после няма търпение да открие Микеланджело и да сподели какво величие е открил на най-неочакваното място.

Величието, което Елисън иска да видим, разбира се, не са розите на Хитлер, а способността на Маргарет да продължи да обича и да вярва (макар и само в себе си) в един свят, където невинните се наказват, а виновните се награждават. Както в повечето Елисънови истории, ужасът се върти около някаква долна несправедливост, а противовесът му се корени в човешката способност на неговите герои да преодолеят несправедливата ситуация или, ако не стигнат чак до там, поне да се научат да живеят с нея.

Повечето от тези истории са басни — трудна дума в период от развитието на литературата, когато литературната концепция е опростена максимално — но Елисън съвсем откровено използва точно тази дума в предговорите на няколко отделни свои истории. В писмото си до мен от 28 декември, 1979 г., той обсъжда използването на басните в художествената фантазия, умишлено противопоставена на реалността на съвременния свят.

Като поглеждам назад, осъзнавам, че „Странно вино“ развива моята теза, че реалност и фантазия са си разменили местата в нашето съвременно общество. Ако има тема, която да свързва всички разкази, това е тя. В продължение на работата ми по предишните две книги, „Приближавайки забвение“ (1974) и „Истории на птицата

на смъртта“ (1975), тази тема се опитва да осигури един изкуствено наложен предвестник на реалността, с чиято помощ читателят, който води дори донякъде осъзнато съществуване, може да вземе живота си в ръце и да преодолее съдбата си, просто като я разбере.

Всичко това звучи доста високопарно, а всъщност се опитвам да кажа, че делничните събития, които са обсебили вниманието ни, са толкова огромни, толкова фантастични, толкова невероятни, че човек може да ги възприеме, само ако вече се движи по границата на лудостта^[10].

Заложниците в Техеран, отвличането на Патси Хърст, фалшивата биография и смъртта на Хауард Хюз, акцията в Ентебе, убийството на Кити Дженовезе, масовото самоубийство в Джоунстаун, заплахата от водородна бомба в Лос Анджелис преди няколко години, Уотъргейт, Удушвача в Хилсайд, семейство Менсън, петролния заговор — всички тези събития са мелодраматични и преувеличени отвъд способността на който и да било автор на художествена литература да ги опише, без да звучи абсурдно. И все пак, те са част от нашата реалност. Ако тези събития не се бяха случили и ти или аз се опитахме да напишем роман, описващ подобни ситуации, щяхме изгубим уважението на дори най-незначителния критик.

Не се опитвам да перифразирам старото клише, че истината е по-странна от измислицата, защото не мисля, че изброените събития отразяват *истината* или *действителността*. Само преди двадесет години идеята за международен тероризъм беше немислима. Днес всички я приемат за даденост, толкова обичайна, че ние сме безсилни срещу дързостта на Хомейни. Само с един решителен ход този човек се превърна в най-важната публична личност на нашето време. Накратко, неговата дързост видоизмени реалността. Той се превърна в символ за безпомощността на нашето време. В негово лице имаме един безумец, който разбира — макар и първосигнално — че светът е безкрайно податлив на манипулиране. Той

принуди целия свят да се включи в неговата сънувана реалност. Това че за всички останали сънят е кошмар, изобщо не тревожи сънуващия. Чиста утопия...

Неговият пример обаче не е уникален — ако използваме изразните средства на катехизиса, неговият пример е безкрайно повторим. В своите истории аз се опитвам да направя същото, което той е постигнал — да променя делничното ежедневие в един отрязък художествена литература. И като направя тези промени, като вмъкна елементите на фантазията, да позволя на читателите да възприемат онова, което считат обичайно в околната си среда, от по-различна гледна точка. Надеждата ми е, че това принудително стимулиране на осъзнаването, тази дребна искра на възприемане на общоприетото от нов, необичаен ъгъл, ще ги убеди, че разполагат с време и място, стига само да им стигне смелостта, да променят реалното си съществуване.

Моето послание винаги е едно и също: ние сме най-съвършеното, най-гениалното, вероятно най-богоподобното творение на Вселената. И всеки мъж и жена притежават способността да пренаредят общоприетата вселена според своите възгледи. Моите истории разказват за смелост, почтеност, приятелство и издръжливост. Понякога го правят с любов, понякога чрез насилие, понякога с болка, с мъка или с радост. Но всички те носят едно и също послание: колкото повече знаете, толкова повече можете. Съдбата е на страната на подготвения ум.

Моята работа поддържа хаоса. Моята цел в личен и професионален план, е да поддържам огъня под врящия казан. Когато престанеш да бъдеш опасен, хората те наричат досадник. Аз предпочитам размирник, бунтовник, бандит. Виждам се като комбинация от Зоро и Джемини Крикет. Изпращам историите си в света, за да създават безредици. От време на време някой критикар възмутено възкликва за творбите ми: „Той ги пише само, за да шокира!“.

Аз се усмихвам и кимам. Абсолютно вярно.

Така откриваме, че стремежът на Елисън да *види* света през призмата на фантазията не се отличава особено от желанието на Кърт Вонегът да го *види* през призмата на сатирата, половинчатата научна фантастика и екзистенциалната безвкусица; или опитът на Хелър да го *види* като безкрайна трагикомедия, разигравана в една своеобразна лудница на открито; или идеята на Пинчон да го *види* като най-продължителната абсурдистка пиеса, разигравана в света (мотото в началото на втора част от романа му „Гравитационната дъга“ е взето от „Магьосникът от Оз“: „Мисля, че вече не сме в Канзас, Тото“). Според мен Елисън би се съгласил, че това изречение идеално обобщава следвоенния американски живот). Основното сходство между всички тези писатели, е, че те всички пишат басни. Без значение от разликата в стил и гледна точка, всички техни произведения имат морална поука.

В края на петдесетте Ричард Матисън написа ужасяваща и съвсем достоверно звучаща история за един съвременен сукубус. Една от най-шокиращите и въздействащи истории, които съм чел изобщо. Подобна история има и в „Странно вино“, но в разказа „Самотните жени са съдове на времето“ сукубусът е много повече от сексуален вампир. Тя е агент на моралните сили, чиято задача е да възстанови баланса, като открадне самочувствието на мъж, който се възползва от самотните жени в баровете, защото е лесно да ги вкара в леглото си. Тя разменя своята самота за потентността на Мич и след края на сексуалния акт му казва: „Ставай, обличай се и се махай от тук“. Историята не може да мине за социологически разказ, макар да има такъв оттенък. Тя е чисто и просто приказка с етична поука.

В „Посланик от Хамлин“, прословутият флейтист, който някога отвлякъл децата на Хамлин, се връща на 600 годишнината от това събитие и предвещава края на цялото човечество. Тук основната идея на Елисън, че прогресът се случва за сметка на моралните ценности, звучи като досадно натякване, предвидимо смесване на моралните възгледи на „Зоната на здрача“ и Поколението Удсток (човек почти може да чуе гласът от високоговорителите, който призовава: „И да оберете боклуците след себе си“). Обяснението на пратеника за неговото завръщане е просто: „Или спрете да правите всичко, с което съсипвате това място, или това място ще ви бъде отнето.“ Но думите, които Елисън е подбрал за своя наподобяващ новинарски говорител разказвач, ми звучат като да са произнесени от Бухала от детските

приказки: „Спрете да покривате зелената земя с пластмаса, спрете да се биете, спрете да убивате приятелството, имайте кураж, не лъжете, спрете да се нападате взаимно...“ Всичко това са личните идеи на Елисън и те са чудесни идеи, но аз предпочитам да чета истории без лозунги.

Предполагам, че тази грешка — история, която звучи като телевизионна реклама — е риск, който всеки автор на басни поема. Вероятно рискът е по-голям за авторите на кратки разкази, отколкото на романи, макар че, когато един роман пропадне в тази яма, последиците са далеч по-катастрофални (потърсете в местната си библиотека романите на репортера от петдесетте и шестдесетте Том Уикър — направо ще ви побелее косата). В повечето случаи Елисън успява да избегне този капан или да го прескочи, или да скочи направо в него, умишлено, като избягва сериозни травми единствено заради таланта си или по божията милост, или някаква комбинация от двете.

Някои от историите в „Странно вино“ обаче не се вместили в идеята за баснята. Елисън вероятно създава най-добрите си произведения, когато просто си играе с езика, не изпълнява цели песни, а само откъси от мелодия или от настроение. „От А до Я в шоколадовата азбука“ е такава история (само дето изобщо не е история, а последователност от фрагменти, някои разказвателни, други не, които звучат повече като битническа поема). Написана е във витрината на една ключова книжарница в Лос Анджелис, специализирана във фентъзи и хорър жанра, и то при такива обръкващи обстоятелства, че въведението на Елисън с нищо не помага да ги изясни. Отделните откъси предизвикват различни чувства, както правят всички кратки поеми, и разкриват вдъхновено заиграване с езика, което ще ни послужи чудесно за заключение тук.

Езикът е игра за повечето писатели, мислите са игра. Историите са забавни, почти колкото за едно дете е забавна колата играчка, която буташ по пода, а тя издава такива пленителни звуци. Така че, в заключение, нека кажем, че „От А до Я в шоколадовата азбука“ е Елисъновата версия на звука от пляскане само с една ръка... звук, който само най-добрата хорър фентъзи литература може да произведе. Ще я сравним с малък откъс от Кларк Аштън Смит, съвременник на Лъвкрафт и много по-добър поет, отколкото Лъвкрафт се е надявал да бъде. Макар че Лъвкрафт отчаяно е искал да бъде поет, най-доброто,

което можем да кажем за поезията му, е, че е бил компетентен куплетист и никой никога няма да обърка поемите му с творбите на Род Макюън. Джордж Хаас, биографът на Смит, твърди, че най-доброто му произведение е „Абанос и кристал“ и аз, като скромен читател, съм склонен да се съглася с него, но на повечето любители на съвременната поезия едва ли ще им се понрави особено конвенционалната разработка на Смит на една съвсем необичайна тема. Струва ми се, че на Смит би му харесала „От А до Я в шоколадовата азбука“ на Елисън. Преди няколко години Аркам Хаус издаде тефтерчето с идеи на Смит под заглавие „Черният бележник на Кларк Аштън Смит“. Тук ще предам един откъс от неговия бележник, преди да приключа с два цитата от произведението на Елисън:

ЛИЦЕТО НА БЕЗКРАЙНОСТТА

Човек, който по необяснима причина се страхува от небето, всячески се опитва да избегне откритите пространства. След смъртта си в стая с малки, покрити с тежки завеси прозорци, внезапно се озовава сред огромна открита равнина под празни небеса. Там горе бавно започва да се издига ужасяващо, безкрайно лице, от което той не може да се скрие, защото в смъртта всичките му сетива са се слели в едно — зрението. Смъртта за него е вечният момент, в който се изправя пред това лице и разбира защо винаги се е страхувал от небето.

А ето и многозначителната духовитост на Харлън Елисън:

Е КАТО ЕДИНИЦИТЕ В АСАНСЬОРА

Те никога не говорят, те не могат да те погледнат в очите. В Съединените Щати има петстотин сгради, чиито асансьори слизат по-надолу от мазето. Когато натиснеш копчето за мазето и стигнеш до долу, трябва да го

натиснеш още два пъти. Тогава вратите на асансьора ще се затворят, ще чуеш звука от включването на специални релета и асансьорът ще се спусне надолу. В пещерите. Нищо добро не чака пътниците, случайно попаднали в тези петстотин тъмници. Те са натиснали грешното копче твърде много пъти, били са заловени от обитателите на пещерите и са били... обработени. Сега се возят в асансьорите. Никога не говорят и не могат да те погледнат в очите. Взират се в номерата на етажите, които светват и угасват, и се возят нагоре-надолу, дори след падането на нощта. Дрехите им са чисти. Има специални чистачи, които се грижат за това. Веднъж ти видях една от тях и очите ѝ бяха пълни с писъци. Лондон е град пълен с безопасни стълбища.

