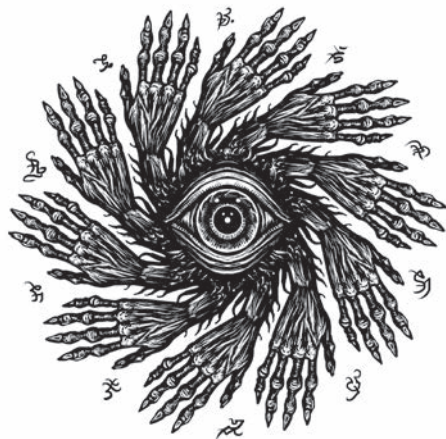




ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



В писательской среде разговоры о предшественниках, а тем более прямых учителей, не приветствуются: ценятся личные амбиции, творческая индивидуальность, самобытность и пр. Хотя, разумеется, не найти ни одного художника, у кого таких предшественников нет. Прямо или опосредованно, но у каждого «инженера человеческих душ» таковые обязательно присутствуют, даже если сам он нимало не подозревает об этом. В основе любого искусства — изящная словесность, конечно, не исключение — лежит преемственность: писатель осознанно или исподволь вбирает опыт предшественников, сознательно или нет учится у современников и тех, кто давно окончил земное существование. То, о чем мы говорим, — большая литературоведческая проблема. Ученые «ломают копья», пишут статьи, монографии, защищают диссертации о преемственности, о наставниках (явных и неявных) и наследниках классиков. В случае с Говардом Ф. Лавкрафтом эта проблема отсутствует. И неважно, что тому причиной — характер писателя, его литературная судьба, статус вечного дилетанта или нечто иное. Лавкрафт с удовольствием учился у других и никогда не скрывал имен своих учителей. Можно обратиться к биографиям писателя. Русскоязычному читателю в этом явно повезло: не нужно «перелопачивать» массу не всегда вразумительных и достойных прочтения текстов, в распоряжении лучшие книги — Спрэг де Кампа¹ и С.Т. Джоши². Если владеете английским — можно почитать его письма, они доступны. Но их — тысячи! Лавкрафт предпочитал эписто-

¹ Лавкрафт: биография / Л. Спрэг де Камп; пер. с англ. Д. В. Попов. СПб.: Амфора, 2008.

² Лавкрафт. Я-провиденс / С.Т. Джоши; пер. с англ. М. Стрепетовой. М.: Эксмо, Fanzon, 2022.

лярный способ общения любому иному. Но проще взять в руки небольшую книгу писателя «Ужас и сверхъестественное в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1927, 1934) и убедиться в этом.

«Эссе» — так обычно определяют жанр этого произведения. Для этого есть основания. Прежде всего, стиль работы: легкий (но не легковесный!), популярный. И собственный, глубоко оригинальный взгляд на явление. Но в то же время это серьезное исследование эволюции «страшного» жанра в мировой литературе — от истоков до современных автору 1930-х гг. Да и текст довольно объемный — больше сотни страниц.

В большой работе — десять разделов; каждый посвящен отдельному аспекту, который представляется Лавкрафту особенно важным. Начинает он с размышлений о природе страха. Можно соглашаться или не соглашаться с трактовкой автора, но первая фраза замечательна: *«В душе человека нет чувства сильнее страха и нет его древнее; природа страха разнообразна, но самый древний и самый сильный страх — это страх перед неизвестным»*, — она сразу погружает читателя в тему. Затем Лавкрафт обращается к искусству и литературе — сначала к мифологии и Ветхому Завету, очень бегло к ранним — средневековым и ренессансным — сюжетам, наконец к готическому роману, которому посвящает три раздела. Отчетливо видно: автор прекрасно осведомлен о предмете, знает и любит этот жанр; демонстрирует и те связи, что тянутся от Горацио Уолпола, Анны Редклифф, М.Г. Льюиса, Ч. Брауна и других к литературе XIX века. Считать ли упомянутых писателей его учителями? Конечно. Но прямыми — едва ли. Куда важнее связи «готики», которые обнаруживает и демонстрирует Лавкрафт, с романтическим романом, прежде всего английским: В. Скотта, Э. Бульвер-Литтона, Мэри Шелли, Эмили Бронте.

