



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Тот факт, что столь разные авторы, как Хорхе Луис Борхес и Хью Б. Кейв, Томас Пинчон и Брайан Ламли, обращались к творчеству Г. Ф. Лавкрафта, предполагает по меньшей мере наличие в нем тем и мотивов, способных заинтересовать самый широкий круг лиц — от высококолых интеллектуалов до любителей примитивных ужастиков. В свое время вокруг Лавкрафта сформировалась группа коллег и учеников: Кларк Эштон Смит, Роберт Ирвин Говард, Август Дерлет, Дональд Уондри, Роберт Блох, Фриц Лейбер и многие другие, — которые с готовностью перенимали его стиль и манеру повествования, а также заимствовали элементы его постоянно эволюционирующей псевдомифологии. В ряде случаев Лавкрафт расплачивался той же монетой, используя некоторые их выдумки в собственных текстах. После смерти Лавкрафта в 1937 году его произведения — сначала издававшиеся в твердом переплете издательством «Arkham House», а затем на протяжении семидесяти лет выходившие в мягких обложках миллионными тиражами и переведенные на тридцать с лишним языков — продолжали подпитывать воображение новых поколений авторов, работавших прежде всего (но отнюдь не только) в жанрах хоррора и научной фантастики.

Что же именно в творчестве Лавкрафта производит столь сильное впечатление на других писателей? Одно-два поколения назад ответить на этот вопрос было бы несложно: это своеобразный, весьма изощренный стиль в сочетании с причудливой теогонией Ктулху, Йог-Сотота, Ньярлатхотепа и иже с ними. Но сегодня ответ уже

не столь очевиден. К счастью, мы уже прошли этап, когда лавкрафтовский стиль служил объектом для подражания — и дело не в том, что стиль этот чем-то плох; просто он настолько тесно переплетен с его идеями и мировосприятием, что подражание становится попросту невозможным либо абсурдным. Это было бы сродни имитации характерной палитры какого-нибудь художника без малейших попыток скопировать его модели или пейзажи. То же касается и псевдомифологии, которую Лавкрафт совершенствовал от рассказа к рассказу и которая являет собой квинтэссенцию его космоса в такой степени, что любое упоминание имени божества или названия места без подведения прочной философской базы (о чем он всегда заботился) может разом превратить уважительную стилизацию в жалкую карикатуру. Следует отметить, что во многих рассказах данного сборника вообще не упоминаются имена или названия, связанные с Лавкрафтом, что не мешает всем этим произведениям оставаться лавкрафтианскими по своей глубинной сути. Собственно, сама идея создания «пастишей» — непосредственных дополнений или обработок его идей и сюжетов — давно уже себя исчерпала. Сейчас авторы предпочитают реализовывать собственные замыслы в своем оригинальном стиле. Проблематика наших дней диктует применение соответствующего, современного языка, однако ключевые положения Лавкрафта — «космицизм», ужасы человеческой и вселенской истории, пленение человеческого разума чужеродными силами — остаются не менее значимыми и даже удивительным образом приобретает новую актуальность в свете таких масштабных событий, как глобальное потепление или продолжающееся исследование дальнего космоса.

Введение к статье «Сверхъестественный ужас в литературе», откуда я взял название данной книги, задумывалось Лавкрафтом как общая формула, применимая

к лучшим произведениям этого жанра с начала времен и по сей день; однако фразы типа «читателя охватывает чувство запредельного страха» или «не скребутся ли в окно богомерзкие пришельцы из расположенных за гранью Вселенной миров» намекают на то, что формула эта относится прежде всего к его собственному творчеству. Стержнем этого творчества, по признанию самого Лавкрафта, был «космицизм» — термин, впервые употребленный в его ныне широко известном письме к Фарнсуорту Райту от 5 июля 1927 года в связи с повторной отправкой в журнал *Weird Tales* концептуальной повести «Зов Ктулху»: «Все мои истории основаны на постулате о несостоятельности либо ничтожности обычных человеческих законов и интересов перед лицом бесконечного космоса». Именно эти слова побудили меня при составлении данного сборника принимать к рассмотрению и рассказы, не связанные напрямую с «мифами Ктулху». Нетрудно заметить, что некоторые авторы здесь обыгрывают другие лавкрафтовские сюжеты, в лучшем случае имеющие лишь касательное отношение к этим мифам. Тот факт, что трое авторов (Кейтлин Р. Кирнан, В. Х. Пагмир и Брайан Стэблфорд) пошли по пути оригинальных и очень разных вариаций на тему «Модели Пикмана» — рассказа, по общему мнению, если и связанного с «мифами Ктулху», то лишь в минимальной степени — демонстрируют возможность отдать дань легендарным Ктулху или Аркхэму даже без упоминания о них в самом тексте. Как раз по этой причине я тщательно выбрал подзаголовок: «Истории из вселенной Лавкрафта».

