

ИНЖЕНЕР СТРАХА

СБОРКА КОШМАРОВ



Николай Вардин

Николай Вардин

**Инженер страха.
Сборка кошмаров**

«Автор»

2026

Вардин Н.

Инженер страха. Сборка кошмаров / Н. Вардин — «Автор», 2026

«Инженер страха» — это практическое руководство по созданию литературного хоррора и мистики. В нём нет места эзотерике, призывам «прислушаться к тёмной стороне» или теориям о мистических озарениях. Есть только ремесло: разбор механик, которые превращают текст в источник ужаса. Саспенс и шок, атмосфера и сенсорика, монстры и их правила, замкнутое пространство как ловушка, архитектура сюжета, где всё идёт не так, — каждый приём разобран на примерах от классиков жанра. Эдгар По и Генри Джеймс, Лавкрафт и Ширли Джексон, Стивен Кинг и Дэн Симмонс — автор вскрывает их тексты как часовые механизмы, показывая, как именно работает страх на уровне синтаксиса, композиции и работы с читательским ожиданием. От готического романа до космического ужаса, от психологического триллера до боди-хоррора — это не история жанра, а набор инструментов для тех, кто хочет не просто написать страшную историю, а собрать её с точностью инженера.

© Вардин Н., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Введение	5
Глава 1. Что такое страх в литературе?	7
Глава 2. От готики до Лавкрафта: эволюция жанра	10
Глава 3. Что боятся люди?	13
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Николай Вардин

Инженер страха. Сборка кошмаров

Введение

Когда мы говорим «хоррор», в воображении чаще всего всплывает что-то одно: монстр, который выпрыгивает из темноты. Скрюченная фигура в конце коридора, чьи-то глаза за оконным стеклом, внезапный звук за спиной. И кажется, что весь жанр строится вокруг этого простого испуга — вовремя подставленной страшилки, которая заставит читателя вздрогнуть и перевернуть страницу.

Но литература ужасов гораздо сложнее и тоньше. Страх, который остаётся с тобой после прочтения, — это почти никогда не скример. Это что-то другое. Это чувство, что мир вокруг чуть более зыбкий, чем казалось. Что в привычной комнате есть угол, куда лучше не смотреть. Что сосед, которого вы встречаете каждый день, может оказаться кем угодно.

И у каждого такого страха — своя природа, своя архитектура, свои приёмы, своя родословная.

Попробуем набросать карту. Есть страх физический — боль, увечье, смерть, разрушение тела. Его классический адресат — наша телесная уязвимость, память о том, что мы всего лишь мясо, которое легко повредить. Этот страх эксплуатирует боди-хоррор, от Кроненберга до раннего Кинга, но литературные корни его уходят в готические романы и даже в средневековые видения ада.

Есть страх психологический — безумие, потеря идентичности, невозможность отличить реальное от воображаемого. Здесь мы вступаем на территорию Эдгара По и его наследников. Что страшнее: монстр, который прячется в подвале, или собственный разум, который начинает шептать, что монстр — это ты?

Есть страх космический, который открыл миру Говард Лавкрафт. Это не боязнь существа с когтями, а ужас перед масштабом вселенной, перед равнодушной бесконечностью, перед тем, что человек — не центр мироздания, а случайная пылинка, которую могут раздавить, даже не заметив. В этом страхе нет злого умысла, нет антагониста — есть только ледяное осознание собственной ничтожности.

Есть страх социальный — быть изгоем, быть непонятым, быть уничтоженным обществом. Он реже классифицируется как «ужас», но он повсюду в современной прозе: от Ширли Джексон, где дом сходит с ума вместе с героиней, до «Маленькой жизни» (пусть это и не хоррор в узком смысле, но его ткань пропитана этим страхом). Боязнь чужого взгляда, боязнь оказаться за пределами нормы — это, возможно, самый древний человеческий страх, и он работает без всякой сверхъестественной подпорки.

Есть страх, связанный с нарушением привычного порядка вещей — когда законы физики перестают действовать, время идёт вспять, мёртвые не умирают, а живые перестают быть собой. Этот страх часто соседствует с космическим, но у него своя механика: он строится на контрасте между «как должно быть» и «как есть на самом деле».

Каждому из этих страхов соответствуют свои инструменты, свои структурные решения, своя лексика и свой ритм. И главная задача этой книги — показать, как именно они работают, на конкретных примерах, а не на общих рассуждениях.