Но жанр романа все-таки чужд автору «Ужаса в литературе». Его «вотчина» — короткая проза: рассказ, новелла. Этот жанр он знает досконально. Специальный раздел (под заглавием «Мифические создания в континентальной литературе») посвящает европейской романтической новелле, ее мастерам — прежде всего Э.Т.А. Гофману, Ф. де ла Мотт Фуке, Г. Эверсу, Теофилю Готье, В. де Лиль-Адану. Не обходит вниманием и такие малоизвестные, но, по мнению Лавкрафта, заслуживающие самого пристального внимания любители жанра фигуры, как немец В. Мейнхольд и француз М. Левель. Учился ли у них писатель? Безусловно. Поскольку он их читал, и читал внимательно, а следовательно — поместил в свою литературную «копилку».

Но главный его учитель — конечно, Эдгар По. В своей книге Лавкрафт посвящает художнику специальный раздел, озаглавленный просто, без затей: «Эдгар Аллан По». И это неслучайно: изыскания американского романтика в области теории и практики жанра — не просто важнейшая, а главная веха в эволюции «страшного рассказа». «В тридцатые годы XIX столетия мы наблюдаем литературный расцвет, прямо повлиявший не только на историю “потустороннего” рассказа, но и на жанр краткой прозы целиком, — утверждает Лавкрафт. — Зрелому и мыслящему критику трудно отрицать огромную ценность его работ и поразительную мощь его разума, сделавшего По первооткрывателем новых творческих просторов. <...> Именно он первым осознал их потенциал и придал им отточенную форму и систематическое выражение. По сделал то, что до него не удавалось никому... только ему мы обязаны современной литературой ужасов в ее окончательной и совершенной форме»¹. Более того, «поэт и критик по натуре и высшему призванию, логик и философ по склонности и стилю», он «создал рассказ в его современном виде», причем его «рассказы обладают почти абсолютным совершенством художественной формы, что делает их подлинными маяками в жанре короткой прозы». Оценки эти говорят о значении наследия великого американца для Лавкрафта и для становления таланта писателя. «Падение дома Ашеров», «Маска Красной смерти», «Метценгерштейн» — эти новеллы Э. По его ученик считал шедеврами, и мы не могли не включить их в сборник.

Следующая фигура — Натаниэль Готорн. «Гений из Провиденса» не мог не любить его истории и не испытать его влияния. Создатель «новоанглийского нуара» был близок Лавкрафту своим происхождением (Новая Англия): «У него нежная душа — зажата в тиски пуританства ранней Новой Англии; затуманенная и тоскующая; опечаленная аморальной вселенной и всюду сеющая семена ограниченных мыслей наших предков, прославлявших святой и неизменный закон». Восприятием инфернального Зла: «Зло, будучи очень реальной силой для Готорна, всегда появляется как коварный и стремящийся к победе соперник; а видимый мир становится в его воображении сценой нескончаемой трагедии и скорби, где участвуют невидимые и полуреальные сущности, борющиеся за власть и влияющие на жизнь несчастных смертных, которые составляют суетное, погрязшее в самообмане человечество». И, безусловно, звучащим как рефрен мотивом

¹ Здесь и далее по тексту статьи цитируется: Лавкрафт, Говард. Ужас и сверхъестественное в литературе / пер. с англ. А. Сергеевой, Т. Зименковой // Черный человек: американская готика. XX век. М.: АСТ, 2003. С. 485–571.

родового проклятия — таким близким и постоянно повторяющимся у Лавкрафта.

Любимым текстом Готорна у писателя был роман «Дом о семи фронтонах» («знаменитый и сильно написанный — самый законченный и целостный в череде произведений о сверхъестественном»), но он отдавал должное и его рассказам, прежде всего, конечно, фантастическим и страшным, из которых выделял истории «Черная вуаль» и «Честолюбивый гость», помещенные в настоящий сборник.

Готорн «не оставил явно обозначенных литературных последователей», — утверждал Лавкрафт и был прав: во всяком случае, применительно к своему поколению. И сам не был его последователем, потому что «сверхъестественный ужас никогда не являлся главным объектом для Готорна, однако он всем своим существом его чувствовал и не мог не живописать со всей силой своей гениальности».