Что интересно, некоторые из этих историй представляют собой неординарное сочетание лавкрафтианских ужасов с произведениями, казалось бы, совсем иного рода: brutальным детективом («Младшие демоны» Нормана Партриджа), историей психологического террора («Жестокость, дитя доверия» Майкла Циско),

современными городскими легендами с депрессивно-криминальным уклоном («Хватка спрута» Майкла Ши и «Метки» Джозефа С. Пулвера). Это наводит на мысль, что лавкрафтианские средства выражения вполне совместимы с очень разными авторскими стилями, убедительными доказательствами чему могут служить «There Are More Things» («Есть многое на свете») Борхеса и «На день погребения Моего» Пинчона. Впрочем, даже произведения сборника, наиболее близкие к оригиналам Лавкрафта, отмечены новаторским подходом и свежестью авторского взгляда. Так, Николас Ройл в рассказе «Роттердам» возвращается на место действия лавкрафтовского «Пса», но, помимо данного обстоятельства, мало что в этой утонченно-атмосферной истории напоминает всемерно нагнетаемый ужас первоисточника.

Отчетливое чувство места, бывшее неотъемлемой частью как личных, так и литературных воззрений Лавкрафта и придавшее поразительную реалистичность вымышленным городам вроде Аркхэма или Инсмута, характерно и для многих рассказов данного сборника. Сан-Франциско в «Хватке спрута» Майкла Ши, пустыни Юго-Запада в историях Дональда Р. и Молли Л. Берлсонов, тихоокеанский Северо-Запад Лэрда Баррона и Филипа Холдемана описаны живо и ярко, в духе лучших новоанглийских вещей Лавкрафта, и описания эти так же надежно основаны на личном опыте авторов. Конечно, было бы неверным утверждать, что эти писатели всего лишь переместили топографическое правдоподобие Лавкрафта в иные, выбранные ими регионы; скорее, их внимание к деталям ландшафта обусловлено пониманием того, в какой степени историческая и топографическая насыщенность текстов Лавкрафта позволяет — быть может, парадоксальным образом — передавать ощущение космического размаха даже лучше, чем это удавалось Эдгару По при описании всяких фантастических мест.

Одним из самых примечательных явлений последнего времени — хотя его истоки можно проследить вплоть до 1921 года, когда Эдит Минитер под псевдонимом Мистер Гудгилл опубликовала остроумную пародию «Фалько Оссифракус», — стало превращение самого Лавкрафта в героя чужих произведений. Еще при жизни многие поклонники воспринимали его как фигуру почти мифическую: мрачный, изнуренный отшельник с вытянутым лицом и впалыми щеками, одиноко бродивший по улицам ночного Провиденса, как поступал его кумир По почти столетием ранее. Разумеется, такая характеристика не лишена серьезных изъянов (исследуя историю двухлетнего пребывания Лавкрафта в Нью-Йорке, можно узнать, каким общительным и разговорчивым он бывал на собраниях клуба «Калем») — однако этот образ удачно согласовывался с лавкрафтовскими текстами, формируя воображаемый портрет «истинного» сочинителя хоррора. Будучи материалистом и атеистом, Лавкрафт вряд ли одобрил бы собственное возрождение в виде призрака, как это происходит в рассказе Джонатана Томаса «Манящий Провиденс», но ему наверняка пришлось бы по душе проявляемое автором внимательное и бережное отношение к его родному городу. «Сюзи» Джейсона ван Холландера извлекает из небытия мать Лавкрафта и делает ее в какой-то мере ответственной за уникальные черты лавкрафтовского воображения, особо проявившиеся уже после ее смерти. Не поддающийся четкой классификации рассказ Сэма Гэффорда «Кочующие призраки» разрушает барьеры между психологическим хоррором и сверхъестественными ужасами, а то и между художественным вымыслом и реальностью — пронзительная горечь и ощущение неумолимости рока, которыми наполнена эта история, перекликаются с участием многих злосчастных персонажей Лавкрафта.

На первый взгляд может создаться впечатление, что рассказы из этого сборника слишком сильно различаются по тону, стилю, настроению и атмосфере, образуя в совокупности нечто хаотичное. Но если даже и так, это лишь подчеркивает широту охвата, демонстрируемую лавкрафтианской литературной традицией. Также это является свидетельством того, насколько разными путями современные авторы приходят к Лавкрафту, чтобы воспользоваться его творчеством как краеугольным камнем для своих собственных оригинальных произведений. Если все обстоит таким образом, мы вполне можем рассчитывать на сохранение устойчивого интереса к Лавкрафту со стороны как читателей, так и авторов на протяжении всего двадцать первого века.