И за финал:

Х КАТО ХАМАДРИАДА

Оксфордският речник на английския език дава три определения за думата „хамадриада“. Първото е: „дървесна нимфа, която живее и умира в дървото си“. Второто е: „отровна качулата змия в Индия“. Третото определение е малко вероятно. Никое от определенията не споменава митичния произход на думата. Дървото, в което живеела старозаветната Змия, било хамадриада. Ева била отровена. Дървото, от което бил направен кръстът, било хамадриада. Исус не е възкръсвал, той никога не е умирал. Ноевият ковчег бил изграден от дървесина от дървото хамадриада. Няма да намерите и помен от този кораб на планината Арарат. Той потънал. Клечките за зъби в китайските ресторанти трябва да се избягват на всяка цена.

Е, какво ще кажете? Чухте ли го? Чухте ли звука от пляскането с една ръка?

[1] Кити Дженовезе — Млада жена от Ню Йорк, която през 1964 г. е намушкана и убита близо до дома си в Куинс. Предполага се, че много от съседите ѝ са знаели какво се е случило, но никой не е съобщил в полицията. Случаят илюстрира тъй наречения ефект на страничния наблюдател или разсейване на отговорността. — Б.пр. ↑

[2] Всички псевдоними са изброени в статията за Елисън, написана от Джон Клут и Питър Никълс в Научнофантастичната енциклопедия. Очевидно, Налрах Нъсиле е Харлън Елисън, прочетено отзад напред. Други от използваните имена — Е. К. Джарвис, Айвар Йоргенсен и Клайд Митчъл — са т.нар. служебни имена. В терминологията на булевардната проза „служебно“ е името на напълно измислен писател, който въпреки това се оказва изключително плодотворен, понеже няколко (понякога десетки) писатели публикуват под това общо име, ако се случи да имат още някой разказ, излязъл в същия брой на списанието. Така „Айвар Йоргенсен“ пише фантазия в уникалния стил на Елисън, когато под това име се подвизава Елисън и секси, булеварден хорър, като например романът на Йоргенсен „Почивай в агония“, когато името използва някой друг (в този случай Пол Феърман). Междувременно обаче Елисън се е погрижил да припознае всичките си произведения, издадени под псевдоним, и от 1965 г. насам пише само под собственото си име. Казва, че „изпитва непреодолим стремеж да стои пред думите си“. — Б.авт. ↑

[3] Това вероятно ще е най-дългата бележка под линия в световната история, но се налага да направя това отклонение, за да разкажа още две истории за Харлън, едната апокрифна, другата неговата лична версия на същия случай.

Апокрифната, която първо чух в книжарница за научна фантастика, а по-късно на няколко различни конвенции: Твърди се, че, преди да започнат работа по пълнометражния филм „Стар Трек“, Парамаунт Пикчърс организирали работна среща с Големи Научни Фантасти. Целта на срещата била да се нахвърлят идеи за мисия, достатъчно мащабна, та да си струва корабът Ентърпрайз да прелети от телевизионния екран до кино салона. Представителите на филмовото студио, които организирали срещата, много държали да

подчертаят, че ключовата дума за проекта е „ГОЛЯМ“. Един от писателите предложил корабът да бъде засмукан в черна дупка (идея, която хората от Дисни отхвърлиха с пренебрежение няколко месеца по-късно). Продуцентите обаче не смятали, че тази идея е достатъчно голяма. Друг предложил Кърк, Спок и компания да открият пулсар, който е всъщност жив организъм. Пак им било повторено, че не мислят в достатъчно голям мащаб. Според историята, през това време Елисън седял тихо и бавно набирал инерция... само дето в случая на Харлън бавното набиране трае около пет секунди. Накрая и той се обадил: „Ентърпрайз минава през междузвездно изкривяване на пространството, каквото никой никога не е виждал. За няколко секунди те са транспортирани на неизброими светлинни години и се озовават пред голяма сива стена. Стената е границата на Вселената. Скоти форсира йонните торпеда и успява да я пробие, така че те надникват директно отвъд края на света. И от там, окъпано в изумителна бяла светлина, ги гледа лицето на бог.“

Изказването му било последвано от кратка тишина. Накрая един от организаторите казал: „Не е достатъчно голямо. Не разбирате ли, трябва да мислите Големи Идеи!“

В отговор Елисън се предполага, че му показал среден пръст и си излязъл.

А ето и разказът на Елисън за това, което наистина се е случило.

„Парамаунт правеха опити да започнат работа по филмова версия на Стар Трек доста време и Джийн Роденбъри беше решен името му да влезе в сценарния екип все някак. Проблемът е, че той не може да пише за пет пари. Неговата единствена идея, прилагана шест-седем пъти в сериала и накрая използвана пак във филма, е, че екипът на космическия кораб навлиза в дълбокия космос, открива Бог и бог се оказва луд или малко дете, или и двете. Лично мен ме бяха канили два пъти преди 1975 г. за обсъждане на историята, а бяха се умилквали и около други писатели. Парамаунт така и не можеха да вземат решение и дори на няколко пъти бяха изритвали Джийн от проекта, докато той не си нае адвокати. После властта в Парамаунт се смени отново — Дилър и Айзнър дойдоха от АВС и си доведоха група... съмишленици. Един от тях, Трабулус, беше бивш дизайнер на декори.

Роденбъри предложи аз да напиша сценария, а този Трабулус се оказа поредният безполезен нещастник, когото Парамаунт бяха

прикрепих към проблемния проект. Аз си поговорих с Джийн за сюжетната линия. Той ми каза, че студиото искало все по-големи и по-големи идеи и нищо, което им било предложено, не било достатъчно голямо. Аз предложих някаква история, Джийн я хареса и насрочи среща с Трабулус на 11 декември, 1975 г. Тази среща беше отменена, но накрая успяхме да се видим на 15 декември. Бяхме само Джийн Роденбъри, Трабулус и аз в офиса на Джийн на терена на Парамант.

Аз им предадох замислената история. Тя включваше пътуване до края на познатата вселена, връщане назад във времето до края на Плейстоцена, когато човекът се заражда като вид. Предложих да приемем, че паралелно са еволюирали влечуги, които биха станали доминантната форма на живот на Земята, ако не е бил възходът на бозайниците. Да кажем също, че в някоя далечна галактика влечугите са надвили в това съревнование. Техен представител, създание, подобно на змия, е попаднал на Земята в далечното бъдеще, когато се развива действието в Стар Трек, видял е, че предците му са били унищожени в този свят, и е решил да се върне далеч назад във времето, за да промени историята, така че неговият вид да се развие вместо човешкия. Ентърпрайз също се връща назад, за да коригира историята, открива змиевидния извънземен и е изправен пред моралната дилема дали има правото да унищожи цяла форма на живот, само за да осигури териториалното господство на човечеството в бъдеще. Т.е. историята се разиграваше в рамките на целия космос, простираше се от началото до края на времето и поставяше важни етични и морални въпроси.

Трабулус ме слуша няколко минути без да се обажда. Накрая каза: «Знаеш ли, четох една книга на този тип, Фон Даникен, който доказва, че календарът на майте бил точно като нашия и значи трябва да е дошъл от извънземните. Не можеш ли да включиш някъде в историята и майте?»

С Джийн се спогледахме безмълвно. После се обърнах към Трабулус и му казах: «В зората на времето не е имало май.» «И какво от това», каза той, «кой ще знае?» «Аз ще знам», отговорих му, «това е адски тъпа идея.» Трабулус веднага се спече и каза, че той пък харесвал майте и, ако искам да напиша този сценарий, да измисля как да ги включа. Аз пък му отговорих: «Аз съм писател. Не те знам ти за

какъв се мислиш.» И си излязох. С което приключи моето участие в проекта Стар Трек.“

А на всички нас, останалите простосмъртни, които, изглежда, никога не успяваме да открием правилните думи в правилния момент, ни остава само да кажем: „Само така, Харлън!“ — Б.авт. ↑

[4] Чикагската седморка са група от седем подсъдими, обвинени в конспирация и подтикване към бунтове по време на националната среща на Демократическата партия в САЩ през 1968 г. — Б.пр. ↑

[5] Анекдот №2 за Елисън: С жена ми присъствахме на лекция, която Харлън изнесе в Колорадския университет през есента на 1974 г. Току-що беше довършил смразяващия „Кроатоан“, а два дни преди това си беше направил вазектомия. „Все още кървя“, събщи той на публиката, „и моята дама може да потвърди, че казвам истината“. Дамата го потвърди и група по-възрастни хора от публиката тръгнаха да си излизат с шокирано изражение. Харлън им помаха ведро за довиждане от подиума и ги изпрати с думите: „Лека нощ, съжалявам, че не е каквото очаквахте.“ — Б.авт. ↑

[6] Шарлот Кордей — фигура от френската революция, екзекутирана за убийството на водача на якобинците Жан Пол Марат. — Б.пр. ↑

[7] Едуард Тийч — пират, по-известен като Черната брада. — Б.пр. ↑

[8] Бърк и Хеър — двама ирландци, осъдени и екзекутирани за серия от 16 убийства, извършени в Единбург, Шотландия през 1828 г. Двамата продавали телата на жертвите си на лекар, който ги използвал за учебни цели и дисекции. — Б.пр. ↑

[9] Полковник Къстър — американски офицер от времето на Гражданската война и на Индианските войни през деветнадесети век, станал известен със своята особена жестокост. — Б.пр. ↑

[10] Коего ми напомня една случка от Световната фентъзи конвенция през 1979 г. Един репортер ми зададе вечния въпрос: „Защо хората четат тия страхотии?“ Моят отговор доста напомняше думите на Елисън — човек се опитва да улови и консервира лудостта в колба, за да има по-голям шанс да се справи с нея. Хората, които четат хорър, са в известна степен увредени, казах на репортера, но ако човек няма поне няколко отклонения, ще му е изключително трудно да се справи с живота в последната четвърт на двадесетия век. Заглавието, което

репортерът измисли и всеки вестник в страната реши да повтори, беше абсолютно предвидимо и аз напълно си го заслужих, защото се опитах да говоря метафорично на вестникар: „Кинг заявява, че читателите му са увредени“. Да си бях прехапал езика. — Б.авт. ↑

Започнах тази глава — преди сто двадесет и четири машинописни страници и два месеца — като казах, че, за да се разгледа хорър литературата в последните тридесет години, ще трябва да се напише цяла отделна книга. След два месеца и всичките тези страници това не се е променило. Всичко, което успях да направя тук, беше да спомена някои от любимите си книги и, да се надяваме, да привлече внимание към темите, които те обсъждат. Не съм разгледал „Аз съм легенда“, но ако написаното ви е заинтригувало достатъчно, за да прочетете „Смаляващият се човек“, вероятно сами ще стигнете до „Аз съм легенда“ и ще откриете непогрешимите черти, характерни за Матисън: неговия интерес да се концентрира само върху един герой под сериозно напрежение, така че характерът му да може да бъде подробно разгледан, неговия акцент върху смелостта и злочестието, майсторското му представяне на ужаса в една иначе обичайна на вид, ежедневна среда. Не обсъдих Роалд Дал, Джордж Колиър или Хорхе Луис Борхес, но ако изчерпите настоящия запас от нетипична фантазия на Харлън Елисън, ще откриете и тях, а у тях ще видите повторени много от интересите на Елисън, особено неговите възгледи за човека в най-лошите му, най-пропаднали моменти, но също и в най-добрите му мигове, изпълнени с кураж и вяроност. А след като прочетете романа на Ан Ривърс Сидънс за призрачния дом, може да попаднете на моята книга на същата тема „Сиянието“ или на великолепия роман на Робърт Мараско „Огнени жертвоприношения“.