Среди любимых авторов Лавкрафта находим Фитц-Джеймса О’Брайена, в котором он видел прежде всего талантливого последователя Эдгара А. По. Скорее всего, «затворник из Провиденса» познакомился с его рассказами на страницах журналов *Weird Tales* и *Amazing Stories*, в которых публиковался сам и которые в 1920–30-е гг. открыли множество забытых имен американской фантастики. Вероятно, и истории, его восхитившие — «Что это было?» и «Бриллиантовая линза», — он впервые прочитал именно там. «Ранняя смерть О’Брайена лишила нас многих интереснейших рассказов о страшном и ужасном», — отмечал Лавкрафт; скорее всего, большинство рассказов талантливого писателя были ему неизвестны.

Зато он был отлично знаком с историями Амброза Бирса, который уже тогда, в 1920-е, обладал статусом классика национальной литературы. Хотя автор «Сверхъестественного ужаса» и полагал, что Бирс — писатель «неровный», это совсем не мешало читать и изучать его тексты, вдохновляться образами старшего современника. Более того, можно утверждать, что именно Бирс (разумеется, наряду с Эдгаром По) в наибольшей степени повлиял на становление собственного художественного мира Лавкрафта. Во всяком случае, если речь пойдет об истоках его «ориентализма», то неизбежно вспомнится, что «Каркоса», «мудрец Хали», «озеро Хаснур» (образы, переосмысленные и ставшие частью вселенной Лавкрафта) впервые появились именно в новеллах Бирса. Да и сюжеты других «страшных» историй, совершенно лишенных восточного колорита, явно его увлекали. Некоторые из них — «Смерть Хэлпина Фрейзера», «Обитель мертвецов», «Средний палец правой ступни» — он довольно подробно пересказывает

в своей книге, еще о нескольких упоминает. Приводит и суждения ученых-литературоведов о нескольких текстах. Это вполне красноречиво говорит, что создатель «Ужаса» изучал наследие мастера, размышлял над его сюжетами. Удивляет то, что Лавкрафт не взял на вооружение поразительную находку Бирса — его знаменитую «концовку-ловушку» (или «сверхразвязку»). Судя по всему, посчитал коммерческой уловкой писателя, публиковавшего рассказы на страницах массовых газет и журналов. Мы не можем согласиться с таким взыскательным судьей и, наряду с упоминаемыми текстами, не включить в сборник главный шедевр Бирса — рассказ «Случай на мосту через Совиный ручей». «Сверхразвязка» — важнейший элемент его композиции.

В отличие от сюжетов Бирса, сочинения другого американского классика — Генри Джеймса — Лавкрафту не нравились. Он находил их излишне многословными, «слишком нежными» и даже «помпезными». За единственным исключением — повесть «Поворот винта», которую полагал шедевром. «В “Повороте винта”, — утверждал Лавкрафт, — Генри Джеймс создает по-настоящему достоверное ощущение страшной угрозы, рассказывая о двух мертвых слугах, Питере Квинте и гувернантке мисс Джессел, и их зловещей власти над маленькими мальчиком и девочкой, когда-то отданными под их опеку. <...> Здесь присутствует редкая по своей силе постоянно растущая волна страха, и это гарантирует повести особое место в жанре».

Из старших современников-американцев еще по крайней мере двое привлекали особое внимание Лавкрафта. Это Фрэнсис Мэрион Кроуфорд и Роберт Чемберс.

Первый к 1930-м годам был совершенно забыт, но сборник его страшных историй под названием «Блуждающие призраки» (Wandering Ghosts), изданный в 1911 году, вскоре после смерти автора, явно принадлежал к числу любимых книг будущего создателя миров Ктулху — книг, что он читал и перечитывал. О каждом из рассказов сборника он отзывался с восхищением, а новеллу «Верхняя полка» полагал «шедевром в жанре сверхъестественного», «одним из самых потрясающих “страшных” рассказов в литературе вообще».

«Очень искренние, хотя и не без привычной для девяностых годов XIX века манерной экстравагантности, ранние сочинения в жанре ужаса Роберта У. Чемберса получили известность вследствие особого подхода, — читаем у Лавкрафта в “Сверхъестественном ужасе”. — “Король в желтом” — серия почти не связанных между собой рассказов, представляющая собой некую чудовищную запретную книгу, внимательное прочтение которой влечет за

собой страх, безумие, потустороннюю тоску. В этой серии автор достигает высот поистине космического ужаса...»