Мы будем разбирать классические тексты — не для того, чтобы восхищаться гениальностью их авторов, а чтобы понять, из каких деталей собрана их сила. Мы не будем гадать, что чувствовал писатель, когда писал ту или иную сцену, и не будем искать в его биографии

ключ к творчеству. Нам важнее то, что осталось на странице: синтаксис, композиция, выбор точек зрения, работа с деталями. Даже если за спиной мастера стояли собственные кошмары, на бумаге они превратились в текст, и этот текст можно разобрать на части, как часовой механизм. Именно этим мы и займёмся.

Мы не будем смешивать всё в одну кучу. Мы выделим разные типы страха и для каждого посмотрим, какие приёмы работают лучше всего. Мы пройдемся по истории жанра — от готических романов до современного «умного» хоррора, — чтобы увидеть, как менялись инструменты и почему одни решения устаревают, а другие остаются вечными. Мы научимся различать саспенс и шок, атмосферу и скример, монстра-антагониста и монстра-отражение. И мы поймём, как инженерно точно собрать собственный текст так, чтобы страх возник не случайно, а неизбежно.

Это не магия. Это ремесло. И у него есть свои законы.

Глава 1. Что такое страх в литературе?

Начнём с того, что сказал о страхе человек, который знал о нём не понаслышке. Говард Филлипс Лавкрафт, создатель космического ужаса, в своём эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» сформулировал мысль, которая стала аксиомой для всего жанра: «Древнейшая и сильнейшая эмоция человечества — это страх, а древнейший и сильнейший вид страха — это страх неизведанного». Лавкрафт не имел в виду испуг. Он говорил о чём-то гораздо более глубоком и продолжительном. О состоянии, которое не проходит через секунду после того, как вы вздрогнули. О том, что остаётся с вами, когда вы закрываете книгу и оглядываетесь на тёмный угол собственной комнаты. Это и есть литературный страх. И он принципиально отличается от того, что мы привыкли видеть в кино или испытывать в повседневной жизни.

В современных фильмах ужасов есть излюбленный приём, который в среде кинокритиков называют «скримером» — от английского scream, крик. Это момент, когда из темноты внезапно выпрыгивает чудовище, а музыка резко взрывается диссонансным аккордом. Зритель вздрагивает, сердце на секунду пропускает удар, а затем — всё проходит. Эффект длится мгновение, и уже через минуту вы забываете о нём, если только фильм не предлагает вам что-то большее. В литературе такой приём невозможен в принципе. У книги нет саундтрека, нет внезапного появления образа на экране. Читатель видит буквы, и его воображение должно создать страх самостоятельно. Поэтому литературный ужас строится на других механизмах — на том, что в теории повествования называют саспенсом. Саспенс — от английского suspense, неопределённость, тревога ожидания — это художественный эффект, предполагающий возникновение у читателя продолжительного тревожного состояния, длящегося не секунды, а минуты, страницы, а иногда и целые главы. Это не удар, а нарастание. Не взрыв, а тиканье часов под столом.

Альфред Хичкок, которого по праву называют мастером саспенса, объяснял разницу между простым испугом и напряжённым ожиданием на простом и гениальном примере. Представьте: люди сидят за столом, мирно беседуют. Внезапно под столом взрывается бомба — это шок, драматический эффект, но он длится секунды. Зритель вздрагивает, но уже через миг интерес угасает. А теперь представьте, что зритель знает о бомбе. Он видит, как стрелки часов приближаются к роковой отметке, и одновременно наблюдает за беззаботными людьми, которые не подозревают об опасности. Зритель переживает напряжение несколько минут. Он хочет крикнуть: «Да хватит болтать, под столом бомба!». Это и есть саспенс. Хичкок был кинорежиссёром, но его формула работает и в литературе, потому что в её основе лежит фундаментальный механизм человеческого восприятия: мы боимся не столько самого события, сколько его приближения, мы боимся неизвестности, мы боимся того, что знаем о грядущей беде, а герои — нет. Саспенс — это зазор между тем, что знает читатель, и тем, что знают герои. Чем шире этот зазор, тем сильнее напряжение.

Возьмём классический литературный пример. В рассказе Эдгара По «Сердце-обличитель» читатель с первых строк знает, что рассказчик — безумец, который слышит сердцебиение убитого им старика. Но сам рассказчик убеждён, что он в здравом уме, и его главная тревога — не совесть, а страх быть разоблачённым. Мы знаем правду, он — нет. Мы знаем, что стук, который он слышит, — это плод его больного воображения, но он убеждён, что это сердце старика бьётся под половицами. И мы ждём, когда эта правда его настигнет, когда он не выдержит и выдаст себя. Каждая фраза, каждое описание нарастающего стука — это тиканье бомбы под столом. По не показывает нам убийство в деталях, он показывает его последствия, и эти последствия становятся невыносимее самого преступления. Рассказ длится всего несколько страниц, но напряжение в нём нарастает с каждым абзацем, и финал, когда герой

в исступлении кричит: «Я это сделал! — признаюсь! — я это сделал!» — воспринимается не как разрядка, а как неизбежный взрыв, который мы ждали с первой строки.