Но всичко, което аз мога да направя, е да сложа няколко указателни стрелки. Да навлезете в света на хорър литературата, е като да сте малък хобит, който тръгва през планинския проход (където единствените дървета, които биха израснали, несъмнено са хамадриади) и да попаднете в еквивалент на страната Мордор. Това е димящата, вулканична земя на Тъмния Господар и, ако критиците, които са я видели от близо са малцина, то картографите са още по-малко. На картата, там, където би трябвало да е тази страна, има предимно бели петна... и точно така трябва да бъде. Ще оставя

разчертаването на карти на онези специализанти и учители по литература, които считат, че всяка гъска, снасяща златни яйца, трябва да бъде дисецирана и всичките ѝ съвсем обичайни вътрешности трябва внимателно да се обозначат; на онези инженери на въображението, които никога не се чувстват удобно в обраслата (и вероятно опасна) литературна пустош, докато не са построили напярко през нея магистрала, състояща се от кратки насочващи бележки за анализ на произведението. Изобщо, хора, слушайте внимателно, всеки професор по английски, който някога е съставял такова ученическо помагало, трябва да бъде извлечен в двора, разкъсан на четири, след това всяка част трябва да се насече на дребно, да се остави да изсъхне на слънце и да се продава в местната колежанска книжарница като книгоразделител. Ще оставя подробните насоки за анализ на онези фармацевти на изобретателността, които не са доволни, докато всяка история, създадена да ни запленива, както всеки от нас поне веднъж се е чувствал за пленен, докато е чел историите за Хензел и Гретел, Червената Шапчица или Куката, не бъде внимателно дехидратирана и вместена в малка капсула за удобно преглъщане. Това е тяхната работа — работата на анатоми, инженери и фармацевти, и аз им я оставям, заедно с пламенната надежда Шелоб да ги хване и изяде на влизане в страната на Мрачния Господар; или лицата от Блатото на мъртвите да ги хипнотизират и да ги влудят, като безкрайно им цитират със задавените си от кал гласове критика Клинт Брукс; или самият Мрачен Господар да ги залови и да ги отведе горе в Кулата си или да ги хвърли в цепнатините на Огнената планина, където крокодили от чист обсидиан ги очакват да натрошат телата им и да заглушат монотонните им, пискливи гласове завинаги.

Ако пък избегнат всичко това, дано попаднат на отровен дъб.

Мисля, че моята работа тук е приключена. Дядо ми веднъж ми беше казал, че най-добрата карта е тази, която показва накъде е север и колко вода има по пътя. Такъв тип карта се опитах да ви дам тук. Литературната критика и риторика не са ми любими формати, но с удоволствие ще говоря за книги... по два месеца, както се оказва. Някъде по средата на своя музикален монолог „Ресторантът на Алис“ Арло Гътри казва на слушателите: „Мога да свиря цяла нощ. Не съм горд... нито изморен...“. Същото важи за мен. Не съм споменал поредицата книги на Чарлз Грант от измисленото градче Оксрън

Стейшън, нито създадения от Манли Уейд Уелман „Бард на Апалачите Джон“ — онзи с китарата със сребърни струни. Имах само бегъл случай да спомена „Нашата мрачна господарка“ на Фриц Лийбър, но скъпи читателю, тя съдържа бледокафяво създание, което ще обитава сънищата ти завинаги. Има още десетки други. Не, стотици.

Ако имате нужда от малко по-подробни насоки — или ако ще не ви е омръзнало да говорите за книги — хвърлете поглед на Приложение II, където има списък от стотина книги, излезли в тридесетгодишния период, който предъвквахме тук — всички са хорър и всички са великолепни по един или друг начин. Ако сте новак в този жанр, ще попаднете на достатъчно страхотии, та да треперите следващата година и половина. Ако не сте новак, ще откриете, че повечето вече сте ги чели... но ако не друго, те ще ви дадат моята не съвсем точна представа накъде се намира север.

ГЛАВА X
ПОСЛЕДЕН ВАЛС — ХОРЪР И ЕТИКА,
ХОРЪР И МАГИЯ

1

„Да, но как оправдавате факта, че пчелите от най-лошите
страхове на хората?“

В полицията се обадил съсед, който чул някаква шумотевица откъм къщата. На място полицаите се натъкнали на истинска кървава баня и това не било най-лошото. Младежът съвсем спокойно признал, че е убил баба си с парче метална тръба, а после ѝ прерязал гърлото.

„Имах нужда от кръвта ѝ“, обяснил той на полицаите.
„Аз съм вампир. Без кръвта ѝ щях да умра.“

В стаята му полицията открила статии от списания относно вампири, комикси за вампири, разкази и романи.

3

Наслаждавах се на приятен обяд с един репортер от Вашингтон пост. Предния ден в Ню Йорк бях започнал турне в дванадесет града за представянето на романа си „Мъртвата зона“. Началото беше поставено с парти, организирано от издателство Викинг Прес в една огромна разточителна таверна близо до Централ Парк. Бях се постарал да не прекалявам, но още там успях да изпия осем бири, а после добавих други шест на едно парти в по-тесен кръг с приятели от Мейн. Въпреки това на сутринта успях да се събудя в пет без петнадесет, за да хвана полета в шест часа до Вашингтон и да се поява в седем часа в едно телевизионно предаване, където да представя книгата си. Добре дошли в света на книжните турнета, приятели и съседи.

Успях да се кача на самолета съвсем навреме и да си кажа всичките молитви, докато излитахме посред оглушителна гръмотевична буря (седях до бизнесмен с наднормено тегло, който четеше Уол Стрийт Джърнал по време на целия полет и дъвчеше таблетки против киселини една след друга, усърдно и целенасочено, като че ли им се наслаждаваше). Стигнах в студиото цели десет минути по-рано. Силните светлини влошиха лекия махмурлук, с който се бях събудил, и аз се чувствах искрено благодарен за относително спокойния обяд с репортера, чиито въпроси бяха интересни и само донякъде нападателни. И изведнъж, отникъде цъфна тая ниска топка за печалбата от страховете на хората. Репортерът, млад, върлинест тип, ме наблюдаваше със светнал поглед над сандвича си.

Годината е 1960. Самотен младеж от Охайо излиза от киното, където току-що е гледал „Психо“ за пети път. Прибира се вкъщи и намушква баба си до смърт. По-късно патологът преброява четиридесет отделни прободни рани.

„Защо?“, пита полицията.

„Гласовете“, отговаря младежът. „Гласовете ми казаха да го направя.“

Аз оставих собствения си сандвич.

„Виж сега, вземи който и да било градски психиатър. Той живее в прекрасна къща в предградията на стойност поне сто хиляди. Кара Мерцедес Бенц, непременно тютюнево кафяв или сребристо сив, а жена му си има последен модел Форд. Децата му ходят в частни училища през учебната година и в летни лагери в Нова Англия или някъде на северозапад през лятото. На синчето Харвард му е в кърпа вързан, стига да изкласи, парите не са проблем, а щерката ще попадне в някое девическо колежче, където мотото е «Ние не се съвокупляваме, ние отказваме.» И как мислиш си печели парите той? Слуша как разни жени хленчат за своята фригидност, изслушва мъже със самоубийствени наклонности, има си работа с параноя от най-слабата до най-силната и от време на време попада на съвсем истински шизофреник. Предимно се занимава с хора, които са изплашени до смърт, че животът им е извън техен контрол и всичко се разпада... и ако това не е печалба от страховете на хората, не знам какво е.“

Отново се зах с сандвича си, убеден, че ако не съм успял напълно да отразя удара, поне съм се задържал в играта. Вдигнах поглед от чинията си и открих, че леката полуусмивка на репортера се е стопила.

„Всъщност“, каза той тихо, „аз се занимавам с психоанализа.“

Януари, 1980. Една жена и майка ѝ тревожно разговарят над тримесечното бебе на жената. Бебето не спира да плаче. Плаче през цялото време. Те са единомдушни за източника на проблема: бебето е обсебено от демон, както онова малко момиче от „Екзорсистът“. Те наливат бензин върху бебето, както си лежи в люлката, и го запалват, за да прогонят демона. Бебето живее три дни в крилото за обгорени пациенти, преди да умре.

При все това статията на репортера се оказа изчистена и справедлива. Описанието на външния ми вид далеч не беше ласкаво, но това не беше неоправдано — в края на лятото на 1979 г. бях в най-разпуснатата си форма за последните десет години, но иначе текстът беше точен. И въпреки това в статията съвсем ясно се усещаше къде се разделят неговата и моята гледни точки; долавяше онова тихо щракване, което обозначава отдалечаването на идеите в две съвсем различни посоки.

„Човек остава с впечатлението, че на Кинг му харесват този род полемика“, беше написал той.

Бостън, 1977. Млад мъж убива жена, като за целта използва различни кухненски принадлежности. Полицията предполага, че идеята може да му е дошла от филма на Браян Де Палма „Кери“, по романа на Стивън Кинг. Във филмовата версия Кери убива майка си, като праща всякакви кухненски прибори, включително тирбушон и картофобелачка, през стаята към нея и така буквално я приковава към стената.

Телевизията устоя почти десет години на натиска от разни активистки групи и безбройни сенатски комитети да прекрати излъчването на изпълнени с насилие програми в най-гледаните часове. Частни детективи все така стреляха по лошите и на свой ред биваха цапардосани по главата и след убийствата на братята Кенеди и на Мартин Лутър Кинг. Човек можеше да си набави нужната доза кръвожадни образи от който и да било канал всяка вечер от седмицата, даже в неделя. Необявената война във Виетнам набираше скорост, телата се трупаха до небесата. Детски психолози докладваха, че след като са гледали два часа телевизионни предаванията, изпълнени с насилие, децата от техните фокус групи са били по-склонни да проявяват агресия в игрите, например да удрят камиончетата в пода, вместо да ги бутат насам-натам.

Лос Анджелис, 1969. Джанис Джоуплин, която по-късно ще умре от свръхдоза, пее с пълно гърло за железни окови. Джим Морисън, който ще умре от инфаркт във ваната, припява „Убивай, убивай, убивай, убивай“ като мантра в края на песен, озаглавена „Краят“. Франсис Форд Копола ще използва тази песен десет години по-късно за пролога на филма си „Апокалипсис сега“. Нюзуик публикува снимка на срамежливо усмихнат американски войник, държащ в ръцете си отрязано човешко ухо. А в предградията на Лос Анджелис малко момче изважда очите на братчето си с пръсти. Обяснява, че е искал само да повтори онзи номер на Тримата глупаци, които като си бръкнат в очите с пръсти, се чува онзи смешен звук „бойннг“. „Когато го правят по телевизията, нищо им няма“, обяснява през сълзи детето.