В годы, когда обитатель Провиденса писал свою книгу, Чемберс давно переключился на развлекательные романы; Лавкрафт пеняет ему за это и сожалеет об «измене» жанру. Но это не мешает ему восхищаться ранними вещами автора. Кстати, обращает он внимание и на заимствования у Бирса. Похоже на то, что «ориентализм» Лавкрафта зарождался именно таким образом: через Чемберса к Амброзу Бирсу, и уже потом — к собственным сюжетам.

Безусловный интерес в русле размышлений об учителях «творца Ктулху» представляет и предпоследний, девятый раздел «Сверхъестественного ужаса», озаглавленный «Традиции сверхъестественной литературы на Британских островах». Лавкрафт не просто хорошо, а досконально знает творчество тех, о ком пишет. Но среди множества имен автора настоящих строк прежде всего привлекли слова, сказанные о Лафкадио Хирне: «Лафкадио Хирн — странный, мечущийся, экзотичный — уходит еще дальше от царства действительности и с великолепным искусством чуткого поэта плетет вымыслы, невозможные для автора, привязанного к реальности и мирским удовольствиям. В его “Фантазиях”, написанных в Америке, присутствуют самые впечатляющие вампиры, коих ни у кого больше не встретишь; тогда как его “Кайдан”, созданный в Японии, с беспримерным мастерством и утонченностью запечатлевает волшебные легенды и сказки этой удивительно богатой красками страны». Можно предполагать, что «колдовской язык» Хирна повлиял и на стиль Лавкрафта. Впрочем, это только предположение, но мимо рассказов «американского японца», так очаровавших такого взыскательного читателя, пройти, конечно, невозможно.

Разговор о вероятных учителях и наставниках Лавкрафта нельзя завершить, не обратившись к суждениям о современных ему авторах. Да и раздел, им посвященный, — самый большой в неоднократно упоминавшейся книге о «страшной» литературе. В первой трети XX века «страшная» фантастика, подхватив эстафету от романтиков и викторианцев-неоромантиков, переживает очевидный расцвет. Причин тому много. Здесь и бурное развитие газетно-журнальной литературы, и фантастический прирост читательской аудитории, и (увы, не в последнюю очередь!) снижение общего интеллектуального уровня читателей.

Разумеется, поставщики невзыскательного чтения в орбиту внимания Лавкрафта не попадают. Он прилежный и искушенный читатель, его интересуют самые достойные образцы жанра. Он заявляет: «Лучшие рассказы нашего

времени в жанре литературы ужасов, унаследовав все ценное из довольно долго эволюционировавшего жанра, обладают естественностью, убедительностью, высокими художественными качествами, оставляющими далеко позади что-либо написанное в готическом жанре век или более назад». Лавкрафт отмечает, что «за прошедшее время резко возросли техника, мастерство, опыт, познания в психологии», а «большинство давних работ кажутся наименьшими и претенциозными, что компенсируется лишь талантом, выходящим за рамки любых ограничений». Современные «повествования о небывлицах, изложенные бойким и напыщенным стилем, с ложной мотивацией, когда чуть ли не каждый эпизод фальшив и псевдоромантичен, отошли к более легкому и забавному виду литературы о сверхъестественном» и оказались на «обочине» жанра.

Поэтому Лавкрафт игнорирует массу современных ему авторов, за исключением совсем немногих фигур — прежде всего, А. Мейчена, Э. Блэквуда и М. Р. Джеймса. Менее расположен он к Блэквуду, главными недостатками которого считает «многословность и путаность», склонность к морализаторству и излишне бойкий журналистский стиль; но отмечает, что главные его произведения (прежде всего фантастические новеллы) «достигают классического уровня и пробуждают, как никакие другие, убедительное чувство необъятности загадочных миров и многообразия населяющих существей». Куда больший пиетет испытывает Г. Ф. Лавкрафт к М. Р. Джеймсу, который, по его словам, «одарен почти дьявольской силой вызывать ужас». Но самую высокую оценку, можно сказать — «пальму первенства» в жанре, он дает А. Мейчену. «Из ныне живущих создателей космического ужаса, вознесенного на высочайшую художественную вершину, — утверждает он, — едва ли кто-то может соперничать с Артуром Мейченом», — и посвящает много страниц рассказу о его произведениях, объясняя, как мастер достигает нужного ему эффекта.