Но саспенс — лишь один из инструментов, хотя и важнейший. Литературный страх имеет и другую, более фундаментальную природу, которая отличает его не только от киношного скримера, но и от физиологического испуга в принципе. Физиологический испуг — это рефлекс. Он возникает в ответ на внезапный стимул: громкий звук, резкое движение, неожиданное появление. Он краток, он не требует осмысления, и он быстро проходит, потому что мозг регистрирует, что угроза миновала. Литературный страх — это состояние. Оно требует времени, чтобы развиться. Оно требует, чтобы читатель успел проникнуться к герою, понять его уязвимость, увидеть мир его глазами. Оно требует, чтобы читатель сам додумал то, что автор оставил за кадром. В этом смысле литература ужасов парадоксальна: она пугает нас тем, чего нет на странице. Тем, что осталось между строк. Тем, что читатель дорисовал своим воображением, потому что автор дал ему ровно столько деталей, чтобы воображение заработало, но недостаточно, чтобы оно успокоилось.

Философ и теоретик кино Ноэль Кэрролл в своей работе «Философия ужаса», вышедшей в 1990 году, предложил важное различие, которое помогает понять этот механизм. По его мнению, для того чтобы историю можно было назвать хоррором, персонажи должны реагировать на монстра с отвращением и страхом, и эти же эмоции должны возникать у аудитории. Но ключевое в его теории другое: монстр в хорроре — это всегда аномалия, нарушение привычного порядка вещей. Вот что действительно пугает в литературе. Не просто чудовище, а нарушение правил, по которым, как нам казалось, устроен мир. Когда мёртвые встают из могил — это нарушение закона природы. Когда любимый человек оказывается кем-то другим — это нарушение закона доверия. Когда законы физики перестают действовать — это нарушение нашей картины реальности. Когда собственный разум начинает тебя обманывать — это нарушение последней опоры, на которую мы привыкли полагаться.

Лавкрафт понимал это лучше других, и его космический ужас строился не на описании монстра, а на ощущении, что вселенная устроена не так, как мы думали. Что человек — не центр мироздания, а случайная пылинка, которую могут раздавить, даже не заметив. Его знаменитая фраза о «древнейшем и сильнейшем страхе» — это не про монстров. Это про невозможность понять, что именно тебя пугает. В его рассказах чудовище часто остаётся за кадром, его описывают через следы, через воздействие на реальность, через ощущения героев. Мы никогда не видим Ктулху целиком — мы видим его статую, его сны, его влияние на людей. И этого оказывается достаточно, чтобы воображение читателя дорисовало нечто более страшное, чем любой детализированный образ. Лавкрафт сознательно не давал точных описаний, потому что знал: конкретное — это ограниченное, а ужас должен быть безграничным, чтобы оставаться ужасом.

Именно поэтому в хорошем хорроре так важна атмосфера. Не чудовище само по себе, а ощущение, что что-то не так. Что привычный мир дал трещину. Что под поверхностью обыденности скрывается что-то, чему нет названия. Это ощущение создаётся через детали, через ритм повествования, через выбор слов, через то, как герои реагируют на происходящее. Атмосфера — это не фон, это активный участник истории, и её создание требует не меньше мастерства, чем построение сюжета или разработка персонажей.

Страх в литературе — это не взрыв. Это тиканье часов. Это зазор между знанием и незнанием, между порядком и хаосом, между привычным и невозможным. И теперь, когда мы обозначили эти границы, мы можем начать разбираться, как именно мастера жанра заставляют эти часы тикать. Мы будем двигаться от приёма к приёму, от примера к примеру, вскрывая механизмы, которые работают вне зависимости от эпохи, языка и культуры. Потому что страх, как мы увидим, имеет свою анатомию, и её можно изучать, как изучают анатомию тела — без

мистики, без шаманства, с точностью инженера, который знает, куда нажать, чтобы механизм заработал.