*С. Т. Джоши*

## ЕЩЕ ОДНА МОДЕЛЬ ПИКМАНА (1929)

### Кейтлин Р. Кирнан

*Кейтлин Р. Кирнан — один из самых популярных и успешных современных авторов, работающих в жанре хоррора. Из-под ее пера вышли сборники коротких рассказов «К Чарльзу Форту с любовью» (To Charles Fort, with Love, 2005) и «Истории боли и чудес» (Tales of Pain and Wonder, 2000; испр. изд. 2008) и романы «Шелк» (Silk, 1998; удостоен премии Барнз & Славное Первое Плавание — за лучший дебютный роман), «Порог» (Threshold, 2001), «Низкая красная луна» (Low Red Moon, 2003), «Убийство ангелов» (Murder of Angels, 2004) и «Дочь Псов» (Daughter of Hounds, 2007). Также Кирнан написала роман по сценарию современного фильма «Беовульф» (HarperEntertainment, 2007). Четырежды лауреат премии Международной гильдии ужаса.*

Кинематограф я никогда не жаловал — мне куда больше нравится театр, я всегда предпочту живых актеров мельтешащим аляпистым призракам, увеличенным и расплесканным по стенам темных прокуренных залов со скоростью двадцать четыре кадра в секунду. Я, по-видимому, так и не сумел отрешиться от знания о том, что мнимая динамика — это на самом деле оптическая иллюзия, хитроумная последовательность неподвижных образов, сменяющихся перед моим взором с такой быстротой, что я вижу движение там, где его на самом деле нет. Но в течение нескольких месяцев, перед тем как я наконец-то познакомился с Верой Эндекотт, меня, несмотря на эту давнюю предвзятость, все чаще и чаще влекло в бостонские кинотеатры.



Самоубийство Тербера потрясло меня до глубины души, хотя, оглядываясь назад, я понимаю — задним-то умом всяк крепок, а толку? — что у меня должно было хватить присутствия духа, чтобы предвидеть подобный исход. Во время войны — *La Guerre pour la Civilisation*<sup>1</sup>, как сам Тербер ее частенько называл, — друг мой служил в пехоте. Он участвовал в Сен-Миельской операции, когда генералу Першингу так и не удалось отбить у немцев Мец. Тербер остался в живых — и не прошло и двух недель, как уже изведал все ужасы Мёз-Аргонского наступления. В начале 1919 года Тербер вернулся из Франции домой — бледным, издерганным призраком того юноши, с которым я познакомился в студенческие годы в Род-Айлендской школе дизайна. Теперь мы общались реже и реже, а если и встречались, разговоры наши то и дело сворачивали с живописи, скульптуры и вопросов эстетики на все то, чего он насмотрелся в грязных окопах и на руинах европейских городов.

А потом еще его упрямая одержимость этим мерзким извращенцем Ричардом Аптоном Пикманом — наваяние, быстро переросшее в то, что лично я счел не иначе как психоневротической фиксацией на чертовом ублюдке и на кошунственных мерзостях, переносимых им на холст. Когда два года спустя Пикман бесследно исчез из своей убогой «студии» в Норт-Энде, эта фиксация только усиливалась, пока наконец Тербер не пришел ко мне с невероятным, кошмарным рассказом. В ту пору я от него лишь отмахнулся — как от бредовых порождений больного разума, не выдержавшего бесчисленных ужасов войны, кровопролития и безумия, свидетелями которых Тербер стал на берегах реки Мёз, а потом в глухомани Аргонского леса.

Но я уже не тот, каким был прежде — когда мы с Тербером сидели ввечеру вдвоем в обшарпанном ба-

---

<sup>1</sup> Война ради цивилизации (фр.).

ре близ Фэньюэл-Холла (не помню, как бар назывался, я в него не то чтобы постоянно заходил). Так же как Уильяма Тербера изменила война и все то, что он пережил в обществе Пикмана, — чего бы уж там ни произошло на самом-то деле, — так изменился и я, изменился целиком и полностью: сперва — из-за внезапного самоубийства Тербера, а затем — из-за киноактрисы Веры Эндекотт. Не думаю, впрочем, что рассудок мой помутился; если понадобится, я готов подтвердить перед судом, что нахожусь в здравом уме, пусть и испытавшем сильнейшее потрясение. Но теперь я поневоле смотрю на окружающий мир иными глазами, ибо после того, что я видел, не может быть возврата к былому, неоскверненному состоянию невинности и благодати. Нет возврата к священной колыбели Эдема, ибо вход охраняют пламенеющие мечи херувимов, и разум не в силах — если только не придут на помощь шок или истерическая амнезия — просто-напросто взять да и позабыть откровения странные и жуткие, явленные мужчинам и женщинам, кои дерзнули задавать запретные вопросы. И я солгу, если стану уверять, будто не понимал и не подозревал, что путь, на который я встал по доброй воле, приступая к своему расследованию после дознания и похорон Тербера, приведет меня туда, где я в итоге и оказался. Я это знал — знал достаточно хорошо. Я еще не настолько низко пал, чтобы уклоняться от ответственности за свои собственные действия и их последствия.