Одна из последних фраз сочинения Лавкрафта звучит так: «У нас нет причин полагать, что положение жанра ужаса в художественной литературе как-то изменится. Это узкий, но важный путь человеческого самовыражения, и потому он, как и всегда, будет востребован...» Эти слова написаны без малого сто лет назад, но, видимо, справедливы. Во всяком случае, книга, которую держит в руках читатель, — тому красноречивое подтверждение. Тем более что тексты для нее, по сути, выбраны самим Мастером.

А. Б. Танасейчук



АМБРОЗ БИРС

«Бирса надо знать. Его творчество — один из основных этапов развития “страшного” жанра в американской литературе», — писал еще 1930-е годы И.А. Кашкин, один из наиболее авторитетных в нашей стране американистов. Однако знать Бирса совсем непросто. Легенды и домыслы — постоянные и неизбежные спутники американского писателя. Их создавали современники, формировал он сам, с огромным удовольствием придумывали потомки, публикуя статьи, очерки, монографии, сочиняя романы и снимая фильмы — сначала по его произведениям, а затем и о нем самом. Современникам он казался неким анахронизмом, помещенным в условия Соединенных Штатов Америки рубежа XIX–XX вв. Причина заключалась не только в стойком пристрастии к мотивам смерти, мертвецам и духам, привидениям и т.д., но и в эстетике художника, тяготевшего к романтической традиции. Споспособствовало росту легенд и его таинственное исчезновение на рубеже 1913–14 гг. в охваченной Гражданской войной Мексике, куда он отправился корреспондентом.

Амброз Гвиннет Бирс родился в 1842 году в штате Огайо в семье фермера. Его мать была дочерью священника, отец владел изрядной по тем временам библиотекой, любил Байрона и был знатоком Шекспира. Будущий писатель был поздним и последним ребенком в семье. Отец и мать были пуританами, и в этом факте скрыто многое. От них писатель унаследовал моральный ригоризм, бескомпромиссность суждений и поступков. Бирс не получил серьезного формального образования. Четыре года в местной школе, семестр в военном училище, куда его устроил дядя, — вот все его «университеты».

Гражданская война Севера и Юга перевернула судьбу молодого человека. Будущий писатель добровольно стал солдатом армии северян. До конца дней Бирс считал военную службу своим настоящим призванием. Он был образцовым солдатом: смелым, дисциплинированным и в то же время инициативным. За годы войны он сделал блестящую карьеру, пройдя путь от рядового до капитана, начальника военно-топографической службы дивизии. Он был неоднократно ранен, и один раз очень тяжело — осколком снаряда в голову. После окончания войны Бирс ушел из армии. Решение оставить службу он принял в Сан-Франциско, куда попал в составе военно-топографической экспедиции. С 1866 года на тридцать с лишним лет Сан-Франциско и Калифорния становятся постоянным местом его жительства. Здесь началась его литературная деятельность. Бирс начинал как журналист. Подобно Ф. Брет Гарту и М. Твену, он начинал с юмористики. Закономерность этого процесса очевидна, если учитывать параметры и характер культивируемой на Дальнем Западе «необузданной журналистики».

Особой страницей в творческой биографии писателя стал «британский» опыт. Бирс провел в Англии четыре года (1872–1875), там он сложился как юморист и сатирик, там следует искать истоки его пристального интереса к европейским литературным традициям; наконец, там вышли его первые книги. Расцвет литературной деятельности А. Бирса пришелся на конец 1880-х — 1890-е гг. Если до той поры он публиковал по одной, редко по две новеллы в год, то в указанный период его творческая энергия поражает — он

пишет рассказы, очерки, философские эссе и статьи, активно работает как сатирик. В этот период появляются его главные книги: «Рассказы военных и штатских» (1891), повести «Монах и дочь палача» (1892) и «Возможно ли это?» (1893). На этих книгах в основном и зиждется репутация Бирса как автора «страшной» прозы.