Глава 2. От готики до Лавкрафта: эволюция жанра

Литература ужаса не возникла в одночасье. Она росла и менялась вместе с обществом, впитывая его страхи, отражая его тревоги и переосмысляя его представления о том, что такое зло. Каждая эпоха приносила в жанр нечто новое — не просто новых монстров или новых декораций, а принципиально иные способы конструировать страх. Проследить эту эволюцию — значит увидеть, как совершенствовался инженерный инструментарий хоррора, как оттачивались приёмы, которые мы сегодня используем почти автоматически.

Всё началось в середине XVIII века, когда английский писатель и политик Хорас Уолпол опубликовал роман «Замок Отранто» (1764). Уолпол не ставил перед собой задачи написать страшную книгу в современном смысле — он хотел создать нечто среднее между средневековым рыцарским романом и просветительским реализмом. Но именно он нечаянно изобрёл жанр, который позже назовут готическим. В «Замке Отранто» есть всё, что мы сегодня узнаём как классические атрибуты хоррора: старинный замок с подземельями, призраки, пророчества, таинственные смерти, родовое проклятие. Однако главное открытие Уолпола лежало не в сюжете, а в технике повествования. Он сознательно отказался от ясности и определённости, которые ценились в литературе его времени, и создал текст, где границы между реальным и сверхъестественным, между сном и явью, между разными персонажами постоянно размываются. Он не ставил кавычки в диалогах, заставляя читателя гадать, кто именно говорит; он строил предложения так, что смысл разворачивался неожиданно, как подземный ход, в который читатель сворачивал и натёкался на что-то, чего не ждал. Уолпол, по сути, изобрёл приём синтаксической неопределённости — он понял, что страх можно создавать не только на уровне событий, но и на уровне самой структуры фразы, когда читатель теряет опору буквально в каждом предложении.

Следующий шаг сделала Анна Радклиф, самая знаменитая писательница готического жанра конца XVIII века. Радклиф пошла дальше Уолпола и разработала технику, которую исследователи называют «объяснённым сверхъестественным». Она позволяла читателю какое-то время верить в чудеса — призраки, таинственные голоса, ожившие статуи, — но к финалу романа давала всему рациональное, земное объяснение. Замок оказывался необитаемым, но с системой потайных ходов. Голоса оказывались делом рук заговорщиков. Призраки оказывались переодетыми людьми. Этот приём мог бы показаться разочаровывающим, но Радклиф использовала его с удивительным мастерством: она понимала, что страх рождается не от самого сверхъестественного события, а от ожидания его, от тревоги, которая нарастает, пока читатель не знает, что произойдёт дальше. Её главный инструмент — саспенс через откладывание разгадки. Она создавала сцены, где героиня оказывалась в тёмной комнате, слышала странные звуки, чувствовала чьё-то присутствие — и это напряжение длилось страницы, иногда главы, прежде чем тайна раскрывалась. Радклиф также ввела в готический роман лирический пейзаж, соответствующий настроению героя: горы и пропасти отражали душевные бури, шторм на море предвещал катастрофу. Она превратила окружение из декорации в активного участника повествования.

На рубеже XVIII–XIX веков готика начала утрачивать однозначную связь со Средневековьем и его внешними атрибутами и всё чаще стала ассоциироваться со сверхъестественным, призрачным и ужасным. Сверхъестественное перестало быть providentialным и стало выполнять устрашающую функцию, превратившись в воплощение зла — непостижимого, загадочного, вневещного. Именно в это время появились романы, которые мы сегодня считаем классикой викторианского хоррора. Мэри Шелли в «Франкенштейне» (1818) сделала нечто принципиально новое: она соединила готическую традицию с научной фантастикой. Её монстр создан не магией и не проклятием, а научным экспериментом — пусть и фантастиче-

ским по меркам XIX века, но всё же основанным на идее о том, что человек может вторгнуться в божественные сферы творения. Шелли использовала приём псевдонаучного обоснования ужаса: она показала, что страх может рождаться не из потустороннего, а из самого человеческого разума, дерзнувшего зайти слишком далеко. Описание создания монстра — это рассчитанный визуальный шок, в котором Шелли подчёркивает отталкивающие контрасты цвета: жёлтая кожа, чёрные волосы, «грязно-белая» плоть. Она сделала монстра не просто чудовищем, а трагической фигурой, вызывающей одновременно ужас и сострадание, и тем самым заложила основу для психологического хоррора.