Тербер и я, помнится, встарь спорили о применимости такого литературного приема, как повествование от первого лица: Тербер доказывал его эффективность, а я оспаривал достоверность подобных историй, ставя под сомнение и мотивацию вымышленных авторов, и способность персонажей-рассказчиков вспомнить в точности, подробно и ясно, конкретные разговоры и последовательность событий в стрессовой, зачастую опасной

ситуации. Наверное, по той же причине мне трудно воспринимать движущуюся картинку в кино, ведь я знаю про себя, что на самом-то деле она *не* движется. Я подозреваю, это — свидетельство некоего сознательного нежелания или бессознательной неспособности достичь того, что Кольридж называл «добровольным отказом от недоверия». А теперь вот я сажусь записать свой собственный рассказ, хотя и свидетельствую, что в нем нет ни единого слова *преднамеренного* вымысла, и о публикации этих заметок я, безусловно, даже не помышляю. Тем не менее в изложении моем неизбежно встретятся неточности — вследствие объективной ограниченности повествования от первого лица, о которой я уже говорил выше. То, что я сейчас пишу, — это моя добросовестная попытка восстановить события, связанные с убийством Веры Эндекотт и ему предшествующие; именно так текст и следует воспринимать.

Это — моя история, подкрепленная скудными документами, которыми я располагаю. В какой-то степени это и ее история тоже; и здесь же маячат призраки Пикмана и Тербера. Положа руку на сердце, я уже начинаю сомневаться, что, записав ее, обрету исцеление, которого так отчаянно жажду, — что смогу заглушить треклятые воспоминания, ослабить их власть надо мною и, если уж совсем повезет, снова обрету способность засыпать в темноте и покончу с разнообразными одолевающими меня фобиями. Слишком поздно понял я навязчивый страх бедняги Тербера перед туннелями метро и подвалами и теперь могу присовокупить к нему свои собственные страхи, не важно, рациональны они или нет. «Думаю, тебя больше не удивляет, что я избегаю метро и всяческих подвалов», — сказал он мне в тот день в баре. Я-то, понятное дело, удивился — более того, усомнился в нормальности дорогого и близкого друга. Ну, по крайней мере, на *этот* счет мои сомнения давно развеялись.

На «большом экране» я впервые увидел Веру Эндекотт всего-то-навсего во второстепенной роли в «Женщине моря» Джозефа фон Штернберга, в кинотеатре на Эксетер-стрит. Но мое первое с ней знакомство состоялось куда раньше.

Имя актрисы и ее лицо впервые попались мне на глаза, когда я рылся в бумагах Уильяма: разобраться в них меня попросила Эллиен Тербер, старшая сестра, единственная из его родственников, кто еще оставался в живых. Задача оказалась не из простых: в тесной, довольно обшарпанной комнатухе, которую Тербер снял на Хоуп-стрит в Провиденсе, уехав из Бостона, царил настоящий хаос. Повсюду валялись письма, рукописи, журналы, незаконченные работы, включая монографию о фантастическом жанре в искусстве — она-то и сыграла столь значимую роль в сближении Тербера с Ричардом Пикманом тремя годами раньше. Я не слишком-то удивился, обнаружив в этом беспорядке несколько эскизов работы Пикмана, выполненных либо углем, либо пером и тушью. Здесь, среди личных вещей Тербера, они казались довольно неуместными, памятуя, какой ужас, по его же собственным словам, со временем стал внушать ему Пикман. И уж тем более памятуя о заверениях Тербера, будто он уничтожил единственное доказательство, способное подкрепить невероятную историю о том, что он якобы слышал и видел и что забрал из подвальной студии Пикмана.

День стоял жаркий, июль заканчивался, уже почти уступив место августу. Обнаружив эскизы — семь штук в картонной папке, — я унес их в другой конец комнаты и разложил на узкой продавленной кровати в углу. Я был неплохо знаком с работами Пикмана, и, должен признаться, то, что я видел, никогда не производило на меня впечатления столь глубокого, как на Тербера. Да, безусловно, Пикман обладал недюжинным и своеобраз-

ным талантом, и, наверное, тот, кто непривычен к образам сатанинским, чуждым и чудовищным, сочтет их и пугающими, и отталкивающими. Я всегда объяснял то, с каким успехом Пикману удается передать сверхъестественное, главным образом его нарочитым сочетанием фантазмагорических сюжетов и строгой, скрупулезной реалистичности стиля. Тербер тоже это отмечал; более того, отдельную главу своей неопубликованной монографии почти целиком посвятил анализу стиля и техники Пикмана.

Я присел на кровать, чтобы рассмотреть наброски как следует; пружины матраса громко застонали под моим весом, и я в очередной раз задумался, с какой стати мой друг довольствовался жильем настолько жалким, когда наверняка мог позволить себе гораздо лучшее. Как бы то ни было, я проглядел рисунки и, по большей части, не усмотрел в них ничего особенно примечательного: должно быть, Пикман подарил их приятелю, а может, Тербер даже заплатил за них небольшую сумму. В двух я опознал эскизы к одному из полотен, упомянутых в тот день в баре на Чатэм-стрит, — к тому, что называлось «Урок»: на нем художник изобразил стаю песьеподобных нелюдей-вурдалаков, обучающих малое дитя (подменыша, как полагал Тербер) трупоедству. Был там еще один, довольно небрежный набросок — как мне показалось, одного из особенно внушительных памятников на кладбище Коппс-Хилл — и еще два неряшливых изображения каких-то сгорбленных, похожих на горгулий тварей.