Драматизираното насилие на телевизията продължи необезпокоявано през шестдесетте, като спокойно подмина стрелбата на Чарлз Уитман от университетската кула в Тексас („Носеше се слух / че тумор бил проял, центъра на неговия мооозъък...“, пееха по този повод насмешливо Кинки Фрийдман и Тексаските Еврейчета). Това, което в крайна сметка прекрати тази вълна и я замени през седемдесетте с един куп комедийни сериали, беше едно събитие, далеч по-маловажното от убийството на един президент, един сенатор и един активист за граждански права. Телевизионните шефове се видяха принудени да променят политиката си, защото едно младо момиче свърши бензина в Роксбъри. За съжаление тя имала туба за бензин в багажника си. Върнала се до последната бензиностанция и напълнила тубата. Докато вървяла към колата си с пълната туба, попаднала на група чернокожи младежи. Те ѝ взели бензина, залели я с него и, точно като майката и бабата, опитващи да прогонят демона от бебето, я подпалили. Тя починала няколко дни по-късно. Младежите били заловени и някой най-после се сетил да им зададе ключовия въпрос — откъде им е хрумнала такава ужасна идея? От телевизията, казали те. От филма на седмицата на АВС.

В края на шестдесетте Ед Макбейн (с истинско име Евън Хънтър) написа един от най-добрите си романи за полицаите от 87-ми участък. Наричаше се „Фантета“ и част от сюжета му включваше банда младежи, които обикаляха улиците, заливаха разни бездомници с бензин и ги подпалваха. Във филмовата версия, която е описана в незаменимото помагало на Стивън Шуър „Филми по телевизията“ като „празноглава комедия“, участват Бърт Рейнолдс и Ракел Уелч. Най-голям смях пада, когато група полицаи, предрешени като монахини, хукват да гонят един заподозрян. За целта си повдигат расата и разкриват тежки масивни чепици. Голяма смехория, а банда, направо да се пръсне човек от смях.

Романът на Макбейн изобщо не е смешен. Той е мрачен и някак красив. Едва ли му се е отдавало по-точно да опише полицейската

участ от една ситуация в края на романа, когато Стийв Карела, предрешен като скитник, сам става жертва на палеж. Продуцентите на филма явно са решили да го превърнат в нещо като смесица между полицейска драма и черна комедия и резултатът е почти толкова забравим, колкото бейзболните хвърляния на Трейси Сталард... само дето една от топките, които той хвърли, напусна очертанията на стадион Феуей Парк и се превърна в рекордния шестдесет и първи хоумрън на Роджър Марис. А „Фантета“, нескопосаната трагикомедия, стана причина да се сложи край на насилието по телевизията.

Посланието беше ясно — отговорността е ваша. И телевизионните станции го приеха съвсем сериозно.

„Как оправдавате насилието в сцената под душа в «Психо»?“, попитал един критик Сър Алфред Хичкок.

„Как оправдавате началната сцена в «Хоршима», скъпи мой?“, предполага се, че му отговорил Хичкок. В тази сцена виждаме Еманюел Рива и Елиджи Окада голи и прегърнати.

„Началната сцена беше необходима, за да бъде филмът цялостен“, казал критикът.

„Същото важи за сцената под душа в «Психо»“, отговорил Хичкок.

Каква отговорност носи писателят — особено писателят на хорър литература — във всичко това? Не мисля, че някога е имало писател в нашата област, може би само с изключение на Шърли Джаксън, когото критиците да не са разглеждали предпазливо и с известно подозрение. Няколкостотин години етиката на хорър историите е била подлагана на съмнение. Един от кървавите предшественици на „Дракула“, „Вампирът Варни“, е наречен „евтина ужасия“. По-късно инфлацията станала причина цената на ужасиите леко да се покачи. През тридесетте масово се говори, че списания като „Странни истории“ и „Сладострастни разкази“ (чиито корици редовно са покрити с втрещяващи садомазохистични сцени, в които млади дами са приковани, някак си винаги по *долни дрехи* и над тях се е надвесила заплашителна чудовищна фигура — но винаги очевидно мъжка чудовищна фигура) съсипват морала на американската младеж. През петдесетте комиксовата индустрия сама сложи край на такива издания като „Разкази от криптата“ и въведе Комиксов код, когато стана ясно, че Конгресът се кани лично да им прочисти делата, ако те сами не го направят. Историите за разчленявания и трупове, завърнали се от смъртта, и преждевременни погребения бяха напълно забравени... за около десет години. Завръщането им беше оповестено от едно непретенциозно издание на публицистична група Уорън, наречено „Зловещо“. Списанието беше пълно завръщане към оригиналните комикси на Бил Гейнс. Две години по-късно към „Зловещо“ се присъедини приятелчето му „Злокобно“ и двете се превърнаха в новите Вещица и Пазач на старата крипта. Дори някои от старите художници работеха по новите списания — ако не се лъжа в първия брой на „Зловещо“ участваше самият Джо Орландо.

Според мен винаги е съществувала тенденцията, особено, когато става дума за такива популярни формати като филми, телевизия и популярна литература, да се наказва посланика, а не посланието. Никога не съм се съмнявал, че младежите, изгорили дамата в Роксбъри, са взели идеята от филма „Фантета“, излъчен една неделна

вечер по АВС. Ако не го бяха гледали, глупостта и липсата им на въображение щяха да станат причина да я убият по много по-прозаичен начин. Същото важи и за другите случаи, изброени тук.

Злокобният танц е валс със смъртта. Това е истина, за която не можем да си позволим да си затворим очите. Както опасните въртележки на панаира симулират близки до смъртта изживявания, хорър разказите ни дават възможност да видим какво се случва зад врати, които обикновено са здраво залостени. Човешкото въображение не търпи затворени врати. Някъде там чак друга танцьорка, нашепва въображението ни в нощта — танцьорка в изгнила бална рокля, с празни очни кухини и плесенясали дълги ръкавици; танцьорка, в чиято оредяла коса се гърчат червеи. Кой, ще попитате вие, кой безумец ще приеме такава партньорка в обятията си?

Ами...

„Няма да отваряш тази врата“, казва Синята Брада на съпругата си в онази страховита история, „защото аз, твоят съпруг, забранявам.“ Което, разбира се, само засилва любопитството й... и накрая любопитството й е удовлетворено.

„Добре дошъл си да обикаляш всяко кътче на замъка“, казва Граф Дракула на Джонатан Харкър, „освен местата, чиито врати са заключени, където и без това не би искал да влезеш.“ Но Харкър не губи време да посети заключените зали.

Така постъпваме всички. Вероятно сме толкова привлечени от забранената врата, защото разбираме, че някой ден ще трябва да я приближим, независимо дали ни се иска... и не само да надзърнем, а да бъдем избутани през нея. Завинаги.

Балтимор, 1980. Жена чете книга на спирката, докато чака автобуса. Приближава я войник ветеран от Виетнам, който е зависим от наркотици. Той открай време страда от психическо разстройство, което явно е породено от времето на военната му служба. Жената го е забелязвала и друг път в автобуса, виждала го е да се поклаща, да залита и понякога да говори на висок глас на отсъстващи хора. „Точно така, капитане!“, чувала го е тя да казва. „Точно така! Точно така!“

Той напада жената, чакаща на спирката. По-късно полицаите смятат, че е искал да открадне пари за наркотици, но това е без значение. Какъвто и да е бил мотивът за нападението му, при всички случаи е щял да се окаже не по-малко мъртъв. Кварталът е с лоша репутация и жената носи нож. Докато двамата се боричкат, тя го използва. Когато автобусът пристига, чернокожият ветеран лежи умиращ в канавката.

„Какво четяхте?“, пита я журналист по-късно. Жената му показва книгата си: „Сблъсък“, от Стивън Кинг.

Ако оставим настрана семантиката, това, което всъщност казват всички онези, които критикуват хорър разказите (или просто се чувстват неловко, задето тайно ги харесват), изглежда е: вие продавате смърт, безобразия и чудовища; вие търгувате с омраза и насилие, смъртност и ненавист; вие сте поредните представители на онези хаотични сили, които застрашават света днес.

Накратко, вие сте неморални.

След излизането на „Зората на мъртвите“ един критик попитал Джордж Ромеро дали според него такъв филм, изпълнен с кървища, канибализъм и гротескно преувеличено насилие е признак на здраво общество. В отговор Ромеро, достоен наследник на остроумието на Хичкок, попитал критика дали според него повреденият при ремонт двигател на самолет DC-10, причинил смъртоносната катастрофа през 1979 г., е признак за здраво общество. Отговорът му не бил взет сериозно и приет като дребно заяждане („Човек остава с впечатлението, че на Ромеро му харесва този род полемика“, почти мога да си представя как си мисли критикът).

Но да видим дали заяждането наистина е било толкова дребно и изобщо да навлезем една идея по-дълбоко, отколкото сме слизали досега. Става късно, вече свирят последния валс и, ако сега не си кажем някои неща, никога няма да го направим.

Основната идея, която се опитам да прокарам в цялата тази книга, е, че хорър историята, под своите остри зъби и рошава перука, е консервативна, колкото републиканец от Илинойс в раиран костюм от три части; че основната ѝ цел е да утвърди достойнствата на нормалното, като ни покажат какви ужасни неща се случват на хора, позволили си да се отклонят в забранените територии. Втъкан в сюжета на повечето хорър истории откриваме толкова солиден морален кодекс, че би зарадвал и пуритан. В старите класически комикси изневеряващите неизменно ги чака ужасен край, а убийците ги постига съдба, която кара мъченията на Инквизицията да изглеждат като детски въртележки на панаир^[1]. Ако се замислим, съвременните

хорър истории не се различават особено от морализаторските пиеси на петнадесети, шестнадесети и седемнадесети век. Хорър разказите не просто популяризират десетте божи заповеди, те ги раздухват до скандалните висоти на таблоидите. Когато светлините в киното угаснат или разтворим корицата на нова книга, нас винаги ни чака успокоителната мисъл, че злосторниците ще бъдат наказани и редът ще бъде възстановен.

Освен това използвах една помпозна академична метафора, за да ви внуша, че хорър историята представя пробуждането на някаква Дионисиева лудост наред Аполониевото ни ежедневие и че ужасът ще продължи дотогава, докато Дионисиевите сили бъдат победени и Аполониевата норма бъде възстановена. С изключение на въздействащото, макар и озадачаващо начало, което се случва в Ирак, „Екзорсисът“ на Уилям Фридкин действително започва в Джорджтаун — по-Аполониево предградие от това не бихте могли да намерите. В първата сцена Елън Бърстийн е събудена от ужасен трясък и ръмжене откъм тавана — като че ли някой е затворил лъв там. Това е първата пукнатина в Аполониевия свят. Скоро всякакви цивилизовани останки ще се изсипят през нея в един кошмарен потоп. Но тази притеснителна пукнатина между нашия нормален свят и хаоса, където демони могат да обсебват невинни деца, е затворена в края на филма. Когато Бърстийн води бледата, но явно възстановена Линда Блеър към колата в последната сцена на филма, ние разбираме, че кошмарът е свършил. Стабилността е възстановена. Ние всички сме внимавали, открили сме мутанта и сме го отблъснали. Равновесието никога не ни се е струвало толкова приятно.

Това са някои от нещата, за които говорих в тази книга... но да предположим, че те всички са чиста измама, фалшива фасада? Не казвам, че е така, но може би (след като това е последният ни танц) трябва поне да обсъдим тази възможност.

Докато обсъждахме архетипите, говорихме за Върколака, онзи тип, който понякога е рунтав, а понякога с измамно гладка кожа. Ами ако има такова нещо като двоен върколак? Да речем, че създателите на хорър историите под своите страшни перуки и изкуствени зъби наистина са консерватори в строги костюми... но да предположим, че под този слой се крие истинско чудовище, с истински зъби и гърчещи се змии вместо коса? Да речем, че всичко е користна лъжа и че когато

разсъблечем хорър твореца до неговата съкровена същност, това, което откриваме, не е агент на нормалното, а лудешки подскачащ, злорадо ухилен, червеноок агент на хаоса?