Эдгар Аллан По пошёл ещё дальше. Он отказался от замков и призраков, перенес ужас в обыденные комнаты, в сознание самого человека. По не просто писал страшные истории — он разработал технику ненадёжного рассказчика, которая до сих пор остаётся одним из самых мощных инструментов хоррора. В «Сердце-обличителе» рассказчик с первой фразы заверяет читателя в своём здравом рассудке, но каждая следующая фраза эту уверенность подрывает. Читатель не знает, верить ли герою, и эта неопределённость становится источником страха. По также активно использовал первое лицо для создания предельной близости между читателем и героем: мы не наблюдаем за безумием со стороны, мы проживаем его изнутри. Он насыщал текст периодическими предложениями, катафорическими выражениями и скобками — синтаксическими конструкциями, которые приостанавливают смысл и создают ощущение саспенса. Он понимал, что страх — это не событие, а состояние, и его задача как инженера — удерживать читателя в этом состоянии как можно дольше.

Брэм Стокер в «Дракуле» (1897) пошёл по совершенно иному пути. Он отказался от единого рассказчика и построил роман как эпистолярный коллаж: дневниковые записи, письма, телеграммы, газетные вырезки, стенограммы фонографа. У романа нет всеведущего автора, нет единой точки зрения — есть только фрагменты, которые читатель должен собрать воедино. Этот приём Стокера — документальный реализм — создавал иллюзию достоверности: если событие описано в дневнике, значит, оно действительно произошло; если несколько источников подтверждают друг друга, значит, сомневаться не приходится. Стокер вплетал в повествование современные технологии — пишущие машинки, фонографы, телеграфы, — чтобы читатель его времени поверил в реальность происходящего. И это был гениальный ход: он сделал вампира не сказочным существом из далёкого прошлого, а угрозой, которая может проникнуть в самую обычную, технологичную, рациональную жизнь.

На рубеже XIX–XX веков появилось явление, которое позже назовут «странный прозой» (weird fiction). Артур Мейчен и Алджернон Блэквуд отошли от викторианской готики в сторону более неуловимого, более смутного ужаса. Если Стокер давал читателю конкретного монстра с конкретными правилами, то Мейчен и Блэквуд создавали страх, у которого нет формы. В рассказе Блэквуда «Ивы» (1907) нет чудовища в привычном смысле — есть только нарастающее ощущение, что природа вокруг героев становится враждебной, что река и деревья живут своей, нечеловеческой жизнью, что мир перестаёт подчиняться привычным законам. Мейчен в «Великом боге Пане» (1894) и «Новелле о Чёрной печати» (1895) вводил читателя в мир древних, дочеловеческих сил, которые существуют параллельно с нашей реальностью и могут в неё вторгнуться в любой момент. Эти авторы разработали приём, который можно назвать экзистенциальной неопределённостью — они отказывались давать ужасу имя и форму, оставляя читателя в состоянии «что-то не так, но я не могу понять, что именно». Их «странный проза» стала мостиком к тому, что сделал Говард Лавкрафт.

Лавкрафт, внимательно изучавший Мейчена и Блэквуда, пошёл ещё дальше. Он превратил неопределённость в систему. Его космический ужас — это даже не столько жанр, сколько философия. Лавкрафт создал приём, который можно назвать ужасом масштаба: его монстры страшны не потому, что они кровожадны или уродливы, а потому что они безразличны. Человек для них — не враг, не жертва, а просто пылинка, которую можно не заметить. Лавкрафт

сознательно не давал читателю полных описаний своих чудовищ — он описывал их следы, их влияние на реальность, их сны, но никогда не показывал их целиком. Он понимал, что воображение читателя дорисует нечто более страшное, чем любой детализированный образ. Его фраза из эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» о «древнейшем и сильнейшем страхе» стала манифестом всего жанра. Лавкрафт также изобрёл технику фальшивых документов: он писал свои рассказы так, будто они основаны на реальных газетных вырезках, научных статьях, дневниках безумцев. Он создавал иллюзию, что ужас, который он описывает, — это не вымысел, а тщательно скрываемая правда, до которой читатель случайно добрался.

После Лавкрафта хоррор развивался в двух направлениях. С одной стороны, появился так называемый «бульварный» хоррор — массовая литература, ориентированная на широкого читателя. Стивен Кинг, Клайв Баркер, Дэн Симмонс взяли лавкрафтовскую традицию и соединили её с бытовым, узнаваемым миром. Кинг, в частности, разработал приём, который можно назвать бытовым ужасом: он помещает сверхъестественное в самое обычное место — в маленький городок, в школьный коридор, в семейный автомобиль. Его монстры страшны не потому, что они нечеловеческие, а потому что они слишком похожи на нас. Кинг также виртуозно использует множественные точки зрения, позволяя читателю видеть ужас глазами разных персонажей и тем самым создавая объёмную, многослойную картину.