«Страшный» рассказ или «новелла с привидениями» — вероятно, наиболее органичный, традиционный и в то же время наиболее многоликий жанр в творческом наследии художника. Бирс писал новеллы подобного рода более тридцати лет (первая, «Долина призраков», датирована 1871 годом, последняя — «Чужой» — 1909 г.). Строго говоря, многие из них и не являются «страшными» в чистом виде, скорее их следует числить по ведомству фантастической прозы. К тому же поэтика «ужасного» в новеллах писателя вполне органично сочеталась, например, с той же военной тематикой, нередко включала элементы юмора и сатиры.

Весьма привлекательно объяснить приверженность писателя к оккультному и сверхъестественному традициями региональной литературы. Беллетристика подобного рода действительно была широко распространена в Калифорнии в 1870–1890-е гг. Но, кроме вполне естественной (особенно на раннем этапе творчества) зависимости от местных литературных стереотипов, Бирс сознательно ориентировался на романтическую традицию — как европейскую, так и национальную. Особую роль в его творческом развитии сыгран Эдгар Аллан По, его рассказы, его эстетическая теория. От великого американского романтика идет приверженность Бирса к категориям сверхъестественного и таинственного, да и само предпочтение жанра новеллы иным литературным жанрам имело тот же источник. Бирс не скрывал, что считает себя учеником и последователем Э. По. Развивая жанр «страшной» новеллы, он продолжил эксперименты своего учителя в области эмоционального воздействия художественного слова — и надо сказать, превзошел его в этом нелегком искусстве, создав новеллу с особым композиционным построением, включающим так называемую двойную развязку, или «концовку-ловушку».

Как бы велико ни было значение Э. По для Бирса, не следует забывать, что их все-таки разделяло полвека. Уже в силу данного обстоятельства на одни и те же вещи они не могли смотреть одинаково. Американский романтик немало страниц посвятил смерти и феномену страха смерти. Для Бирса смерть стала главной и, по сути, единственной темой новеллистического творчества. Но если для «безумного» Эдгара смерть была неким таинством, явлением умозрительным и метафизическим, продуктом воображения и изощренного ума, то для Бирса — участника Гражданской войны Севера и Юга и освоения Дальнего Запада — смерть была лишена таинственного ореола, она была обыденностью — жестокой и, к сожалению, неизбежной. «Смерть можно только ненавидеть, — такие слова мы найдем в одной из его новелл. — В ней нет ни живописности, ни мягкости, ни торжественности — мрачная штука, отвратительная, с какой стороны ни посмотри».

А. Б. Танасейчук

Житель Каркосы

«Ведомо: существуют разные виды смерти; есть такие, при которых тело остается видимым, и такие, когда оно исчезает без следа вместе с отлетевшей душой. Последнее обычно скрыто от людских глаз (ибо такова воля Господня!), и тогда, не будучи очевидцами кончины человека, мы говорим, что человек пропал или отправился в дальний путь — так оно и есть. Но иной раз, и тому свидетельств немало, исчезновение происходит на глазах у многих. Есть и еще один род смерти: когда умирает душа, а тело переживает ее на долгие-долгие годы. Достоверно установлено и то, что иногда душа умирает одновременно с телом, но спустя некий срок появляется на земле вновь — обязательно там, где погребено тело».

Я размышлял над словами Хали¹ (упокой, Всевышний, его душу!) и пытался до конца постичь их значение как человек, который, уловив смысл сказанного, спрашивает себя, нет ли в нем иного, тайного смысла.

Погруженный в эти мысли, я не замечал, куда бреду, но внезапно порыв холодного ветра хлестнул мне в лицо и вернул к действительности. Оглянувшись кругом, я с удивлением заметил, что нахожусь в месте, совершенно мне не знакомом. Вокруг простиралась открытая безлюдная равнина, поросшая высокой, некошеной сухой травой, которая шуршала и вздыхала под осенним ветром. Что-то тревожное и таинственное было в этих вздохах — во всяком случае, так я это воспринимал. На расстоянии друг от друга высились темные каменные громады с причудливыми очертаниями. Казалось, между ними существует некая тайная связь — словно они, обмениваясь многозначительными и зловещими взглядами, напряженно замерли в ожидании некоего неизбежного и долгожданного события. По сторонам мрачными скелетами торчали иссохшие деревья, будто притаившиеся предводители злобных заговорщиков.