Какво ще кажете за *тази* възможност, приятели и съседи?

[1] Любимата ми сред тези истории (казва той любвеобилно): Побеснял съпруг натиква в гърлото на хилавата си жена маркуча на компресора и я надува като балон, докато тя се пръсва. „Най-последна дебела“, казва той щастливо, тъкмо преди тя да гръмне. По-късно обаче съпругът, който има масивно телосложение, задейства капан, който жена му е приготвила за него по-рано, и е смазан под тежестта на огромен сейф. Това гениално извъртане на старата история за кльошавия съпруг и дебелия съпруга не само е изключително забавно, но ни представя и отличен пример за старозаветния принцип „око за око“. Или както биха се изразили испанците: „Отмъщението е ястие, което най-добре се сервира студено“. — Б.авт. ↑

Преди около пет години приключих „Сиянието“, починах си около месец и започнах да пиша нов роман с работно заглавие „Къщата на улица Ценностна“. Щеше да е художествено произведение, базирано на реални събития — по-точно отвличането и след това промиването на мозъка на Пати Хърст (или нейното социополитическо пробуждане, зависи от гледната точка), участието ѝ в банковия обир и престрелката в тайната квартира на SLA в Лос Анджелис^[1] (в моята книга квартирата щеше да се помещава на Улица Ценностна, разбира се), бягството и преследването из страна, изобщо, цялата бъркотия. Струваше ми се обещаваща тема. Беше ми ясно, че събитията ще предизвикат написването на много документални книги, но на мен ми се струваше, че само един художествен роман може успешно да обясни всички противоречия. Все пак романистът е божият лъжец — ако си свърши работата добре, ако държи курса и не изгуби кураж, понякога той успява да открие истината, скрита в сърцевината на лъжата.

Така и не написах тази книга. Събрах каквито можах материали и информация по случая (тогава Пати все още беше в неизвестност, което правеше темата още по-привлекателна за мен, защото означаваше, че мога сам да си измисля финала) и атакувах романа. Атакувах от една страна и нищо не се случи. Опитах от друга и ми се струваше, че нещата вървят доста добре, докато не осъзнах, че всичките ми герои звучат сякаш са излезли, запъхтени и потни, от състезанието по танци на Хорас Маккой в „Уморените коне ги убиват, нали?“. Опитах да променя гледната си точка. Опитах да си представя историята като пиеса, която се разиграва на сцена — този номер понякога ми помага, ако съм попаднал в сериозна писателска криза. Този път обаче не се получи. В своя великолепен роман, „Косата на Харолд Ру“, Томас Уилямс ни казва, че писането на дълга художествена творба означава да събереш всичките си герои в една огромна черна равнина. Те стоят скупчени около огъня на авторовото въображение, топят си ръцете на пламъците и се надяват, че огънят ще се разгори достатъчно, за да осигури и светлина, не само топлина.

Често обаче огънят угасва, всяка светлина изчезва и героите са потопени в мрак. Това е чудесна метафора за творческото писане, но на мен не ми пасва. Мисля, че е твърде деликатна за моя процес. Аз винаги съм виждала романа като черен замък, който трябва да бъде атакуван; укрепление, което трябва да се покори със сила или хитрост. Самият замък обаче изобщо няма признаци да е укрепен срещу нападатели, напротив, той изглежда като да е напълно отворен. Мостът е спуснат над рова, портите са отворени, по кулите няма стрелци с лъкове. Проблемът е, че има само един безопасен път за влизане в замъка. Всеки друг подход води до пълно разгромяване от някаква скрита сила.

С книгата за Пати Хърст така и не открих правилния път навътре. А и през всичките шест седмици, докато опитвах, нещо друго упорито ми се въртеше из главата. Става дума за една статия, която бях прочел, за случайно изпускане на биохимическо оръжие в Юта. Лошите гадинки се измъкнали от херметичните си контейнери и изстребили един куп овце. Но което е по-важно, твърдеше статията, ако само вятърът беше духал в другата посока, добрите хора от Солт Лейк Сити ги е чакала доста неприятна изненада. Статията ми припомни един роман на Джордж Р. Стюарт, „Търпеливата Земя“. В книгата на Стюарт тежка болест унищожава по-голямата част от човечеството и нашият герой, който се е сдобил с имунитет чрез изключително навременно ухапване от змия, става свидетел на екологичните промени, случващи се в отсъствието на хората. Първата част от доста дългата книга на Стюарт е завладяваща. Втората не толкова — твърде много екология, не достатъчен сюжет.

По онова време живеехме в Колорадо и аз често имах възможност да слушам библейската радиостанция, която излъчваше гръмките си предавания от Арвада. Един ден чух проповедникът да ници фразата: „Веднъж във всяко поколение ще ги постига напаст“. Хареса ми как звучи — човек би казал, че е взета от Библията, но не е. Всъщност толкова ми хареса, че я записах и я закачих над пишещата си машина: „*Веднъж във всяко поколение ще ги постига напаст.*“

Тази фраза, историята за биохимичното изпускане в Юта и спомените ми за книгата на Стюарт се преплетоха с мислите ми за Пати Хърст и SLA и един ден, докато седях пред пишещата машина, а очите ми се местеха между зловещата проповед на стената и

влудяващо празния лист, зареден в машината, аз написах, просто, за да напиша нещо: „Светът свършва, но всички в SLA някак имат имунитет. Ухапала ги е змия.“ Погледах написаното известно време, а после добавих: „Край на петролната криза“. Това ми се стори жизнерадостна мисъл по своя си ужасен начин — щом няма хора, няма и безкрайни опашки за бензин. Под първите фрази на листа написах скорострелно: „Край на студената война“, „Край на замърсяването“, „Край на чантите от кожа на крокодили“, „Край на престъпленията“, „Период на отмора“. Последното ми хареса. Звучеше като фраза, която определено трябва да бъде записана. Подчертах я. Постоях още петнадесетина минути, докато слушах Ййгълс на малкия си касетофон и след това написах: „Доналд Дефрийз е тъмен човек.“ Нямах предвид чернокож. Внезапно ми беше хрумнало, че на снимките, направени от охранителните камери по време на банковия обир, в който участва и Пати Хърст, лицето на Дефрийз почти не се вижда. На главата си носи огромна шапка и видът му е по-скоро въпрос на предположения. Написах: „Тъмен човек без лице“, след което вдигнах поглед и отново съзрях страховития малък лозунг: *„Веднъж във всяко поколение ще ги постига напаст“*. И това беше всичко. Прекарах следващите две години, пишейки привидно безкрайна книга, наречена „Сблъсък“. Стигна се до там, че почнах да я описвам на приятелите си като „моят личен Виетнам“, защото все си повтарях, че след още стотина страници ще почна да виждам светлината в тунела. Завършеният ръкопис беше над хиляда и двеста страници и тежеше шест килограма — същото тегло като топката за боулинг, която предпочитам да използвам. Една топла юлска вечер го пренесох на тридесет пресечки от нашия хотел до дома на редактора ми. По някаква причина, известна само на нея самата, жена ми беше увила целия пакет в целофан. Докато прехвърлях тежестта от едната ръка към другата за трети или четвърти път, ми хрумна внезапно прозрение. Щях да умра, точно в момента, точно там на Трето Авеню. Бърза помощ щеше да ме открие проснат в канавката, умрял от инфаркт, а чудовищния ми ръкопис, увит в своя целофан, ще се извисява победоносно над прострениите ми ръце.

Имаше моменти, когато откровено мразех „Сблъсък“, но в нито един момент не изгубих импулса да продължа да пиша. Дори когато нещата с моите хора в Боулдър се влошиха, книгата ме изпълваше с някаква дива радост. Нямах търпение всяка сутрин да седна пред

машината и да се гмурна обратно в онзи свят, където Ранди Флаг понякога беше гарван, а понякога вълк и където голямата битка не се водеше за петрол, а за човешки души. Трябва да призная, изпълваше ме усещането, че танцувам лудешки върху гроба на целия свят. Пиших този роман в един особено тревожен период за света като цяло и за Америка конкретно. За първи път усещахме недостиг на петрол; тъкмо бяхме преживели жалкия край на администрацията на Никсън и първата в историята президентска оставка; бяхме тежко разгромени в югоизточна Азия и се опитвахме да се справим с един куп домашни проблеми — от абортите по поръчка до инфлацията, която растеше главоломно и страховито.

По същото време аз самият страдах от странен случай на професионално изоставане от тези тенденции. Четири години по-рано работех в обществена пералня за долар и шестдесет на час и пиших „Кери“ в най-топлата част на един фургон. Дъщеря ми, която тогава беше почти на една година, се обличаше предимно с дрехи втора употреба. Година по-рано се бях оженил за жена си, Табита, облечен в костюм под наем, който ми беше твърде голям. Скоро си намерих работа като гимназиален учител, но с жена ми бързо открихме, за наше огромно съжаление, че годишната ми заплата от 6400 долара няма да надвиши особено доходите ми в пералнята и още следващото лято аз се върнах да работя и там.

Тогава успях да продам „Кери“ на издателство Дабълдей, те пък препродадоха правата за изумителна сума пари, която за онова време беше почти рекордна, и животът ни почна да се движи със свръхзвукова скорост. Правата на „Кери“ бяха закупени за филмова версия. „Сейлъмс Лот“ беше купена за огромна сума и после правата за филмирането ѝ също бяха закупени. Същото се случи и със „Сиянието“. Внезапно всичките ми приятели решиха, че съм богат, което беше лошо само по себе си, но още по-страшен беше фактът, че може би наистина бях забогатял. Хората почнаха да ми говорят за инвестиции, за данъчни облекчения, за преместване в Калифорния. Тези промени бяха достатъчно предизвикателство, но отгоре на всичко онази Америка, в която бях израснал, изглежда изчезваше току пред очите ми. Познатата Америка заприлича на красив пясъчен замък, построен за съжаление под линията на прилива.

Първата вълна, която го достигна (или поне първата, която аз усетих), беше онова отдавнашно съобщение, че руснаците са спечелили надпреварата за извеждане на сателит в космоса... но сега вече приливът се задаваше с пълна сила.

И ето тук, най-накрая струва ми се, лицето на двойния върколак ни се разкрива. На пръв поглед „Сблъсък“ почти напълно се вписва в онези общоприети норми, които обсъждахме: Аполониево общество, хвърлено в хаос от Дионисиева сила (в този случай смъртоносен щам на супер-грип, който убива почти всички). След това оцелелите от тази напасть се озовават разделени в два лагера: единият, разположен в Боулдър, Колорадо, се опитва да наподобява току-що разрушеното Аполониево общество (с няколко съществени промени); другият, разположен в Лас Вегас, Невада, е драстично Дионисиев по своята природа.

Първата Дионисиева проява в „Екзорсистът“ е онзи момент, когато Крис Макнийл (Елън Бърстийн) чува лъвския рев откъм тавана. В „Сблъсък“ Дионисий оповестява пристигането си, когато старият Шевролет се блъсва в колонките на изоставена бензиностанция в Тексас. В „Екзорсистът“ Аполониевото равновесие е възстановено, когато виждаме как майката на бледата Рийгън Макнийл я отвежда към колата си. В „Сблъсък“ мисля този момент настъпва, когато двамата главни герои на книгата, Стю Редман и Франи Голдсмит, стоят пред плексигласовата преграда в болницата в Боулдър и се взират в очевидно нормалното новородено бебе на Франи. Както и в „Екзорсистът“, завръщането към равновесието никога не ни се е струвало толкова приятно.