С другой стороны, в конце XX — начале XXI века появился так называемый «умный» хоррор, который часто смешивается с другими жанрами. Это уже не просто истории про монстров, а психологические драмы с элементами ужаса, социальные триллеры, философские притчи. Современные авторы — от Ширли Джексон до Марлы Фэй, от Томаса Лиготти до Лаирда Баррона — используют весь арсенал, наработанный за двести с лишним лет, но применяют его к новым темам: травма, идентичность, экология, технологии. Главный приём современного хоррора — это жанровый гибрид: ужас больше не существует в чистом виде, он проникает в реализм, в научную фантастику, в семейную драму, и именно это смешение создаёт новые, неожиданные формы страха.

Каждая эпоха приносила в хоррор что-то своё. Готика дала нам синтаксическую неопределённость и объяснённое сверхъестественное. Викторианский период — псевдонаучное обоснование, ненадёжного рассказчика и документальный реализм. «Странная проза» — экзистенциальную неопределённость. Лавкрафт — ужас масштаба и фальшивые документы. Золотой век «бульварного» хоррора — бытовой ужас и множественные точки зрения. А современность — жанровый гибрид и смешение всех этих приёмов в новых комбинациях.

Теперь, когда мы видим эту линию развития, мы можем понять главное: страх в литературе не стоит на месте. Каждое новое поколение авторов не просто пересказывает старые истории — оно изобретает новые способы заставлять читателя бояться. И каждый из этих способов можно разобрать, изучить и использовать. Потому что в конечном счёте все эти приёмы — от синтаксиса Уолпола до документальности Стокера и космического безразличия Лавкрафта — это всего лишь инструменты. И теперь мы знаем, где они лежат.

Глава 3. Что боятся люди?

Прежде чем мы начнём разбирать приёмы, с помощью которых писатель заставляет читателя бояться, стоит задать вопрос, который кажется простым только на первый взгляд: а что, собственно, люди боятся? Ответ на этот вопрос — не просто психологическое наблюдение. Это ключ к пониманию того, как устроен хоррор как жанр. Потому что любой страх, который мы испытываем, читая книгу, — это отражение страха, который уже живёт в нас. Писатель не придумывает страх заново, он находит его в читателе и даёт ему форму.

Стивен Кинг в своей книге «Пляска смерти» (*Danse Macabre*), которая во многом стала манифестом современного хоррора, сформулировал теорию трёх базовых архетипов, на которых держится жанр. По его мнению, в коллективном бессознательном общества существуют три фигуры, знакомые каждому — даже тем, кто никогда не читает книг и не смотрит фильмов ужасов: Дракула, Франкенштейн и доктор Джекилл с мистером Хайдом. Каждая из этих фигур воплощает свой тип страха: вампир — страх перед иномыслной силой; Франкенштейн — страх перед созданием, которое выходит из-под контроля создателя и мстит ему; Джекилл и Хайд — страх человека перед непознаваемостью собственной природы, перед тёмной стороной души. Эти три архетипа, по Кингу, в том или ином виде присутствуют в любом произведении хоррора.

Идея Кинга глубока и точна, но её можно расширить. Если мы присмотримся к тому, что на самом деле пугает людей, мы обнаружим не три страха, а по меньшей мере семь. И каждый из них — это не просто эмоция, а целая архитектура, которую можно разобрать и использовать.

Начнём со страха, который стоит в основании всех остальных. Страх смерти — самый древний и, возможно, самый универсальный. Лавкрафт называл его «древнейшим и сильнейшим страхом», хотя на самом деле он имел в виду нечто более широкое. Но смерть как таковая — это та граница, за которую никто из нас не заглядывал и вернуться не может. Именно поэтому она остаётся неисчерпаемым источником ужаса. Эдгар По в рассказе «Колодец и маятник» блестяще показывает, как работает этот страх. Герой приговорён к смерти инквизицией, и всё, что мы видим, — это его ожидание. По не описывает смерть, он описывает приближение к ней: медленно опускающийся маятник с лезвием, сужающиеся стены, которые должны раздавить жертву. Самое страшное в этом рассказе — не сама смерть, а её неизбежность, медленное, неумолимое приближение того, что нельзя остановить. Страшна не смерть, а ожидание её. Это и есть чистая механика саспенса, применённая к самому фундаментальному страху.

По пошёл ещё дальше в рассказе «Преждевременное погребение». Здесь страх смерти приобретает конкретную, почти параноидальную форму: страх быть похороненным заживо, ошибочно принятым за мёртвого. Герой рассказа так боится этого, что перестаёт спать, потому что во сне его посещают кошмары. По понимал: конкретный страх всегда сильнее абстрактного. «Я боюсь смерти» — это слишком общее, слишком далёкое. «Я боюсь, что меня закопают живём» — это осязаемо, это можно представить, это можно прожить. И именно поэтому «Преждевременное погребение» до сих пор работает, хотя медицинская практика давно изменилась.