Но внимание мое привлекли последние два эскиза из папки. Оба, гораздо более законченные, чем все прочие, представляли собою превосходные рисунки обнаженной натуры; учитывая выбор предмета, я бы усомнился, что автор их — Пикман, если бы не его подпись внизу каждого листа. Ни в том ни в другом не ощущалось ничего порнографического, и, учитывая авторство,

это меня тоже изрядно удивило. В тех работах Ричарда Пикмана, что я видел своими глазами, я не обнаружил ни единого свидетельства интереса к женскому телу; в клубе любителей живописи перешептывались, что он-де голубой. Но об этом человеке ходило столько слухов до того, как он исчез, причем многие откровенно сфабрикованные, что я на эту тему особо и не задумывался. Какими бы сексуальными предпочтениями автор ни обладал, эти два эскиза дышали восхищением и свидетельствовали о близком знакомстве с женским телом, явно основанном не только на академических этюдах и не заимствованном из работ других, менее эксцентричных художников.

Пока я рассматривал эскизы обнаженной натуры, думая, что хотя бы эти два, пожалуй, выручат доллар-другой, чтобы помочь сестре Тербера покрыть непредвиденные расходы, вызванные смертью брата, а также и его невыплаченные долги, взгляд мой зацепился за подборку газетных и журнальных вырезок, тоже вложенную в папку. Стопка оказалась преизрядная; я еще тогда предположил и по-прежнему думаю, что Тербер воспользовался услугами специального бюро. Примерно половину составили описания выставок, на которых были представлены и работы Пикмана, по большей части за период с 1921 по 1925 год, до того как его подвергли остракизму и лишили возможности публично выставляться. А вот остальные, по-видимому, были отобраны главным образом из сенсационных и бульварных газет и журналов, таких как «Фотоплэй» или «Нью-Йорк ивнинг график»; и все эти статьи до единой либо были целиком посвящены актрисе по имени Вера Мари Эндекотт, уроженке Массачусетса, либо содержали упоминания о ней. Среди вырезок нашлось и несколько фотографий: ее сходство с женщиной, позировавшей Пикману для двух эскизов обнаженной натуры, не оставляло места сомнениям.

Было что-то такое особенное в ее высоких скулах, в форме носа, в характерной жесткости всего облика — невзирая на красоту старлетки и сексапильность. Позже я подметил нечто общее между ее лицом и лицами «киновампов» и роковых женщин, таких как Теда Бара, Ева Галли, Мюзидора и в особенности Пола Негри. Но, как мне теперь вспоминается, мое первое впечатление от Веры Эндекотт, не искаженное кинообразом (хотя, безусловно, на восприятие повлиял тот факт, что газетные вырезки хранились вместе с работами Ричарда Пикмана, среди личных вещей самоубийцы), было таково: вот — женщина, очарование которой, по всей видимости, не более чем романтический ореол, скрывающий ее истинное, зверское обличье. Странное впечатление, не отрицаю; я сидел в душной комнате пансиона, солнце медленно клонилось к закату, я читал статьи одну за другой, а некоторые перечитывал не по одному разу. Я был уверен: в них наверняка где-нибудь да найдется подтверждение тому, что женщина, изображенная на эскизах, и актриса, которая начала сниматься в киностудиях Лонг-Айленда и Нью-Джерси, прежде чем индустрия переместилась на запад, в Калифорнию, — действительно одно и то же лицо.

По большей части вырезки не представляли собою ничего особенного — обычные киношные сплетни, инсинуации и сенсации. Но тут и там кто-то — предположительно, сам Тербер — подчеркнул отдельные абзацы красным карандашом, и, проанализировав эти строки все вместе, вне контекста сопутствующих статей, я усмотрел любопытную закономерность. По крайней мере, такую закономерность мог себе вообразить либо читатель, который сознательно *искал* ее и потому был предрасположен ее обнаружить, не важно, существовала она в действительности или нет, либо кто-то вроде меня, кто натолкнулся на эту подборку вырезок из желтой прессы в таких обстоятельствах и в такой атмосфере ужаса, которые вынудили бы читателя прове-

сти параллели там, где объективно никаких параллелей и быть не могло. Тем летним вечером я полагал, что одержимость Ричардом Пикманом заставила Тербера свести воедино абсурдно жуткий набор сплетен об этой женщине и что я, все еще оплакивая потерю близкого друга и находясь в окружении незаконченных трудов его жизни, всего-то-навсего обнаружил посреди всего этого беспорядка еще одно из свойственных ему заблуждений.