Но под всичко това, прикрито под моралните клишета на хорър историята (а може би не чак толкова добре прикрито) можете да забележите лицето на *истинския* Върколак. Една от движещите сили за мен при създаването на книгата несъмнено беше възможността да унищожа цяло едно формирано общество от раз. В известен смисъл се почувствах като Александър, който вдига меч си над Гордиевия възел и изръмжава: „Майната му на разплитането, имам по-добра идея“. Почувствах се и като Джони Ротън в началото на онази наелектризираща песен на Секс Пистълс „Анархия във Великобритания“. С ниско, гърлено кискане, което можеше да е излязло от устата на самия Рандал Флаг, той отчетливо произнася:

„Точно... **сега!**“. Ние чуваме гласа му и веднага изпитваме дълбоко облекчение. Най-лошото вече се е случило; попаднали сме в ръцете на истински безумец.

В този контекст унищожаването на света какъвто го познаваме се превърна в истинско облекчение за мен. Край на Роналд Макдоналд! Край на глупавите програми и сапунените сериали по телевизията — нищо друго освен снежинки на телевизионния екран! Край на тероризма! Край на глупостите. Само Гордиевият взел се въргала разнищен в праха. Искам да кажа, че под маската на писателя на морални хорър разкази (който, подобно на Хенри Джекил, винаги върви в „правия път“), се крие съвсем различно създание. Да речем, че той живее там долу, на третото ниво на Джек Фини; той е екзалтиран нихилист, на когото, за да продължим метафората с Джекил и Хайд, не му стига да стъпче крехките кости на едно пиццящо малко момиче, а изпитва желание да танцува победоносно на гроба на целия свят. Точно така, приятели, в „Сблъсък“ аз имах възможност да сложа кръст на цялото човечество и това ми беше *изключително забавно!*

Тогава къде остава етиката?

Нека да ви кажа какво мисля аз. Аз мисля, че тя остава там, където винаги е била: в сърцата и умовете на добронамерени мъже и жени. В случая на писателя това може да означава да се постави нихилистично начало и постепенно да се припомнят старите уроци за човешките ценности и човешкото поведение. В случая на „Сблъсък“ конкретно, началото беше поставено с мрачното осъзнаване, че човешката раса носи със себе си някаква дребна гадина, която става все по-опасна, колкото повече напредва технологичния прогрес. В началото си представях тая гадина визуализирана в лицето на SLA, а по-късно тя придоби формата на вируса на супер-грип, който се оказа освободен чрез една-единствена техническа грешка. Идеята съвсем не е преувеличена, ако се замислите какво се случи на остров Трите мили миналата година или ако вземете предвид факта, че военните от база Лоринг в моя роден щат бяха готови да скочат в самолетите и да се втурнат да бомбардират Русия заради една забавна малка компютърна грешка, която показваше, че руснаците са изстреляли ракетите си към нас и сега вече ни чака Голямата патърдия. Като чисто и просто се съгласих със себе си да оставя няколко оцелели — без оцелели няма история, нали така? — имах възможност да обрисувам един свят, в

който атомните оръжия така и ще си ръждясат, неизползвани, и в лудата вселена, която минава за наш дом, ще се възцари някакъв нормален етически, политически и екологичен баланс.

Не мисля обаче, че някой знае какво наистина си мисли — или дори какво точно знае — докато не се хване да го напише. Така постепенно осъзнах, че първата работа на оцелелите ще бъде да подновят старите вражди и веднага след това да потърсят старите оръжия. И още по-лошо — всички тези смъртоносни играчки ще са изцяло на тяхно разположение и цялата ситуация може да се превърне в състезание коя група откачалки първа ще открие начин да ги изстреля. Лично за мен урокът, който научих, докато пишех „Сблъсък“, беше, че разсичането на Гордиевия възел унищожават загадката, а не я решава и последното изречение в книгата е признание, че загадката все още е в сила.

Книгата се опитва също да ознаменува по-светлите аспекти на нашия живот: човешката смелост, приятелството и любовта в един свят, който обикновено изглежда лишен от любов. Независимо от апокалиптичната си тема, „Сблъсък“ е предимно изпълнена с надежда книга, отразяваща мнението на Албер Камю, че „щастиято също е неизбежно“.

Майка ми се изразяваше доста по-прозаично, като казваше на двама ни с брат ми да се надяваме на най-доброто, но да очакваме най-лошото — този съвет обобщава най-точно книгата, каквато е останала в паметта ми.

И така, на кратко, надяваме се на едно четвърто ниво (троен Върколак?), което отново да ни върне към хорър автора не само като писател, но и като човешко същество, етичен мъж или жена, поредният пътник в лодката, поредният пътешественик поел натам, накъдето пътуваме всички. Надяваме се, че ако види свой спътник паднал, писателят ще опише случката — но не преди да е помогнал на падналия да се изправи на крака, да е изтупал праха от дрехите му и да се е уверил, че може да продължи напред. Такова едно поведение обаче не може да е резултат от почтени интелектуални възгледи; то е породено от съществуването на любовта — един най-обикновен практически факт, практическа сила в нашите човешки дела.

В крайна сметка етиката е систематизиране на онези неща, които според сърцето ни са верни и онези неща, които в сърцето си знаем, че

са необходими, за да можем да живеем сред други хора... състояние иначе известно като цивилизация. Ако премахнем етикета „хорър история“ или „фантазия“ и го заменим просто с „литература“ или още по-просто, с „измислица“, вероятно ще ни е по-лесно да видим, че не върви с лека ръка да се отправят такива обобщени обвинения в неморалност. Ако приемем, че моралността произтича от доброто сърце — и няма нищо общо с разни смешни пози и нереалистични герои, които в края винаги заживяват щастливо — а неморалността се дължи на безразличието, на претрупаните наблюдения и на израждането на драмата или мелодрамата с цел печалба — парична или друга — тогава е очевидно, че сме стигнали до един ключов възглед, който е едновременно практичен и съвсем човешки. Измислицата е истината в сърцевината на лъжата и за хорър историите, както и за всеки друг тип история, важат същите правила, които са били в сила още тогава, когато Аристофан разказал своята страшна история за жабите: етиката е да разкажеш истината, такава, каквато я усещаш в сърцето си. Когато попитали Франк Норис дали не се срамува от грубостта и вулгарността на романа си „Мактийг“, излязъл в началото на века, той отговорил: „Че от какво да се срамувам? Не съм излъгал, не съм раболепничил. Казах им истината.“

Видяна в тази светлина, хорър историята, струва ми се, е вероятно да бъде оправдана, отколкото заклеймена.

[1] SLA, Symbionese Liberation Army — Симбионистка армия за освобождение — американска революционна групировка с леви убеждения, извършвала банкови обири, две убийства и други насилствени актове. Водач на групировката е Доналд Дефрийз. Най-известни са с отвличането на деветнадесетгодишната богата наследница Пати Хърст. Отвличането предизвиква още по-голям интерес, когато Пати Хърст във видеозапис, излъчен от медиите, се отказва от родителите и семейството си и обявява, че се присъединява към SLA. — Б.пр. ↑

Боже мой, вижте само, струва ми се, че слънцето вече изгрява. Танцували сме цяла нощ, като двама влюбени в стар мюзикъл на Метро Голдуин Майер. Но оркестърът вече си е събрал нотите и инструментите и е напуснал сцената. Всички останали танцьори са си тръгнали, останали сме само ние двамата и явно и на нас ни е време да вървим. Не мога да ви опиша какво удоволствие ми достави тази наша нощ заедно и ако понякога съм ви се сторил непохватен танцьор (или съм ви настъпвал по пръстите), искрено се извинявам. Чувствам се, както вероятно всички влюбени се чувстват в края на танците — уморени, но щастливи.

Докато ви изпращам до вратата, мога ли да ви кажа още нещо? Да постоим за момент тук, във вестибюла, докато разстилат килима в залата и загасят светлините. Нека да ви помогна с палтото, няма да ви отнема много време.

Подлагането под съмнение на етиката в художествените хорър произведения вероятно води към по-важен въпрос. Руснаците имат поговорка за „крясъка на бекаса“. Фразата е иронична, защото бекасът е роден венстрилоквист и ако стреляте натам, откъдето дочувате крясъка му, ще си останете гладни. „Застреляй бекаса, а не смехът му“, казват руснаците.

Да видим дали ще намерим поне един бекас някъде из тези храсталаци, огласени от птичи крясъци. Може би той се крие в тази кратка статия — достоверен факт, не измислица — взета от „Книга на списъците“ — онзи своеобразен информационен килер на авторите Уолъс и Уалечински, пълен с полезни вектории^[1]. Докато се приготвяте да си тръгвате, помислете над това:

ЗАГАДКАТА МА МАЛКАТА ГОСПОЖИЦА НИКОЯ

На 6 юли, 1944 г., циркът „Барнум и Бейли“ изнасял представление в Хартфорд, Кънектикът, пред публика от

седем хиляди души, когато избухнал пожар. 168 души били убити, 487 ранени. Сред смъртните случаи имало малко момиче на видима възраст шест години, което останало неидентифицирано. Тъй като никой не дошъл да я потърси и понеже лицето ѝ било ненаранено, ѝ направили снимка и я разпространили първо в района, а после из цялата страна. Минали дни, седмици, месеци, но никой, нито роднина, нито някое приятелче, никъде в Съединените щати не я разпознал. Самоличността ѝ остава неизвестна до днес.

В моите представи порастването е свързано с формирането на напълно ограничено тунелно зрение и закръняване на въображението (но какво стана с малката госпожица Никоя, ще попитате вие — спокойно, ще се върнем на нея). Децата виждат всичко, интересуват се от всичко. Типичното изражение на бебето, което е нахранено, подсушено и будно, е едно широко ококорено любопитство: „Здравейте, приятно ми е да се запознаем, изумен съм, че съм тук“. Детето все още не е придобило маниакалните модели на поведение, които ние одобрително наричаме *добри трудови навици*. То все още не е възприело идеята, че правата линия е най-краткият път между две точки.

Всичко това се случва по-късно. Децата вярват в Дядо Коледа — за тях това не е нищо особено, просто поредната запаметена информация. Вярват също в Торбалан, зайчето Трикс (от рекламата на зърнените закуски), в страната Макдоналдландия (където хамбургерите растат по дърветата и умерените кражби са общоприето явление — вижте само колко симпатичен образ е Хамбургкрадецът), във феята на зъбките, която взема зъби и оставя в замяна сребърни парички... децата приемат всичко това като общоизвестни факти. Това са по-разпространените митове. Има и други, доста по-конкретни, но също толкова странни. Дядо е отишъл да живее при ангелите. Пълнежът на топката за голф е най-страшната отрова на света. Ако стъпиш на пукнатина, ще строшиш на майка си гърба. Ако минеш през храст зеленика, сянката ти ще се закачи на тръните и ще си остане да се развява там.

Промените настъпват бавно, логиката и рационалността вземат превес. Детето започва да се чуди как така Дядо Коледа може да бие звънеца си и да събира пари за благотворителност тук, в нашия квартал, и в същото време да е на Северния полюс, където да командва своите елфи? То също осъзнава, че макар да е стъпило на доста пукнатини, гърбът на майка му си остава здрав. Възрастта започва да се отразява върху детското лице. „Не бъди такова бебе!“, казва му се нетърпеливо. „Главата ти е винаги в облаците!“. И абсолютния шампион: „*Няма ли най-после да пораснеш?*“.