Стивен Кинг в «Кладбище домашних животных» сделал нечто похожее, но с другим акцентом. Его роман — это не просто страх смерти, а страх смерти близких. Главный герой, Луис Крид, сталкивается с невозможностью принять смерть своего маленького сына. Он готов нарушить все законы природы, воскресить мёртвого, даже зная, что это приведёт к катастрофе. Кинг писал этот роман, когда сам едва не потерял сына под колёсами грузовика. И этот личный страх сделал текст пугающим не только для читателей, но и для самого автора — он откладывал публикацию рукописи, потому что она его ужасала. Здесь ключевой приём — не просто описание страха, а его проживание через героя, который готов пойти на что угодно, только

чтобы не принять неизбежное. Кинг показывает: страх смерти — это не только страх за себя, но и страх потерять тех, кого любишь. А это, возможно, ещё сильнее.

Следующий архетип — страх тьмы. Казалось бы, чего бояться темноты? В темноте нет ничего, кроме отсутствия света. Но именно это отсутствие и пугает. Тьма — это пространство, где не работают глаза, где привычные ориентиры исчезают, где невозможно понять, что находится рядом. Лавкрафт в рассказе «Скиталец тьмы» (*The Haunter of the Dark*) возводит этот страх в абсолют. Его чудовище обитает исключительно во тьме и не может выйти на свет. Герой рассказа, писатель Роберт Блейк, забирается в заброшенную церковь, где это существо обитает, и пробуждает его. В финале, когда из-за бури в городе отключается электричество, тварь вырывается из заточения и приходит за ним. Лавкрафт не описывает чудовище — он описывает тьму, в которой оно живёт. И читатель, закрывая книгу, вдруг замечает, что в его собственной комнате тоже есть тёмные углы.

Страх тьмы — это, по сути, страх невидимого. Того, что есть, но чего нельзя увидеть. Того, что может быть где угодно, но ты не знаешь, где именно. Именно поэтому в хорошем хорроре чудовище так часто остаётся за кадром: читатель сам дорисовывает его в своей голове, и его версия всегда страшнее авторской.

Третий архетип — страх потери контроля. Это страх, который стоит за многими сюжетами о безумии, о вторжении в сознание, о том, что человек перестаёт быть хозяином собственной жизни. Ширли Джексон в романе «Призрак дома на холме» (*The Haunting of Hill House*) строит этот страх с филигранной точностью. Её героиня, Элинор, приезжает в дом с привидениями, но настоящий ужас рождается не из сверхъестественных событий, а из того, что она постепенно теряет себя. Дом «знает» её имя, и это знание становится началом распада её личности. Она чувствует, как растворяется, как её «я» распадается на части. К финалу она уже не может отличить себя от дома, её сознание сливается с пространством, которое её поглощает. Джексон показывает, что самый страшный монстр — это не призрак, а собственная уязвимость перед силой, которая лишает тебя контроля над собой. Это страх, который живёт в каждом, кто боится сойти с ума, потерять себя, перестать быть тем, кем ты себя считаешь.

Роберт Льюис Стивенсон в «Странной истории доктора Джекилла и мистера Хайда» идёт по тому же пути, но с другой стороны. Его герой не теряет контроль над собой — он сознательно его отпускает. Джекилл создаёт зелье, чтобы выпустить наружу свою тёмную сторону, и поначалу ему это нравится. Но очень быстро Хайд начинает появляться без контроля, без разрешения, в самые неподходящие моменты. Джекилл теряет способность выбирать, кем быть. И этот страх — что тёмная сторона возьмёт верх, что зло, которое ты в себе носишь, однажды вырвется наружу и ты не сможешь его остановить, — пугает, возможно, даже сильнее, чем любой внешний монстр. Потому что он не снаружи. Он внутри.

Четвёртый страх — страх одиночества. Он может показаться менее «страшным», чем смерть или безумие, но в литературе ужасов он работает не слабее. Одиночество — это состояние, в котором человек лишён защиты, лишён свидетелей, лишён возможности позвать на помощь. В романе Адама Нэвилла «Никто не уйдет живым» героиня Стефани оказывается в доме с привидениями не потому, что ей нравится риск, а потому что ей больше некуда идти. Она бедна, у неё нет семьи, нет друзей, которые могли бы её защитить. И когда в доме начинают происходить странные вещи, никто не верит ей, её считают психически больной. Нэвилл показывает: самый страшный призрак — это не тот, что бродит по коридорам, а тот, что остаётся незамеченным, потому что некому его увидеть. Одиночество делает человека беззащитным перед любым ужасом.