Женщина, известная кинозрителям как Вера Эндекотт, родилась в весьма своеобразной семье с Северного Берега Массачусетса и, вне всякого сомнения, происхождение свое постаралась скрыть: так, вскорости после прибытия в Форт-Ли в феврале 1922 года она взяла себе сценический псевдоним. Она также измыслила для себя новую биографию и утверждала, будто родом не из сельского округа Эссекс, а из бостонского Бикон-Хилла. Однако уже в 1924 году, вскорости после того, как она впервые сыграла заметную роль (в фильме «Небо под озером» студии «Биограф»), несколько популярных обозревателей принялись публиковать свои подозрения касательно ее предыстории. Ее отца-банкира отыскать так и не удалось и не составило труда доказать, что в Виндзорской школе для девочек она никогда не училась. К 1925 году, после того как она сыграла главную роль в фильме Роберта Дж. Виньолы «Конь-Зима», репортер из «Нью-Йорк ивнинг график» объявил, что на самом деле отцом Эндекотт является некий Искарриот Говард Сноу, владелец нескольких гранитных карьеров на Кейп-Энн. Его жена Мейкпис происходила не то из Салема, не то из Марблхеда и умерла в 1902 году, при родах, произведя на свет их единственную дочь по имени не Вера, но Лиллиан Маргарет. Среди вырезок не нашлось никаких свидетельств того, что актриса опровергала эти утверждения или вообще на них отвечала, хотя в Ипсуиче и его окрестностях о семье Сноу и об Искарриоте Сноу, в частности, ходила дурная слава. Невзирая



на все ее богатство и влияние в местных деловых кругах, семья жила нелюдимо; из уст в уста передавались слухи о колдовстве и ведовстве, об инцесте и даже каннибализме. В 1899 году у Мейкпис Сноу родились близнецы, Олдос и Эдвард, но Эдвард появился на свет мертвым.

Вот что содержалось в вырезке из «Киддерз уикли арт ньюз» (от 27 марта 1925 года) — а с этим печатным изданием я был хорошо знаком, ведь именно там имя актрисы впервые называлось в связи с Ричардом Пикманом. «Мисс Вера Эндекотт с Манхэттена» фигурировала в числе приглашенных на премьеру выставки, где были представлены и несколько наименее провокационных полотен Пикмана, хотя об известности актрисы не упоминалось. Тербер обвел ее имя красным карандашом и поставил рядом два восклицательных знака.

К тому времени, как я натолкнулся на эту статью, над Хоуп-стрит уже сгустились сумерки; читать стало трудно. Я прикинул, не включить ли старую газовую лампу у кровати, но взгляделся в полумрак, сгущающийся среди беспорядка и обветшалой мебели неопрятной комнатухи, и меня внезапно охватила безотчетная тревога — даже сейчас мне не хотелось бы назвать ее *страхом*. Я убрал вырезки и семь набросков обратно в папку, засунул ее под мышку и схватил шляпу со стола, погребенного под пишущей машинкой, стопками бумаг и библиотечных книг и горами немых тарелок и пустых бутылок из-под содовой. Несколько минут спустя я уже был на улице и, стоя под фонарем, взглядывался в два темных окна комнаты, где неделю назад Уильям Тербер вложил в рот дуло пистолета и спустил курок.

Я только что пробудился от очередного кошмара: они участились, они становятся все более яркими и жуткими; зачастую мне удается проспать за ночь лишь час-

другой, не больше. Я сижу за письменным столом, наблюдаю, как по небу разливается серовато-фиолетовый зодиакальный свет, и слушаю, как тикают часы — точно какое-то гигантское заводное насекомое уселось на каминную доску. Но разум мой прочно застрял во сне про затхлый частный кинозал близ Гарвард-Сквер, принадлежащий узкому кружку поклонников гротескного кино, — именно там я впервые увидел «движущиеся» картинки с участием дочери Искарриота Сноу.

Об этой группе я узнал от знакомого из фондов Музея изобразительных искусств: он рассказал, что кружок собирается нерегулярно, обычно не чаще чем раз в три месяца, посмотреть и обсудить такие фантастические и противоестественные картины, как «Ведьмы» Беньямина Кристенсена, «Призрак оперы» Руперта Джулиана, «Носферату. Симфония ужаса» Мурнау и «Лондон после полуночи» Тода Браунинга. Ни эти названия, ни имена режиссеров ничего мне не говорили; как я уже отмечал, я кинематограф не жаловал. Это произошло в августе, всего-то две недели спустя после того, как я вернулся в Бостон из Провиденса, по возможности приведя в порядок дела Тербера. Я по-прежнему предпочитаю не задумываться, что за злосчастный каприз судьбы приурочил показ этого, на мой взгляд, нечестивого и заслуженно обойденного вниманием публики фильма к тому самому времени, когда мне случилось обнаружить пикманские эскизы Веры Эндекотт и узнать об интересе к ней Тербера. Картина была снята где-то в 1923—1924 годах. Мне сообщили, что она приобрела дурную репутацию после смерти режиссера (еще одно самоубийство). Спонсоры фильма остались неизвестны; похоже, он так и не продвинулся далее незавершенного предварительного монтажа, который я и видел тем вечером.