Скоро вълшебният дракон Пуф спира да се отбива по улица Черешова да види добрия си приятел Джаки Пейпър. Уенди и братята ѝ напускат Питър Пан и неговите диви момчета, като оставят зад гърба си Вълшебния прашец и само понякога в главата им се промъква Щастлива мисъл. Но пък у Питър Пан винаги се е забелязвало нещо опасно, не мислите ли? Нещо твърде диво. Нещо в очите му, което е ни повече, ни по-малко Дионисиево.

О, боговете на детството не умират — големите деца не ги жертват, а само ги предават на по-малките си сополиви братя и сестри. Самото детство е смъртно. Както за човек, който е влюбен, любовта е тази, която отминава. И не само Пуф и Питър Пан са изоставени в стремежа да се изкара шофьорска книжка, да се получи диплома от училище и от колеж като резултат от активното обучение за придобиване на *добри трудови навици*. Ние всички сме отпратили Феята на зъбките (макар че може би тя ни е изоставила, когато вече не сме били в състояние да ѝ даваме това, което търси), убили сме Дядо Коледа (само за да го съживим за собствените си деца), победили сме великана, който преследва Джек надолу по бобеното стъбло. А горкият Торбалан — смехът ни го умъртвява отново и отново, както се случва с господин Дарк в края на „Нещо зло се задава“.

Чуйте ме сега внимателно: когато сте на осемнадесет или двадесет, или двадесет и една — каквато там е възрастта, след която имате право по закон да пиете алкохол във вашия щат — да ви искат документите на влизане в бара винаги е притеснително. Трябва да ровичкате и да си търсите шофьорската книжка, или щатската алкохолна карта или дори фотокопие от акта си за раждане, само, за да си купите една проклета бира. Но десетилетие по-късно, когато с тридесетте години вече се гледате очи в очи, да ви поискат документи

на влизане в бара е истинско ласкателство. Означава, че все още изглеждате не достатъчно възрастен, за да ви е позволено да пиете, изглеждате невръстен. Изглеждате *млад*.

Тази мисъл се загнезди в главата ми преди няколко години, докато спокойно си пийвах в един бар в Бангор. Започнах да оглеждам лицата на посетителите. Пазачът на входа ги пускаше да влизат един след друг, докато изведнъж, опа!, спря един тип с яке на Мейнския университет и му поиска документ за самоличност. Заклевам се, младежът веднага посърна. По онова време легалната граница за пиене на алкохол в Мейн беше осемнадесет години (множество катастрофи, свързани с алкохола, станаха причина законодателите да я вдигнат на двадесет години) и на мен всички влизащи през вратата ми се струваха осемнадесетгодишни. Затова отидох при пазача и го попитах как е познал, че онзи тип е бил непълнолетен. Той сви рамене. „Ами, какво да ти кажа, предимно по очите“. Седмици наред след това се взирах в лицата на възрастните и се опитвах да реша какво точно ги прави *възрастни*. Едно тридесетгодишно лице има здрав вид, без бръчки и е не по-едро от лицето на седемнадесетгодишен младеж. И въпреки това, очевидно е, че възрастният не е хлапе, човек просто си *знае*. Изглежда има някаква скрита, но несъмнено присъстваща характеристика, която ни кара да приемем, че едно лице е *възрастно*. Не са само дрехите и поведението, не е и фактът, че тридесетгодишният носи куфарче, а седемнадесетгодишният ученическа раница. Дори да сложите лицата им в отворите на онези панаирджийски фигури, където човек може да се снима като моряк или боксьор, пак ще познаете безпогрешно кой е младият и кой възрастният.

Постепенно се убедих, че пазачът беше прав. Всичко е в очите.

Но не нещо, което присъства в очите, а нещо, което е изчезнало.

Децата са хитри, мисълта им се усуква около ъглите. Но около осмата година, когато започва втората голяма ера на детството, криволиците започват да се изправят. Мисълта и зрението постепенно се ограничават и затварят в своеобразен тунел, докато човек се опитва да се впише в света. Накрая, като престанем да виждаме всякаква полза от страната на измислиците, ние спираме да я посещаваме... освен може би, когато за кратко пътуваме до Дисниуърлд някой февруари или март.

Въображението ни е великолепно трето око, което се носи наоколо, отделно от тялото ни. При децата това трето око се радва на отлично зрение. Но с възрастта погледът му се замъглява и ето че един ден пазачът на входа на бара ви пуска да влезете, без да ви иска картата — това е то, момчето ми, пристъпил си прага на възрастния живот. Всичко е в очите. Огледайте ги хубавичко в огледалото и ми кажете, че греша.

Работата на писателя на фантазии е да разбие стените на тунела поне за малко и да осигури една мощна увеличителна лупа за третото око. Работата на автора на художествен хорър е за кратко да ви върне в детството.

А какво да кажем за самите писатели на хорър жанра? Ако който и да било друг човек види историята за малката госпожица Никоя (казах ви, че ще се върнем на нея и ето я тук, все така неидентифицирана и все така загадъчна като момчето вълк от Париж), той ще си каже: „Боже мой, човек никога не знае...“ и ще си продължи по пътя. Един фантазист обаче ще почне да си играе с идеята съвсем по детски и ще спекулира за деца от други измерения, за двойници и за какво ли още не. За тях тази история е като детска играчка — красива, лъскава и странна. Да дръпнем това лостче и да видим какво ще се случи. Да я бутнем по пода и да видим какъв звук издава. Да я прекатурим и да видим дали необяснимо някак сама ще се изправи. Изобщо нека да имаме загадъчни дъждове от жаби и хора, които спонтанно се самозапалват, докато си стоят в креслото вкъщи; нека имаме вампири и върколаци; нека си имаме госпожица Никоя, която може би се е промъкнала през пукнатина в реалността, само за да бъде стъпкана до смърт от тълпата, панически бягаща от пожара.

И тази особеност се отразява в очите на хорър авторите. Рей Бредбъри има замечтаните очи на хлапе. Зад дебелите стъкла на очилата му, същото важи за Джек Фини. Същото може да се види и в очите на Лъвкрафт, които стряскат със своята проста мрачна откритост, особено в това тясно, превзето лице, типично за Нова Англия. Харлън Елисън, независимо, че говори като картечница (да разговаряш с Харлън понякога е като да говориш с трескав рекламен агент, поел свръхдоза стимуланти), има също такива очи. От време на време той млъква, погледът му бяга настрани към нещо, което само той вижда, и на вас ви става съвсем ясно: Харлън е по детски хитър и мисълта му

току-що се е усукала около някой ъгъл. Питър Строб, който винаги се облича безупречно и внушава сериозен корпоративен успех, има съвсем същия израз в очите си. Трудно доловим израз, но несъмнено присъстващ.

„Това е най-добрият комплект електрически влакчета, с които някое момче е имало шанс да си играе някога“ обяснява Орсън Уелс за създаването на филми. Същото може да се каже за измислянето на истории и писането на книги. Това е единственият ни шанс да разбием тунела около зрението си на парчета и поне за момент да видим мечтателния пейзаж, изпълнен с чудеса и страхотии със същата магическа яснота, която помним от времето, когато като деца за първи път сме видели виенско колело да се върти безспир на фона на небето. Някъде, нечий мъртъв син участва в късния филм по телевизията. Някъде един отвратителен човек, Торбалан!, се промъква през снежната нощ с яркожълти очи. В четири сутринта момчета препускат през есенните листа покрай библиотеката на път към дома. А някъде другаде, в друг свят, докато аз пиша тук, Фродо и Сам се приближават към Мордор, където живеят сенките. Абсолютно съм сигурен.

Готови ли сте да тръгваме? Добре, само да си взема палтото.

Всъщност това не е танц на смъртта. Тук също има трето ниво. Под всичко останало, това е танц на мечтите. Начин да се събуди детето у вас, което никога не е умирало, но заспива все по-дълбоко. Ако хорър историите са репетиция за нашата смърт, техният строги етични норми утвърждават живота, добрата воля и обикновеното въображение — просто поредният път към вечността.

В своята епична поема за Стюардесата, падаща към смъртта си високо над полетата на Канзас, Джеймс Дики предлага една метафора за живота на разумния човек, който трябва да се справи, доколкото може, с идеята за своята смъртност. Ние всички пропадаме от утробата в гроба, като не помним почти нищо за едното и не знаем почти нищо за другото... ако не броим вярата. Фактът, че запазваме разсъдък си пред тези прости, но изумителни загадки, е почти божествен. Фактът, че можем да съсредоточим мощната интуиция на въображението си върху тях и да ги разгледаме през този телескоп на сънищата, че сме в състояние, макар и съвсем скромно, да сложим ръце в процепа, който се отваря в сърцевината на колоната на истината — това е...

... ами, това е магия, не мислите ли?

Да, мисля, че точно това ще ви дам вместо целувка за лека нощ, ще ви оставя онази дума, която децата инстинктивно почитат и която ние, възрастните, преоткриваме само в историите и в сънищата:

Магия.

[1] „Книга на списъците“ е поредица книги, съдържащи списъци от по сто точки по някаква необичайна тема. Например „Списък от сто души, заподозрени, че са били Джек Изкормвача“, „Списък от сто личности, които Роналд Рийгън е цитирал погрешно“, „Списък на стотте породи кучета, които хапят хората най-много и най-малко“ и пр. — Б.пр. ↑

ПОСЛЕСЛОВ

През юли 1977 г. с жена ми бяхме домакини на събиране на целия ѝ род — огромна колекция сестри, братя, лели, чичовци и милиони деца. Жена ми прекара почти цяла седмица в готвене и, разбира се, случи се това, което винаги се случва на семейните събирания: всеки гост донесе по някоя гозба със себе си. Много храна се изяде онзи слънчев летен ден на брега на езерото Лонг, много бира се изпи. И когато всички членове на семейства Спрус, Атууд, Лабрий, Грейвс и прочее си тръгнаха, на нас ни остана достатъчно храна да нахраним цял военен полк.

Така че дни наред ядохме остатъците.

Ден след ден, все същите остатъци. Когато Таби извади останките от пуйката за пети или шести път (бяхме яли супа от пуйка, пуешка изненада, пуйка с макарони и този ден си бяхме спрели на нещо по-просто и засищащо — сандвичи с пуйка), синът ми Джо, който тогава беше на пет, само я погледна и викна: „О, не, пак ли ще ядем същата гадост?!“

Не знаех дали да се разсмея или да го перна по главата. Ако не се лъжа, май направих и двете.

Разказах ви тази история, защото хората, които са чели повечко от моите писания ще забележат, че тук сервирах доста остатъци. Използвах материали от въведението към „Нощна смяна“, от въведението към новото американско издание на „Франкенщайн, Дракула и Джекил и Хайд“, от една статия, озаглавена „Относно страха“, оригинално публикувано в еротичното списание „Oui“, от статия, озаглавена „Третото око“, публикувана в сп. „Писател“; повечето от написаното за Рамзи Кембъл първоначално се беше появило в списанието на Стюарт Шиф „Шепоти“.

Но преди да решите да ме пернете по главата и да викнете: „Пак ли ще ядем същите гадости?“, нека ви кажа същото, което жена ми каза на сина ни онзи ден, в който ядохме пуешки сандвичи: има стотици различни рецепти за приготвяне на пуйка, но те всички имат

вкус на пуйка. А освен това, добави тя, срамота е да се изхвърлят добри неща.