Похоже, время перевалило далеко за полдень, но солнца не было. Я понимал, что воздух вокруг меня сырой и промозглый, но ощущение это шло от ума, а не от органов чувств — ни влаги, ни холода я не ощущал. Над унылым пейзажем, словно проклятие, нависали низкие свинцовые тучи. Все кругом дышало угрозой, там и тут виделись мне недобрые предзнаменования и вестники злодеяния, приметы обреченности. Ни птиц, ни зверей, ни жуков, ни мошек — ничего живого. Ветер ныл в голых сучьях мертвых деревьев;

¹ Вымышленный мистик-философ, созданный воображением автора (здесь и далее по книге прим. переводчика).

серая трава, припав к земле, шептала ей свои страшные тайны. Но больше ни один звук, ни одно движение не нарушали мрачного покоя безотрадного пейзажа.

Я видел среди травы множество разрушенных непогодой рукотворных камней. Они растрескались, поросли мхом, наполовину ушли в землю. Некоторые лежали плашмя, другие торчали в стороны, но ни один не стоял прямо. Это были надгробья, но самих могил давно не существовало: от них не осталось ни холмиков, ни впадин — все сровняло время. Где-то чернели каменные глыбы покрупнее — видимо, некогда там была могила, честолюбивый обитатель которой в свое время бросил тщетный вызов забвению. Эти развалины казались очень древними, а следы людского тщеславия, знаки привязанности и благочестия — истертыми, разбитыми и грязными. И вся эта местность была такой пустынной, заброшенной, всеми позабытой, что я невольно представил себя первооткрывателем доисторического захоронения народа, имени которого не сохранилось.

Погруженный в эти мысли, я совсем забыл обо всех предшествующих событиях и вдруг подумал: «А как я попал сюда?»

После недолгих раздумий я нашел разгадку (весьма меня удручившую) той таинственности, в которую моя фантазия облекла все видимое и слышимое. Я был болен, очень болен. Я вспомнил, как мучила меня жестокая лихорадка и как, по словам моей семьи, в бреду я беспрестанно требовал свободы и свежего воздуха. Родные силой удерживали меня в постели, не давая убежать из дому. Но все-таки я сумел обмануть бдительность врачей и близких — и теперь очутился... Но где же? Мне это было неизвестно. Однако было ясно, что зашел я довольно далеко от родного города — древнего и славного города Каркосы.

Ничто не говорило о присутствии здесь людей: не видно было дымов, не слышно ни собачьего лая, ни мычания коров, ни криков играющих детей — ничего, кроме кладбища, окутанного тоской, тайнами и ужасом, созданными моим собственным больным воображением. Неужели снова начинается горячка и никто не придет мне на помощь? А не порождение ли безумия все, что я вижу кругом? Я закричал, стал звать жену и детей, искал их невидимые руки, пробираясь среди обломков камней по иссохшей, мертвой траве.

Шум позади заставил меня остановиться и обернуться. Ко мне приближался хищный зверь — это была пума.

«Если свалюсь в лихорадке здесь, в этой пустыне, — зверь меня растерзает!» — пронеслось у меня в голове.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	3
Амброз Бирс	11
Житель Каркосы	14
Видения ночи	17
Психологическое кораблекрушение	23
Обитель мертвецов	28
Случай на мосту через Совиный ручей	31
Средний палец правой ступни	40
Эджернон Блэквуд	49
Отрубленная кисть	51
Египетский шершень	66
Маленький бродяга	72
Натаниэль Готорн	77
Честолюбивый гость	79
Черная вуаль	88
Генри Джеймс	101
Поворот винта	103
Монтегю Родс Джеймс	205
Школьная история	209
Фрэнсис Мэрион Кроуфорд	217
Кричащий череп	219
Поскольку кровь есть жизнь	249
Артур Мейчен	265
Красная рука	268
Белые люди	296
Фитц-Джеймс О'Брайен	331
Что это было?	334
Алмазная линза	344

Эдгар Аллан По	367
Падение дома Эшер	370
Овальный портрет	383
Лигейя	386
Метценгерштейн	397
Маска Красной смерти	404
Лафкадио Хирн	409
Кровавый обряд	413
История Айоажи	431
Легенда о Мими-Наши-Гойши	438
Кимико	445
И ничего не случилось!	453
Монахиня в храме Амиды	455
Роберт Уильям Чемберс	461
Желтый знак	463
Случай с мистером Хельмером	482