Однако взялся я за перо не затем, чтобы написать сухой отчет о том, как обнаружил этот неоконченный

фильм без названия, но для того, чтобы попытаться хоть отчасти передать свой сон, который уже начал распадаться на бессвязные, туманные обрывки. Подобно Персею, который дерзнул посмотреть в лицо горгоне Медузе лишь опосредованно, через отражение в своем бронзовом щите, я считаю должным и нужным осмысливать эти события и даже мои собственные кошмары по возможности не напрямую. Я всегда презирал трусость и, однако ж, вглядываясь в прошлое над этими страницами, отмечаю в себе явные признаки малодушия. И не важно, что я ни с кем не намерен делиться своими заметками. Если я не стану писать честно, тогда писать вообще смысла нет. Если это рассказ о призраках (а мне так кажется все больше), так пускай он и будет рассказом о призраках, а не сумбурными воспоминаниями.

Во сне я сижу на деревянном складном стуле в той самой темной комнате, озаренной одним-единственным лучом света из будки кинемеханика. Стена передо мною превратилась в окно, глядящее на иной мир или, может, внутрь его, — в мир, лишенный звука и почти всех красок: его палитра сведена к спектру мрачных черных и слепяще-белых тонов и бесчисленных оттенков серого. Повсюду вокруг меня — другие зрители, они курят сигары и сигареты и бормочут что-то себе под нос. Я не в силах разобрать, что они говорят, но, если на то пошло, я и не особо пытаюсь. Я не могу оторваться от этой безмолвной гризайлевой сцены, и в мыслях моих ничего другого, почитай, и не осталось.

«Ну, теперь-то ты понимаешь?» — спрашивает Тербер со своего места рядом со мною; я, наверное, киваю, а может, и шепчу что-то в знак подтверждения. Но не отвожу глаз от экрана — не отвожу даже на секунду, чтобы рассмотреть его лицо. Ведь я, чего доброго, столько всего пропущу, если только рискну отвернуться хотя бы на мгновение; кроме того, у меня нет ни малейшего желания смотреть в лицо покойнику. Тербер надолго

умолкает, он явно доволен — ведь я нашел дорогу в это место и своими глазами увижу малую частицу того, что в итоге итогов довело его до крайнего предела безумия.

Она здесь, на экране, — Вера Эндекотт, Лиллиан Маргарет Сноу, — стоит у кромки каменистой заводи. Она нага, как на эскизах Пикмана, и поначалу развернута спиной к камере. Узловатые корни и сучья старых, похожих на ивы деревьев низко склоняются над озерцом, их плетевидные ветви задевают поверхность воды и изящно колеблются туда-сюда, потревоженные тем же ветерком, что ерошит коротко подстриженные волосы актрисы. И хотя в сцене этой нет ровным счетом ничего зловещего, она пробуждает во мне такое же благоговение и смутную тревогу, как гравюры Доре к «Неистовому Роланду» и «Божественной комедии». Ощущается в этой картине напряженное ожидание и предвосхищение чего-то недоброго; я гадаю, что за тонкие, продуманные намеки там разбросаны, чтобы такой, почти идиллический вид рождал предчувствие настолько пугающее.

И тут я осознаю, что актриса держит в правой руке что-то вроде фиала и чуть наклоняет его — так, чтоб содержимое, густая смолянистая жидкость, капала в заводь. По воде медленно расходятся концентрические круги — на мой взгляд, *слишком* медленно, чтобы быть следствием земных законов физики, так что я списываю их на комбинированные съемки. Едва фиал пустеет или, по крайней мере, перестает осквернять заводь (а я вполне уверен, что заводь и впрямь осквернена), женщина опускается на колени в ил и бурьян у самой воды. Откуда-то сверху, здесь, в одном зале со мною, доносится шум крыльев — точно голубей вспугнули. Актриса полуоборачивается к зрителям, точно и она тоже каким-то образом уловила этот звук. Плеск крыльев быстро стихает, и снова слышится лишь механический

стрекот проектора да перешептывания мужчин и женщин, набившихся в затхлую комнатушку. На экране актриса разворачивается обратно к заводу, но я уже успел убедиться, что лицо ее — в точности то же, что на газетных вырезках, обнаруженных в комнате Тербера, то же, что набросано рукой Ричарда Аптона Пикмана. Фиал выскальзывает из ее пальцев, падает в воду, и на сей раз никаких кругов не расходится. Никакого всплеска. Вообще ничего.

Тут изображение начинает мерцать, экран вспыхивает слепящей белизной, и в первое мгновение мне кажется, что кинолентка, по счастью, застряла, так что, может статься, смотреть дальше мне не придется. Но женщина тотчас возникает вновь, и заводь тоже, и ивы, — картина воспроизводится кадр за кадром. Женщина стоит на коленях у края заводи, и мне вспоминается Нарцисс, оплакивающий Эхо или своего утраченного близнеца; и ревнивица Цирцея, отравившая затон, в котором купалась Сцилла; и проклятая леди Шалотт Теннисона, а еще мне снова приходят в голову Персей и Медуза. Самого этого существа я не вижу, вижу лишь неясного, обманчивого двойника, и разум мой цепляется за аналогии, и смыслы, и ориентиры.