Юн Айвиде Линдквист в романе «Впусти меня» идёт ещё дальше. Его история о вампире — это на самом деле история о двух одиноких детях, которые находят друг друга в мире, где их никто не понимает. Вампир здесь становится метафорой одиночества: это существо, которое обречено на вечную изоляцию, которое не может ни с кем по-настоящему сблизиться.

И страх, который создаёт Линдквист, — это не страх перед вампиром, а страх перед тем, что одиночество может быть вечным.

Пятый страх — страх тела. Боди-хоррор как поджанр строится исключительно на этом архетипе: на страхе перед собственной плотью, которая может меняться, разрушаться, мутировать, переставать подчиняться. Его корни уходят в «Франкенштейна» Мэри Шелли, который некоторые исследователи считают первым произведением боди-хоррора. Шелли описывает создание монстра как сборку из частей разных тел — и этот образ до сих пор пугает, потому что он нарушает целостность тела, превращает его в конструктор, в набор деталей, которые можно переставить. В современной литературе этот страх развили Анна Старобинец в повести «Переходный возраст» и многие другие авторы, но механика осталась прежней: показать тело, которое перестаёт быть надёжным убежищем и становится тюрьмой или даже полем битвы.

Шестой архетип — страх безумия. Он тесно связан со страхом потери контроля, но у него есть своя специфика. Безумие — это не просто потеря контроля, это распад самой способности отличать реальное от нереального. Эдгар По в «Сердце-обличителе» показывает это с предельной ясностью: рассказчик убеждён, что он в здравом уме, и именно эта убеждённость делает его безумие таким пугающим. Он слышит сердцебиение убитого им старика, и это сердцебиение для него абсолютно реально — но читатель понимает, что это плод его больного воображения. По создаёт зазор между тем, что видит герой, и тем, что понимает читатель, и этот зазор становится источником ужаса. Мы боимся не столько безумия как такового, сколько того, что не сможем отличить собственное безумие от реальности.

Леонид Андреев в рассказе «Мысль» использует похожий приём. Его герой сходит с ума, и первым признаком безумия становится беспричинный смех — хохот, который пугает его самого, потому что он не может его контролировать. Андреев показывает: безумие начинается не с галлюцинаций, а с потери контроля над собственными реакциями, с того, что тело и разум перестают слушаться.

И наконец, седьмой архетип — страх «другого». Это, возможно, самый социальный из всех страхов. Боязнь того, кто не похож на нас, кто принадлежит к другому племени, другой культуре, другой реальности. В готическом романе этот страх принимал форму вампира или оборотня — существа, которое живёт среди нас, но не является одним из нас. В современном хорроре он может принимать форму соседа, который оказывается маньяком, или сообщества, которое оказывается сектой, или даже собственного ребёнка, который вдруг становится чужим. Страх «другого» — это страх перед тем, что привычный мир населён существами, которые выглядят как люди, но на самом деле таковыми не являются.

Каждый из этих архетипов — и смерть, и тьма, и потеря контроля, и одиночество, и тело, и безумие, и «другой» — может стать основой для сюжета. Но в хорошем хорроре они редко встречаются по отдельности. Великие мастера жанра всегда комбинируют их, переплетают, заставляют работать вместе. Кинг в «Оно» соединяет страх «другого» (клоун Пеннивайз — существо, которое притворяется человеком) со страхом одиночества (дети, которым никто не верит) и страхом потери контроля (город, который постепенно сходит с ума). Лавкрафт соединяет страх тьмы со страхом смерти и страхом «другого» — его чудовища всегда приходят извне, из космоса, из другого измерения, и они настолько чужды человеку, что само их существование ставит под вопрос место человека во вселенной.

Но есть один страх, который стоит за всеми остальными, который делает возможными все остальные. Это страх неизвестности. Лавкрафт прав: древнейший и сильнейший страх — это страх неизведанного. Мы боимся смерти, потому что не знаем, что после неё. Мы боимся тьмы, потому что не знаем, что в ней скрыто. Мы боимся безумия, потому что не знаем, что находится по ту сторону сознания. Хоррор — это жанр, который исследует границы извест-

ного. И каждый раз, когда писатель создаёт новый страх, он просто находит новую область неизвестного и показывает читателю, что там, за этой границей

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.