Не се опитвам да кажа, че статията ми в мъжкото списание е толкова непоносимо добра или че мислите ми относно Рамзи Кембъл са толкова безсмъртни, че заслужават да бъдат запазени в отделна книга. Казвам само, че макар мислите и чувствата ми относно този жанр, в който работя почти целия си живот, да са се развивали и гледната ми точка да се е измествала на моменти, нищо не се е променило драстично. Може би в бъдеще такава промяна ще настъпи, но тъй като засега са минали само четири години от първия път, когато съм изразил повечето си идеи за ужаса и страха във въведението към „Нощна смяна“, би било изненадващо, дори подозрително, ако внезапно се отрека от всичко, написано преди тази книга.

В своя защита ще кажа също, че „Злокобен танц“ ми даде простор да развия някои от идеите си по-подробно, отколкото бях успял преди, за което трябва да благодаря на Бил Томпсън и Еверест Хаус. Уверявам ви, че в никакъв случай не съм претоплил остатъците от нещо вече написано — постарях се, доколкото ми беше възможно, да развия всяка идея, без да прекалявам. В някои случаи обаче вероятно точно така се е получило, но единственото, което мога да направя, е да помоля за вашата прошка.

Мисля, че това вече наистина е краят. Благодаря, че дойдохте с мен и ви оставям да си почивате.

Но, бидейки самият себе си, просто няма как да ви пожелаая приятни сънища.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ФИЛМИТЕ

Тук ще откриете списък с около сто филма на ужасите, обединени от времето на създаването си и от своето превъзходство над останалите. Излезли са в периода 1950–1980 г. и всички са ми особено интересни по една или друга причина. Ако ми позволите да кажа, без да звуча сякаш участвам в церемонията по връчване на Оскарите, всички тези филми са допринесли нещо ценно към своя жанр. Ще забележите, че съм отбелязал любимите си заглавия в този списък със звездичка. Специални благодарности на Кърби МакКоули, чиято помощ за съставяне на списъка беше неоценима.

Списък филми

Заглавие	Режисьор	Година
The Abominable Dr. Phibes	Robert Fuest	1971
*Alien	Ridley Scott	1979
Asylum	Roy Ward Baker	1972
The Bad Seed	Mervyn LeRoy	1956
The Birds	Alfred Hitchcock	1963
The Bird with the Crystal Plumage	Dario Argento	1969
*Black Sunday	Mario Bava	1961
*The Brood	David Cronenberg	1979
Burnt Offerings	Dan Curtis	1976
Burn Witch Burn	Sidney Hayers	1962
*The Cage	Walter Graumann	1961
*Carrie	Brian De Palma	1976
The Conqueror Worm	Michael Reeves	1968

*Creature from the Black Lagoon	Jack Arnold	1954
*The Creeping Unknown	Val Guest	1955
*Curse of the Demon	Jacques Tourneur	1957
The Day of the Triiffids	Steve Sekely	1963
*Dawn of the Dead	George A. Romero	1979
The Deadly Beer	Freddie Francis	1967
Deep Red	Dario Argento	1975
*Deliverance	John Boorman	1972
*Dementia-13	Francis Coppola	1963
Diabolique	Henri-Georges Clouzot	1955
Doctor Terror's House of Horrors	Freddie Francis	1965
Don't Look Now	Nicholas Roeg	1973
*Duel	Steven Spielberg	1971
*Enemy from Space	Val Guest	1957
Eraserhead	David Lynch	1978
*The Exorcist	William Friedkin	1973
The Exterminating Angel	Luis Bunuel	1963
Eye of the Cat	David Lowell Rich	1969
The Fly	Kurt Neumann	1958
*Frenzy	Alfred Hitchcock	1972
The Fury	Brian De Palma	1978
Gorgo	Eugene Lourie	1961
*Halloween	John Carpenter	1978
*The Haunting	Robert Wise	1963
The H-Man	Inoshiro Honda	1958
Horrors of the Black Museum	Arthur Crabtree	1959
Hour of the Wolf	Ingmar Bergman	1967
The House that Dripped Blood	Peter Duffell	1970
Hush... Hush, Sweet Charlotte	Robert Aldrich	1965
*I Bury the Living	Albert Band	1958
The Incredible Shrinking Man	Jack Arnold	1957

*Invasion of the Body Snatchers	Don Siegel	1956
Invasion of the Body Snatchers	Philip Kaufman	1978
I Saw What You Did	William Castle	1965
*It Came from Outer Space	Jack Arnold	1953
It! The Terror from Beyond Space	Edward L. Cahn	1958
*Jaws	Steven Spielberg	1975
The Killer Shrews	Ken Curtis	1959
Last Summer	Frank Perry	1969
*Let's Scare Jessica to Death	John Hancock	1971
Macabre	William Castle	1958
*Martin	George A. Romero	1977
The Masque of the Red Death	Roger Corman	1964
Night Must Fall	Karel Reisz	1964
*The Night of the Hunter	Charles Laughton	1955
*Night of the Living Dead	George A. Romero	1968
Not of This Earth	Roger Corman	1956
No Way to Treat a Lady	Jack Smight	1968
Panic in the Year Zero	Ray Milland	1962
*Picnic at Hanging Rock	Peter Weir	1978
The Pit and the Pendulum	Roger Corman	1961
*Psycho	Alfred Hitchcock	1960
*Rabid	David Cronenberg	1976
Race with the Devil	Jack Starrett	1975
*Repulsion	Roman Polanski	1965
*Rituals	?	1978 ^[1]
*Rosemary's Baby	Roman Polanski	1968
Salem's Lot	Tobe Hooper	1979
Seance on a Wet Afternoon	Bryan Forties	1964
Seizure	Oliver Stone	1975
*The Seventh Seal	Ingmar Bergman	1956

*Sisters	Brian De Palma	1973
*The Shining	Stanley Kubrick	1980
The Shout	Jerzy Skolimowski	1979
Someone's Watching Me	John Carpenter	1978
The Stepford Wives	Bryan Forties	1975
Strait-Jacket	William Castle	1964
Suddenly Last Summer	Joseph L. Mankiewicz	1960
*Suspiria	Dario Argento	1977
*The Texas Chainsaw Massacre	Tobe Hooper	1974
*Them!	Gordon Douglas	1954
They Came from Within	David Cronenberg	1975
*The Thing	Christian Nyby	1951
The Tomb of Ligeia	Roger Corman	1965
Trilogy of Terror	Dan Curtis	1975
Village of the Damned	Wolf Rilla	1960
*Wait Until Dark	Terence Young	1967
*What Ever Happened to Baby Jane?	Robert Aldrich	1961
When Michael Calls	Philip Leacock	1971
The Wicker Man	Robin Hardy	1973
Willard	Daniel Mann	1971
*X-the Man with the X-Ray Eyes	Roger Corman	1963
X the Unknown	Leslie Norman	1956

[1] Вероятно става въпрос за „The Creeper“ (оригинално заглавие „Rituals“) на режисьора Питър Картър, излязъл 1977 г. — Б.пр. ↑

ПРИЛОЖЕНИЕ II

КНИГИТЕ

Тук ще откриете списък с около сто книги — романи и сборници — издадени през разгледания период. Подредени са по азбучен ред, по името на автора. Както и със списъка ми с филми, вероятно не всички заглавия ще се окажат по ваш вкус, но всички са, поне според мен, от особено значение за жанра, който разгледахме тук. Отново благодаря на Кърби МакКоули, който помогна за съставянето на списъка. Освен това шапка свалям на „Бързия“ Еди Мелдър, собственик на бар в Северен Ловъл, който търпеше разгорещените ни беседи дълго след края на работното си време.

И тук съм отбелязал със звездичка книгите, които смятам особено важни.

Списък книги

Автор	Заглавия
Richard Adams	The Plague Dogs; Watership Down*
Robert Aickman	Cold Hand in Mine; Painted Devils
Marcel Ayme	The Walker through Walls
Beryl Bainbridge	Harriet Said
J. G. Ballard	Concrete Island*; High Rise
Charles Beaumont	Hunger*; The Magic Man
Robert Bloch	Pleasant Dreams*; Psycho*
Ray Bradbury	Dandelion Wine; Something Wicked This Way Comes*; The October Country
Joseph Brennan Payne	The Shapes of Midnight*

Frederic Brown	Nightmares and Geezenstacks*
Edward Bryant	Among the Dead
Janet Caird	The Loch
Ramsey Campbell	Demons By Daylight; The Doll Who Ate His Mother*; The Parasite*
Suzy McKee Charnas	The Vampire Tapestry
Julio Cortazar	The End of the Game and Other Stories
Harry Crews	A Feast of Snakes
Roald Dahl	Kiss Kiss*; Someone Like You*
Les Daniels	The Black Castle
Stephen R. Donaldson	The Thomas Covenant Trilogy (3 vols.)*
Daphne Du Maurier	Don't Look Now
Harlan Ellison	Deathbird Stories*; Strange Wine*
John Farris	All Heads Turn When the Hunt Goes By
Charles G. Finney	The Ghosts of Manacle
Jack Finney	The Body Snatchers*; I Love Galesburg in the Springtime; The Third Level*; Time and Again*
William Golding	Lord of the Flies*
Edward Gorey	Amphigorey; Amphigorey Too
Charles L. Grant	The Hour of the Oxrun Dead; The Sound of Midnight*
Davis Grubb	Twelve Tales of Horror*
William H. Hallahan	The Keeper of the Children; The Search for Joseph Tully
James Herbert	The Fog; The Spear*; The Survivor
William Hjortsberg	Falling Angel*
Shirley Jackson	The Haunting of Hill House*; The Lottery and Others*; The Sundial

Gerald Kersh	Men Without Bones*
Russell Kirk	The Princess of All Lands
Nigel Kneale	Tomato Caine
William Kotzwinkle	Dr. Rat*
Jerry Kozinski. The Painted Bird*	
Fritz Leiber	Our Lady of Darkness*
Ursula LeGuin	The Lathe of Heaven*; Orsinian Tales
Ira Levin	Rosemary's Baby*; The Stepford Wives
John D. MacDonald	The Girl, the Gold Watch, and Everything
Bernard Malamud	The Magic Barrel*; The Natural
Robert Marasco	Burnt Offerings*
Gabriel Garcia Marquez	One Hundred Years of Solitude
Richard Matheson.	Hell House; I Am Legend*; Shock II; The Shrinking Man*; A Stir of Echoes
Michael McDowell	The Amulet*; Cold Moon Over Babylon*
Ian McEwen	The Cement Garden
John Metcalf	The Feasting Dead
Iris Murdoch	The Unicorn
Joyce Carol Oates	Nightside*
Flannery O'Connor	A Good Man Is Hard to Find*
Mervyn Peake	The Gormenghast Trilogy (3 volumes)
Thomas Pynchon	V.*
Edogawa Rampo	Tales of Mystery and Imagination
Jean Ray	Ghouls in My Grave
Anne Rice	Interview with the Vampire
Philip Roth	The Breast

Ray Russell	Sardonicus*
Joan Samson	The Auctioneer*
William Sansom	The Collected Stories of William Sansom
Sarban	Ringstones; The Sound of His Horn*
Anne Rivers Siddons	The House Next Door*
Isaac Bashevis Singer	The Seance and Other Stories*
Martin Cruz Smith	Nightwing
Peter Straub	Ghost Story*; If You Could See Me Now; Julia; Shadowland*
Theodore Sturgeon	Caviar; The Dreaming jewels; Some of Your Blood*
Thomas Tessier	The Nightwalker
Paul Theroux	The Black House
Thomas Tryon	The Other*
Les Whitten	Progeny of the Adder*
Thomas Williams	Tsuga's Children*
Gahan Wilson	I Paint What I See
T. M. Wright	Strange Seed*
John Wyndham	The Chrysalids; The Day of the Triffids*

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.