А на экране Вера Эндекотт или Лиллиан Маргарет Сноу — та или другая, эти двое всегда были едины, — наклоняется вперед и погружает руку в озерцо. И снова никакой ряби не расходится по гладкой обсидиановой поверхности. Но вот женщина в фильме начинает говорить, ее губы нарочито двигаются, не производя ни звука, так что я слышу лишь невнятное бормотание в прокуренном зале да потрескивание проектора. Именно тогда я вдруг осознаю, что ивы — это вовсе не ивы; все эти изогнутые стволы, ветви и корни — на самом-то деле переплетенные человеческие тела, мужские и женские, и кожа их в точности имитирует слоистую ивовую кору. Я понимаю, что никакие это не лесные нимфы, не

дочери Гамадрии и Оксила. Это пленники, это приговоренные души, навечно скованные за грехи свои; какое-то время я могу лишь потрясенно глядеть на беспорядочное смешение рук и ног, бедер, грудей и лиц, на которых бессчетные века оставили отпечаток неизбывной агонии этого искажения и преображения. Мне хочется обернуться и спросить у соседей, видят ли они то же, что и я, и как достигается подобная иллюзия, ибо все эти люди наверняка знают больше меня о прозаической магии кинематографа. Хуже того, тела не вовсе неподвижны; они еле заметно подергиваются, помогая ветру колебать длинные листовенные ветви туда и сюда.

А затем глаза мои снова обращаются к озерцу: оно задымилось, над водой тягуче клубится серовато-белый туман (если это по-прежнему вода). Актриса еще ниже наклоняется над странно неподвижным затоном, и я понимаю, что меня тянет отвернуться. Какое бы существо ни пыталась она призвать или умилоствовать в тот запечатленный кинооператором момент, я не хочу его *видеть*, не хочу узнать его демонический облик. Губы ее по-прежнему шевелятся, руками она помешивает воду, поверхность которой между тем остается гладкой как стекло, словно ее и не тревожили.

Так в Регий по волнам она идет:  
Сухой стопою — средь бурлящих вод.

Но одного моего желания недостаточно, и смятения — тоже, и я *не* отворачиваюсь, либо потому, что околдован наряду со всеми прочими, пришедшими посмотреть на эту женщину, либо потому, что некая глубинная, аналитическая часть моего существа подчинила меня себе и готова рискнуть вечным проклятием в попытке разгадать эту тайну.

«Это всего-навсего кино, — напоминает мне мертвый Тербер с соседнего места. — Чего бы она ни сказала, не забывай: это только сон».

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. Т. Джоши. Предисловие. Перевод В. Дорогокупли . . . .</i>	5
<i>Кейтлин Р. Кирнан. Еще одна модель Пикмана (1929) Перевод С. Лихачевой . . . . .</i>	11
<i>Дональд Р. Берлсон. Сны о пустыне Перевод Д. Кальницкой . . . . .</i>	44
<i>Джозеф С. Пулвер. Метки. Перевод Д. Кальницкой . . . . .</i>	57
<i>Майкл Ши. Хватка спрута. Перевод А. Питчер . . . . .</i>	69
<i>Сэм Гэффорд. Кочующие призраки. Перевод А. Питчер . . . . .</i>	94
<i>Лэрд Баррон. Отель «Палаш». Перевод М. Клеветенко . . .</i>	114
<i>Уильям Браунинг Спенсер. Отчужденное Перевод Д. Кальницкой . . . . .</i>	163
<i>Дэвид Дж. Шоу. Книга Денкера. Перевод А. Питчер . . . .</i>	188
<i>В. Х. Пагмир. Обитатели Призрачного леса Перевод С. Лихачевой . . . . .</i>	199
<i>Молли Л. Берлсон. Купол. Перевод А. Килановой . . . . .</i>	242
<i>Николас Ройл. Роттердам. Перевод А. Килановой . . . . .</i>	251
<i>Джонатан Томас. Манящий Провиденс Перевод А. Килановой . . . . .</i>	270
<i>Даррелл Швейцер. Тот, кто воет в темноте Перевод А. Килановой . . . . .</i>	315
<i>Брайан Стэблфорд. Правда о Пикмане Перевод С. Лихачевой . . . . .</i>	328
<i>Филип Холдеман. Туннели. Перевод С. Лихачевой . . . . .</i>	352

<i>С комментариями Рэмси Кэмпбелла</i>	
<i>Переписка Кэмерона Таддеуса Нэша</i>	
<i>Перевод С. Лихачевой . . . . .</i>	<i>376</i>
<i>Майкл Циско. Жестокость, дитя доверия</i>	
<i>Перевод М. Клеветенко . . . . .</i>	<i>408</i>
<i>Норман Партридж. Младшие демоны.</i>	
<i>Перевод А. Питчер . . . . .</i>	<i>418</i>
<i>Адам Нисуондер. Жуткое дело. Перевод С. Лихачевой . . . .</i>	<i>446</i>
<i>Майкл Маршалл Смит. Замена. Перевод А. Питчер . . . . .</i>	<i>455</i>
<i>Джейсон ван Холландер. Сюзи. Перевод М. Клеветенко . .</i>	<i>477</i>
<i>Примечания. В. Дорогокупля, С. Лихачева, А. Питчер . . .</i>	<i>484</i>